

# e-Scripta Romanica

ISSN: 2392-0718

VOL. 9 | 2021

SZKOPIŃSKI, Ł., LLANO BERINI, S. & WOCH, A. (eds)



UNIWERSYTET  
ŁÓDZKI





## Shenaz Patel : entre conscience environnementale, couleur locale et histoire

*Shenaz Patel: Between Environmental Consciousness,  
Local Colour and History*

**Sonia Dosoruth**

Université de Maurice, Maurice

**Résumé :** Shenaz Patel, auteure mauricienne, nous introduit à la cause environnementale dans les albums intitulés *La toile bleue* (2010) et *Le bestiaire mauricien* (2016) tout en mettant en exergue la couleur locale. À travers la co-écriture des bandes dessinées *Histoire de Maurice* (T1 et T2) avec Jocelyn Chan Low, elle souhaite promouvoir l'histoire de l'île Maurice.

Si la dynamique de l'écriture fait entendre des sonorités exquises pour un habitué, ce sera à travers la représentation picturale, accompagnée par son texte, que l'histoire et la cause environnementale semblent s'exprimer le plus. Le fait que la notion de frontière-démarcation soit réinventée par une sorte de chevauchement de territoires, permet à une certaine identité littéraire de se former.

**Mots-clés :** frontières, environnement, animal, homme, histoire.

**Abstract:** Mauritian writer Shenaz Patel is environmentally conscious in the graphic novels *La toile bleue* (2010) and *Le bestiaire mauricien* (2016). By further co-writing *Histoire de Maurice* (T1 et T2) with Jocelyn Chan Low, Patel shows the importance of knowing about and delving into a nation's history. Patel also allows local colour to express itself.

The art of convincing the reader on the above is emphasized through the graphic novels, which send a clear picture of the themes analysed. It is without difficulty that the blurred demarcations of the themes developed help to gaze through the spirit of the literary identity that comes to light.

**Keywords:** borders, environment, animal, man, history.

L'exubérante richesse de la nature de l'île Maurice subit des bouleversements causés par le besoin pressant de l'homme d'exploiter les espaces naturels. Dans ses bandes dessinées intitulées *La toile bleue* (2010) et *Le bestiaire mauricien* (2016), Shenaz Patel, auteure mauricienne, qui a également écrit *Le portrait Chamarel* (2002), *Sensitive* (2003) ou encore *Le silence des Chagos* (2005), nous renseigne sur les dégradations irréversibles causées par l'homme à la faune et la flore mauriciennes. Dans les deux premiers ouvrages, nous apprenons, d'une part, ce qu'une enfant pense de son

environnement et des méfaits de la pollution et, d'autre part, on nous explique l'origine de certains animaux locaux. Au-delà de la visée didactique de l'auteure, cette dernière rend également accessible l'histoire de l'île Maurice en la rendant moins complexe. Aussi invite-t-elle prioritairement le jeune lecteur, dans *Histoire de Maurice* (vol.1) – une bande dessinée historique –, à prendre conscience de la dimension esclavagiste que l'île a connue, même si l'auteure a elle-même expliqué qu'il s'agit d'un « *graphic novel* qui s'adresse à tous les âges<sup>1</sup> ». Le deuxième tome mettra quant à lui l'accent sur les figures qui ont marqué l'histoire de l'île ainsi que sur les différents peuples qui se sont installés sur l'île Maurice.

Vivons-nous les derniers jours d'une végétation primitive qui régresse de jour en jour? Les perturbations du milieu lagunaire et corallien causées par les déchets, sonnent-elles le glas des zones littorales de l'île ? Cette étude abordera, dans un premier temps, la mise en discours de l'environnement, dans une sélection de textes de Shenaz Patel. Dans un deuxième temps, nous verrons comment Patel valorise la couleur locale. Finalement, nous analyserons l'histoire comme véhicule du savoir dans la bande dessinée, ce qui nous permettra de déterminer si le cadre du savoir historique se limite à un espace défini.

## 1. Une mise en discours de l'environnement

*La toile bleue* (2010) est un album qui captive dès le premier regard grâce à la couleur bleue qui incarne le bleu de la mer. Cet album est narré par une jeune enfant qui découvre les déchets que rejette la mer. Alors qu'elle pose des questions d'enfant – des interrogations normales de la plupart des enfants de son âge – il y a une autre voix narrative qui se fait aussi entendre : il s'agit de celle des animaux de la mer. L'album, dans ses représentations graphiques ainsi que dans son discours narratif, nous donne à voir ce que Sandra L. Beckett reprend dans son livre *Crossover Picturebooks: A Genre For All Ages* (à travers une citation de Ruy-Vidal), à savoir que : « There is no literature for children. There is literature ». Dans la bande dessinée *La toile bleue*, c'est à travers une teinte d'humour mêlée à un discours des complexités qui sous-tendent la société d'aujourd'hui que Shenaz Patel aborde les perturbations du milieu lagunaire. L'auteure s'attaque au problème environnemental qu'est la pollution des mers et des océans. La préface signée Shenaz Patel et Joëlle Maëstracci – l'illustratrice – consiste en une phrase qui se termine par des points de suspension, et qui nous est présentée sous la forme de deux vagues abstraites. En effet, le fond bleu pourrait se référer à l'océan, tandis que les deux lignes typographiées à l'encre blanche ressemblent étrangement à la forme poétique du calligramme. L'*incipit* de l'histoire montre « [u]ne petite fille (...) assise, face à la mer » (Patel, 2010, p. 8). Elle est, de surcroît, « seule » (Patel, 2010, p. 8), un personnage en marge du récit qui sera raconté, comme s'il s'agissait d'un épilogue malheureux. Cette solitude, qui fait partie du périple existentiel, et qui, souvent, manifeste ses pouvoirs dévastateurs, incarne dans cette bande dessinée un aspect inspirateur qui pousse le personnage à se replier sur lui-même. La fille contemple la mer bleue (de l'espoir ou de l'infini) et « espère », « sans trop savoir qui, sans trop savoir quoi » (Patel, 2010, p. 8). Dans ce texte, le décor semble posséder une sonorité musicale<sup>2</sup>. Patel démontre comment « [l]e soleil fait le

<sup>1</sup> Shenaz, P. (30 avril 2017). Cessons de nous mentir sur notre Histoire. Interview réalisé par Fabrice Aquilina, *L'express*. [www.lexpress.mu](http://www.lexpress.mu) [30/04/2017].

<sup>2</sup> « Elle attend et se dit qu'elle aimerait/ voir d'animer la GRANDE toile bleue qui s'étend devant elle/ Mais rien ne bouge/ Le soleil fait le dos rond » (Patel, 2011, p 9).

dos rond » (Patel, 2010, p. 9), expression qui fait référence à l'acte de subir des critiques sans réagir, ce qui tend vers l'interprétation première des problèmes environnementaux (avec un soleil – une planète qui donne la vie – qui se courbe, assailli par tant d'ennemis de l'environnement). Notons, par ailleurs, le statisme du décor composé de deux sujets fixes : le soleil et la mer. Par extension, les vagues abstraites de l'épilogue pourraient même s'apparenter à des *tsunamis*, mot japonais composé de deux racines : *tsu*, qui signifie port ou rade, et *nami*, qui signifie vague, ou tout simplement le glyphe qui représente l'eau (à savoir une ligne ondulée qui fait miroiter une cohérence plurielle), accentuant parfaitement la poétique de Patel. En effet, nous voyons ensuite après, l'apparition d'un crocodile qui convoite une « énorme barbe à papa » (Patel, 2010, p. 10), tout en étant sur un nuage :

Une tortue renversée [qui] lorgne un lapin aux oreilles dentelées (...) Une vache aux pis gonflés de pluie [qui] divague en traînant la patte (...) Plus loin, un serpent sans queue ni tête [qui] digère un chapeau trompette (...) Une chenille [qui] s'effiloche en ronds de fumée blanche » (Patel, 2010, pp. 11-13).

Cette mise en discours de l'environnement se précise lorsque la petite fille s'ennuie du statisme de ce décor. L'enfant parvient donc à se rapprocher de l'universel, d'une part, d'un point de vue esthétique, mais également, et d'autre part, d'un point de vue performatif (par une action individuelle ou en groupe) pour altérer la présence de ce qui constitue l'universalité réelle. C'est à cet instant qu'elle décide de « remettre en place » (Patel, 2010, p. 31) « le morceau de toile bleue » (Patel, 2010, p. 14), ce qui permettrait symboliquement à la toile de se débarrasser de ses déchets pour retrouver sa pureté d'origine. Notons, une fois de plus, le calligramme qui se forme avec l'acte de tirer cette toile. Le jeune personnage va, juste après, marcher « jusqu'à atteindre une corde à linge tendue entre deux poteaux », où les deux poteaux vont bientôt incarner les deux extrémités possibles, un peu à la manière des pôles. En étendant ce linge particulier sur la corde, c'est à un monde merveilleux que l'on est convié, pour la deuxième fois (après les animaux qui vivent sur les nuages), par des :

flocons cotonneux gorgés de cristaux scintillants [qui] coulent le long de la toile et s'égouttent sur le sol (Patel, 2010, p. 17).

C'est à cet instant que la magie opère. On pourrait ici rapprocher cette description de ce que Max Bense précise dans *Théories générales des textes*. Max Bense pense en effet que l'information sémantique d'un message linguistique n'est pas nécessairement le message de l'œuvre littéraire. En effet, même si l'on perçoit la manière à travers laquelle l'enfant – un peu par curiosité – étend le linge, ce que nous verrons par la suite est que le réel message de l'auteure est très profond. L'enfant met à l'index l'homme qui, par sa course effrénée à la croissance, a largement contribué à dégrader les écosystèmes côtiers. Il y a dans cette écriture patelienne comme un appel à une écogénèse qui inviterait l'enfant à prendre conscience d'un aspect plus complexe, à savoir l'aspect éthique de la problématique environnementale. Chaque image véhiculée dans la représentation graphique ainsi que dans les couleurs choisies met en lumière soit la beauté de la nature soit les périls environnementaux provoqués par l'urbanisation, l'industrialisation et le manque de civisme. Il est, à ce sujet, intéressant de se pencher sur la définition de l'écocritique proposée par Cheryl Glotfelty :

Qu'est-ce que l'écocritique ? Dit simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature d'une perspective consciente du genre [gender], tout comme la critique marxiste apporte une conscience des rapports de classe et des modes de production à sa lecture des textes, l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires (Glotfelty, 1996, p. 18).

Ces divers rapprochements nous incitent à lire les textes ayant trait à l'environnement à travers une perspective poétologique afin de mieux circonscrire l'esthétique écocritique dominante dans les bandes dessinées étudiées.

Lorsque la petite fille « jette la toile en travers de la corde » (Patel, 2010, p. 17), il tombe des « flocons cotonneux gorgés de cristaux scintillants », ce qui, sur le moment, la pousse à demander à sa grand-mère « de lui tricoter un pull » (Patel, 2010, p. 17). Cela pourrait métaphoriquement faire référence aux trésors que la mer offre à l'homme comme les « cristaux scintillants » qui peuvent être utilisés au quotidien pour « tricoter un pull ». Or, l'intention de l'auteure semble double : le message est adressé à l'enfant comme à l'adulte. Comme en épilogue à un livre ou à un film, on assiste à la chute d'autres « trésors » (Patel, 2010, p. 18) tels que des « oiseaux à bec canne-à-pêche » (Patel, 2010, p. 18), des « fragments d'arc-en-ciel » qui « mélangent leurs couleurs » (Patel, 2010, p. 19). Nous assistons au mécontentement de ceux qui ont été arrachés à leur mère nourricière et qui subissent la domination tentaculaire de l'homme. Les contestations de la voix narrative vont soudain s'arrêter lorsque, « [d]ans un soubresaut, la toile bleue vomit une avalanche » (Patel, 2010, p. 26), donnant lieu à un calligramme bien désordonné, comme s'il décrivait minutieusement l'état d'âme de cette vague. Et comme le précise Gao Xingjiang (2010, p. 6),

La détresse existentielle de l'homme contemporain est ainsi reliée, par un fil invisible, avec la détresse de l'auteur et de la littérature elle-même...

On vit cette description si intensément qu'on ne peut exclure la part volontaire de l'auteure d'y laisser sa marque.

Patel conçoit son œuvre de manière à interpeller, à susciter de l'intérêt pour les empreintes laissées par la société. Alors que la petite fille, qui, ayant pris peur des vociférations du « public », décide de descendre la toile, elle n'y parvient pas. Et, « La toile bleue régurgite enfin les restes de sa cargaison », à savoir : « un lavabo, un vélo, un paquebot, des pneus » et « une auto » (Patel, 2010, p. 35). Les préoccupations écologiques sont ici de grande envergure puisqu'elles recèlent un discours axiologique qui repose sur deux postulats ; l'une mettant en évidence la surconsommation et l'autre liée au non-recyclage de certains déchets. Dans un monde utopique, la toile bleue s'étant débarrassée des polluants qui la rendaient « malade », « rattrape ses oiseaux, ses nuages, ses bigorneaux, ses coraux, ses poissons, ses oursins et se laisse couler le long de la pente » (Patel, 2010, p. 36) avant de regagner sa position initiale sous les applaudissements de la foule. Et la corde devient le symbole de l'horizon tout en laissant un pli « en son milieu » (Patel, 2010, p. 40). Cette histoire se termine par une forme de mise en garde en indiquant que s'il advient que l'on contrarie la toile bleue, elle se glissera et, « (...) ils ne seront pas trop de la terre entière pour aller l'en tirer » (Patel, 2010, p. 9). Ce faisant, l'auteure nous invite à prendre conscience de l'importance de l'environnement et, plus symboliquement ainsi que plus intérieurement, à nous transformer. Alain Bourque précise :

Le réchauffement des températures ou toute modification aux paramètres climatiques ne peut faire autrement qu'engendrer des impacts sur l'environnement et l'activité socio-économique. En effet, les « secteurs » comme l'agriculture, la foresterie, les écosystèmes, les infrastructures, les pêches, la gestion de l'eau, le tourisme, l'activité économique, la production et la demande d'énergie, en sont tous qui se sont ajustés aux paramètres climatiques historiques (Bourque, 2000, p. 8).

Ce qui vient confirmer l'importance du respect de la nature ainsi que du maintien de l'équilibre écologique.

Patel donne à mieux comprendre les enjeux environnementaux qui guettent la société. Loin d'être une écriture mineure, la bande dessinée de Patel montre comment elle a diversifié les formes narratives traditionnelles à travers les illustrations de Joëlle Maëstracci « tout en volutes et en arabesques avec des couleurs lumineuses » (Cassiau-Haurie, *Africultures, le monde en relation*). Comme toute image est polysémique, les données visuelles sont très importantes car elles agissent comme des signes importants à décrypter. L'échelle des plans et l'omniprésence du bleu (pour *La toile bleue*) donnent l'impression au lecteur qu'il est dans l'océan ou près de lui. Nous tenterons d'analyser, dans la partie qui suit, ces espaces qui sont porteurs de significations précises, et notamment ceux qui mettent en valeur la couleur locale.

## 2. Quand Shenaz Patel valorise la couleur locale

Dans son article « Qu'est-ce que l'exotisme ? », Jean-François Staszak définit le mot exotisme comme ce qui caractérise « un lieu comme lointain (...) le bizarre » (Staszak, 2008, p. 8), en mettant en avant le fait que c'est à la fois le propre d'un objet (on parle de bois exotique) et d'un sujet (on parle de l'exotisme de Gustave Flaubert). Cependant, tout ce qui est exotique l'est nécessairement pour l'étranger et non pour l'habitant du pays. Or, Shenaz Patel, dans *Le bestiaire mauricien* (2016) – recueil de neuf histoires dont l'essence et les sujets principaux sont les animaux vivant à l'île Maurice – donne une nouvelle dimension au terme exotisme, même s'il s'agit non de ce que précise Patel mais de ce que nous ressentons en tant que lecteur. Ce qui ressort, à la lecture de cette œuvre joliment illustrée par Emmanuelle Tchoukriel, serait un idéal esthétique, tant dans les histoires présentées que dans l'illustration elle-même. Si l'exotisme reflété dans les noms propres issus du contexte mauricien comme « bébêtes-ciseaux », « paille-en-queue », « tangué », « tec-tec » ou encore « l'ourite » est au centre de l'entreprise littéraire de Patel, on pourrait percevoir, à travers cela, comment le recours à l'exotisme passe par une auteure qui joue avec les mots. Cela pourrait être un remède aux maux causés à l'environnement ; on pourrait également y voir une quête existentielle et un idéal esthétique qui relèvent des idéaux de l'auteure. Patel instruit l'enfant-lecteur sur la culture de la désagrégation par l'arrivée des grands développements :

Entre 1880 et 1925, l'Extrême-Orient représente, pour les poètes et les écrivains, un certain idéal esthétique (...). Le processus de création littéraire laisse apparaître deux modes opposés d'idéalisation. Les voyages entrepris avec enthousiasme finissent par la désillusion provoquée par le choc avec des cultures en désagrégation, ce qui contribue à perpétuer les clichés négatifs ou bien, pour certains écrivains, à vouloir conserver l'image d'un Extrême-Orient traditionnel, immuable (Bernier, 2001, p. 47).

Dans « Comment les bébêtes-ciseaux sauvèrent les bananes », Patel aborde le problème des « constructions d'hôtels et de maisons partout sur l'le » qui « avaient singulièrement détruit les forêts où ils (les paille-en-queue) s'abritaient d'habitude » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 13). C'est ainsi que l'écriture de Patel fait preuve d'une efficacité littéraire par ses formes linguistiques empruntées au contexte local. Il s'agit des mots composés comme « bébêtes-ciseaux » ou « paille-en-queue », mais aussi des mots composés « doublés » comme « tec-tec ». Les « bébêtes-ciseaux » sont des insectes noirs en forme de ciseaux que l'on retrouve dans les régimes de bananes. Patel tente par ce biais de faire un renvoi au problème auquel les animaux font face en indiquant les maux qui expliquent comment certaines espèces seraient en voie de disparition. Le chercheur Gerardo Ceballos, de l'Institut d'écologie de l'Universit Nationale Autonome du Mexique, précise à ce sujet : « Nous avons perdu en 500 ans plus de 1000 espèces et en 100 ans, entre 300 espèces et 400 espèces. Le taux d'extinction des 100 dernières années est cent fois plus important que celui des 2 derniers millions d'années. Les vertébrés qui ont disparu lors des cents dernières années auraient dû disparaître en 10 000 ans »<sup>3</sup>.

La représentation de la violence environnementale sur l'le Maurice sera plus subtile, mais non moins insidieuse. La régression voire la disparition des espèces locales, cause par la déforestation, la pollution ou l'urbanisation est le problème majeur auquel l'auteure s'attaque, mais elle le fait de manière ludique. Son écriture caustique est si subtile que cela n'est pas manifeste, l'auteure ayant l'art de mêler à toute forme de critique, une forme d'humour imagé. En effet, dans « Le mystère de l'ourite à dix pattes », Patel explique la raison pour laquelle la pieuvre (l'*ourite* en créole) a dix pattes (à travers un « petit bigorneau » qui s'interroge sur cette disparition) ; elle avait besoin de deux de plus afin de « mieux danser avec deux étoiles de mer rencontrées en chemin » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 19) ! Dans la triste mais belle histoire du « Pacte du papillon et du gecko », la survie de la liane Rousseau ne se fait que par le gecko qui la pollinise car :

depuis la disparition de l'oiseau à lunettes, il (le papillon) se retrouve à devoir tout faire tout seul, toutes les plantes qu'ils partageaient auparavant, elles le sollicitent de partout. Il ne sait plus où donner des ailes (Patel, 2016, p. 26).

Certes, c'est de manière image que le vocabulaire donne vie aux histoires écrites par Shenaz Patel. D'abord, notons que les contes sont divisés selon les éléments terre-mer-air. C'est ainsi qu'il y a « trois animaux marins, trois créatures terrestres et trois bêtes qui volent »<sup>4</sup>. Dans « Des tec-tec dans le sable », Shenaz Patel fait un clin d'œil aux coquillages, que les Mauriciens trouvent facilement le long des plages locales. L'histoire débute en précisant comment, à un certain moment de l'histoire, « les tec-tec vivaient sur les rochers », harmonieusement avec « les bigorneaux, les cônes, les petites coquilles-bonheur, les grosses porcelaines » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 29). Ainsi, il y a comme un rappel de l'anthropomorphisme (par le biais des animaux étranges et parlants comme dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll), lorsque, chez Patel, les coquilles commencent à manifester leur colère.

---

<sup>3</sup> Citation d'après Gerardo Ceballos dans « Biodiversité : accélération de la disparition d'animaux sauvages », de Mawen Bordron, 30/10/2018, <https://www.franceculture.fr/ecologie-et-environnement/biodiversite-acceleration-de-la-disparition-danimaux-sauvages> [17/01/2021].

<sup>4</sup> « Le bestiaire mauricien : cherchez la petite bête », *lexpress.mu* [20/02/2017].

On pourrait faire remonter l'expression « couleur locale » jusqu'à l'époque du classicisme (Brunot dans Kapor, 2003, p. 1). Elle serait empruntée au vocabulaire lié à la peinture de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Si l'expression en français lui donne un statut particulier, Vladimir Kapor fait remarquer que, dans le domaine anglophone, le « local color », reste en général « privé de connotations péjoratives » (Kapor, 2003, p. 10). Patel éveille le sens de la couleur locale chez l'enfant afin que ce dernier se rende compte, en devenant adulte, de l'importance de la survie des espèces locales (surtout celles en voie de disparition). Il serait intéressant, ici, de souligner l'importance que Patel accorde à l'animal. L'*animal turn* est une philosophie qui est en vogue dans les universités. En reprenant une idée de Baratay, Débarre, Baloge, Klimpe, Lambertz-Pollan, Tochachi et Seitz précisent que « dans l'histoire occidentale, l'animal a été convié, servant tantôt de miroir grossissant des forces et des faiblesses humaines, tantôt de lieu d'une irréductible altérité » (Débarre et al., 2013). Les auteurs poursuivent leur argumentaire en faisant référence à Gilles Deleuze qui, en 1988, démontre que les animaux domestiques avaient tendance à perdre de leur animalité. Cependant, et comme le précise Baratay en 2003, la volonté de l'homme à vouloir dominer l'animal et à utiliser cet être à des fins particulières a fait que l'animal a perdu le statut qu'il avait : c'est ainsi que s'est érigée une barrière entre l'animal et l'homme. L'urbanisation accentuera, elle aussi, cette démarche (Baratay, 2003, pp. 24-42). La mise en narration de l'animal chez Patel, à travers l'animal qui parle, n'est pas sans rappeler les fables de la Fontaine. Notons par ailleurs que si au Moyen Âge comme à l'époque romantique, on attribuait volontairement des caractéristiques humaines aux animaux – notamment à travers la parole et par le biais des figures comme la personnification ou la prosopopée –, c'est le *nature writing* qui a défini les nouveaux paramètres des textes à caractère environnemental (Lawrence Buell). Dans sa thèse de doctorat, Julien Defraeye aborde l'origine du *nature writing* comme suit :

Le *nature writing*<sup>5</sup>, que l'on peut circonscrire au contexte étatsunien du début du XIX<sup>e</sup> à la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, recouvre, si nous nous en tenons à une définition liminaire, des écrits majoritairement non fictionnels, de prose ou de poésie, mêlant souvent descriptions de la nature et autobiographie. Ceux-ci héritent supposément des histoires naturelles popularisées au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui présentaient des descriptions méthodiques de la nature – faune et flore principalement –, à la différence que celles-ci excluaient l'humain et ne proposaient pas de mise en récit, préférant le visuel des planches de botaniques au texte. Mentionnons la prédominance du *nature writing* en Allemagne et en France par l'impact des voyages d'Humboldt, et, dans le monde anglophone – puisque le *nature writing* est avant tout un genre de langue anglaise –, de Gilbert White (1720-1793), ornithologue et naturaliste anglais, qui étudie et reproduit sur le papier plus de 400 espèces de plantes et d'animaux dans le comté de Hampshire et le Sussex entre 1768 et 1793<sup>6</sup>. William Bartram (1739-1823), à la suite de ses explorations des colonies américaines en 1773 – vingt ans avant Humboldt – publie nombre de ses illustrations botaniques<sup>7</sup> (Defraeye, 2019, p. 34).

---

<sup>5</sup> Consulter Mabey, R. (1995). *The Oxford Book of Nature Writing*. New York: Oxford University Press.

<sup>6</sup> Consulter White, G. (1789). *The Natural History and Antiquities of Selborne with Observations on Various Parts of Nature and the Naturalist's Calendar*. London: Benjamin White.

<sup>7</sup> Consulter Bartram, W. (1791). *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the*

Pour Patel, le *nature writing* passe par la métaphore animalière qui est utilisée afin de faire passer un message sur l'environnement, voire sur les animaux endémiques de l'île. Par exemple, c'est de manière poétique qu'« [u]ne histoire de chauve-souris » est racontée. Le message est que le « petit rat musqué » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 34) fait le choix de perdre la vue à la suite d'une demande auprès de l'Esprit des Animaux auquel il s'adresse pour pouvoir s'envoler. Il y a un jeu de miroirs en ce sens que la race humaine pourrait s'identifier au rat musqué, un peu à la manière d'une métamorphose ou d'une incursion dans le monde de la thérianthropie. De la même manière, l'histoire « Le voyage du courtpas » est une critique véhiculée par l'analogie animale qu'est le courtpas (ou l'escargot). Patel fait ici la caricature des personnes qui souhaitent aller vite en besogne et finissent par se faire mal, un peu comme le « [p]etit escargot » qui, par curiosité, décide d'aller « voir ce qu'il y a de l'autre côté du jardin » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 38), et, n'ayant « jamais vu une pente » dégringole pour finir sa course en craquant sa coquille. Le message peut, de plus, convoquer un imaginaire mythique, reprenant le thème de la cosmogonie biblique – présent dans « un amour d'étoile de mer » où l'histoire semble débiter comme la Genèse par le récit de la naissance des étoiles : « Au début, au tout début du monde, il y avait le Soleil, la Lune, et il y avait la planète Mer » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 41). De l'histoire d'un paille-en-queue déchu de sa splendeur dans « Le vol du paille-en-queue » (Patel & Tchoukriel, 2016, p. 8), aux « bêtes-ciseaux » qui sauvent la vie des bananes, en passant par « les tec-tec » qui se bagarrent avec d'autres espèces de coquillages, les connotations variées réitèrent la représentation de ceux qui « habitent » les trois espaces « terre-mer-air », afin de mieux mettre en exergue ces figures incontournables de la « couleur locale ».

Alors que la couleur locale fait partie intégrante des albums de Patel, nous avons été imprégnés de la complexité poétique de la nature. En ce sens, l'écopoétisation patelienne réinterroge notre rapport à l'environnement, et donne à réfléchir au fait même que l'esthétique scripturale de l'auteure est en elle-même une forme d'écologie.

### 3. L'histoire en bande dessinée comme véhicule du savoir

Les deux albums que nous avons préalablement étudiés semblent plus adaptés à des jeunes enfants qu'on souhaite sensibiliser aux problèmes environnementaux et initier à la notion de couleur locale. Il y a malgré cela une différence marquante entre la BD et les deux tomes de la bande dessinée *Histoire de Maurice* (T1 et T2). En effet, cette collaboration d'écriture avec Jocelyn Chan Low donne aux jeunes et aux moins jeunes la possibilité de comprendre deux périodes de l'histoire de Maurice.

Il s'agit de deux périodes qui sont délimitées, désignées et intitulées comme suit : la première, de 1598 à 1767, « Premiers pas de la colonisation d'une île-carrefour » et la deuxième, de 1767 à 1885, « L'expansion d'une colonie très convoitée ». Notons, par ailleurs, que le tome 2 semble encore plus méticuleux en termes de recherches que le premier. Dans les deux cas, deux jeunes (une fille et un garçon), sont à la bibliothèque Carnegie, sise à Curepipe, au centre de l'île Maurice. Le garçon est en pleine lecture de *La Machine à remonter le temps* de H. G. Wells quand la fille lui demande : « Si tu pouvais voyager dans le temps, tu choisirais d'aller où ? » (Patel et

---

*Country of the Chactaws. Containing an Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions; Together with Observations on the Manners of the Indians.* Philadelphia: James & Johnson.

al., 2017a, p. 3), ce à quoi ce dernier répond : « Dans le futur en l'an 3000 ». La fille, quant à elle, ironise en disant qu'elle irait « dans le passé de [son] île » (Patel et al., 2017a, p. 3), et précise que, le même matin, on a parlé de la notion de citoyenneté en classe. Un certain Simon Van de Stel surgit de la tablette tactile de la fille pour lui expliquer comment il avait été le premier citoyen métis de l'île, né à Maurice « le 14 octobre 1639 » d'un père Hollandais et d'une Indienne (elle-même « fille d'une esclave indienne libérée ») (Patel et al., 2017a, p. 4) et qu'il allait, par la suite, être nommé « Commandeur du Cap ».

Ce sera sous un angle particulier que Patel et Chan Low articuleront leurs propos, c'est-à-dire à travers la figure d'analepse. En effet, l'on ressent chez les deux auteurs, une volonté marquée de mettre le métissage au centre de leur écriture. De ce début de récit, l'île Maurice, comme on le démontrera par la suite, est parmi les pays qui ont subi le plus de changements tant économiques, sociaux qu'ethniques, et, de ces mutations sont nées certaines spécificités dont fait partie le métissage. Les deux tomes, dont la mise en images est d'un style réaliste sont signés Laval Ng et de Christophe Carmona pour le premier tome et Christophe Carmona pour le deuxième. Les albums sont en majeure partie une forme de transposition de la réalité abordant les brassages ethniques auxquels ont fait face l'ensemble de la communauté mauricienne. Ce brassage naît de ce « lieu-carrefour, au croisement des mers, des civilisations, des cultures, des rêves d'ailleurs, des désirs de conquêtes, des projets de création des hommes » (Patel et al., 2017a, p. 5) qu'a toujours représenté l'île Maurice. Cette idée de syncrétisme et d'une forme de médiation de la minorité identitaire se traduit à travers un « entre-deux » du temps et de l'espace, bien que les deux jeunes rappellent que le présent se situe dans un contexte différent.

En ce sens, la bande dessinée qui relate ces événements – elle-même une forme hybride qui laisse les mots et les images raconter des histoires – permet, de manière plus rapide, aux jeunes de retenir le contenu qui s'inscrit soit comme un art séquentiel soit comme une forme moderne de narration figurative (Fresnault-Deruelle, 9). Comme le précise Anna Bobińska :

La construction du sens dans le récit bédésistique repose donc sur l'interaction entre ce qui est visuel (dessin, trait, graphisme, perspective, symétrie, cadrage, couleurs et blancs, gestuelle des personnages, bruits etc.) et ce qu'appartient aux codes discursifs ou littéraires (intrigue, conception, expression des mouvements et des émotions, grammaire, syntaxe etc.) (Bobińska, 2015, p. 314).

L'on comprend comment les planches et les bulles, considérées ensemble, renvoient déjà à une forme de métissage. « L'encapsulation » (Eisner, 2009, p. 45) restitue pleinement l'Histoire de Maurice, du « cartographe vénitien Alberto Cantino » (Patel et al., 2017b, p. 6) qui « fait figurer sur son planisphère "les "trois îles" découvertes par les hommes de Vasco da Gama" » (Patel et al., 2017a, p. 6), jusqu'aux Hollandais qui baptisent l'île « T'Eylandt Mauritius Van Nassau » (Patel et al., 2017b, p. 8), le 21 septembre 1598, en passant par les dodos et les ébéniers qui deviendront les souffredouleurs de ces premiers colons (Patel et al., 2017a, p. 10). Les cases muettes, comme celles qui décrivent le luxuriant décor lorsque les Hollandais découvrent l'île, ainsi que ses dodos (Patel et al., 2017a, p. 9-10), offrent un mariage surprenant entre la dimension visuelle et l'approche techniciste des tableaux. Les codes sémiotiques linguistique et figuratif (par le dialogue et la représentation des actions

respectivement), à travers leur structuration, permettent de mieux s'approprier le langage de la bande dessinée. Et ce sera de manière à assurer la coordination dans les idées, tout en respectant les données historiques de manière chronologique, que nous apprendrons, par exemple, que le « 13 octobre 1601, les hommes de vaisseau Duifje trouvèrent à l'île Maurice un Français qui raconta avoir quitté l'Angleterre quelques années plus tôt sur un bateau qui fit naufrage » et qu'il fut, très probablement « le premier "habitant" de l'île » (Patel et al., 2017a, p. 11), ou encore que le père du narrateur, Adrian Van der Stel, « [ramena] 106 esclaves (...) dans la baie d'Antongil à Madagascar » (Patel et al., 2017a, p. 13). Nous apprendrons également comment les Hollandais formaient une population « peu homogène » (Patel et al., 2017a, p. 16) ou encore comment l'esclave Anna du Bengale mit le feu à la loge du Fort Hendrik (Patel et al., 2017b, p. 21), incendie auquel assista François Leguat, et qui fut relaté dans ses mémoires, puisqu'il assista à cet incendie (Patel et al., 2017b, p. 21). Thierry Groensteen, dans *Système de la bande dessinée*, précise comment des cinq « types de détermination » de la bande dessinée, « les propriétés globales sont la super ordination, la coordination, la subordination et la pré ordination » (p. 7), ce qui démontre à quel point « la vignette [qui est] l'unité de base du langage de la bande dessinée » possède une importance supérieure aux personnages eux-mêmes. Ce qu'Eisner qualifie de juxtaposition de mots et d'images permet, d'une part, de décoder des formes graphiques, et, d'autre part, de les encoder. On encode la représentation de l'histoire de Maurice afin de produire un impact particulier sur le lecteur : l'arrivée des « forçats chinois » (Patel et al., 2017b, p. 23), celle des pères Lazaristes à la paroisse de Notre Dame des Anges à Vieux-Grand-Port (Patel et al., 2017a, p. 28) – quand la Compagnie des Indes voulait répandre la religion chrétienne – l'arrivée, en 1756, des « femmes esclaves venues de la côte Malabar, Bengale, Pondichéry » (Patel et al., 2017a, p. 32), ou encore ce que les esclaves malgaches ont laissé comme héritage comme la « culture du brûlis qui améliore la culture, l'introduction de la pêche au casier » (Patel et al., 2017a, p. 36). Le langage corporel des personnages, bien que ces derniers soient « secondaires » (Groensteen, *op. cit.*), ainsi que les expressions des visages, améliorent la narration graphique pour mieux atteindre le jeune public lecteur. Vers la fin du premier tome, il y a une référence à une visite au musée de Mahébourg, qui rappelle aux jeunes que ce musée recèle les « vestiges du Saint Géran » (Patel et al., 2017a, p. 45). Qu'elle soit dialogique ou récitative, qu'elle contienne des onomatopées ou encore des cartouches purement historiques, l'écriture adopte une conception scénaristique en osmose avec les bulles ; tantôt descriptive, lorsque, par exemple, on décrit une scène représentée sur un plan d'ensemble, tantôt narrative, lorsque le plan devient rapproché et se fait à travers un gros plan sur un personnage ou deux personnages qui dialoguent. Les modalités esthétiques (décor, couleurs, formes et angles de vue) permettent à une interprétation de se faire aisément. Toutefois, le trop grand flot d'information observé dans les deux tomes tendrait à alourdir quelque peu le mouvement de l'histoire. La fictionnalisation de l'histoire est une technique aboutie si les éléments présentés sont en équilibre. La mise en images semblerait plus éloignée de la réalité que l'approche historiciste puisque la bande dessinée de manière générale favorise de toute évidence cette posture.

Le deuxième tome, c'est-à-dire « L'expansion d'une colonie très convoitée », est beaucoup plus référencé historiquement. Aussi parle-t-on du Chevalier de Tromelin (Patel et al., 2017b, p. 4) appelé à Maurice pour « développer Port-Louis » (Patel et al.,

2017b, p. 4) et l'on présente l'île-carrefour comme l'île du commerce des esclaves (Patel et al., 2017b, p. 5). La trame narrative conserve le référent du tome 1, tout en étant moins catégoriel ou classificatoire. Ainsi attribue-t-on une importance à la présence des « gens de couleur » (Patel et al., 2017b, p. 7). Nous voyons comment « beaucoup de femmes ayant eu des enfants avec leurs maîtres [finissent par] les déclar[er] comme filleuls, et (...) achètent des terrains pour garantir leur avenir » (Patel et al., 2017b, p. 10). On n'hésite pas non plus à rappeler comment Napoléon rétablit l'esclavage dans les colonies (Patel et al., 2017a, p. 15) et comment, subséquemment, les « gens de couleur » ne bénéficieront plus de la protection auparavant assurée par la filiation (Patel et al., 2017b, p. 16). Le deuxième tome accordera une importance particulière à la bataille du Vieux-Grand-Port, moment phare dans l'histoire de Maurice, cette bataille étant « inscrite sur l'Arc de Triomphe à Paris comme la seule victoire navale de Napoléon sur les Anglais » (Patel et al., 2017b, p. 24)<sup>8</sup>. On peut alors estimer que l'île Maurice, ayant vécu l'arrivée des personnes de multiples points du globe, aura connu une véritable transculturation. L'entrecroisement de ces peuples a donné lieu à une conception symbolique de l'île, qui a elle-même bourgeonné en une île-carrefour où cohabitent différentes catégories et sous-catégories ethniques. Patel n'a eu de cesse de rappeler l'hybridité qui a marqué l'histoire de Maurice et nous observons que la mixité ethnique qui, d'ailleurs, débute l'histoire du premier tome, est une fois de plus mise en avant dans le deuxième tome, par exemple lorsque « Les Indiens se mettent à recréer leurs villages à Maurice. Le système de castes est reproduit. La société se referme » (Patel et al., 2017b, p. 46). Parole débridée, identités menacées ou ouvertures à une diversité souhaitée, qui serait le signe d'une mobilité identitaire et d'un certain progrès ?

## Conclusion

Les œuvres de Patel que nous avons étudiées nous ont permis de confirmer un fait : l'écriture de cette auteure dépasse la forme première d'une écriture pour enfants et jeunes, cadres restrictifs généralement imposés à ces bandes dessinées. Les frontières semblent abolies. En abordant l'environnement, la couleur locale (dans le contexte mauricien), ainsi que l'histoire de Maurice, on comprend mieux comment Patel souhaite, en tant qu'auteure, insérer ses récits dans une forme réelle de la représentation. Le récit bédéistique réussit bien à Shenaz Patel, qui était déjà connue auparavant pour ses récits « traditionnels ». Même si l'auteure elle-même précise ce qui suit : « L'écriture pour moi c'est une sonorité. S'il y a une conclusion pratique aux histoires, c'est sous-jacent parce que je n'aime pas que l'on me dise ce qu'il faut penser, ce qu'il faut croire » (*L'Express*, 20 février 2017), nous percevons tout de même dans son écriture une volonté de faire passer une leçon, une morale. Patel valorise la

---

<sup>8</sup> Gravière, J. de la (1887). Les héros du Grand-Port. *Revue des Deux Mondes*. 84 (3), p. 108 :

« Le 27 août apparut à l'entrée du port la division Hamelin, composée de trois frégates et d'un brick : la *Vénus*, la *Manche*, l'*Astrée* et l'*Entreprenant*. Sommé de se rendre, le commandant de l'*Iphigénie*, le capitaine Lambert, reconnut l'impossibilité d'opposer à tant de forces réunies le feu de sa seule frégate : il nous remit, avec l'*Iphigénie*, le fort de la Passe. Le pavillon anglais n'y avait flotté que pendant quatorze jours. N'étions-nous pas en droit de nous écrier, comme Nelson après Aboukir : « Ce n'est pas une victoire, c'est une conquête ? ». Jamais triomphe ne fut plus complet. Nous l'avions, il est vrai, payé cher. Les deux frégates et le *Ceylan* comptaient 150 marins et plusieurs officiers hors de combat.

Les Anglais ne nous ont pas souvent donné de ces joies-là. Ce n'était pourtant pas la dernière que nous réservaient les mers de l'Inde ».

couleur locale dans ses écrits en vue de combattre le phénomène des extinctions d'espèces. Finalement, l'histoire minutieusement racontée et retranscrite en images vise à rendre le passé accessible à tous.

### Bibliographie

- (20 février 2017). Le bestiaire mauricien : cherchez la petite bête. *L'express*. <https://www.lexpress.mu/article/300634/contes-contemporains-bestiaire-mauricien-cherchez-petite-bete> [13/01/2021].
- (30 avril 2017). Cessons de nous mentir sur notre Histoire. Interview réalisé par Fabrice Aquilina. *L'express*. <http://www.lexpress.mu> [13/01/2021].
- BARATAY, E. (2003). *Et l'homme créa l'animal. Histoire d'une condition*. Paris : Odile Jacob.
- BARATAY, E. (2012). *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris : Seuil.
- BARTRAM, W. (1791). *Travels through North and South Carolina, Georgia, East and West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws. Containing an Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions; Together with Observations on the Manners of the Indians*. Philadelphia : James & Johnson.
- BECKETT, S. L. (2008). *Crossover fictions*. Oxford & New-York: Routledge.
- BENSE, M. (1954). *Aesthetica I*. Stuttgart : Deutsche Verlagsanstalt.
- BENSE, M. (1956). *Aesthetica II*. Krefeld and Baden-Baden : Agis-Verlag.
- BENSE, M. (1958). *Aesthetica III*. Krefeld and Baden-Baden : Agis-Verlag.
- BENSE, M. (1960). *Aesthetica IV*. Krefeld and Baden-Baden : Agis-Verlag.
- BERNIER, L. (2001). Fin de siècle et exotisme. Le récit de voyage en Extrême-Orient. *Revue de Littérature comparée*, 297 (1), pp. 43-65.
- BOBIŃSKA, A. (2015). Esthétique de la bande dessinée : métissage entre le texte et l'image. *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury*. [http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-377373bf-cd6a-47ce-88f9-918c6abe0064/c/anna\\_bobinska\\_313-321.pdf](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-377373bf-cd6a-47ce-88f9-918c6abe0064/c/anna_bobinska_313-321.pdf) [03/01/2021].
- BOURQUE, A. (2000). Les changements climatiques et leurs impacts. *Vertigo*, 2 (1), <https://journals.openedition.org/vertigo/4042> [18/05/2021].
- BRUNOT, F. (1968). *Histoire de la langue française*, 4 vol. Paris : A. Colin.
- CASSIAU-HAURIE, C. (2011). La toile bleue, comme un point d'orgue à la montée de la littérature de jeunesse mauricienne. *Africultures, le monde en relation*. <https://africultures.com/la-toile-bleue-comme-un-point-dorgue-a-la-montee-de-la-litterature-de-jeunesse-mauricienne-10165> [15/01/2021].
- DÉBARRE, S., Baloge, M., Klimpe, H., Lambertz-Pollan, R., Pourahmadali Tochahi, M., & Seitz, A. (2013). La condition animale : Places, statuts et représentations des animaux dans la société. *Trajectoires*, 7. <https://journals.openedition.org/trajectoires/1247> [06/10/2021].
- DEFRAEYE, J. (2019). *Perspectives écopoétiques dans le récit québécois contemporain*. Ontario. <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/14689> [18/05/2021].
- EISNER, W. (2009). *Les clés de la bande dessinée 1. L'Art séquentiel*. Paris : Éditions Delcourt.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. (2009). *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin.
- GLOTFELTY, C. (1996). Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis. In GLOTFELTY, C. & FROMM, H. (ed.), *The ecocriticism reader*, Athènes & Londres : University of Georgia Press, pp. 15-37.

- GRAVIERE DE LA, J. (1887). Les héros du Grand-Port. *Revue des Deux Mondes*. 84 (3), pp. 101-123.
- GROENSTEEN, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.
- KAPOR, V. (2003). Exotisme et couleur locale – essai d'une analyse contrastive des champs sémantiques respectifs. In *Proceedings, France and the Exotic*. University of Birmingham. <http://hdl.gandle.net/11343/34666> [06/11/2021].
- LIMIS, S. & VAN EYNDE, L. (2002). *Littérature et savoir(s)*. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis. <http://www.openedition.org/6540> [15/01/2021].
- MABEY, R. (1995). *The Oxford Book of Nature Writing*. New York : Oxford University Press.
- PATEL, S. & MAËSTRACCI, J. (2010). *La toile bleue*. Cassis : Editions Vilaz Métis.
- PATEL, S. & TCHOUKRIEL, E. (2016). *Le bestiaire mauricien*. Maurice : Atelier des Nomades.
- PATEL, S., CHAN LOW, J., NG, L. & CARMONA, C. (2017a). *Histoire de Maurice. 1598-1767, Premiers pas de la colonisation d'une île-carrefour*, vol. 1. Strasbourg : Éditions du Signe et Cassis : IPC.
- PATEL, S., CHAN LOW, J., NG, L. & CARMONA, C. (2017b). *Histoire de Maurice, 1767-1885, L'expansion d'une colonie très convoitée*, vol. 2. Strasbourg : Éditions du Signe et Cassis : IPC.
- STASZAK, J.-F. (2008). Qu'est-ce que l'exotisme ?, *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148 (1), pp. 7-30.
- WHITE, G. (1789). *The Natural History and Antiquities of Selborne with Observations on Various Parts of Nature and the Naturalist's Calendar*. London : Benjamin White.
- XINGJIAN, G. (2010). L'environnement et la littérature. Écrire aujourd'hui. Discours d'ouverture au Forum international du PEN Club Tokyo, le 26 septembre 2010. Denis Molcanov (trad.), *Poésie*, 134, pp. 3-15.

## Representar al subalterno: análisis del discurso silenciado de Mariama Bâ y de Rosalía de Castro en dos contextos similares de dominación falocrática

*Representing the Subaltern: Analysis of the Silenced Discourse of Mariama Bâ and Rosalía de Castro in Two Similar Contexts of Phallocratic Domination*

**María Obdulia Luis Gamallo**  
Universidad de A Coruña, España

**Resumen:** Este trabajo se centra en las repercusiones sociales y literarias del discurso silenciado de dos mujeres, Rosalía de Castro, escritora emblemática del Rexurdimento literario gallego en el siglo XIX, y Mariama Bâ, una de las pioneras de la literatura femenina africana de expresión francesa, que cuestiona la poligamia en la sociedad senegalesa postcolonial. Ambas escritoras luchan en un contexto falocrático destinado a silenciar al grupo social autóctono, y en particular a las mujeres, doblemente colonizadas, esclavas domésticas y siervas de la colonización, encargadas de transmitir el discurso dominante en el núcleo familiar. Desde un punto de vista comparativo y dentro de los estudios postcoloniales, abordaremos la marginalización a la que son sometidas las otras por su doble condición de mujeres y subalternas.

**Palabras clave:** postcolonialismo, feminismo, subalternidad, Rosalía de Castro, Mariama Bâ, *Mi carta más larga*.

**Abstract:** This work focuses on the social and literary repercussions of the silent discourse of two women, Rosalía de Castro, emblematic writer of the Galician literary Renaissance in the 19<sup>th</sup> century, and Mariama Bâ, one of the pioneers of African women's literature. French-speaking, questioning polygamy in postcolonial Senegalese society. The two writers fight in a phallocratic context intended to ignore the indigenous social group and in particular the women, doubly colonized, domestic slaves serving colonization, responsible for transmitting the dominant discourse within families. From a comparative point of view and within postcolonial studies, we will deal with the marginalization to which others are subjected due to their dual status as women and subordinates.

**Keywords:** postcolonialism, feminism, subalternity, Rosalía de Castro, Mariama Bâ, *Such a long letter*.

I. Este trabajo procura analizar las repercusiones sociales y literarias del discurso silenciado de dos mujeres, Rosalía de Castro y Mariama Bâ, la primera en la Galicia del siglo XIX en pleno proceso de recuperación cultural y lingüística, la segunda en el Senegal postcolonial de mediados del siglo XX con la independencia política y cultural francesa como telón de fondo. Ambas mujeres luchan en un contexto falocrático similar, dominado por una presencia extranjera que impone un sistema ideológico, económico y político, destinado a silenciar al grupo social autóctono y particularmente a las mujeres. Estas, doblemente colonizadas, esclavas domésticas y siervas de la colonización, son las encargadas de transmitir el discurso dominante en el núcleo familiar.

En un primer momento, haremos referencia a Mariama Bâ, a sus orígenes sociales y culturales, a su combate y a su obra literaria, centrándonos particularmente en su primera novela, *Une si longue lettre*. En un segundo momento, presentaremos el combate de Rosalía, su lucha contra toda una serie de prejuicios genéricos, sociales, políticos y lingüísticos destinados a silenciar su voz y a denigrar su función social y literaria. Por último, destacaremos las similitudes y diferencias en el discurso de ambas escritoras y las repercusiones en cada uno de los campos sociales y literarios en el que publican las dos autoras.

II. Mariama Bâ (1929-1981) es una de las voces femeninas más significativas del África postcolonial de expresión francesa. Logró imponerse en el panorama literario de su país de dominación casi exclusivamente masculina. Al fallecer su madre, sus abuelos se ocupan de su educación en una escuela coránica. Como mujer de condición musulmana, Mariama estaba destinada a realizar únicamente estudios primarios, pero gracias a su padre, médico y futuro Ministro de Salud de Senegal, y a dos mujeres, Berthe Maubert, maestra en la escuela colonial, y Germaine Le Goff, directora de la primera Escuela femenina de Magisterio del África Occidental Francesa, Mariama pudo continuar su formación académica. El padre, de talante progresista y liberal, indiferente a las tradiciones, le inculcó el gusto por la lectura y la matriculó en la escuela colonial francesa. Berthe Maubert, consciente de las actitudes literarias de la niña y del esplendor que una alumna brillante podría aportar a su centro y por extensión a la escuela colonial, le dio clases de lengua y de gramática francesas fuera de las horas reglamentarias. En lo que se refiere a Germaine Le Goff, la directora de la Escuela de Magisterio, su intervención fue determinante para que los abuelos de Mariama aceptaran que la entonces adolescente cursara estudios superiores. Mariama se licenció en 1947 y durante doce años se dedicó a la enseñanza hasta que, por motivos de salud, tuvo que integrar la Inspección Regional de Enseñanza. Desde un militante asociativo destinado a luchar contra las castas y la poligamia, Mariama, madre de nueve hijos, reclamará a lo largo de su vida la misma educación para niños y niñas, defendiendo sobre todo los derechos de las mujeres. La mujer musulmana educada en el sistema colonial se mantendrá a lo largo de su vida apegada a la religión y a las tradiciones, rechazando cualquier forma de asimilación: "*On a blanchi ma raison et ma tête est restée noire. Mais mon sang inattaquable piaffe dans mes veines civilisées*" (Dia, 1979). La influencia de la abuela materna, de origen noble, respetuosa de los valores ancestrales y contraria a la influencia colonial francesa, fue determinante en el apego de Mariama a la tradición. La vida de la escritora va a ser una lucha constante

y contradictoria entre tradición y modernidad. Enferma, fallece dos años después de la publicación de *Une si longue lettre* (1979), traducida a diecisiete idiomas, y justo antes de publicar *Le Chant écarlate* (1981). Es también autora de *La fonction politique des littératures africaines écrites* (1981).

Mariama Bâ forma parte de ese grupo de feministas africanas que piensan la mujer en su universo personal, en la relación consigo mismas, en un combate político e intelectual propio. Hasta los años cincuenta, la literatura negra es dominio reservado a una élite masculina y las primeras novelas africanas escritas por mujeres nacen como un juego de voces narrativas polifónicas, un "yo" que se define en relación al hombre en la esfera pública y privada, en una sociedad dirigida y controlada por hombres. La revuelta femenina surge cuando la mujer decide romper con la realidad supuestamente protectora y conciliadora del sistema falocrático vigente, y se rebela contra la sumisión a unas normas sociales que reducen a la mujer a un objeto de comercio. Ahora bien, al mismo tiempo que la mujer defiende la evolución de las mentalidades, se posiciona en un discurso indulgente con las tradiciones y la herencia cultural africana. Este movimiento cultural, en el que se inscriben las obras de Mariama Bâ, fue inaugurado por las novelistas africanas anglófonas y se trasladó posteriormente al espacio africano francófono (Ondo, 2009). El "Womanism", término acuñado por la escritora afroamericana Alice Walker en *I Search of Our Mothers' Gardens, A Womanist Prose* (1983), estima que la mujer tiene que evolucionar en el interior de la esfera cultural que le es propia y que constituye su fuerza, para integrarse profesionalmente en la sociedad. El "womanism" no reivindica la justicia, se apropia de ella sin ultrajar al hombre ni asumir la segregación sexual, siendo la escritura el medio más eficaz para cambiar el orden social impuesto desde los intereses masculinos. En 1985, la nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi llega a las mismas conclusiones que Alice Walker, aunque de forma independiente. Hoy se habla de "African Womanism", movimiento que tiene en cuenta las peculiaridades propias de la mujer africana para denunciar la extrema pobreza en la que vive, los problemas con las familias políticas, la opresión que las mujeres de mayor edad ejercen sobre las más jóvenes, la opresión que sufren las coesposas y finalmente la cuestión de los fundamentalismos religiosos, islámicos o cristianos, y de las religiones tradicionales. El "African Womanism" concede especial atención a la maternidad, principio estabilizador por excelencia, esencial para la mujer africana, y rechaza el lesbianismo defendido por el "Womanism" (Pérez Ruiz, 2015, pp. 17-18).

En *Une si longue lettre*, Ramatoulaye, recluida en su casa durante los cuarenta días que dura el luto por el esposo fallecido, responde a la carta que le dirige su amiga Aïssatou y la confidencia se convierte en catarsis del dolor. Se privilegia el género epistolar para evocar la vida íntima del personaje, género cuyos antecedentes remontan al siglo XIX, a la cultura islámica, en concreto al "mirasse", dictado por el Corán. En éste se exigía que el difunto fuese despojado de sus secretos más íntimos exponiéndolos a otras personas (Pérez Ruiz, 2015, p. 40). Ramatoulaye, que acaba de enviudar, revela a su amiga Aïssatou detalles de la vida del esposo fallecido que nunca antes había desvelado. Con una voz de mujer en primera persona que se confunde en no pocas ocasiones con la voz de la autora, Ramatoulaye evoca la amistad de las dos mujeres que data de la época de sus abuelas; ambas siguen el mismo recorrido escolar, se casan con dos intelectuales que escogen libremente por amor y las dos son víctimas de la poligamia, situación que las separa geográfica e

ideológicamente. Aïssatou se divorcia y emigra por dignidad para huir de una moral y de unas leyes que someten a las mujeres africanas. Se instala con sus hijos en Estados Unidos en donde trabajará para la embajada de Senegal. Allí conseguirá huir de la opresión de la estructura familiar tradicional y dejar atrás la alienación y la domesticación que sufren las niñas desde siglos atrás. Ramatoulaye piensa que los hijos no pueden crecer lejos del padre en la medida en que la familia es el principio unificador de toda nación. Decide quedarse con el padre de sus doce hijos a pesar de la vejación de haber sido abandonada por una compañera de estudios de su hija adolescente. Su inmovilismo comienza a cambiar cuando Aïssatou le regala un coche que le permite desplazarse sin hacer uso de los transportes públicos, prueba de una relativa mejora social. El feminismo de interior, su pasividad, el lugar subordinado que ocupa como la otra en el espacio clausurado del hogar, comienza a acercarse a la masculinidad, a la acción de Aïssatou, prueba de la transformación de la protagonista. Ramatoulaye describe la poligamia como humillante y le cuesta concebir la felicidad en la soledad, pero rechaza el matrimonio que le proponen, primero, su cuñado Tamsir, poco después, su novio de juventud, Daouda Dieng, que ya tiene una esposa a la que ella infringiría el tormento de la poligamia. Ramatoulaye muestra una gran dignidad, rechaza las facilidades materiales que le aportaría un segundo matrimonio, pues considera que la mujer no debe ser objeto de comercio alguno. Esta actitud se inscribe en un movimiento de solidaridad entre mujeres, próximo al feminismo, conocido internacionalmente como *feminitud*, que se distancia del primero porque no defiende la igualdad entre el hombre y la mujer, sino la diferencia igualitaria entre ambos sexos, insistiendo en las características específicas de la mujer.

El relato de Ramatoulaye nos conduce de lleno al corazón de la intimidad de la mujer africana, al desgarrar interior que la divide entre sus obligaciones de mujer educada en la tradición musulmana y el espíritu libre inculcado en las escuelas coloniales, al deseo de afirmarse sin tener necesidad de rivalizar con el hombre o de precisar su reconocimiento. No se condena el trabajo doméstico de la mujer que se siente realizada en su ejecución diaria, consciente de que la base del funcionamiento de una sociedad y de un país está en la familia y ésta depende de la mujer: "*Ce sont toutes les familles, riches ou pauvres, unies ou déchirées, conscientes ou irréléchies qui constituent la Nation. La réussite d'une nation passe donc irrémédiablement par la famille*" (Bâ, 1979, p. 164). Se trata de un feminismo de raigambre africana que responde a las necesidades de las mujeres del continente, un feminismo que se impone en la sociedad de los años setenta, basado en la solidaridad entre mujeres, en absoluto comparable al feminismo de corte occidental que defiende la igualdad entre el hombre y la mujer, concibe la mujer como un ser individual y critica los roles tradicionales femeninos.

La amistad que unió a las alumnas de la Escuela de mujeres de la que forman parte Ramatoulaye y Aïssatou, va más allá del tiempo que duró su escolaridad. Estas mujeres, orgullosas de todo lo que constituye su feminidad, destacan por su incapacidad para ejercer el mal y por cualidades que tradicionalmente se le atribuyen a la mujer: paciencia, dulzura, compasión, comprensión, justicia. Esta feminidad las opone a las mujeres de generaciones anteriores, como la madre de Binetou (la co-esposa de Ramatoulaye) o la suegra de Aïssatou, que manipulan a todos los que las rodean sin ningún límite moral o ético. Aïssatou y Ramatoulaye son

dos mujeres solidarias que trabajan de manera diferente para que la mujer se adapte poco a poco a la modernidad. Frente a la poligamia, reaccionan de manera distinta. Aïssatou se divorcia mientras que Ramatoulaye se queda con su esposo porque cree en el matrimonio como institución y en la complementariedad entre el hombre y la mujer. Todo en la novela nos conduce a la afirmación de los valores femeninos, sin hacer alusión a la supremacía masculina o al conflicto genérico. Empero, al feminismo de la escritora le falta radicalismo, debido al peso de la tradición musulmana y al largo período de silencio al que fue sometido el discurso femenino africano. En la África postcolonial de los años setenta, la mujer carece de visibilidad fuera del contexto familiar y los hombres dominan todo el espacio económico, político y social de la vida pública. Mariama Bâ ataca los factores más importantes de la alienación femenina, las tradiciones feudales, pero se instala en un discurso ambiguo, condicionada por los valores occidentales inculcados en la escuela colonial y renegando al mismo tiempo de la influencia extranjera.

Rosalía de Castro (1837-1885), figura emblemática del resurgir cultural y político de la Galicia de finales del siglo XIX, reducida a ser la voz popular y sentimental de los gallegos, es el centro de interés de multitud de estudios que recientemente procuran rehabilitar otra Rosalía, lejos de la imagen que se impuso de la escritora a lo largo del siglo XX, como mujer ajena al mundo intelectual, madre de familia numerosa afincada en provincias, sin identidad propia y subordinada a los intereses de su marido. Estudios recientes muestran a una Rosalía culta, con un elevado conocimiento de la literatura europea en su lengua originaria o en la traducción francesa correspondiente (como en la introducción a *La hija del mar*); una Rosalía que parodia un romanticismo creado y regido por principios masculinos, profundamente anticlerical y alejada de la moral religiosa que ciertos estudiosos consideran el principio unificador de su obra. El predominio y la utilización que hicieron Murguía y los autores del *Rexurdimento* de la poesía más popular de la autora es sin duda el origen de la desustancialización que sufrió su obra y su persona, relegándola a desempeñar un papel secundario en el Romanticismo español como autora carente de ideas, apartada de los círculos literarios e intelectuales de la época. En calidad de mujer y escritora, luchó por ser reconocida por el mérito de su creación artística, más allá del populismo y del sentimentalismo a los que la confinó la crítica hasta estudios relativamente recientes.

Su condición de hija ilegítima, la marginalizan desde dos estamentos sociales, la Iglesia y la aristocracia decadente. Su niñez en una aldea gallega junto a las tías paternas, la incompreensión de la que fue objeto por sus obras y sus ideas, la dificultad para conciliar escritura y feminismo, los años finales de su matrimonio con Murguía, sola y enferma en Padrón, hicieron de Rosalía, una mujer predestinada al dolor y al sufrimiento. Y son precisamente estos dos condicionantes, alejados de cualquier visión judeo-cristiana, los que le aportaron la lucidez necesaria para acceder a lo real dentro de las limitaciones literarias y existenciales que la acompañaron en vida. El dolor y el sufrimiento sometieron su fuero interior a una tiranía constante y le aportaron la lucidez, la desesperación y la humildad que condicionaron su vida y su obra. Dolor y sufrimiento hicieron la grandeza de Rosalía y dotaron a la artista de una especial sensibilidad para acceder a lo real y a los entresijos del alma humana.

La desesperación es el primer paso para liberarse del idealismo y del espiritualismo que dificultan el acceso del ser humano al mundo real. La desesperación genera

sufrimientos, conflictos y catástrofes personales y libera la dosis de idealismo que acompaña a todo individuo, que lo exime a su vez del peso de las religiones alienantes que mantienen la esperanza boba en la mistificación de una vida mejor que compensaría y consolaría de los sufrimientos de ésta y que resulta ser el medio más legítimo que poseen los opresores de toda condición para mantener la dominación y la explotación de todos aquéllos que se resignan ante la miseria. Los poemas de Rosalía no incitan a la revuelta, pero son un grito descarnado contra la posición y la pobreza de los explotados, sean los trabajadores gallegos humillados en Castilla, sean las mujeres que, en la soledad y en la miseria de su situación, no encuentran descanso hasta la muerte. Rosalía mantuvo a lo largo de su vida una actitud ambivalente ante la religión y las creencias tradicionales, una desconfianza absoluta en el amor como sentimiento positivo y la certeza de que toda mujer, sea de la condición que sea, siempre será una víctima. Desesperación y lucidez anulan toda posibilidad de mistificación o de consolación en otra vida mejor. Desde este punto de vista, es difícil conciliar la idea de una moral cristiana como centro unificador de su obra, más bien sería preciso considerar la influencia de una ideología que, sin llegar a ser la del pensamiento libertario, laico y marxista de los pensadores franceses del Siglo de las Luces, posee la lucidez necesaria para abrir el camino a lo que serán los grandes movimientos obreros anarquistas y de liberalización de la mujer del siglo XX.

En el caso de Mariama, su actitud ante la tradición es ambivalente. Si bien se opone a determinados preceptos de la religión musulmana, como la poligamia o a la educación de las niñas, no logra desalienarse ni romper con el peso de una religión que aniquila la voluntad, genera y afirma como único posible, un mundo regido por el pensamiento y los intereses masculinos. Según Lilyan Kesteloot, la poligamia es hoy en día una estructura arcaica que tenía su razón de ser en sociedades en las que la mortalidad infantil era elevada y la supervivencia de la especie estaba en peligro. El hecho de que perdure en los estados modernos, a pesar de la modificación sensible de las prácticas sanitarias y de la consiguiente explosión demográfica, sólo puede deberse a la voluntad masculina por conservar unos privilegios y beneficios contra los deseos o la voluntad del sexo opuesto. La poligamia instala a la mujer en un ciclo infernal de rivalidad con la/s esposa/s, no sólo para obtener una mayor atención del marido y beneficios para los hijos, sino también porque se trata de ver quien obtiene más favores del padre, provocando un combate en el interior del hogar. La mujer cae en un proceso repetitivo y degradante que le impide evolucionar (Kesteloot, 2009: 407-408). Por otra parte, es preciso subrayar el hecho de que fue precisamente de la mano del colonialismo, del cristianismo y del islam cuando la mujer comenzó a ser percibida, en el continente africano, como un ser negativo al que era preciso dominar por su carácter tentador y destructor. En el imaginario africano se venera a la mujer como madre de todas las cosas, por ser portadora de justicia, riqueza, sabiduría e hijos. No resulta anodino que las sociedades africanas adoren diosas femeninas, la tierra madre o el agua. Tradicionalmente, la mujer y el hombre eran seres complementarios: a la primera le correspondía todo lo relativo a la cosmología y a la metafísica; al segundo, la organización socio-política (Pérez Ruiz, 2008, p. 6). La situación no era muy diferente en la Galicia tradicional en la que se veneraba igualmente a la mujer como la Madre-Tierra, en honor a su fecundidad, y a la que se respetaba por su capacidad de decisión y por su fortaleza física. Del mismo modo que en el contexto africano, en Galicia la religión es portadora de un pensamiento

antifeminista y falocrático y de una visión exógena y negativa de la mujer, ajena al imaginario gallego. En el siglo XIX, en Europa, se consideraba a la mujer como el sexo débil, menos inteligente que el hombre y, por ende, se la relegaba a la vida doméstica. En este aspecto como en otros muchos, Rosalía fue una precursora, puesto que muchos de los prejuicios sexistas denunciados un siglo más tarde por Virginia Woolf en *A room of one's own* (1929), están presentes en "Las literatas. Carta a Eduarda", sin olvidar el prólogo a *La Hija del mar* y "Lieders", verdaderos alegatos feministas *avant la lettre*. La visión negativa de la mujer que prevalece en Europa, se la llevarán a África los hombres enviados al continente a comienzos del siglo XIX, desinteresados por todo lo relativo al continente africano e impregnados de las teorías evolucionistas de la época que defendían la existencia de razas "atrasadas", menos evolucionadas que la civilización europea. Su rechazo era total cuando se trataba de las otras negras, lo más despreciable para el colonizador blanco en su escala de valores. Les llamaba la atención, al mismo tiempo que era motivo de rechazo, la resistencia física de estas mujeres y su capacidad para realizar los trabajos más duros (Pérez Ruiz, 2008, p. 7). De nuevo en esta caracterización se encuentra una clara similitud con la realidad de las mujeres gallegas, trabajando como hombres en el campo con una fuerza física descomunal que asombró a más de un viajero extranjero.

La historia de Galicia como la historia del África colonial y de sus mujeres está cargada de dolor y de sufrimiento. Y el sufrimiento es la base de la desesperación que proporciona una fuerza interior a seres excepcionales, dotados de una sensibilidad especial frente a la injusticia social. Ante la incapacidad de llenar el vacío existencial, origen del caos, con ilusiones como el amor o la religión, el escritor se instala en un pesimismo y un *mal de vivre* que lo conducen al rechazo de sí mismo. La vida de Mariama, como la de Ramatoulaye, está regida por la tradición y al mismo tiempo por la nostalgia de un tiempo consagrado a la abertura al mundo propugnado desde la escuela colonial. Ramatoulaye habla con mucha nostalgia de la directora de la Escuela Francesa, "*la femme blanche qui, la première, a voulu pour nous un destin hors du commun*" (Bâ, 1981, p. 37), de sus compañeras de promoción, de la riqueza intelectual, del conocimiento de otras culturas y de otras civilizaciones. Ramatoulaye transgrede la tradición cuando se casa por amor, a pesar de la oposición de sus padres. Se refiere luego a la felicidad que le aportó el matrimonio, al nacimiento de sus hijos y de cómo ese armonioso mundo desaparece cuando el esposo, sin previo aviso (como era de rigor en estos casos), decide casarse con Binetou y abandonar el hogar familiar. A partir de ese instante, Ramatoulaye pierde su identidad y entra en el círculo infernal de la poligamia, en una rivalidad estéril con la coesposa que genera destrucción y que aliena la mujer a los intereses del marido. La muerte del esposo conduce a Ramatoulaye a liberarse de un matrimonio convertido en suplicio y le aporta la posibilidad del cambio hacia otras propuestas sociales menos opresivas. Acepta el embarazo de su hija mayor y deja que acabe sus estudios, da consejos sobre sexualidad a sus hijas menores y se niega a ser un objeto mercantil para los dos hombres que la pretenden durante los cuarenta días que dura el luto y la reclusión en el hogar familiar:

Le monde est à l'envers. Les mères de jadis enseignaient la chasteté. Leur voix autorisée stigmatisait toute "errance" extra-conjugale. Les mères modernes favorisent les "jeux interdits". Elles aident à la limitation de leurs dégâts, mieux, à leur prévention. Elles ôtent toutes épines, tous cailloux qui

gênent la marche de leurs enfants à la conquête de toutes les libertés! Je me plie douloureusement à cette exigence (Bâ, 1981, p. 161).

Rosalía rechaza su situación como mujer, esposa y madre, escritora e intelectual, ante la dificultad de conciliar ambas facetas de su vida, en una sociedad que acepta mal a la mujer fuera de su papel tradicional de madre y esposa y ante las dudas que le ocasiona el alcance real de su obra (pensemos en todo lo que mandó quemar a sus hijos antes de morir o del silencio en el que se sumió tras las críticas que siguieron a la publicación de los *Cantares*). Para Rosalía, únicamente es posible concebir el amor como ausencia, dolor y aniquilación de la ilusión femenina. Las creencias tradicionales, sus sombras, se vuelven más palpables y reales que el venturoso paraíso del catolicismo burgués dominante, orientado a la explotación de los más débiles, entre los que se encuentra, por supuesto, la mujer. Esta especial sensibilidad frente a la injusticia, fruto de una larga experiencia de dolor y de sufrimiento, se explica por la condición de su nacimiento, por la exclusión social y la educación culpabilizante y alienante, legitimada por la escuela y la Iglesia. La felicidad es inaccesible para una niña inteligente educada sin respuestas a la ausencia de sus padres. Cuando su madre retoma el rumbo de su educación en Santiago, la lectura, el contacto con los intelectuales europeos, la poesía, le rinden la posibilidad de liberar el dolor y muchos de los prejuicios religiosos y sexistas inculcados durante años.

Sin embargo, Rosalía no es una libertaria, asume su papel de madre y de esposa en el dolor y en lo que parece ser el abandono de Murguía durante su enfermedad. Su alma desposeída de todo, incluso de sí misma, lucha por no permanecer en el mundo de las sombras, pero al final de su vida, ella misma se vuelve sombra. La desesperación conlleva el rechazo del ideal claro e inteligible del mundo, de la belleza eterna y absoluta de inspiración divina, del amor de inspiración romántica. Llega incluso a negar la esperanza de los oprimidos. En razón de su condición de mujer, su intervención en el campo político y social de la época, exclusivamente falocráticos, está vetada, su compromiso va a ser sobre todo ético. La escritura es para Rosalía terapia. Dotada de una especial sensibilidad hacia las personas y las cosas, Rosalía siente, ve, comprende, lo que no resulta accesible a la mayoría de los mortales, condenando su sufrimiento a la incomprensión y burla de sus contemporáneos. La escritura le procura consolación estética ante las miserias de la vida cotidiana, las palabras como remediación a las sombras de la existencia. La poesía rosaliana traduce en palabras una experiencia dolorosa. Ante la desesperación, su alma aparece desnuda en unha entrega total de sí misma, de ahí que su poesía resulte más elocuente que la narrativa.

Siguiendo a Baudelaire, el arte puro conlleva la creación de una obra que contiene el objeto, el sujeto, el mundo exterior al artista y al propio artista. Desde esta perspectiva, el realismo es una falacia porque la obra de arte es la expresión de una experiencia única y personal, subjetiva, que depende de nuestra propia visión del mundo y de la realidad que reside en el interior de nosotros mismos. El escritor no es el sabio que intenta descubrir y explicar los misterios más recónditos de la naturaleza: la naturaleza es compleja y el lenguaje, insuficiente. La poesía de Rosalía no es un tratado sociológico, sino la descripción de una realidad, resultado de la experiencia y del fuero interior de una mujer atormentada, llena de dolor, una intelectual que no encuentra su lugar en un mundo regentado por principios y valores masculinos,

madre de seis hijos, rechazada por su marido, enferma, creadora de una obra mal estudiada, parcialmente reconocida por la crítica y quizás en parte destruida al final de su vida y que sufrió en carne propia las consecuencias de la inestabilidad económica y geográfica de la familia Murguía de Castro.

*Une si longue lettre* es una obra subjetiva, narrada en primera persona, lo que la aleja de entrada del universo ordenado y convencional de la ideología burguesa. Las similitudes entre la vida de la protagonista, Ramatoulaye, y Mariama Bâ conducen al lector a una asimilación automática entre autor y obra, siendo la segunda una prolongación casi natural de la primera. Mariama aporta a su personaje una línea de conducta que le es propio y deja al final de la obra una vía abierta a la liberalización de su protagonista. Sabemos que Mariama rechazó la poligamia, se divorció y se casó de nuevo. Ramatoulaye, sin embargo, se resigna ante su situación y parece escoger el inmovilismo y el espacio cerrado del hogar. Gracias a la redacción de la carta, toma conciencia de lo que fue su vida, su matrimonio, el dolor y la humillación frente al abandono, su papel de mujer exenta de voz y de decisión, confinada a las decisiones del mundo masculino en la estricta sociedad senegalesa.

En *Le Deuxième Sexe* (1949), Simone de Beauvoir, piensa que una vez casada, la mujer se convierte en el otro, la negación del hombre, y adquiere un papel pasivo en el núcleo familiar y en la esfera social. No se nace mujer, afirma la intelectual francesa, la mujer se hace a partir de la educación social y psicológica que genera las diferencias que hacen que la mujer se convierta en la negación del hombre. Rosalía fue pionera en su lucha por el reconocimiento de la mujer artista, en su dimensión estética, y por los efectos de sus intervenciones en el campo social y político. Murguía orienta la recepción estética, política y social de su mujer, extrayéndose voluntariamente del ámbito intimista de la esfera familiar, corroborando una vez más las teorías sobre la mujer de Simone de Beauvoir: los esposos nunca serán iguales. Rosalía se rebela contra la pasividad a la que la reduce su matrimonio, pero, al mismo tiempo, las fuerzas falocráticas del campo social limitan el alcance de dicha rebelión, manipulando y deformando la dimensión estética, social y política de la mujer artista, silenciando al final de su vida, su discurso, y reduciendo a la mujer que fue Rosalía, a la pasividad y a la reclusión en el hogar. Las contradicciones internas entre la mujer y la intelectual sólo pueden ser dolorosas y esta subjetividad funciona como un filtro o pantalla entre la representación del mundo exterior y la explosión de un intimismo exacerbado. Rosalía, como Mariama, son conscientes de que escribir supone asumir una función social, sea para denunciar, en el primer caso, la situación de las capas sociales más marginales de la sociedad, sea, en el segundo, para denunciar la condición de la mujer, discriminada en la esfera familiar y discriminada por el hombre cuando éste opta por la poligamia. Ambas mujeres comprenden que la intervención de la mujer intelectual en el campo social es necesaria, pero desconfían del político por estar éste dominado exclusivamente por hombres. La escritura es un poderoso instrumento que moldea y condiciona la evolución del campo social. Al presentar el mundo real en general y el mundo de las mujeres en particular, Rosalía y Mariama proporcionan modelos alternativos que contribuyen al cambio en el seno de las mentalidades, ofrecen al lector la realidad desde otro punto de vista: crítico y transgresivo, en el caso de Rosalía; liberador de la condición femenina y de la palabra para denunciar la opresión de las mujeres en *Une si longue lettre*:

Les irréversibles courants de libération de la femme qui fouettent le monde ne me laissent pas indifférente. Cet ébranlement qui viole tous les domaines, révèle et illustre nos capacités.

Mon coeur est en fête chaque fois qu'une femme émerge de l'ombre. Je sais mouvant le terrain des acquis, difficile la survie des conquêtes, les contraintes sociales bousculent toujours et l'égoïsme mâle résiste.

Instruments des uns, appâts pour d'autres, respectées ou méprisées, souvent muselées, toutes les femmes ont presque le même destin que des religions ou des législations abusives ont cimenté. (Bâ, 1981, pp. 163-164)

Si algo distingue a las dos mujeres es la instrumentalización de la que fue objeto la obra rosaliana dentro de un contexto político preciso como fue el del *Rexurdimento*, que en definitiva encorsetó y limitó el universo literario de la escritora gallega. Posteriormente, la imaginería bienpensante haría lo posible para ocultar su carácter subversivo, manipular su imagen durante más de un siglo y crear una Rosalía llorona, santurróna y resignada. En el sistema literario español, la manipulación fue todavía mayor: se silenció y se deturpó su obra hasta convertirla en heredera de segunda categoría de Bécquer. En vida, Rosalía aspiraba a vivir de lo que escribía, no obstante, su condición de mujer y las luchas políticas de las que fue víctima Murguía, la condenaron a la pasividad y al silencio, la limitaron social y políticamente, la instrumentalizaron literariamente. No es de extrañar que este contexto la condujera al desgarramiento interior y a la desesperación. Rosalía no podía asumir sin más el romanticismo vigente, de ahí la busca constante a la que somete su obra hasta derivar en el realismo. La insatisfacción rosaliana del mundo existente, contrario a sus exigencias éticas, su tendencia a refugiarse en un mundo ideal, opuesto a la realidad, se concretizan en *Conto Gallego* (1864), una obra que inaugura en la Península el realismo social, un siglo *avant la lettre*.

En lo que se refiere a la literatura femenina africana, el silenciamiento por parte de las historiografías oficiales fue más que evidente, desde el momento en que se sitúan sus orígenes a finales de los años sesenta, casi una década después de la masculina. Durante varios siglos, fueron las mujeres africanas las que transmitieron a los niños todas las leyendas e historias ancestrales, cerca del fuego o durante las labores del campo. Fueron también las mujeres las que llevaron estas historias sobre amores, revoluciones, afrentas o sueños a los palacios de príncipes y reyes. Por otro lado, la literatura oral, que se transmitió gracias a *griottes* anónimas o *cantaderas*, se pierde en la noche de los tiempos. Las primeras publicaciones femeninas ven la luz a finales del siglo XIX: la sudafricana Olive Schreiner publica en 1883 *A story of an African farm*, bajo el pseudónimo masculino de Ralph Iron; en 1930, aparecen en varias publicaciones norteamericanas, los escritos de la ghanesa Gladys Casely-Hayford, y en 1966, la novela *Efuru* de la nigeriana Flora Nwapa (Pereyra & Mora, 2002: 1-2). La marginalización de la que fue objeto la literatura femenina africana se refleja en la dificultad que tienen las mujeres para publicar y en el escaso interés que muestran críticos y académicos. La creación, crítica y publicación de la literatura africana fue desde siempre "un negocio masculino" (Pérez Ruiz, 2008, p. 13) y las escritoras fueron y son, con frecuencia, excluidas de las antologías de la literatura africana. Pese a las dificultades y prejuicios que tienen que afrontar las escritoras desde el momento en que se considera la escritura actividad impropia del sexo femenino, la literatura femenina africana emerge tras el silencio al que estuvo sometida durante mucho

tiempo. La mujer escritora es consciente de que, a través de la escritura, adquiere el poder de transformar y enriquecer la imagen social, endógena y exógena, de la mujer africana.

Rosalía fue incapaz de creer en el alcance de su obra (más allá del simple *captatio benevolentiae* tan de rigor en la época); todas las fuerzas políticas, sociales e ideológicas del campo trabajaban en su contra. También porque la lucidez, fuente de energía para Rosalía, se lo impedía. Tampoco se pudo librar a una revuelta total que la llevaría a la negación absoluta de su persona y de su obra. Rosalía fue una escritora refractaria, preocupada por destilar y limpiar la mirada de sus lectores, lo que explica que la ideología burguesa dominante hiciera lo posible para operar como una fuerza contraria a la emergencia de la verdad. No pudiendo silenciar a la escritora en el contexto gallego, lo más sencillo fue deturpar su imagen. Al final de su vida, la desesperación llega a su culmen. Cansada de luchar y de la incompreensión de sus contemporáneos, en Rosalía operan dos fuerzas ambivalentes: por un lado, la desconfianza ante la palabra, que la conduce a quemar sus escritos, por otro lado, la creación de una obra, *En las orillas del Sar*, que opera como summum totalizador dirigido a las fuerzas políticas e ideológicas de la Península. La primera fuerza de destrucción surge ante la desconfianza que la autora, lúcida y desesperada, alberga en la palabra, ante la sumisión voluntaria o manipulada de sus eventuales lectores. Cuando las palabras no consiguen atrapar las sensaciones ni expresar el mundo que las rodea, el escritor acaba por oponerse a un universo carente de sentido. Quizás la escritura no pueda conducir al escritor a lo absoluto, como lo afirmaban los escritores idealistas, mas puede aportarle un sentido a su vida, clarificar y ordenar el pensamiento. Gracias a la escritura, el escritor es capaz de desdoblarse entre la naturaleza y su humana condición. La escritura es una catarsis, un desprendimiento de la educación humanista y cristiana que baña el continente europeo, un modo de descubrir la mezcla de suplicio y de delicia que encierra la existencia terrestre. La segunda fuerza consigue que Rosalía siga creyendo en la palabra, en el lenguaje literario como único medio de expresar y de compartir su desesperación, sin dejar de ser consciente, gracias a su lucidez, de que las palabras se pueden tornar ilusión. La literatura, como todas las artes (filosofía, ciencia o política), encierra una carga precisa de ilusión que puede traicionar, ensuciar, mutilar las cosas en lugar de sugerirlas o revelarlas. La literatura, como mistificación, se puede convertir en un elemento tanto o más alienante que las religiones, las utopías políticas o las filosofías idealistas. Una vez más se pone de relieve la lucidez de Rosalía, la grandeza y la superioridad de un espíritu dotado de la clarividencia necesaria para superar el romanticismo vigente, modulado por la supremacía masculina burguesa.

Mariama apuesta por la claridad, ideal clásico necesario a la persuasión. Mas, la claridad como el hermetismo, pueden ocultar la luz y la verdad. El pensamiento colonial deja sus huellas en la escritora, marcada por la instrucción de la escuela de magisterio, escuelas creadas con el fin de formar funcionarios integrados en el sistema colonial, fieles a los valores de la civilización africana: "*nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et moeurs ; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre*" (Bâ, 1979, p. 38). Esta instrucción femenina tenía una doble finalidad, por un lado, vencer el desequilibrio intelectual en el seno de la pareja. Por otro, educar mujeres en el espíritu conciliador del universo colonial y de las tradiciones africanas, para que dicho pensamiento se transmitiera más fácilmente en el núcleo

familiar. No obstante, su influencia no fue la esperada: a estas escuelas accedían un mínimo porcentaje de mujeres, mujeres que como Mariama pertenecían a la burguesía del país. Por otra parte, las mujeres educadas en estas escuelas van a sufrir la hostilidad femenina de las generaciones anteriores y el rechazo de las élites masculinas: "*premières pionnières de la promotion de la femme africaine, nous étions peu nombreuses. Des hommes nous taxaient d'écervelées. D'autres nous désignaient comme diabesses*" (Bâ, 1979, p. 36). Estos hombres deseaban que las mujeres africanas se formaran en el respeto de las tradiciones, como buenas amas de casa, no que medraran intelectualmente. En *Une si longue lettre*, la madre de la protagonista se opone al matrimonio de su hija por amor y la suegra de Aïssatou no tiene reparos en obligar a su hijo a casarse de nuevo con una pretendiente de origen noble. En cierta medida estas escuelas fracasaron porque las mujeres africanas se encontraron atrapadas entre dos civilizaciones, la francesa y la africana, sin una ideología propia, sin individualidad, en una sociedad mal preparada para aceptar la instrucción femenina. Mujeres que acabarán casándose con hombres educados muy lejos del ideal de la familia occidental monógama inculcado en estas escuelas. La propia Mariama vivió tres matrimonios sucesivos sin mucha fortuna, exceptuando el tercero, aunque no sin conflictos, con el intelectual y político Obèye Diop.

III. Al coger la pluma, Rosalía y Mariama, como mujeres que sufren el silencio y la opresión del mundo masculino dominante, dejan su huella en el universo de los signos, independientemente de los motivos que las inspiraron o que las guiaron y de las formas de expresión que una y otra adoptaron en su escritura. En la Galicia del siglo XIX, que emerge del oscurantismo literario y lingüístico de tres siglos, y en el Senegal de la época postcolonial que se aleja poco a poco de la dominación francesa, el discurso femenino, como discurso transgresivo, va dirigido contra el pensamiento masculino dominante y las mujeres se convierten en agentes esenciales de la Historia, en un elemento potencialmente subversivo de la misma. La mujer gallega del siglo XIX soporta la opresión de las fuerzas falocráticas en el dominio privado de la familia y en el campo social. La mujer africana se encuentra doblemente colonizada, por sus congéneres masculinos, como esclava doméstica, y por el discurso dominante del colonizador, como sierva leal y fiel, dispuesta a propagar sus ideas: esta situación de opresión es similar a la sufrida por las mujeres europeas un siglo antes. Al ser la política dominio de lo público y de lo masculino, Rosalía y Mariama, confinadas en el espacio interior privado de la familia, tienen vetado su acceso. En el caso de Mariama, esta imposibilidad surge del exterior, por las propias fuerzas del campo político, y desde el interior en la medida en que la escritora considera que el papel social de la mujer debe limitarse al militantismo asociativo. Mariama piensa que la mujer no está preparada, desde un punto de vista ideológico, para aceptar opiniones divergentes, circunstancia que la indispone genéticamente para la política. En el caso de Rosalía, los prejuicios sociales decimonónicos y la tradición católico-eclesiástica dominante silenciaron a la mujer escritora, librepensadora, que luchó para que el pueblo gallego tuviera voz propia.

## Bibliografía

- BÂ, M. (2001). *Une si longue lettre*, Paris : Le serpent à plumes.
- CASTRO, R. DE (1996a). Prólogo de «La Hija del mar». *Obra completa*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro, pp. 15-16.  
[http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/ccg\\_pr\\_a19-mulleres\\_doc\\_16\\_lahijadelmar.pdf](http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/ccg_pr_a19-mulleres_doc_16_lahijadelmar.pdf) [14/06/2021].
- CASTRO, R. DE (1996b). Las literatas. Carta a Eduarda, *Obra completa*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro, pp. 493-495.  
[http://culturagalega.gal/album/docs/doc\\_16\\_literatas.pdf](http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_literatas.pdf) [14/06/2021].
- CASTRO, R. DE (1996c). "Lieders". *Obra completa*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro, pp. 491-492.  
[http://culturagalega.gal/album/docs/doc\\_16\\_lieders.pdf](http://culturagalega.gal/album/docs/doc_16_lieders.pdf) [14/06/2021].
- COMTE-SPONVILLE, A. (2002). *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris : PUF.
- DIA, A. T. (noviembre 1979). Interview à Mariama Bâ. *Amina*.  
<http://afilit.arts.uwa.edu.au/AMINABALettere.html> [14/06/2021].
- GARCÍA NEGRO, M. P. (2008). Rosalía de Castro: a inauguradora da modernidade galega. *Madrygal: Revista de estudos gallegos*. 11, pp. 133-136.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2712619> [14/06/2021].
- KESTELOOT, L. (2009). *Historia de la literatura negroafricana (Una visión panorámica desde la francofonía)*, Barcelona: El Cobre Ediciones.
- LOPEZ, A. (18 de julio de 1985). Lírica y etnia: encuentro con Follas Novas. *Cuaderno de Cultura/La Voz de Galicia*.  
[http://culturagalega.gal/album/docs/sobre\\_16\\_02.pdf](http://culturagalega.gal/album/docs/sobre_16_02.pdf) [14/06/2021].
- MICHEL, P. (2001). *Lucidité, désespoir et écriture*, Angers: Presses Universitaires d'Angers/Société Octave Mirbeau.
- NDIAYE, M. (17 de agosto de 2011). 30 ans après sa mort : Mariama Bâ renaît à travers ses écrits. *Le Populaire*. [https://www.seneweb.com/news/Culture/30-ans-apres-sa-mort-mariama-ba-renait-a-travers-ses-ecrits\\_n\\_49780.html](https://www.seneweb.com/news/Culture/30-ans-apres-sa-mort-mariama-ba-renait-a-travers-ses-ecrits_n_49780.html) [14/06/2021].
- ONDO, M. (7 de noviembre de 2009). L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire. *La Revue des Ressources*.  
<https://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-feminine-dans-le-roman-francophone-d-afrique-noire,1366.html> [14/06/2021].
- PEREYRA, V. & MORA, L. (11 de junio de 2002). Literatura femenina y feminista del África negra. *El corresponsal de Medio Oriente y África*.  
[http://www.elcorresponsal.com/modules.php?name=Stories\\_Archive&sa=show\\_month&year=2002&month=06&month\\_l=Junio](http://www.elcorresponsal.com/modules.php?name=Stories_Archive&sa=show_month&year=2002&month=06&month_l=Junio) [26/02/2015].
- PÉREZ RUIZ, B. (2008). Mirar al mundo con ojos nuevos: escritoras africanas. *Cuadernos de la Fundación Sur (Departamento África)*, 22 (3).  
[http://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0561/12\\_PER\\_MIR.pdf](http://centroderecursos.alboan.org/ebooks/0000/0561/12_PER_MIR.pdf) [14/06/2021].
- PÉREZ RUIZ, B. (abril de 2010). Personajes femeninos en la literatura de autoras africanas frente al trauma: resistencia, adaptación y pragmatismo. *Oráfrica, revista de oralidad africana*, 6, pp. 171-178.  
<https://raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/225170/306402> [14/06/2021].
- PÉREZ RUIZ, B. (2015). Otra manera de sentir: feminismos negros, género y estudios literarios en el África subsahariana. Premio Elisa Pérez Vera. Madrid: UNED.  
<https://docplayer.es/18761769-Otra-manera-de-sentir.html> [14/06/2021].

- POULLAIN, G. (1976). Marina Mayoral. La poesía de Rosalía de Castro. *Bulletin Hispanique*, 78 (1), pp. 148-153. [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1976\\_num\\_78\\_1\\_4196\\_t1\\_0148\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1976_num_78_1_4196_t1_0148_0000_2) [14/06/2021].
- TCHOMBA, I. N. (6 de junio de 2011). L'image de la femme sénégalaise dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. *Mondesfrancophones.com*. Revue mondiale des francophonies. <https://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/l%e2%80%99image-de-la-femme-senegalaise-dans-une-si-longue-lettre-de-mariama-ba/> [14/06/2021].

## Applicabilité du modèle cognitif des images schématiques dans l'enseignement-apprentissage de l'écrit au niveau universitaire

### *Applying Image Schemas to Teaching Writing at the University Level*

**Joanna Kopeć**

*Université de Łódź, Pologne*

**Résumé :** Les images schématiques sont des structures basiques qui émergent directement de notre expérience corporelle. Bien que dépourvues de contenu propositionnel, elles constituent directement le domaine source des métaphores des images schématiques (image schema metaphors) et participent indirectement à l'émergence des concepts plus spécifiques et plus élaborés. L'auteure examine l'image schématique du CHEMIN ainsi que ses modèles subsidiaires dans le cadre de la linguistique cognitive et évalue leur applicabilité dans l'enseignement des langues étrangères. Les notions d'image schématique et de métaphore conceptuelle ne sont pas uniquement théoriques mais permettent de structurer un texte et un discours. L'auteure démontre comment elles peuvent être appliquées dans l'enseignement de l'écriture figurative qui inclut toutes les formes d'écriture et ne se limite pas à la poésie ou à la fiction.

**Mots-clés :** image schématique, métaphore conceptuelle, enseignement-apprentissage de l'écrit universitaire, didactique du français idiomatique.

**Abstract:** Image schemas are basic and skeletal structures directly emerging out of our bodily experience. Though deprived of propositional content, they directly constitute the source domain of image schema metaphors and indirectly participate in the emergence of more specific and elaborate concepts. The author discusses the PATH image schema along with its subsidiary schemas within the Cognitive Linguistics framework and assesses their applicability to foreign language teaching. Image schemas and conceptual metaphors are not only theoretical constructs but they have psychological reality and play a role in structuring texts and discourses. The author demonstrates how they can be applied in teaching figurative writing which, according to the cognitive view of figurative language and thought, includes all forms of writing and is not limited to poetry or fiction.

**Keywords:** image schema, conceptual metaphor, image schema metaphor, foreign language teaching, teaching and writing at the university level, idioms.

*Écrire est une façon de se connecter à autrui,  
à d'autres cultures, d'autres pays, d'autres océans.  
Être humain est un apprentissage, cela ne s'arrête jamais.*  
Joy Harjo

## **Introduction**

L'enseignement-apprentissage de l'écrit au niveau avancé constitue l'une des préoccupations majeures des didacticiens depuis des décennies. Dès l'apparition des méthodes dites communicatives et plus tard actionnelles, cette capacité, qui de nos jours s'avère plus qu'indispensable, a été pendant longtemps mise à l'écart. Il en découle que l'intérêt des apprenants pour l'écrit reste incontestablement moindre que celui porté à l'oral. Il est clair cependant que l'écriture constitue un outil cognitif efficace permettant de structurer la pensée. Dans notre pratique de l'enseignement-apprentissage de l'écrit, nous tentons de mettre l'accent sur la compréhension de la structure des langues, d'où l'intérêt que nous portons aux recherches en linguistique cognitive. Cet article, dont le but est de répondre aux besoins des apprenants du français et de l'espagnol langues étrangères du niveau avancé, a été conçu dans le cadre d'études effectuées à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Lodz. Après avoir lu, analysé et corrigé un corpus argumentatif de 350 textes en langue étrangère (le français) rédigés par des étudiants de troisième année de licence, nous avons pu y constater, qu'outre les problèmes auxquels on se heurte depuis longtemps (emploi douteux du lexique, cohésion textuelle déficiente), on observe également une très faible présence d'expressions métaphoriques. Nous avons donc tenté de répondre à la question suivante : comment aider les apprenants à acquérir ce langage figuratif et assurer sa rétention linguistique ? Partant du principe que la linguistique cognitive accorde une grande importance à l'enseignement du langage figuratif, tout en soulignant la valeur communicative de ce dernier dans la communication interculturelle, nous voulons proposer une implication didactique reposant sur deux concepts fondamentaux de la LC, à savoir : les images schématiques (Johnson, 1987) et la métaphore conceptuelle (Lakoff et Johnson, 1980). Ces deux modèles théoriques nous permettent de mettre en valeur la base métaphorique et conceptuelle des expressions idiomatiques (Gibbs, 1994) qui, en plus d'être une source considérable de créativité lexicale, devraient occuper la place qu'elles méritent dans l'enseignement-apprentissage des langues étrangères. Afin de contribuer à l'enseignement du langage métaphorique dans les cours de langues étrangères, nous avons établi, à partir des textes journalistiques, un corpus d'expressions idiomatiques provenant des images schématiques subsidiaires à celle du CHEMIN. Nous avons ensuite étudié la conceptualisation spatiale ainsi que les manifestations linguistiques en français et en espagnol de toutes les expressions du corpus, et avons élaboré une série d'activités lexicales et de production écrite. Nous avons choisi une étude comparative dans le but de faciliter aux étudiants l'acquisition des expressions métaphoriques qui, dans les deux langues romanes qu'ils apprennent, sont basées sur les mêmes images schématiques.

Le point de vue cognitif que nous avons adopté, nous autorise à supposer que l'incorporation de la compétence métaphorique (Littlemore, 2006) dans l'enseignement-apprentissage de l'écrit au niveau universitaire du français langue

étrangère et de l'espagnol langues étrangères nous montrera dans quelle mesure la conscience de la valeur figurative des langues aidera les apprenants à contourner les difficultés sémantiques et leur permettra ainsi d'accéder au vrai sens (compréhension écrite) et ensuite de construire un vrai sens du texte (production écrite).

### **1. Les images schématiques : définition(s) et classification**

Le concept d'image schématique, étroitement lié à ceux de *langue figurative* et de *cognition incarnée* (ang. : embodied cognition), est le socle de la Théorie de la Métaphore Conceptuelle. Il constitue le niveau le plus schématique de la conceptualisation de notre expérience. La définition formulée par Johnson est celle qui a été citée par la majorité des linguistes et qui est la plus employée en linguistique cognitive :

Prenons d'abord une image schématique, qui est un modèle dynamique qui fonctionne un peu comme une structure abstraite d'image, et se connecte donc à une vaste gamme d'expériences différentes qui manifestent le même modèle récurrent (Cusimano 2008, pp. 77-80).

Il est important d'ajouter que la description des images schématiques ne se limite pas à un seul critère, celui de l'abstraction. Selon Claustner et Croft :

Les images schématiques structurent notre expérience corporelle (Talmy, 1972, 1977, 1983), et elles structurent aussi notre expérience non-corporelle, à travers la métaphore (Lakoff, 1987, p. 453 ; Johnson, 1987, p. 29). Cette définition clarifie la description apparemment contradictoire des images schématiques qu'on rencontre parfois : or les images schématiques sont en un sens « abstraites » puisqu'elles sont schématiques, mais non « abstraites » dans un autre sens puisqu'elles sont dans le corps. (1999, p. 14)

Ces modèles cognitifs sont « incarnés » à travers nos expériences perceptives corporelles et puisqu'ils font intervenir notre perception sensorielle, nous pouvons insister sur leur aspect topologique, comme le fait Peña Cervel (cit. d'après Cusimano, 1999, p. 188) :

Les images schématiques sont des conceptualisations topologiques abstraites qui peuvent être utilisées pour donner une structure à une grande variété de domaines cognitifs.

Nous avons décidé d'élaborer un corpus d'expressions idiomatiques en français et en espagnol en nous basant sur le schéma conceptuel du CHEMIN car, à notre avis, c'est celui qu'on retrouve le plus souvent dans le discours. Il va être exploité en classe de langue afin de faciliter aux étudiants l'acquisition du langage figuratif. L'image schématique du CHEMIN vient de notre expérience vitale des objets en mouvement (qui parfois sont forcés de se déplacer) et qui poursuivent leur route malgré les obstacles. Chaque chemin possède un point de départ et un but, comme nous pouvons l'observer sur le dessin suivant (Peña Cervel, 2012, p. 70) sur lequel figurent les principaux composants de cette image schématique.

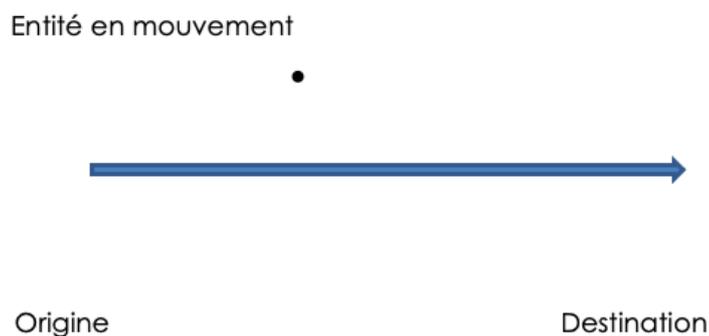


Figure 1. Image schématique du CHEMIN

Quand nous disons : *Jean a franchi le premier la ligne d'arrivée/Juan llegó el primero a la meta*, nous nous référons à l'image schématique du CHEMIN. Jean serait l'entité en mouvement, le chemin correspondrait à l'itinéraire reliant le point de départ à la ligne d'arrivée qui est la destination (COURSE – CHEMIN). Les images schématiques nous aident donc à comprendre les exemples métaphoriques comme *aller à la dérive/ir a la deriva* où le modèle cognitif du CHEMIN nous permet de conceptualiser une situation soumise aux aléas de la vie (RELATION – VOYAGE – CHEMIN).

Il est important de souligner qu'il existe différentes taxonomies d'images schématiques. Dans notre article, nous voudrions présenter la classification proposée par Peña Cervel (2012, p. 75) dans laquelle la chercheuse tente de pallier les principales déficiences des études antérieures, à savoir celles de Johnson (1987), Cienki (1997) ou Turner (1993). L'auteure distingue les images schématiques basiques et subsidiaires en prenant en considération la relation de dépendance que ces images entretiennent entre elles. L'image schématique du CHEMIN est considérée comme un modèle basique par rapport auquel les autres schémas jouent un rôle subsidiaire : c'est le cas de FORCE, PROCESSUS, PRÈS-LOIN, DEVANT-DERRIÈRE, VERTICALITÉ, CYCLE-SPIRALE.

## 2. La description des images schématiques subsidiaires à celui du CHEMIN

Nous voudrions à présent définir brièvement les schémas conceptuels subsidiaires au schéma basique du CHEMIN, ce qui nous permettra de mieux comprendre la façon dont ils sont structurés et d'observer les relations établies entre eux.

FORCE – la relation de ce schéma avec le CHEMIN est évidente. Dans la phrase : *La fuerza del viento destruyó varios árboles/La force du vent a détruit de nombreux arbres*, le vent se présente comme une force d'origine inconnue qui suit une trajectoire vers une destination, à savoir les arbres. À cause du pouvoir destructif de ladite force, ceux-ci se sont retrouvés gravement endommagés.

PROCESSUS – les processus peuvent être interprétés comme les étapes du chemin parcouru. *El niño se transformó en un gran hombre/Le garçon est devenu un homme grand*, l'exemple sert à illustrer ce schéma conceptuel de la manière suivante : le garçon constitue le point initial, les différentes phases de la vie du garçon sont les

points intermédiaires du chemin et le fait de devenir un homme grand est lié à la destination.

PRÈS - LOIN – ce modèle expérientiel définit une autre orientation et se compose de deux ou plusieurs entités : le chemin et la distance entre lesdites entités (si la distance est grande nous parlons de l'image schématique LOIN et, si elle est petite, c'est l'image schématique PRÈS qui va être activée). Les expressions suivantes permettent d'exemplifier cette image schématique d'orientation : *María estuvo cerca de la muerte/Marie a frôlé la mort.*

DEVANT - DERRIÈRE – voilà une autre image schématique qui émane de notre expérience. Au moyen de ce modèle, nous pouvons nous référer à un mouvement en avant ou en arrière ainsi qu'à la localisation d'une entité déterminée. La source ou le point de départ peuvent être considérés comme DERRIÈRE, la destination ou l'arrivée constituent DEVANT (AVANT). Une série de points intermédiaires entre la source et la destination font progresser le « trajecteur » de la source vers le but. Les exemples illustratifs de cette image schématique seraient les suivants : *Juan siempre se sienta en la parte trasera de la clase/Jean s'assoit toujours au fond de la classe.*

VERTICALITÉ – l'image schématique associée à l'orientation HAUT/BAS, peut être interprétée comme un chemin à l'orientation verticale. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner : *Juan subió al quinto piso/Jean est monté au cinquième étage où nous remarquons une entité, Jean, qui effectue un mouvement ascendant et arrive à la destination, au cinquième étage. Un autre exemple, cette fois métaphorique, serait *Elena estaba en el séptimo cielo/Hélène était au septième ciel. Dans ce cas, Hélène se trouve dans un endroit doté de connotations positives en raison de son orientation élevée, à savoir, dans le ciel.**

CYCLE - SPIRALE – ce modèle provient de notre expérience vécue, des changements cycliques de la nature au fil des jours ou des saisons (le printemps, l'été, l'automne, l'hiver ; le jour et la nuit, etc.). Le cycle peut être interprété comme un chemin circulaire vers lequel convergent le point de départ et la destination. Mentionnons, en qualité d'exemple, la phrase suivante : *La luna nueva es el comienzo de un nuevo ciclo de fases lunares/La nouvelle lune c'est le début du nouveau cycle de phases lunaires.*

Ce bref parcours à travers les images schématiques subsidiaires à celui du CHEMIN nous a permis de mieux comprendre la nature incorporée de ces modèles cognitifs et d'observer de plus près leur grand potentiel structurant. Ils fournissent le domaine source aux métaphores d'orientation ou aux métaphores des images schématiques, et constituent ainsi des modèles à caractère applicable en didactique des langues étrangères.

### **3. La métaphore conceptuelle**

La présence du langage métaphorique dans notre vie quotidienne est beaucoup plus fréquente que nous ne le pensons. Le locuteur natif ne se rend même pas compte du fait qu'il s'exprime en termes métaphoriques, c'est-à-dire qu'il aborde un concept à l'aide d'un autre, avec lequel, en principe, il n'entretient aucune relation. Rappelons que les expériences physiques récurrentes nous permettent de structurer des notions abstraites sous forme d'images schématiques, et de nous exprimer par des métaphores (LA VIE – UN VOYAGE – UN CHEMIN). Celles-ci sont organisées de façon

systématique et cohérente, par exemple : *traverser la vie/pasar por la vida, arriver à faire qch/llegar a hacer algo, nous ne pouvons pas faire marche arrière maintenant/no podemos dar marcha atrás ahora*. La question est donc de savoir si l'apprenant d'une langue étrangère peut arriver à comprendre ce langage figuratif sans passer par la fastidieuse étape de mémorisation des listes d'expressions idiomatiques. Comme l'explique Boers (2000, 2004), la réflexion sur les métaphores facilite la compréhension du langage figuratif, éclaire l'origine polysémique de beaucoup de mots et favorise ainsi l'apprentissage du vocabulaire.

La métaphore conceptuelle est un phénomène de cognition défini d'après les termes employés par Lakoff et Johnson comme un ensemble de correspondances entre deux domaines conceptuels, le domaine source et le domaine cible. Il est important de distinguer la métaphore conceptuelle de la métaphore linguistique. Cette dernière concerne les mots ou les expressions linguistiques issus du domaine source de la métaphore conceptuelle, généralement plus concret ou cognitivement et intersubjectivement plus accessible du point de vue conceptuel (Kopeć, Przybysz, 2020, p. 140). Les métaphores linguistiques peuvent varier d'une langue à l'autre, bien qu'elles soient des exemplifications linguistiques de la même métaphore conceptuelle. Ainsi, les expressions employées métaphoriquement : *aller à la dérive* et *ir a la deriva* proviennent de la même image schématique du CHEMIN, plus particulièrement de la DÉVIATION et ne diffèrent pas linguistiquement. Ici, les métaphores conceptuelles sont identiques dans les deux langues, c'est-à-dire : DIFFICULTÉS SONT DES OBSTACLES. En revanche, *être au pied du mur, estar entre la espada y la pared*, représentent une image schématique subsidiaire de la COMPULSION, et en comparant ces deux expressions métaphoriques, nous remarquons des différences dans la décomposition scénique de la même situation. À la lumière de ce qui vient d'être dit, il nous paraît nécessaire de souligner que :

la recherche des métaphores conceptuelles peut aider les apprenants, en général, à comprendre les textes, et en particulier, à reconnaître des effets rhétoriques ; de même la reconnaissance de domaines métaphoriques sources permet d'identifier les champs d'expérience culturellement et historiquement significatifs ou représentatifs (stéréotypiques), notamment de manière contrastive : en espagnol, le domaine religieux, en français celui de la nourriture, sont à la base de nombreuses expressions idiomatiques (Bayle 2009).

L'image schématique du CHEMIN constitue une base cohérente pour l'apprentissage des expressions figées liées à la métaphore conceptuelle AMOUR EST UN VOYAGE. C'est une conceptualisation du domaine abstrait de *l'amour*, grâce au domaine plus concret du voyage, à l'aide d'une série de correspondances (mappings) structurées et caractéristiques pour la langue et la culture en question. Observons, par exemple, comment les locuteurs natifs parlent de l'amour : *tôt ou tard toute relation se retrouve dans une impasse*<sup>1</sup>/*tarde o temprano toda relación llega a un punto muerto*, *nous sommes à la croisée des chemins*<sup>2</sup>/*estamos en la encrucijada*, *nous ne pouvons pas faire marche arrière*<sup>3</sup>/*no podemos dar marcha atrás*, ce chemin

<sup>1</sup> <https://theraforma.com> [12/02/2021].

<sup>2</sup> <https://linternaute.fr/expression/langue-française> [12/02/2021].

<sup>3</sup> <https://expressio.fr> [12/02/2021].

*ne nous mène nulle part*<sup>4</sup>/ *este camino no nos lleva a ninguna parte*, notre relation *n'avance pas*/*nuestra relación no está avanzando*, *c'est un grand pas en avant* pour notre couple<sup>5</sup>/*es un gran paso adelante para nuestra pareja*, etc. Les expressions linguistiques en italique rendent évidentes les correspondances métaphoriques ci-dessous :

<b>DOMAINE CIBLE : AMOUR</b>	←	<b>DOMAINE SOURCE : VOYAGE</b>
amants		voyageurs
relation amoureuse		véhicule
projet de couple		destination du voyage
difficultés vécues		obstacles à surmonter
choix à effectuer		choix du chemin
évolution de la relation		distance parcourue

Figure 2. Les correspondances métaphoriques (Kövecses, 2010, p. 9)

L'une des caractéristiques principales de la métaphore conceptuelle est qu'elle constitue un cas spécifique d'une métaphore plus générale, ce qui prouve sa structure hiérarchique. Par exemple, LES ACTIVITÉS AVEC OBJECTIF ET DE LONGUE DURÉE sont conceptualisées, d'une manière générale, comme un VOYAGE, plus exactement le voyage métaphorique d'un couple vers une destination bien déterminée (Soriano, 2012).

Toutes ces considérations nous amènent à faire le lien entre la métaphore conceptuelle et la métaphore de l'image schématique. Comme l'affirme Kövecses :

Image-schema metaphors are based on "skeletal" image-schemas, such as the path-schema, the force-schema, the contact schema, and the like. They are skeletal in the sense that these source domains do not map rich knowledge onto the target. (2010, p. 326)

Le modèle cognitif de l'image schématique en tant que concept de niveau d'expérience physique fondamental, ne possède pas de domaines sources riches ni complexes, néanmoins participe à la création de la pensée abstraite. Son importance réside dans sa capacité explicative, qui lui permet d'aborder la structure des métaphores des images schématiques (*image schema metaphors*), p. ex. : AMOUR EST UN VOYAGE, SIMILARITÉ EST LA PROXIMITÉ.

#### 4. Quelques pistes didactiques

Comme nous l'avons vu dans les sections antérieures, les images schématiques et la métaphore conceptuelle se présentent comme des outils cognitifs fondamentaux dans la déduction du sens et la structuration de la pensée. Ces modèles peuvent être appliqués dans le cadre de cours de langue, en tant que moyens de conscientisation sur les formes très variées de penser et de concevoir la réalité, ainsi que sur les

<sup>4</sup> <https://question-ortographe.fr> [12/02/2021].

<sup>5</sup> <https://www.cosmopolitan.fr> [12/02/2021].

différences culturelles qui imprègnent la signification d'une expression. Il est probable qu'un apprenant du français ou de l'espagnol à qui on présente la métaphore conceptuelle d'une expression qu'il ne connaît pas, se rende compte du fait que la même métaphore existe dans sa langue maternelle ou dans une autre langue romane qu'il est en train d'apprendre. Boers (2000) attire l'attention sur la nature métaphorique du langage par le biais d'activités qui aident à associer l'expression métaphorique à sa motivation, ce qui contribue à créer la conscience métaphorique et facilite l'apprentissage des expressions. Danesi (1988) recommande de développer chez les apprenants d'une langue étrangère une compétence qu'il nomme « la compétence métaphorique » et qu'il définit comme les connaissances portant sur la codification et la représentation des concepts abstraits à l'aide des métaphores.

#### **4.1. L'enseignement du langage figuratif en trois dimensions (Gómez 2013, p. 92)**

Dans cette section, nous proposons une série d'applications didactiques<sup>6</sup> qui visent à faciliter l'apprentissage des expressions métaphoriques correspondant au schéma conceptuel lié au domaine spatial, c'est-à-dire : à l'image schématique du CHEMIN. Ces considérations didactiques sont présentées à travers trois dimensions : métalinguistique, conceptuelle et linguistique. La dimension métalinguistique concerne la compréhension de la notion de métaphore. La dimension conceptuelle s'articule sur l'enseignement des structures conceptuelles liées à l'image schématique du CHEMIN ainsi qu'à ses images subsidiaires. Finalement, la dimension linguistique dont le rôle est de mettre en relation les schémas conceptuels mentionnés auparavant avec les éléments linguistiques qui leur correspondent.

##### **4.1.1. Dimension métalinguistique : comprendre le concept de métaphore**

L'enseignement du langage figuratif devrait être précédé par un travail sur la compréhension de la notion de métaphore. Pour ce faire, il nous semble efficace de proposer une activité qui permettra aux étudiants de s'exprimer avec des métaphores (Gascón, 2011, p. 152).

---

<sup>6</sup> Les contenus des activités sont des idées originales de l'auteure de l'article.

Tableau 1. Découvrir les métaphores

a) Qu'est-ce qu'une métaphore ? Formulez une définition de la métaphore et donnez quelques exemples, en français, en espagnol et dans votre langue maternelle.

b) Souvent, nous utilisons des mots simples pour faire référence à des idées abstraites et compliquées (comme, par exemple, à des événements importants de notre vie). Les expressions proposées ci-dessus sont des exemples en français et en espagnol de la métaphore L'AMOUR EST UN VOYAGE/AMOR ES UN VIAJE :

- Nous sommes à la croisée des chemins/Estamos en la encrucijada

- Je pense que cette relation ne nous mène nulle part/Creo que esta relación no nos lleva a ninguna parte

- Cette relation est une impasse/Esta relación llega a un punto muerto.

- Nous ne pouvons pas faire demi-tour maintenant/Ahora no podemos dar marcha atrás.

Cette étape de conscientisation sera suivie par l'enseignement conceptuel du langage métaphorique afin de faire découvrir aux étudiants les métaphores de l'image schématique du CHEMIN.

#### **4.1.2. Dimension conceptuelle : développer la compétence conceptuelle**

Nous considérons que l'image schématique du CHEMIN que nous avons présentée au préalable, devrait, en raison de sa systématisme et de sa fréquence en langues française et espagnole, occuper une place considérable dans l'enseignement du langage figuratif.

##### **Enseignement conceptuel**

a) L'activité ci-dessous est basée sur un corpus d'expressions linguistiques métaphoriques provenant de textes journalistiques. Elle consiste à faire réaliser aux étudiants le statut métaphorique des expressions ainsi qu'à rendre explicite le contexte théorique : les métaphores conceptuelles et linguistiques ainsi que les domaines source et cible. Il s'agit également de développer chez les apprenants la capacité de savoir comment convertir les schémas de pensée issus de différents domaines conceptuels en structures linguistiques adéquates.

Tableau 2. Le contexte théorique

À partir des expressions linguistiques métaphoriques soulignées<sup>7</sup>, trouvez le domaine source et le domaine cible des métaphores des images schématiques. Répondez aussi à la question suivante : quelle(s) image(s) schématique(s) repérez-vous dans le domaine source ?

- *Olga Tokarczuk est recompensée pour « une imagination narrative qui, avec une passion encyclopédique, symbolise le dépassement des frontières comme forme de vie ».*
- *Peter Handke est distingué quant à lui pour une œuvre qui « forte d'ingénuité linguistique, a exploré la périphérie et la singularité de l'expérience humaine ».*
- *En réalité, on ne fait que la moitié du chemin, ces mesures ne règlent en rien leur parcours du combattant pour se loger, notamment...*
- *La situation dans le Finistère montre une circulation du virus en augmentation.*
- *Elena estaba en el cielo tras saber que había aprobado todo.*

Le but de cette activité est d'amener les apprenants à reconnaître les métaphores suivantes : CONNU EST CENTRAL, INCONNU EST PÉRIPHÉRIQUE, PROGRÈS EST UN MOUVEMENT EN AVANT, PROGRÈS EST UNE DISTANCE PARCOURUE, HAUT EST LE BONHEUR, ensuite à nommer les images schématiques des domaines sources respectives (CENTRE-PÉRIPHÉRIE, CHEMIN et VERTICALITÉ).

b) Le travail sur des textes académiques constitue une occasion d'étudier la conceptualisation spatiale en présentant l'activité mentale en termes de mouvement physique : *recueillir des idées, ramasser des idées, passer à un nouveau point, revenir au point précédent, aboutir à une connaissance approfondie, apporter des informations précieuses, arriver à distinguer, des certitudes sont balayées.*

c) Une autre possibilité est de faire apparaître les mécanismes de la métaphore conceptuelle à travers l'analyse des textes littéraires. Les étudiants travaillent alors en groupe ou individuellement, essaient de reconnaître les expressions et de trouver les métaphores conceptuelles qui leur correspondent. Grâce à cette démarche, ils peuvent employer, de manière consciente, le langage figuratif, qui s'appuie sur la conceptualisation métaphorique.

#### **4.1.3. Dimension linguistique : enseigner le langage métaphorique**

La principale difficulté de l'enseignement de la dimension linguistique du langage métaphorique est due au fait que pour exprimer les schémas conceptuels partagés par les langues connues des apprenants, il faut employer les structures différentes. En outre, il ne faut pas oublier que les manifestations linguistiques de la métaphore

---

<sup>7</sup> Les exemples viennent du corpus créé à partir des textes journalistiques (tirés essentiellement de L'Express et de El País).

conceptuelle représentent des niveaux de conventionalité, d'extension (une phrase, un discours) et de fixation (collocations, expressions figées) très variés. Comme l'affirme Sacristán (2009), des activités de traduction peuvent également être utiles afin de mettre en lumière des similarités et des différences, qui sont liées au langage métaphorique, entre la langue maternelle des apprenants et la/les langue(s) cible(s). De notre point de vue, l'étude comparative constitue une stratégie fondamentale dans l'apprentissage des expressions métaphoriques. La citation ci-dessous confirme, à notre avis, l'importance d'une telle approche (Jorge 1992, p. 129) :

L'expérience, les valeurs humaines, contiennent des traits universaux. La forme qui les anime peut se présenter différemment d'une langue à l'autre, mais la valeur sémantique et les concepts sous-jacents à ces formes peuvent rapprocher les langues.

Il nous semble donc opportun de proposer aux apprenants une activité d'écriture créative dans laquelle ces derniers doivent rédiger deux textes narratifs sur l'amour, conceptualisé soit comme un voyage soit comme un échange économique. Nous pensons que l'emploi de la métaphore conceptuelle représente une source de créativité dans les productions écrites et permet aux apprenants de développer leurs compétences de rédaction.

## **Conclusion**

Cet article avait pour but de susciter la réflexion sur les possibilités du développement de la compétence métaphorique au niveau universitaire. Il nous a permis de mettre en valeur la présence des schémas conceptuels particulièrement récurrents, CHEMIN, FORCE, PROCESSUS, PRÈS-LOIN, DEVANT-DERRIÈRE, VERTICALITÉ, CYCLE-SPIRALE, communs à la langue française et à la langue espagnole. Nous avons essayé de répondre à la question : par quels moyens nous pouvons rendre l'enseignement-apprentissage du langage figuratif plus efficace ? Notre raisonnement s'est essentiellement appuyé sur deux concepts fondamentaux de la LC : la métaphore conceptuelle et les images schématiques, car nous considérons qu'un enseignement-apprentissage des langues étrangères basé sur ces concepts garantit la compréhension des métaphores linguistiques conventionnelles et non-conventionnelles. L'utilité pratique des images schématiques dans l'acquisition des langues étrangères nous semble très pertinente dans la mesure où elles constituent les modèles du plus haut niveau de schématisation et permettent de trouver le domaine source de plusieurs métaphores conceptuelles. Il convient d'ajouter que le développement de la compétence métaphorique se produit généralement à partir du niveau intermédiaire et doit être corrélé à la maîtrise de la langue. Les apprenants qui ont atteint un niveau satisfaisant de compétence linguistique doivent être capables de comprendre et de produire un langage métaphorique. La compétence métaphorique peut donc être considérée comme un facteur déterminant de la compétence linguistique des apprenants en langues étrangères. Il reste à savoir comment mesurer la pertinence des modèles cognitifs des images schématiques et quelle est la meilleure façon de les insérer dans les séquences didactiques. Nos réflexions précèdent l'étape de la mise en pratique des propositions didactiques pour l'enseignement du langage figuratif, à la suite de laquelle, nous nous attendons à des résultats convaincants et innovants.

## Bibliographie

- ACHARD BAYLE, G. (2009). La linguistique cognitive et ses applications. *Recherches en Didactique des Langues et des Cultures : Les Cahiers de l'Acedle*, 2, pp. 39-68.
- BOERS, F. (2000). Metaphor awareness and vocabulary retention. *Applied Linguistics*, 4, pp. 553-571.
- CLAUSNER, T. C. & CROFT, W. (1999). Domains and image schemas. *Cognitive Linguistics*, 10, pp. 1-31.
- CUSIMANO, C. (2008). *La polysémie. Essai de sémantique générale*. Paris: L'Harmattan.
- DANESI, M. (1986). The Role of Metaphor in Second Language Pedagogy. *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 18, pp. 1-10.
- GOMEZ, L. (2013). L'expression métaphorique de l'événement émotionnel en français (L1) et en espagnol (L1/L2) : Les images schéma haut/bas et dedans/dehors. Analyse descriptive et proposition didactique. *Recherches en Didactique des Langues et des Cultures : Les Cahiers de l'Acedle*, 10, pp. 81-102.
- HIJAZO-GASCÓN, A. (2011). Las metáforas conceptuales como estrategias comunicativas y de aprendizaje : Una aplicación didáctica de la lingüística cognitiva. *Hispania*, 1, pp. 142-154.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I. & VENEZUELA, J. (ed.). (2012). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos.
- IBARRETXE-ANTUÑANO, I., CADIerno, T., CASTAÑEDA CASTRO, A. (2019). *Lingüística Cognitiva y español LE/L2*. London, New York: Routledge.
- JOHNSON, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- JORGE, G. (1992). Les expressions idiomatiques correspondantes : analyse comparative. *Terminologie & Traduction*, 2-3, pp. 127-134.
- KOPEĆ, J. & PRZYBYSZ, A. (2020). Le diable se cache dans les mots : une analyse linguistique et cognitive du discours populiste suivie de son application didactique. In SZKOPiŃSKI, Ł. & WOCH, A. (ed.), *Populismo y Propaganda : entre el presente y el pasado*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 137-148.
- KÖVECSÉS, Z. (2010). *Metaphor. A practical introduction*. Oxford : Oxford University Press.
- LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press.
- LITTLEMORE, J. & LOW, G. (2006). Metaphoric competence and communicative language ability. *Applied Linguistics*, 2, pp. 268-294.
- PEÑA CERVEL, M. S. (1999). Subsidiary relationships between image schemas: an approach to the force schema. *Journal of English Linguistics*, 1, pp. 187-207.
- PEÑA CERVEL, M.S. (2012). Los esquemas de imagen. In Ibarretxe-Antuñano, I. & Valenzuela, J., *Lingüística Cognitiva*. Barcelona : Anthropos, pp. 69-96.
- SORIANO, C. (2012). La metáfora conceptual. In Ibarretxe-Antuñano, I. & Valenzuela, J. *Lingüística Cognitiva*. Barcelona : Anthropos, pp. 97-121.

VELASCO SACRISTÁN, M. (2009). A translation approach to metaphor teaching in the LSP classroom : simple exercises from a Business English syllabus. *Ibérica*, 17, pp. 83-98.

## Buone prassi traduttive dei termini del linguaggio medico nelle opere di Galdós: l'esempio di *Fortunata y Jacinta*

### *Best Translation Practices of Medical Language Terms in the Works of Galdós: the Example of Fortunata y Jacinta*

Floriana Di Gesù

Università degli Studi di Palermo, Italia

**Riassunto:** In quest'articolo, attraverso lo studio di alcuni termini presenti nel romanzo *Fortunata y Jacinta* di Galdós che si riferiscono all'ambito medico e farmaceutico, si desidera portare avanti una riflessione su alcune "buone prassi" che il traduttore può impiegare nel suo lavoro di riscrittura, considerate come il frutto di un'operazione cognitiva, complesso intrigo di acquisizione, categorizzazione, osservazione riflessiva, elaborazione, sperimentazione e di creazione di dinamiche emotivo-motivazionali che hanno come prodotto ultimo la ricreazione del metatesto. Tali "buone prassi" rientrano a tutti gli effetti negli argomenti da trattare all'interno di una didattica della traduzione dal taglio neurolinguistico.

**Parole chiave:** buone prassi traduttive, categorizzazione, *lexicón mental*, materia medica, traduzione letteraria.

**Abstract:** In this paper, through the study of some terms present in the novel *Fortunata y Jacinta* by Galdós that refer to the medical and pharmaceutical field, we want to carry out a reflection on some 'best practices' that the translator can use in his rewriting work, considered as the result of a cognitive operation, a complex intrigue of acquisition, categorization, reflective observation, elaboration, experimentation and creation of emotional-motivational dynamics which has, as its ultimate product, the recreation of the metatext. These 'best practices' fall to all intents and purposes in the topics to be treated within a teaching of translation with a neurolinguistic slant.

**Keywords:** best practices in translation, categorization, *lexicón mental*, medicine, literary translation.

### 1. L'arte del "dire quasi la stessa cosa" e Galdós

Lo scopo di quest'articolo risiede nella volontà di offrire al lettore, in ambito di didattica della traduzione, un esempio di alcune "buone prassi traduttive" intese, in questo contesto, come la capacità di acquisizione e applicazione di metodologie specifiche di ricerca, analisi e, soprattutto, categorizzazione che possano permettere al traduttore la realizzazione di un metatesto che soddisfi le aspettative della cultura

d'arrivo. Tali “buone prassi” si possono configurare come un valido strumento di supporto alla competenza traduttiva.

Nel presente lavoro, quindi, si offriranno degli esempi della metodologia di ricerca ed analisi che il traduttore deve applicare per la resa, nel testo d'arrivo, della terminologia specialistica in ambito medico presente in molte opere di Galdós, che testimoniano il fascino che la materia medica esercitava sull'autore. Tali esempi sono tratti dal romanzo *Fortunata y Jacinta* e costituiscono, appunto, un campione paradigmatico del lavoro preliminare che il traduttore deve operare.

In questo caso specifico occorre evidenziare che la sfida del traduttore è duplice in quanto egli, non solo è chiamato a confrontarsi con la personalità letteraria di “cotanto autore”, ma deve anche dimostrare di possedere le conoscenze tematiche per potere riprodurre, nel metatesto, la materia scientifica presente nel prototesto, consapevole che il linguaggio della medicina, nel corso dei secoli, è stato caratterizzato da un'abbondante produttività terminologica e ciò comporta per il traduttore il misurarsi con il grosso problema dell'equivalenza dei termini da una lingua all'altra.

Nel processo traduttivo, dunque, non sono sufficienti, unicamente, le conoscenze linguistiche ma il traduttore dovrà dimostrare di possedere anche delle approfondite conoscenze extralinguistiche sulla cultura di partenza e d'arrivo, sul contesto storico e socioculturale, sul tema trattato dal testo che si sta traducendo, nonché, nello specifico della traduzione letteraria, dovrà possedere una particolare sensibilità letteraria che si viene a configurare come l'elemento indispensabile per potere trasmettere l'armonia estetica del prototesto.

Di conseguenza, alla ricerca delle fonti documentali seguirà l'analisi linguistica del testo coadiuvata dall'uso delle fonti terminologiche a disposizione, quali dizionari-monolingue e multilingue, specializzati, enciclopedie, glossari, memorie di traduzione e *Cat-tools* - queste ultime, dal momento che economizzano i tempi di ricerca, rappresentano uno strumento molto efficace. Pertanto, la prassi metodologica che si suggerisce in questo articolo si viene a collocare come un *presupponendum* traduttivo, per maggiore aiuto e vantaggio nel processo di ricreazione del metatesto, al fine di garantire al lettore una corretta contestualizzazione.

### **1.1. Il “sapere fare” del traduttore in Galdós**

Entrando nello specifico della traduzione letteraria, l'eccentrica personalità artistico-letteraria di Galdós sembra porre a dura prova quel “saper fare” del traduttore, dal momento che la traduzione di molte delle sue opere vede confluire, in un unico prodotto, diverse tipologie traduttive, dalla letteraria alla specialistica e quindi richiede una scommessa da parte del “creatore del metatesto”, riassumibile nella considerazione operata da Eco nel 1995 secondo cui:

Tradurre significa interpretare e interpretare vuole dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo è in qualche modo e senza evidenti contraddizioni co-testuali, il senso di *quel* testo. Il senso che il traduttore deve trovare e tradurre (...) è soltanto il risultato di una congettura interpretativa. Il senso non si trova in una *no language's land*: è il risultato di una scommessa (cit. in Osimo, 2002, p. 60).

Inoltre, sempre in riferimento a questo "sapere fare" del traduttore che deve dimostrare di sapere gestire tanto la "materia" letteraria quanto quella specialistica, riportiamo un'affermazione di Berman in merito alla differenza traduttiva tra testo letterario e specialistico:

Esprimiamo la differenza tra specialistico e letterario (in senso ampio) dicendo che i testi specialistici appartengono alla categoria di trasmissione di un'informazione determinata, cioè di comunicazione, mentre i testi letterari appartengono alla categoria di trasmissione dell'esperienza umana dell'essere nel mondo (...). (2003, p. 57)

Ma l'opera di traduzione dei testi di don Benito sembra non presentare questi confini così netti dal momento che il traduttore, nel confrontarsi con il prototesto galdosiano, fa esperienza del fatto che i suoi testi appartengono sì alla categoria di trasmissione dell'esperienza umana, per cui li definiamo letterari, ma presentano anche una puntuale attenzione alla trasmissione di una determinata informazione appartenente all'ambito medico e quindi si possono definire, *lato sensu*, specialistici. Si pensi, per esempio, alle particolareggiate e dotte descrizioni di infermità mentali e fisiche presenti nei testi dell'autore. Potremmo affermare che si assiste, in alcune opere di Galdós, ad un processo di ibridazione testuale che comporta una certa permeabilità delle frontiere tematiche per cui, all'interno del canone letterario, si innesta quello medico grazie, soprattutto, al fascino che tale disciplina esercitava sull'autore e sicuramente al fatto che il periodo in cui egli scrive è denso di cambiamenti e scoperte importanti dal punto di vista della medicina, basti solo pensare a Pasteur, Koch o Lister. Come sostiene Turner in un interessante articolo:

Existe una apasionante relación entre Benito Pérez Galdós y el mundo de la medicina, señalada ya por muchas fuentes, análisis y comentarios; éstos comienzan tratando la ambigua relación entre el doctor Anselmo y el narrador en su primera novela *La sombra* (1871) para luego dilucidar los componentes de la famosa descripción del manicomio de Leganés en *La Desheredada* (1881). Después abundan las indagaciones agrupadas en torno a los diversos hechos psíquicos y fisiológicos de toda una gama de locos, cuerdos y epileptoides que encontramos por las novelas contemporáneas. (Turner, 1998, p. 442)

Sempre Turner (1988, p. 446), più avanti, parla della "passione" di don Benito per la materia medica e fa riferimento alla biografia di Galdós scritta da Ortiz Armengol (1995) in cui si fa esplicita menzione alla stretta relazione di amicizia che legava l'autore ad alcuni importanti medici dell'epoca, fra questi: Manuel Tolosa Latour ed il grande Gregorio Marañón. Don Benito in persona ci racconta della stretta amicizia che lo univa al primo:

En efecto con Manolo Tolosa Latour, a quién llamábamos familiarmente Dr. Fausto me unía desde tiempo immemorial una amistad cordialísima. Renombrado médico de la niñez curábame también a mí las indisposiciones infantiles que a veces padecía yo. El y su ilustre esposa Elisa Mendoza, que había sido la primera actriz de su tiempo eran los primeros asistentes a mis estrenos... (*Memorias de un desmemoriado* in Schmidt, 1969, p. 11)

Inoltre, il dottor Tolosa Latour di don Benito afferma:

Tiene afecto hacia la medicina y los médicos, lo prueba su buen gusto de no ridiculizarlos jamás. Celipín el de Marianela será con el tiempo el Dr. Centeno y veremos como estudia antes de llegar a conseguir la borla, Veterinaria y Farmacia; Augusto Miquis, el distinguido médico de la Desheredada es un retrato en cuerpo y alma; las escenas del crup en León Roch y la operación de Teodoro Golfín, el oculista, están estudiadas con exquisito cuidado y descritas de un modo sorprendente; y por fin, entre sus lectores más asiduos y entusiastas, cuenta a no pocos médicos de mucha fama. (*Cartas de Manuel Tolosa Latour a Galdós* in Schmidt, Ruth 1969, p. 18)

Tolosa Latour, come afferma la studiosa Schmidt (1968: 92), ispirò la figura di Augusto Miquis in *La desheredada* (1881), in questa figura Galdós riuniva le sue simpatie nei confronti delle nuove teorie degenerazioniste che attribuivano le idee di una predisposizione genetica verso la malattia alle condizioni di povertà e di degrado sociale. Tale influenza è riscontrabile nel testo quando, in merito alla nascita del figlio deforme di Isadora, Miquis afferma: "*¡Misterios de la herencia fisiológica! Su madre me pregunta si toda aquella gran testa estaría llena de talento. Yo te digo que su delirante ambición y su vicio mental le darán una descendencia de cabezudos raquíuticos*" (*La desheredada* 290). In seguito alla "decisiva aparición di *La deheredada*", come sostiene Fernández (2008) "... comienza a afianzarse una tendencia médica y sociológica en las novelas españolas, íntimamente vinculada a la irradiación de la escuela naturalista".

Stannard (2015) riferisce, in un suo articolo sulla base scientifica del sapere medico galdosiano, che sono più di 50 le figure mediche a cui fa riferimento Galdós nelle sue opere. Lo stesso autore dichiara il suo fascino verso la materia medica in un suo scritto del 1889 in cui afferma: "*envidia tanto a los que poseen la ciencia hipocrática, que considero llave del mundo moral*" (Pérez Galdós, *Niñerías* VIII). Stannard, inoltre argomenta che:

Galdos's enthusiasm for medicine was such that combined with his prodigious memory, he packed many descriptive details into his novel well beyond the minimal requirements of the narrative. His love of detail is revealed by the extensive pharmacopeia quoted in *Fortunata y Jacinta*...It also appears in his clinical representations of the death from tuberculosis of Alejandro Miquis, the mania and delirium tremens of Mauricio la Dura and the congenital syphilis and general paralysis of the insane of Maxi Rubín. For all the broad sweep and vision of his writing, Galdós loved the detail that added to the sense of authenticity that characterizes his narratives and he a-operas driven to include many medical details beyond the knowledge of many laymen. (Stannard, 2011, pp. 332-333)

Da quanto sostenuto fino ad ora, grande valenza sembra assumere il succitato concetto di ibridazione testuale che vede, appunto, il "mundo moral" rappresentato nelle opere dell'autore, fortemente influenzato dalla "ciencia hipocrática", considerata un'importante chiave di lettura per decodificare i mali dell'uomo, prodotto di una deterministica degenerazione.

In quest'articolo, pertanto, attraverso lo studio di alcuni termini presenti nel romanzo *Fortunata y Jacinta* di Galdós che si riferiscono all'ambito medico e farmaceutico, si desidera operare un processo di analisi che, lungi dall'essere un esame qualitativo

delle rese linguistiche operate dai traduttori delle opere del genio letterario, vuole avere come fine ultimo l'offrire una riflessione sul lavoro preliminare che deve compiere il traduttore e sulle sue capacità di essere critico davanti al vocabolario tecnico-scientifico ed essere cosciente delle sue limitazioni; di sapere trovare degli equivalenti utilizzando delle risorse terminologiche appropriate e, in ultimo, di sapere trovare degli equivalenti quando non esiste un equivalente.

## 2. L'ostinato-destinato rigore del traduttore

In un altro contesto (Di Gesù, 2019) si è fatto riferimento all'ostinato rigore che caratterizza la *labor* del traduttore ed in particolare si è fatto accenno al rigore come al metodo acquisito dallo stesso, somma di abilità e di competenze, ovvero di un "saper fare". Proprio nell'atto traduttivo il rigore diventa *ostinato*, il metodo si fonde con quella operazione cognitiva, complesso intrigo di acquisizione, osservazione riflessiva, elaborazione, sperimentazione e fusione di dinamiche emotivo-motivazionali che porta alla ricreazione del metatesto, di ciò per cui il rigore del traduttore era indirizzato, orientato, insomma *destinato*.

Nel suo approcciarsi al testo, il traduttore attinge al suo *lexicón mental*, ovvero a quella mappa mentale che avrà scientemente ordinato secondo categorizzazioni e sottocategorizzazioni che gli permettono di recuperare il dato facilmente. Il processo che si attiva è una complessa operazione di attivazione ed inibizione delle opzioni traduttive. La categorizzazione attivata dal nostro "traslatore" può essere considerata come un processo mentale di organizzazione delle informazioni che si viene a configurare come la base su cui si poggiano tutti i processi di comprensione e produzione linguistica.

Cuenca e Hilferty (1999), riferendosi al processo di categorizzazione lo definiscono come:

(...) un mecanismo de organización de la información obtenida a partir de la aprehensión de la realidad, que es, en sí misma, variada y multiforme. La categorización nos permite simplificar la infinitud de lo real a partir de dos procedimientos elementales de signo contrario o, mejor dicho, complementario: la generalización o abstracción y la discriminación (...) Mediante la categorización agrupamos elementos diferentes en conjuntos, lo cual nos permite pensar, percibir, actuar e incluso hablar. Dicha categorización tiene unas bases comunes a todo el género humano, unos principios generales, pero presenta también algunas diferencias (...) (p. 32)

Parlando in termini neurologici, possiamo affermare che gli elementi che compongono questo *database* mentale sono organizzati, a loro volta, in grandi reti cognitive interconnesse sia a livello formale che semantico. Sono veri e propri *corpora* di concetti che portano alla strutturazione di reti semantiche e ciò che viene attivato è un processo di archiviazione attraverso la transizione da una memoria a breve termine (MBT) a una a lungo termine (MLT). L'atto del tradurre è sostanzialmente composto da un'attività di lettura e dalla consultazione di memorie semantiche per la ricerca delle corrispondenze fra le due lingue. Pertanto, il testo da tradurre compie un percorso all'interno della psiche del traduttore per il quale il prototesto, tramite un canale – la lettura – entra nella macchina neurale, ovvero la psiche, che lo elabora fino ad estrapolare il metatesto. Il processo che si attiva è quasi immediato, dal momento che, già a partire da una prima lettura che fa il traduttore, si mette in moto

tutto il suo macchinario neurale. Il traduttore, quindi, attinge dal *lexicón mental* nel quale risiede ed è catalogata tutta una catena semantica di significati e di costruzioni di enunciati a cui corrisponde una rete di circuiti sinaptici (Di Gesù, 2012). A tal proposito López García (2016, pp. 36-37) afferma che “es en el léxico de una lengua donde se comprueba reiteradamente cómo las palabras reflejan determinadas realidades del mundo exterior y cómo a su vez este mismo léxico, al organizarse en campos semánticos, condiciona la naturaleza del referente”.

Parlando della neurolinguistica della traduzione López García (2014) sostiene che quando un enunciato viene tradotto in un'altra lingua ciò che a livello neurofisiologico succede è lo stabilirsi di nuove connessioni sinaptiche diverse da quelle dello stadio precedente, ovvero l'analisi della L1 da sottoporre a traduzione. Nell'atto del tradurre, tali connessioni sono soggette a modifiche ed ulteriori articolazioni: ciò accade quando, per esempio, il traduttore sceglie dei lemmi, quando li mette in relazione in strutture sintattiche che poi adottano un valore semantico-pragmatico. Durante la traduzione, in termini neurolinguistici, il traduttore riceve il testo A da tradurre e lo interpreta dall'enunciato che ascolta fino agli atomi di senso. Ma quando deve intraprenderne la traduzione al testo B, non parte da questi atomi di senso, ma da una comprensione globale del testo, per la cui espressione seleziona atomi di senso di B, che suppone siano equivalenti a quelli di A, associati da connessioni neurali binarie in qualche magazzino della sua memoria, iniziando, quindi, il cammino inverso (López García, 2014). Il lavoro del traduttore è, quindi, passare dal caos della comprensione al cosmo della produzione.

Concordiamo con Cimatti quando, in riferimento al *lexicón mental*, argomenta che: “Ogni parola (...) innesca imprevedibili ed inaspettate risonanze interne alla mente del parlante, in modo tale da influenzarne – anche se spesso inconsapevolmente – il corso dei pensieri” (Cimatti, 1997, p. 131). Il traduttore sa che ha il compito di plasmare un testo che non deve tradire quello di partenza, ma che si deve potere collocare nel sistema linguistico, culturale e letterario della lingua d'arrivo, pertanto deve avere a sua disposizione degli “arnesi da lavoro”, degli strumenti che gli permetteranno di operare tale ricreazione per non perdere l'armonia estetica del prototesto.

## 2.1. Gli strumenti del traduttore letterario

In riferimento alla traduzione letteraria Hurtado Albir ben puntualizza che la “sobrecarga estética” rappresenta il differenziale tra le varie tipologie traduttive, infatti, secondo l'autrice:

Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector. Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una integración entre forma y contenido mayor de la habitual, y una especial vocación de originalidad. (Hurtado Albir, 2001, p. 63)

Prima di addentrarci nell'elicitazione di quelle “buone prassi” che il traduttore dovrebbe tenere presenti come lavoro preliminare alla sua ricreazione, è importante fare un breve riferimento al concetto di competenza traduttiva che, sempre secondo

Hurtado Albir, consiste nella “*competencia que capacita al traductor para efectuar las operaciones cognitivas necesarias para desarrollar el proceso traductor*” (Hurtado Albir, 2001, p. 375). Essa, pertanto, racchiude in sé tutta una serie di sottocompetenze: comunicativa, culturale, tematica, strumentale, psicofisiologica, interpersonale, strategica e comprende le capacità, abilità, conoscenze che il traduttore professionista deve possedere per potere svolgere la sua attività.

In ogni processo traduttivo il traduttore sceglie di impiegare delle strategie che gli possano consentire la riscrittura di cui è l'unico responsabile. La strategia traduttiva si configura come uno strumento di *problem solving* che implica non solo l'attivazione dei magazzini mnestici e quindi attiva l'innescò del *lexicón mental* ma, a livello procedurale, richiede anche la scelta di alcuni procedimenti tipici di una traduzione diretta o obliqua (Vinay & Darbelnet, 1958).

In questo contesto, si è scelto di prendere come riferimento gli studi di stilistica comparata ed in particolare la scelta è ricaduta sul modello di Vinay e Darbelnet (1958) individuato come prototipo di uno dei numerosi e validi modelli di analisi<sup>1</sup> a disposizione del traduttore. Il paradigma proposto dalla stilistica comparata si focalizza sul concetto della ricerca dell'equivalenza, asse analitico fondamentale di molti teorici della traduzione, tra cui Nida (1964)<sup>2</sup>.

Per ciò che concerne le strategie di traduzione diretta, essa contempla operazioni quali il calco, il prestito e la traduzione letterale, il secondo tipo include le quattro operazioni di trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento a cui se ne aggiungono altre come la compensazione, amplificazione, generalizzazione, esplicitazione e infine omissione. Ai fini di una didattica della traduzione queste strategie, così come lo studio dei vari modelli di analisi, costituiscono la base metodologica specifica della disciplina traduttiva.

### **3. Buone prassi metodologiche**

Prima di intraprendere l'analisi di alcune buone prassi metodologiche, è opportuno sottolineare, nuovamente, che lo scopo di questa riflessione teorica non è quello di analizzare le opzioni traduttive, non si vogliono mettere a confronto le scelte terminologiche dei diversi traduttori dell'opera, dal momento che ciò implicherebbe l'addentrarsi in questioni di stile e di tecnica e questo non è l'obiettivo che si vuole raggiungere in questo articolo. Ciò su cui invece si vuole porre l'accento, all'interno di una didattica della traduzione, sono alcuni passaggi di una possibile fase metodologica preliminare che tiene conto anche degli apporti della neurolinguistica della traduzione, della linguistica cognitiva e della lessicologia (teoria dei prototipi e categorizzazione).

Inoltre, vista l'estensione della produzione del nostro illustre autore, abbiamo preferito, in questo contesto, avvalerci del lavoro di raccolta di dati presente nella tesi dottorale di Vozmediano Hidalgo (2015) il cui titolo è: *Ciencias médicas a través de las novelas de D. Benito Perez Galdós*, che, a nostro avviso, risulta essere un ottimo

---

<sup>1</sup> Si vedano tra gli altri anche i lavori di Malblanc (1961), Scavée e Intravaia (1979), Legoux e Valentine (1979), Vázquez Ayora (1977), Newmark (1988).

<sup>2</sup> Vedasi il concetto di equivalenza dinamica la cui finalità è ottenere nel lettore del metatesto la stessa reazione che il prototesto innesca sui suoi lettori. Tale equivalenza è centrata sulla corrispondenza comunicativa del messaggio consentendo, a tale scopo, modifiche sintattiche e semantiche nel testo di arrivo.

compendio analitico che ci permette di effettuare una speculazione nei termini sopracitati. L'autrice basa la sua dettagliata analisi sui libri di astronomia, biologia, medicina, igiene e psicologia presenti nel Catalogo ragionato della Biblioteca di Don Benito Pérez Galdós che nel 1951 pubblica il professore Berkowitz dell'Università del Wisconsin ed è oggi conservato al Museo canario di Las Palmas.

Vozmediano Hidalgo afferma:

El estudio de la obra de Don Benito Pérez Galdós desde el punto de vista sanitario y el hallazgo del enorme caudal de conocimientos tanto farmacológicos como patológicos que se traslucen a través de sus obras, nos indujeron a intentar conocer como adquirió Galdós estos conocimientos, encontrando que entre sus mejores amigos estaban médicos de la categoría de don Manuel Tolosa Latour, su hermano Rafael, ambos pediatras y un tercer hermano Ricardo, farmacéutico. (Vozmediano Hidalgo, 2015, p. 30)

In particolare, come già accennato, abbiamo scelto di restringere il campo di ricerca all'analisi di alcuni termini medico-farmaceutici presenti in *Fortunata y Jacinta*<sup>3</sup> considerati, appunto, un campione paradigmatico ai fini dell'illustrazione di tali prassi metodologiche.

Pertanto, procedendo nell'analisi di tali campioni, esempio della terminologia medica riscontrata in quest'opera osserviamo che termini come *glóbulos*, *gránulos*, *pastillas* o *píldoras* non presentano un problema traduttivo, in virtù del fatto che i referenti sono noti all'immaginario collettivo della cultura di arrivo. Termini come *papeletas*, invece, hanno bisogno di un'attenzione specifica e di una corretta restituzione nella lingua di arrivo, dal momento che una prima ricerca del lemma nei dizionari non contemplerebbe, tra le entrate principali, quella che concerne l'uso in ambito medico di tale termine. La buona pratica che il traduttore deve applicare, a questo punto, è proprio quella di andare a cercare informazioni sui testi del periodo ed un esempio per tutti lo può costituire la *Farmacopea Oficial Española* del 1884 e la *Farmacopea* ufficiale italiana del 1892. Il traduttore si avvarrà, inoltre, della consultazione dei dizionari specialistici, dei glossari, nonché delle memorie di traduzione in merito all'uso che a quei tempi veniva fatto di queste *papeletas*, per scoprire che esse avevano la funzione di racchiudere il medicinale che si presentava in forma di polvere affinché non si spargesse, come si riscontra in un passaggio di *Fortunata y Jacinta*: "lo primero que hizo Maxi fué sacar de un envoltorio de tamaño regular, multitud de pequeños paquetes muy bien doblados como los que en la farmacia llaman papeletas". (*Fortunata y Jacinta*: II, X, 869) o ancora: "...Pues soñé que estaba yo en el laboratorio y que me entretenía en distribuir bromuro potásico en papeletas de un gramo" (*Fortunata y Jacinta*: I, I, 826). In questa operazione consiste, quindi, quel *presupponendum* traduttivo a cui si è fatto cenno precedentemente. Il traduttore, pertanto, non deve dimenticare che il suo compito è quello di restituire un testo meta comunicativamente equivalente ed al contempo deve risolvere l'incognita linguistico-culturale e ricercare nella lingua di arrivo quel termine che meglio possa sciogliere la riserva linguistica. Di conseguenza la "buona prassi" che dovrà mettere in moto sarà quindi un'operazione particolare in cui, per

---

<sup>3</sup> Per questo articolo si è fatto riferimento all'edizione del libro digitalizzata, dal momento che essa agevolava la ricerca dell'occorrenza dei termini.  
<https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/Fortunata%20y%20Jacinta.pdf>

ritrovare l'equivalente del termine A nel testo B partirà dalla comprensione globale del testo e selezionerà quegli atomi di senso nella sua lingua di arrivo che suppone siano equivalenti a quelli di A, comprovando l'assunto secondo cui le parole riflettono determinate realtà del contesto e della circostanza in cui vengono impiegate condizionandone la natura del referente.

Continuando con l'individuazione e la risoluzione delle incognite lessicali altro esempio è fornito dal termine *bizma*: "*también le he hecho una bizma para la cintura que vale cualquier dinero*" (*Fortunata y Jacinta*: IV, VI, 1004); "*Acostáronle con no poco trabajo y le llenaron de bizmas*" (*Fortunata y Jacinta*: IV, VI, 563). Anche in questo caso, nel tentativo di risolvere l'incognita linguistica, la procedura che potrebbe applicare il traduttore, ancor prima di ricorrere all'uso dei glossari e delle memorie di traduzione – che potrebbero anche non sciogliere l'incognita linguistica – è, appunto, quella della categorizzazione. Ricercando, infatti, la voce lessicale *bizma* sul *Diccionario della Real Academia Española*, si troverà la seguente definizione: "*Emplasto para confortar compuesto de estopa, aguardiente, incienso, mirra y otros ingredientes*". La ricerca della soluzione semantica per questo termine particolare, poco usato, trova un possibile esito proprio nella sua definizione in quanto esso si viene a configurare come un particolare tipo di *emplasto*. Pertanto, tra le strategie a disposizione per la corretta restituzione nel metatesto si potrebbe scegliere la generalizzazione, usata quando si attesta la mancanza di referenti specifici nel testo di arrivo e quindi optare per la traduzione in italiano del lemma generico *emplasto* che, oltretutto, appare svariate volte all'interno del testo, un esempio per tutti: "*...que se pueda vender en líquido, en píldoras, en pastillas, cápsulas, jarabe, emplasto y en cigarros aspiradores*" (*Fortunata y Jacinta*: IV, I, 823).

Volendo applicare i principi della categorizzazione individueremo l'area concettuale delle preparazioni farmaceutiche ed avremo, pertanto, che il termine *emplasto* verrebbe a costituire il livello base. L'iperonimo sarebbe il termine *cataplasma* e termini come il succitato *bizma* si configurerebbero come iponimi perché costituiscono un particolare tipo di *emplasto*. In virtù di quanto detto, nella categoria dell'iponimia metteremo anche il termine *Diaquilón* che era un particolare *emplasto de plomo* diffusamente utilizzato a quei tempi come preparazione dermatologica: "*Mire, allí está esa mujer esperando hace un cuarto de hora... Diez céntimos de Diaquilón*" (*Fortunata y Jacinta*: IV, IV, I, 822). Conoscendo, quindi, l'iponimo *Diaquilón* e dovendo sciogliere l'incognita linguistica nel testo di arrivo il traduttore potrà optare per la strategia dell'amplificazione aggiungendo al nome del farmaco l'apposizione *emplasto de plomo* o indirizzarsi verso quella della esplicitazione spiegando che il *Diaquilón* è una preparazione dermatologica.

Tra i casi di eponimia è interessante fare menzione del seguente: "*¿En dónde están los frascos de Emulsión Scott?*" (*Fortunata y Jacinta*: IV, I, 822). Casi come questo necessitano di un ulteriore approfondimento della fase di documentazione per la risoluzione dell'incognita linguistico-culturale. L'*Emulsione Scott* è uno sciroppo di olio di fegato di merluzzo prodotto dalla Scott LTD, una delle multinazionali dell'olio di fegato di merluzzo più conosciute tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, rinomata per avere modificato la ricetta dell'olio di fegato di merluzzo, proverbialmente sgradevole soprattutto per i bambini, aggiungendogli un

gusto più gradevole come quello del latte<sup>4</sup>. Tale prodotto era distribuito in Italia ed in Spagna con lo stesso nome. Il traduttore, una volta recuperato questo importante dato, potrà scegliere come rendere il termine nel metatesto e una prima semplice strategia da adottare è quella di tradurre letteralmente proprio perché il referente culturale è rintracciabile nella cultura d'arrivo. L'altra opzione da considerare è l'operazione dell'esplicitazione dell'eponimo in una frase che potrebbe essere simile alla seguente: emulsione di olio di fegato di merluzzo Scott. In questo caso la "buona prassi" metodologica si concretizza nell'analisi documentale che il traduttore deve compiere al fine di chiarire l'eventuale incognita terminologica.

Un caso interessante è fornito dalla resa nel testo di arrivo del termine *hatchisschina* presente nelle seguenti frasi: "*Le voy a dar la hatchisschina o extracto de cáñamo indiano, que es maravilloso para combatir el abatimiento del Ánimo...*" (*Fortunata y Jacinta*: II, VIII, 861) e "*...las píldoras de hatchisschina, que le quieren dar al pobre Maxi, a ver si le levantan y aclaran un poco aquellos espíritus tan entenebrecidos*" (*Fortunata y Jacinta*: III, I, 919). Nella fase della documentazione il traduttore si sarà informato sull'esteso uso di tale sostanza nella farmacopea dell'epoca, ritenuta ottima per la sua azione analgesica molto simile a quella dell'oppio. Anche in questo caso una buona prassi potrebbe consistere nell'attivare un processo mentale di organizzazione delle informazioni, ovvero un processo di categorizzazione analogo a quello precedente in cui l'area concettuale è la stessa, il livello base lo fornisce direttamente il testo, ovvero il *cáñamo indiano* altresì detto *cáñamo índico*<sup>5</sup>, l'iperonimo lo costituisce il termine *cannabis* e l'iponimo è il termine *hatchisschina* (hashish) – una sostanza stupefacente psicotropa ricavata dalla cannabis ed in cui il suffisso -ina informa della composizione chimica di quei composti organici e inorganici contenenti azoto, nello specifico si tratta di un azotato insaturo. La ricerca di equivalenti nella lingua meta porterà il traduttore alla consapevolezza di avere a disposizione una strategia appartenente alla traduzione diretta, oppure potrà ricorrere ad alcune di quella obliqua. Il ricorrere all'operazione del prestito per colmare tale lacuna linguistica nella cultura d'arrivo si configura come la *lectio facilliora*. Passando alle strategie di traduzione obliqua, le opzioni percorribili saranno l'omissione o l'adattamento. La prima consiste, semplicemente, nell'omettere il termine, in tale caso specifico l'operazione non comporta scompenso alcuno alla resa nel metatesto, in quanto è il prototesto stesso che fornisce una spiegazione della sostanza. La strategia dell'adattamento, invece, prevede un intervento da parte del traduttore sostituendo il lessema conosciuto nella cultura di partenza con uno più familiare in quella di arrivo. E dal momento che in un passaggio successivo si fa riferimento alle *píldoras de hatchisschina*, ciò che il traduttore può fare è operare un adattamento per cui, invece di fare riferimento al composto chimico, si potranno nominare le pillole di resina lavorata (hashish).

L'ultimo caso di esempio paradigmatico che desideriamo presentare è costituito dal termine *garrotillo* presente in più passaggi del libro: "*El garrotillo y la escarlatina fueron entresacando aquella mies apretada, y en 1870 no quedaban ya más que nueve*" (*Fortunata y Jacinta*, II, VI, 40); "*La más negra era que el garrotillo le cogió al pobrecillo nene tan de filo...*" (*Fortunata y Jacinta*, X, VI, 268). La definizione del termine che riporta il *Diccionario della Real Academia* è la seguente: "*Difteria grave*

<sup>4</sup> Cfr. <http://www.lifeder.com> [30/01/2021].

<sup>5</sup> Cfr. <https://dle.rae.es/cáñamo> [4/02/2021].

u otra forma de angina maligna que solía producir la muerte por sofocación"<sup>6</sup>. La ricerca della resa linguistica nel metatesto spingerà il traduttore ad operare una ricerca documentale che lo porterà a scoprire che tale particolare termine era presente in Spagna già dal XVII secolo, periodo in cui la nazione si vide devastata dall'epidemia del "mal del garrotillo" termine che derivava dal mezzo che allora si usava (la garrota) per strangolare i condannati a morte. Il termine era molto diffuso in Spagna come mostra anche il quadro di Francisco Goya, intitolato *El Garrotillo*, dipinto intorno al 1810, che ritrae un medico che cerca di rimuovere le placche dalla gola di un bambino affetto da difterite. Quasi mezzo secolo prima, nel 1765 fu il medico scozzese Francis Home (1719-1813) a coniare il termine "croup" per designare questa angina soffocante (Semprini, 2020). Quest'ultimo termine per addomesticazione in Spagna diventa "crup" ed è presente anche in altre opere del nostro don Benito, come per esempio, in *León Roch* in cui si legge: "...*agria como un chirrido de un grito en boca de un demonio y parecida a la inflexión del canto de un gallo, de donde viene, según algunos, el nombre de crup (crow)*" (*León Roch*, 855).

Nell'intraprendere la fase della produzione del testo meta ancora una volta il traduttore dovrà organizzarsi un suo processo di categorizzazione ed identificherà il termine *garrotillo*, a cui nella sua ricerca documentale avrà unito anche quello di *crup*, come iponimi del livello base che è la *difteria* ed il cui iperonimo sarà *angina maligna*. A questo punto per lui si porrà il problema della resa linguistica nella lingua d'arrivo e tra le operazioni di traduzione a lui a disposizione potrà scegliere, *in primis*, di utilizzare il termine del livello base ed aggiungervi, quindi, l'ampliamento, fornendo indicatori di contenuto per fare comprendere al lettore del metatesto quale sia la zona colpita dalla malattia.

La figura che segue (fig.1) pretende fornire uno schema visivo del processo mentale che dovrebbe attivare il traduttore come complessa operazione di attivazione ed inibizione di opzioni.

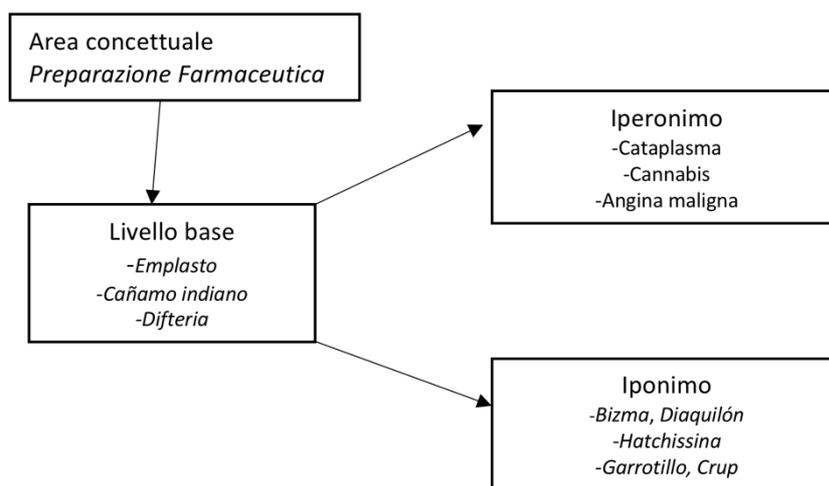


Figura 1. Categorizzazione area concettuale della preparazione farmaceutica

<sup>6</sup> Cfr. <https://dle.rae.es/garrotillo> [4/02/2021].

I succitati esempi sono tesi a dimostrare come il processo di categorizzazione del lessico secondo aree concettuali può essere considerato una buona prassi traduttiva a disposizione del traduttore alla ricerca di un'equivalenza dinamica. Questo processo, infatti, può configurarsi come un tipo di approccio metodologico che il traduttore sceglie di applicare per la sua analisi del testo. Attraverso l'organizzazione del lessico in aree concettuali e la conseguente individuazione di un "livello base" e di iperonimi ed iponimi, il traduttore potrà usufruire di un metodo a corredo dei canonici a lui a disposizione. Questo tipo di approccio mette in rilievo il ruolo "creativo" del traduttore, dal momento che gli permetterà di trovare delle soluzioni efficaci anche in quei casi di difficile recupero del termine dalle fonti terminologiche a disposizione, senza però abbandonare il suo codice deontologico che contempla doveri di probità, dignità, correttezza e competenza che gli impediscono l'alterazione di un testo o la sua interpretazione personale.

Il ricreatore del metatesto deve, quindi, potere avere a sua disposizione una vasta gamma di strumenti metodologicamente affidabili per portare a termine la sua opera.

Nel tentativo di avviarci verso la conclusione della trattazione, possiamo sostenere che tra gli aspetti originali della produzione letteraria del grande don Benito possiamo annoverare la presenza della materia medica. Come afferma Rubín (1970):

Son admirables los cuadros clínicos que aparecen en la obra galdosiana. Los desarrollos de las enfermedades están presentados sin excluir los antecedentes físicos, morales, accidentales y hereditarios de los enfermos, pero con una terminología que no sólo demuestra un aspecto más de la riqueza y elasticidad del lenguaje de Galdós, sino un dominio que desborda la mera brillantez literaria para entrar en el campo de la ciencia. Es evidente que Galdós, en esto, no era sólo literato, sino un gran admirador y aficionado de la medicina. (1970, p. 70)

Al traduttore delle opere in cui è presente questa affascinante commistione tra materia medica e materia letteraria sarà affidato l'arduo compito di sapere restituire nel testo meta ciò che la studiosa Turner (1998) definisce "*enredo metafórico*" e per riuscire in questa importante impresa dovrà esercitare il suo ostinato rigore, ovvero, dovrà applicare il suo metodo che è frutto della complessa opera di costruzione del suo *lexicón mental* che, a sua volta, vede nel processo di categorizzazione il suo principio cardine per potere riuscire a "*dire quasi la stessa cosa*".

Quest'articolo non ha avuto la pretesa di volersi incentrare sulla ricerca di una serie di soluzioni traduttive concrete, proprio perché la loro trattazione per chi scrive non rappresentava il focus argomentativo principale che è, invece, orientato verso una fase immediatamente precedente, ovvero quella della riflessione su alcune possibili "buone prassi" metodologiche "integrate" da strutturare al fine di operare la migliore scelta traduttiva. In questo articolo, infatti, abbiamo voluto proporre i succitati esempi paradigmatici, tratti dal romanzo *Fortunata y Jacinta* proprio nell'ottica di una promozione di queste "buone prassi integrate" che vedono, per esempio, nel processo di categorizzazione con tutte le sue implicazioni linguistico-cognitive uno strumento da applicare all'analisi traduttologica. Consideriamo di fatto che, per quanto riguarda la restituzione del lessico specifico e non, l'individuazione di aree concettuali e la loro strutturazione in diversi piani prototipici, possano costituire una valida opzione di prassi analitica, in virtù del fatto che viene fornita al traduttore un'impalcatura metodologica su cui basarsi per la risoluzione delle incognite

traduttive. Inoltre, la metariflessione sui meccanismi neurolinguistici della traduzione, la comprensione del processo neurofisiologico che porta alla organizzazione di un lessico mentale, alla sua strutturazione in grandi reti cognitive interconnesse formalmente e semanticamente (Luque Durán, 2001), costituiscono il terreno su cui costruire la suddetta impalcatura. Quindi, nell'ambito di una didattica della traduzione l'applicazione di "buone prassi" che contemplano l'integrazione di apporti forniti da diverse discipline può essere considerato un ulteriore strumento che possa accrescere la competenza del traduttore.

## **Bibliografia**

- BERGMAN, A. (2003). *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet.
- BERKOWITZ, H. CH. (1951). *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: El Museo Canario.
- CIMATTI, F. (1997). *Linguaggio ed esperienza visiva*. Rende: Centro Editoriale e Librario.
- CUENCA, M. J. & HILFERTY, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- DI GESÙ, F. (2012). Nella mente del traduttore. La collaborazione tra neurolinguistica e traduttologia. *In Verbis*. 2012, 1. Milano: Carocci, pp. 37-46.
- DI GESÙ, F. (2019). L'ostinato rigore del traduttore. In GARBÍ, T., *Leonardo Da Vinci: Ostinato Rigore*. Palermo: UnipaPress.
- FERNÁNDEZ, P. (2008). *La mujer de letras o la letraherida. Textos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid-Toulouse: Servicio de Publicaciones del CSIC.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2014). *Los mecanismos neuronales del lenguaje*. Barcelona: Tirant lo Blanch.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2016). Enacción, funciones ejecutivas y léxico. In LÓPEZ GARCÍA, Á & JIMÉNEZ JORQUES, D (ed.), *Enacción y Léxico*. València: Tirant, pp. 21-53.
- LUQUE DURÁN, J. DE D. (2001). *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: Imprendisur.
- NIDA, E. (1964). *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- ORTIZ ARMENGOL, P. (1995). *Vida de Galdós*. Barcelona: Grijalbo.
- OSIMO, B. (2002). *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1966). Memorias de un desmemoriado. In SÁINZ DE ROBLES, F. C. (ed.) *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, pp. 1655-1659.
- RUBÍN, W. (1970). Medicina en la obra galdosiana. *Atlantida*, 43, p. 70.
- SCHMIDT, R. (1968). Manuel Tolosa Latour: Prototype of Augusto Miquis. *Anales Galdosianos* 3, pp. 91-94.
- SCHMIDT, R. (1969). *Cartas entre dos amigos del teatro: Manuel Tolosa Latour y Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- SEMPRINI, A. Storia della differite. [https://www.pediatria.it/storiapediatria/p.asp?nfile=storia\\_della\\_differite](https://www.pediatria.it/storiapediatria/p.asp?nfile=storia_della_differite) [4/02/2021].
- STANNARD, W. M. (2011). *Galdós and Medicine*. Berna: Peter Lang.

- STANNARD, W. M. (2015). Las bases científicas del saber médico de Galdós, *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 225-234.
- TOLOSA LATOUR, M. (1889). *Niñerías*. Madrid: Tip. De Manuel Ginés Hernández.
- TURNER, H. (2000). Creación galdosiana en el marco de la medicina, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2. Madrid: Castalia, pp. 441-447.
- VINAY, J-P. & DARBELNET, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- VOZMEDIANO HIDALGO, M. L. (2015). *Ciencias médicas a través de las novelas de D. Benito Pérez Galdós* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.

## La nature et l'écriture chez George Sand : l'histoire d'un bonheur qui ne trahit jamais

### *Nature and Writing in George Sand: the Story of Happiness That Never Betrays*

Elyssa Rebai

Université Clermont Auvergne, France

**Résumé :** L'originalité de George Sand naît de cette volonté de ne pas être dévastée par les afflictions et les revers qui ont cruellement traversé sa vie. Paradoxalement, le désenchantement politique et la déception sentimentale ont fait d'elle une femme très optimiste et enthousiaste, amoureuse de la vie et de ses joies les plus âpres comme les plus discrètes. Sand n'a jamais cherché à nier les malheurs qui ont consumé sa vie, son cœur et son esprit. Elle les accepte tout en cherchant à en tirer profit et à les sublimer, vivant toujours dans l'espoir de trouver ce qui réjouit son cœur, ravive sa force d'amour et renouvelle sa foi en l'avenir. Cette quête du bonheur, Sand l'a portée jusqu'au dernier souffle : le secret de la béatitude sandienne réside à la fois dans l'écriture et dans la nature.

**Mots-clés :** quête, George Sand, bonheur, écriture, nature.

**Abstract:** George Sand's originality stems from her desire not to be devastated by the afflictions and setbacks that cruelly crossed her life. Paradoxically, political disenchantment and sentimental disappointment made her a very optimistic and enthusiastic woman, in love with life and its harshest and most discreet joys. Sand never sought to deny the misfortunes that consumed her life, her heart and her mind. She accepted them while seeking to take advantage of them and sublimate them, always living in the hope of finding what rejoices her heart, revives her strength of love and renews her faith in the future. This quest for happiness, Sand carried it to the last breath: the secret of Sandian bliss lies both in writing and in nature.

**Keywords:** quest, George Sand, happiness, writing, nature.

### Introduction

L'amour et la politique étaient deux vocations qui ont beaucoup, toute sa vie durant, absorbé George Sand. Elle leur a consacré beaucoup de son temps et de son énergie. Sa vie fut pour l'essentiel tumultueuse, laissant souvent apercevoir une femme à double facette : une femme de cœur en amour et une femme de fer en politique. Dans un domaine comme dans l'autre, George Sand, cette auteure qui a profondément marqué le XIX<sup>e</sup> siècle, s'est beaucoup investie. Elle s'y jetait corps et âme pour laisser parler ses rêves, réaliser ses objectifs et représenter son idéal<sup>1</sup>. En effet,

---

<sup>1</sup> Ce mot d'« Idéal » est invoqué comme un credo dans *Consuelo*, *Spiridion*, *Le Compagnon du Tour de France*, tout comme dans la *Correspondance* et dans son autobiographie *Histoire de ma vie*. Témoin, ces propos qui résument la perception sandienne vis-à-vis de ce concept : « il n'y a qu'une vérité dans

ses innombrables expériences amoureuses et son engagement sociopolitique dans la société de son temps témoignaient de l'espoir sandien d'édifier un monde utopique, de vivre un amour invincible et impérissable et de mener avec ses semblables une vie digne et vertueuse, loin de la discrimination et de l'oppression exercée par la société de l'époque. Mais, l'amour et la politique, loin d'apporter à cette femme sérénité et bonheur, la jetèrent à maintes reprises dans un gouffre sans fond. En réalité, sur le plan politique, l'expérience de 1848, notamment les journées sanglantes de juin et l'interdiction de certains journaux pour plusieurs semaines, comme ce fut le cas de *La Presse* avec qui Sand a collaboré, ont amené celle-ci à s'engager de moins en moins dans la politique et à interrompre durant quelques années son activité journalistique. Mais ce fut surtout après le coup d'état de Napoléon III en 1851 que la désillusion sandienne en matière de politique commença à se faire très palpable et amènera l'écrivaine à se tourner vers la nature. Mais entendons-nous bien : Sand fut toujours tournée vers la nature, mais c'est sous le Second Empire que, contrariée par la réalité, elle est devenue franchement « écologiste ». Son intérêt pour la nature s'est intensifié dans sa vieillesse comme en témoigne, à titre indicatif, son recueil hétéroclite *Impressions et Souvenirs* qui s'avère être un véritable manifeste écologique. Ce sentiment de forte déception, Sand l'éprouva aussi dans sa vie sentimentale, que ce soit d'abord dans sa vie conjugale avec son mari irascible, Casimir Dudevant, ou, plus tard, avec ses nombreux amants, notamment Jules Sandeau, Alfred de Musset, le docteur Pietro Pagello, Michel de Bourges, pour ne citer que ceux-ci. L'insatisfaction politique et sentimentale aurait sans doute brisé d'autres hommes mais Sand, elle, garda assez de force et de ressources en elle-même pour ne pas se lamenter d'avoir essuyé de revers et de pertes. Témoin ces propos que Sand attribue au narrateur dans son roman *Simon* : « Il faut une âme forte et riche en générosité pour résister au découragement qui naît de la déception. Les esprits faibles, en pareille occasion, se dégradent et se corrompent » (Sand, 1877, p. 62). Elle ne cessait de répéter avec une poignante éloquence, que « les déceptions ne tuent pas et les espérances font vivre » (Sand, 1884, p. 149), qu'il ne fallait pas renier la douleur, et surtout qu'il ne fallait jamais accepter le désespoir comme un hôte à demeure. « Il faut toujours se relever, ramasser, rassembler les lambeaux de son cœur, accrochés à toutes les ronces du chemin et aller à Dieu avec ce sanglant trophée » (Sand, 1865, p. 78). En effet, chaque fois que l'amour ou la politique la décevait, George Sand revenait à ses livres et se rapprochait de la nature pour apaiser sa douleur et retrouver son bonheur perdu. La vie sentimentale et l'engagement politique de Sand, qui ont, à l'époque déjà, fait couler beaucoup d'encre, furent certes importants dans sa vie mais jamais les plus importants. Le plus important pour Sand, c'était sa fidélité à l'écriture et à la nature, à la campagne et, en particulier, à sa province berrichonne. C'était là uniquement que, blottie dans un coin de sa terre ou courbée sur ses papiers, George Sand pouvait goûter les délices du bonheur et retrouver le secret du bien-être.

### 1. Le pouvoir de la plume

En réalité, il n'a jamais été difficile de remarquer la passion que Sand nourrissait pour l'écriture : « J'ai un but, une tâche, disons le mot, une passion. Le métier d'écrire en est une violente et presque indestructible » (Sand, 1964 : tome I, p. 196), avoua-t-elle à Jules Boucoiran. Contes, romans, nouvelles, lettres, récits de voyage,

---

l'art, le beau ; qu'une vérité dans la morale, le bien ; qu'une vérité dans la politique, le juste » (Sand, 1855, p. 251).

autobiographie, pièces théâtrales, journal intime, articles, sa production n'a cessé de croître. Elle écrivait sans cesse, sans répit, jusqu'au crépuscule de sa vie. En France ou à l'étranger, en ville ou à la campagne, le jour ou la nuit, seule ou accompagnée, accroupie sur sa chaise de bureau ou sur son fauteuil, Sand s'abandonnait à une écriture qui se voulait régulière, abondante, exigeant certes beaucoup de temps ainsi qu'une grande concentration mentale et physique. George Sand, « à rebours des stéréotypes de la dilettante » (Diaz, 2007, p. 7), est, pour reprendre les propos judicieux de Brigitte Diaz, « un écrivain de la discipline et de la rigueur. Objet d'un souci permanent presque obsessionnel : la gestion du temps, sa rigoureuse organisation autour des indispensables plages nocturnes vouées à l'écriture » (Diaz, 2006, p. 7) :

Je suis clouée sur ma chaise depuis onze heures du soir (écrit-elle dans une lettre datée de 5 heures de l'après-midi le lendemain). Je n'ai pas quitté la plume un instant pendant tout cet intervalle. J'ai fini cette interminable corvée (...). J'avais besoin, avec mes quatorze heures de travail par nuit, d'avoir la rosée du ciel, quelques lignes de toi le matin, écrit-elle à Michel après avoir achevé *Mauprat*. (Sand, 1964-1991, p. 48)

Cette activité scripturale « à marche forcée » (Diaz, 2006, p. 7) est certes très épuisante mais elle procure toutefois un bonheur intense à l'auteure. L'activité scripturale se vit chez Sand moins comme un exercice imposé ou un fardeau que comme un pur moment d'extase et de félicité. Elle génère une énergie jubilatoire : « Qu'il apprête des fonds, écrivit-elle à Christine Buloz, je suis en veine de travailler terriblement, mon cerveau se porte assez bien, les migraines m'ont quittée » (Sand, 1964-1991, p. 319). Le travail scriptural constitue donc chez Sand un stimulant naturel dont il est difficile de se passer : « J'ai une telle habitude du travail, que l'oisiveté du cerveau me fait l'effet d'un régime d'eau tiède » (Sand, 1964-1991, p. 571), expliqua-t-elle à son amie Charlotte Marliani. Mais il faut ici noter que la douleur, qui est aux antipodes du bonheur, était en réalité essentielle pour la constitution de la posture auctoriale sandienne. Elle était à l'origine de la prodigieuse capacité de résilience de cette femme qui a fait de l'entreprise littéraire un mode de vie en répondant, par des œuvres, aux douleurs du quotidien. La douleur éprouvée par Sand suite aux déboires personnels et politiques qu'elle a vécus avait donc le mérite de lui permettre de se consacrer à l'écriture, qui, en retour, devint miraculeusement un remède aux malheurs de la vie et une source de gaieté, d'équilibre et d'évasion. Il suffit d'évoquer ces deux propos : « Je n'échappe au spleen intérieur et profond qui a fait sa proie de toute ma vie que par le travail et une certaine activité du corps » (Sand, 1964-1991, p. 138), « Le spleen s'en va en encre » (Sand, 1964-1991, p. 639). Ou encore ceci, souligné comme une évidence : « En attendant je fais des romans parce que c'est une manière de vivre hors de moi » (Sand, 1964-1991, p. 219). Sa production romanesque était en permanence guidée par un travail de reconstruction qui rassérénait et soulageait autant que possible, mais aussi par un travail de compensation qui cherchait à enjoliver grâce à des fictions idéalisantes, un univers répudié dans la réalité. Voici ce que l'auteure écrit à Victor Cherbuliez le 3 mai 1865 :

Cette vie-là n'est qu'une rêvasserie sans ordre et un cauchemar. Il n'y a de réel que les fictions que l'on met à la place parce qu'elles sont bâties sur tout ce qu'on a de logique et de sain dans la pensée. (Sand, 1964-1991, p. 191)

L'art sandien consiste donc à instaurer, par la biais de la fiction, un univers idyllique où priment la liberté, la justice et l'égalité qui font défaut dans la réalité et à créer des

types [qui] représentent la passion de l'amour, puisque presque tous les romans sont des histoires d'amour... Il faut idéaliser cet amour, ce type, par conséquent, et ne pas craindre de lui donner toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi-même, ou toutes les douleurs dont on a vu ou senti la blessure. (Sand, 1970-1971, p. 161)

De cette manière, Sand ne chercha pas à fuir la douleur, ni à en nier l'existence, comme elle l'expliquait en 1851 à Hortense Allart :

pourtant j'ai souffert aussi... J'ai souffert comme vous, ma chère Hortense, car toutes nos histoires de femme sont cousines germaines. C'est notre sort, allez, et il n'y a pas à regimber. Je ne suis pas persuadée que nous aimions mieux que les hommes en général, mais plus délicates dans nos manifestations, nous sommes plus exigeantes, et nous nous rendons malheureuses sans qu'il nous soit possible de faire autrement. Croyez-vous que cela changera, et qu'une meilleure éducation, plus d'activité, plus d'importance données à notre sexe, modifieront nos instincts, nos aptitudes à la douleur, nos jalousies, nos misères ? Je n'en suis pas bien sûre, puisque nous autres, femmes artistes, qui pouvons vivre presque comme des hommes, nous restons femmes en dépit de tout. (Sand, 1973, p. 349)

Car cette auteure demeurait foncièrement convaincue que la douleur est un mal nécessaire ; elle est l'envers nécessaire du bonheur, et que « pour bien jouir du bonheur, il faut en avoir été privé » (Sand, 1855, p. 117). Elle l'accepta tout en essayant de la surmonter, de la contenir, en sublimant jusqu'à l'amnésie les pulsions porteuses de désastre personnel. Écrire des romans, c'était donc pour Sand un besoin, une nécessité pour respirer, pour compenser ses insuccès, pour continuer à vivre malgré les plaies qui entachaient sa vie, et surtout pour se procurer un autre type de bonheur compensatoire, celui de produire, de construire un monde qui pourrait traduire son rêve et repaître ses aspirations, un monde utopique fait d'amour fougueux et sincère, d'union fraternelle, de loyauté et de vertu. L'on pourrait donc comprendre pourquoi Sand était occupée, jusqu'au dernier souffle, au processus de création, celui-ci ayant garanti sa survie durant presque un demi-siècle.

## 2. L'engouement de la nature

Mais il n'y avait pas que l'écriture qui procurait la félicité et la jubilation à George Sand. La nature aussi représentait toujours aux yeux de cette auteure une source de joie et d'équilibre intarissable. Alors que les confrères de Sand, comme Gustave Flaubert, Eugène Sue, Émile Zola, entre autres, s'attelaient à peindre inlassablement « l'abjection de la misère », « le fumier de lazare », le malheur qui imprégnaient les cœurs brisés et rongés par le désespoir et tous les aspects dysphoriques et répulsifs que donne à voir à regret la société du XIXe siècle, Sand, elle, toujours de nature optimiste, préféra plutôt opposer à ces spectacles douloureux le beau spectacle de la nature, les joies de la vie rurale et la simplicité bienfaitrice des paysans. Chaque fois que la politique ou sa vie sentimentale la dépitait, Sand choisissait sans hésitation de trouver abri et sécurité non dans le tumulte des villes mais plutôt dans le calme réjouissant de sa campagne, où l'esprit peut s'élever librement loin des édifices humains, de la pierre et du ciment, jugés artificiels. En témoignent ses propos explicites dans son roman *Le Péché de Monsieur Antoine* :

Ne me parlez pas des étroits espaces où la pierre et le ciment parquent les hommes et la pensée ; ne me parlez pas de vos riches colonnades et de vos

parvis superbes, en comparaison de cette architecture naturelle dont le Créateur suprême fait les frais !... N'ôtez pas au vieux planteur son illusion... Il en est encore à cet adage que Dieu est dans tout et que la nature est son temple (Sand, 1947, p. 374).

En effet, la ville, quoiqu'elle ait le mérite de faire connaître à Sand les milieux culturels, de l'aider à fréquenter les hommes de lettres, les peintres et les artistes, à assurer ses débuts littéraires et à se forger son identité auctoriale, ne pourrait jamais être, à ses yeux, un lieu de bonheur. Seule la nature pourrait l'être. Il n'y a que la vie des champs qui pourrait réjouir le cœur palpitant de Sand et le combler de sérénité et de bien-être. L'on ne saurait pourtant s'étonner de cette prédilection puisque cette auteure a passé son enfance à la campagne berrichonne entre les jeux et les déambulations au sein du grand domaine de Nohant, appartenant à sa grand-mère, entre les escapades dans les forêts et les champs et les promenades en compagnie de petits paysans du voisinage dans les prés où ils se réunissaient autour d'un feu, en plein vent, jouant, dansant, chantant ou se racontant des histoires divertissantes. Cette vie campagnarde qui remontait à l'enfance constitua donc l'origine première de la fermentation de l'esprit sandien quant à cette sensibilité pour la nature. Des années plus tard, George Sand, ou plutôt celle qui se nommait encore Aurore Dupin, dotée d'un esprit cultivé et très curieux, ainsi que d'un caractère rêveur et idéaliste, n'hésita pas à afficher son admiration pour son maître de botanique, Jules Néraud, qui lui transmet les secrets des sciences naturelles ainsi que pour son maître de pensée, Jean Jacques Rousseau, chez qui la nature se présentait continûment comme un état idéal et la ville comme un lieu corrompu. L'homme, selon l'esprit rousseauiste, n'avait pas besoin de vivre en société pour satisfaire ses besoins. Ses instincts lui suffisaient. S'il choisissait de vivre en société, il finirait par en subir les tares et la dépravation. Cette dualité qui oppose la nature en tant que lieu de ressourcement et de pure délectation à la ville, en tant qu'univers d'angoisse et de décadence, va jusqu'à s'inscrire au cœur de l'œuvre sandienne, comme c'est le cas dans les romans parisiens *Horace* et *Isidora*, entre autres. Simone Vierendeoul souligne, dans le même ordre d'idées, que la nature était indispensable à la respiration même de George Sand, en tant que femme et écrivain, et que les vrais asiles, selon elle, ne peuvent se passer de verdure, ne serait-ce que dans un jardin clos ou sur un balcon. Cette verdure représentait en effet, selon elle, un « filtre quasi magique qui annihile les effets pervers de la ville » (Vierendeoul, 2004, p. 110) : « Je viens à Paris chercher la campagne » (Sand, 1964, p. 118), confia la romancière à son amie Laure Decerfz dans sa *Correspondance*. Cette tendance sandienne à rechercher des coins de verdure pour stimuler son imagination et nourrir ses œuvres est ainsi commentée, toujours par Simone Vierendeoul, dans son ouvrage *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*:

Quand la ville ne peut être évitée, car il faut bien être au centre artistique de la France, quand on est une romancière, George Sand s'y ménage des refuges qui sont comme des témoins et des repaires de la nature dans la ville, des lieux clos, où elle se ressource et où elle crée son œuvre, des prisons heureuses et volontaires, où elle goûte le bonheur d'une « rêverie complète », sur les marches d'un perron où entre les pierres disjointes ont poussé le chardon et le bouillon blanc. (Vierendeoul, 2004, p. 112)

La nature ne représente donc pas uniquement un moyen de méditation ou un vecteur d'inspiration littéraire pour les romans de Sand mais aussi un lieu de réconfort et de pure extase. Cet attachement frénétique qu'avait Sand pour la nature, elle

essaya de le transmettre à ses petites-filles, mais aussi à ses héros de romans. En effet, nombreux sont les protagonistes sandiens qui partagent cette passion de l'auteure pour les espaces naturels. Il suffit d'évoquer, à titre indicatif, Pierre André dans le court roman de *Marianne*, Geneviève dans le roman *André*, La petite Fadette dans le roman du même nom, le héros éponyme Monsieur Sylvestre, ou encore Consuelo. Cette dernière, par exemple, paraissait subjuguée par la joie et la béatitude d'explorer le jardin d'un chanoine. Ce lieu planté à l'anglaise, la jetait dans un état de stupeur sans égal. Il suffit d'évoquer son discours empreint d'emphase, perceptible à travers le recours aux modalités exclamatives et interrogatives, aux apostrophes ainsi qu'au champ lexical de la beauté :

C'était un paradis terrestre, en effet, et Consuelo crut faire un rêve. (...) Le pays était inconnu à Consuelo. Aussi loin que sa vue pouvait s'étendre, elle ne trouvait aucun indice révélateur d'une contrée particulière en Allemagne, où il y a tant de beaux sites et de nobles montagnes. Seulement la floraison plus avancée et le climat plus chaud qu'en Prusse lui attestaient quelques pas de plus faits vers le Midi. « Ô mon bon chanoine, où êtes-vous ? pensa Consuelo en contemplant les bois de lilas blancs et les haies de roses, et la terre jonchée de narcisses, de jacinthes et de violettes. Ô Frédéric de Prusse, béni soyez-vous pour m'avoir appris par de longues privations et de cruels ennuis à savourer, comme je le dois, les délices d'un pareil refuge ! Et vous, tout-puissant Invisible, retenez-moi éternellement dans cette douce captivité ; j'y consens de toute mon âme...surtout si le chevalier... (Sand, 1882, pp. 340-341)

Il est notable encore que ce bonheur procuré par la nature, George Sand avait grandement peur de s'en priver. Cet intérêt croissant pour le monde végétal la poussait certes à le ressentir avec l'âme d'un poète et à l'étudier avec l'acuité d'un scientifique, mais aussi à le défendre avec tout l'acharnement d'un écologiste surtout lorsqu'elle constata, alarmée, les altérations continues du milieu naturel, causées par l'homme moderne. L'auteure reconnut certes que c'est à l'homme qu'est dévolue la mission d'explorer et d'exploiter la nature, mais elle refusa néanmoins son hyperrationalité, suite à laquelle, les forêts qui étaient données à l'être humain comme sources inépuisables de fécondité et comme « remparts contre les crises atmosphériques » (Sand, 1873, 186) ont été violées. En voyant ainsi « le domaine de la nature se rétrécir de jour en jour et les ravages de la culture mal entendue supprimer sans relâche le jardin naturel » (Sand, 1868, p. 580), George Sand, foncièrement déçue et horrifiée, avoua ne trouver désormais en l'homme qu'un

affreux vandale, qu'il a plus gâté les types qu'il ne les a embellis, que pour quelques améliorations il a fait cent bévues et cent profanations, qu'il a toujours travaillé pour son ventre plus que pour son cœur et son esprit, que ses créations de plantes et d'animaux les plus utiles sont précisément les plus laides, et que les modifications tant vantées sont, dans la plupart des cas, des détériorations et des monstruosité. (Sand, 1868, p. 580)

Ces comportements malsains provoquèrent à vrai dire l'ire de Sand, celle-ci demandant quelle légitimité détint l'homme pour agresser, sans respect ni regret, ces arbres ancestraux dont n'émanaient, même dans leur dépérissement, que ravissement, beauté et poésie, propices à la rêverie, à la méditation active, qu'elle soit religieuse ou philosophique. Ces propos, qui résonnent comme une profession de foi, font de George Sand une grande pionnière de l'écologie.

Tout le monde a droit à la beauté, à la poésie de nos forêts. (...) Ils [les grands arbres] sont aussi sacrés que les nuages féconds avec lesquels ils entretiennent des communications incessantes... Beaux et majestueux jusque dans leur décrépitude, ils appartiennent à nos descendants comme ils ont appartenu à nos ancêtres. Ils sont les temples de l'éternel, dont l'architecture puissante et la frondaison ornementale se renouvellent sans cesse, les sanctuaires de silence et de rêverie où les générations successives ont le droit d'aller se recueillir et chercher cette notion sérieuse et grandiose dont tout homme a le sentiment et le besoin de son être. (Sand, 1868, pp. 187-188)

Comme on le voit dans l'extrait, l'écriture chez l'auteure est un instrument informatif très efficace visant à éveiller la conscience du lecteur moderne, le sensibiliser, lui ouvrir les yeux sur l'impérieuse nécessité de préserver le monde naturel et l'inciter à évaluer objectivement les dangers aveuglants que l'égoïsme humain et le modernisme aberrant font subir à la nature. C'est ainsi que le caractère novateur du discours « écologique » chez George Sand a fait d'elle une figure très influente et remarquable à son époque.

### Conclusion

Pour conclure, l'on pourrait dire que l'originalité sandienne repose sur sa volonté de ne pas succomber aux chagrins et aux revers qui ont envahi sa vie. Les déboires politiques et sentimentaux, et même l'échec cuisant que Sand a vécu dans son rapport avec sa fille Solange et qu'elle n'évoque qu'à demi-mot, tous ces drames font d'elle paradoxalement une femme très enthousiaste, amoureuse de la vie, qui cherche continûment à savourer les plaisirs de l'existence. Cette quête acharnée du bonheur, Sand l'a portée jusqu'à son dernier souffle : le bonheur sandien naît de sa passion pour l'écriture et pour la nature : aimer vivre au sein de ses romans et de tous les paysages naturels que lui offre son Berry est peut-être le plus grand titre que Sand aurait su s'attribuer ou la plus grande victoire de sa vie qu'elle aurait pu remporter.

### Bibliographie

- DIAZ, B. (2006). « On ne changera pas un mot à mon ouvrage ». *L'écrivain et ses pouvoirs. George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen. <http://books.openedition.org/puc/9847> ; <https://doi.org/10.4000/books.puc.9847> [02/02/2021].
- SAND, G. (1855). *Histoire de ma vie*. Paris : Calmann Lévy Frères.
- SAND, G. (1855). *Histoire de ma vie*. In LUBIN G. (ed.), vol. 2. Paris : Gallimard.
- SAND, G. (1864-1870). À Monsieur Armand Barbès. *Correspondance*, vol. 5. Paris : Calmann Lévy Frères, pp. 162-166.
- SAND, G. (1868). Lettres d'un voyageur à propos de botanique. *Revue des deux mondes*, juillet 2006, pp. 78-107.
- SAND, G. (1873). *La Forêt de Fontainebleau, Impressions et souvenirs*. Paris : Michel Lévy.
- SAND, G. (1877). *Simon*. Paris : Calmman Lévy.
- SAND, G. (1882). *La Comtesse de Rudolstadt*, vol. 1. Paris : Calmann-Lévy.
- SAND, G. (1884). *Le Marquis de Villemer*. Paris : Calmann Lévy Frères.
- SAND, G. (1947). *Le Péché de Monsieur Antoine*. Paris : éditions de l'Aurore.
- SAND, G. (1964), Lettre à Jules Boucoiran, 4 mars 1831. In LUBIN G. (ed.), *Correspondance*, vol. 1. Paris : Garnier.

- SAND, G. (1964). À Jules Boucoiran, 8 mars 1831. In LUBIN, G. (ed.), *Correspondance*, vol. 4. Paris : Garnier.
- SAND, G. (1964). À Laure Decerfz. *Correspondance*, (début juillet 1832), vol. 2. Paris : Édition de Georges Lubin, Garnier Frères.
- SAND, G. (1964). À Christine Buloz, 4 janvier 1838. In LUBIN, G. (ed.), *Correspondance*, vol. 4. Paris : Garnier.
- SAND, G. (1968). Lettre du 13 mai 1837. In LUBIN, G. (ed.) *Correspondance*, vol. 4. Paris : Garnier.
- SAND, G. (1970-1971). *Œuvres autobiographiques*, In LUBIN, G. (ed.), vol. 2. Paris : Gallimard.
- SAND, G. (1973). Lettre à Hortense Allard (juillet 1851). In LUBIN, G. (ed.), *Correspondance*, vol. 10. Paris : Garnier.
- SAND, G. (1985). Lettre à Victor Cherbuliez du 3 mai 1865. In LUBIN, G. (ed.), *Correspondance*, vol. 19. Paris : Garnier.
- VIERNE, S. (2004). *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

## Le figement lexical au service du discours politique en Algérie. Les « zones d'ombre » entre euphémisation et structure lexicalisée

*Set Phrases in the Service of Political Discourse in Algeria  
The "Areas of Shadow" Between Euphemisation  
and Lexicalized Structure*

**Maizi Sofiane**

Université Blida 2 Lounici Ali, Algérie

**Résumé :** Cet article propose d'analyser l'emploi de la redondance figée « مناطق الظل » (les zones d'ombre) dans le discours politique algérien. Il met en évidence la relation entretenue entre la tendance de lexicalisation de cette séquence et les stratégies politiques du discours d'autorité. Cette séquence, qui provient du discours politique, désigne euphémiquement des zones emblématiques de la misère et de l'exclusion sociale. Après la présentation du cadre théorique de l'analyse, cette étude s'intéresse à l'emploi de cette séquence figée dans le discours politique et médiatique algérien.

**Mots-clés :** figement, euphémisme, lexicalisation, sens contextuel, néosémie.

**Abstract:** This article proposes to analyse the use of the fixed redundancy « مناطق الظل » (areas of shadow) in the Algerian political discourse. It highlights the relationship maintained between the tendency of lexicalization of this sequence and the political strategies of the discourse of authority. This sequence, which comes from political discourse, designates euphemistically emblematic areas of misery and social exclusion. After presenting the theoretical framework of the analysis, this study focuses on the use of this frozen sequence in Algerian political and media discourse.

**Keywords:** figement, euphemism, lexicalization, contextual meaning, neosemia.

### Introduction

Les discours politiques sont traversés par des redondances figées (Fiala, Habert, Lafon, & Pineira-Tresmontant, 1987; Krieg-Planque, 2015; Tournier, 1985), indices du positionnement idéologiques des institutions qui les produisent, ou, plus exactement, qui les reproduisent. Ces redondances figées sont, essentiellement, l'objet de recherche de l'analyse du discours, mais de nombreuses ramifications des sciences du langage s'intéressent également à ces séquences répétées dans le discours

politique, ce qui induit un éclatement terminologique (figement, lexicalisation, segments répétés, sloganisation, occurrence, collocation, néologie...). Dans cette contribution, nous retenons le terme de *figement* pour désigner ces modes d'expression spécifiques du discours politique. Cette notion sera le fil conducteur de notre réflexion dans cet article consacré à l'emploi de la séquence figée « مناطق الظل » dans le discours politique algérien.

Cette séquence figée, qui est un calque linguistique du français « zones d'ombres », est répétée inlassablement depuis une année dans le discours politique algérien. Elle a fait son irruption dans le discours politique le 16 février 2020 lors d'une réunion entre le président de la République algérienne, Abdelmajid Tebboune, et les 48 walis (préfets)<sup>1</sup>. Ce mot composé est le titre d'un documentaire de 35 minutes filmé par la télévision nationale algérienne sur commande de la présidence de la République. Depuis la projection de ce film, la formule rituelle est ressassée dans tous les journaux télévisés, les articles de presse, les communiqués officiels et les débats publics. Le succès médiatique de cette formule laconique interpelle le chercheur académique et pose des interrogations légitimes sur le sens contextuel de ce mot composé à partir du lexème arabe « الظل ». L'ombre dans la langue arabe a une connotation foncièrement appréciative ou positive, contrairement à la langue française où le mot composé « zones d'ombre » a souvent une connotation dépréciative. Ce néologisme de sens emprunté à la langue française, sans aucune considération des spécificités culturelles de la langue cible, serait-il une faute de traduction provoquée par une maîtrise approximative de la langue d'arrivée (arabe) ou bien s'agit-il d'un choix de traduction délibéré ? Pourquoi les auteurs du discours politique recourent à une néosémie pour exprimer une réalité qui peut être décrite aisément par des lexèmes de la langue arabe ? Le passage en force de cette séquence figée dans la langue cible (arabe standard en Algérie) et la persistance de son emploi dans le discours politique algérien sont-ils des indices de l'existence d'une stratégie politique visant à manipuler le public-cible ?

## 1. Mise au point méthodologique

L'analyse du discours politique peut être réalisée en s'appuyant sur différentes approches disciplinaires (énonciative, pragmatique, herméneutique, stylistique, lexicologique...), chaque approche prenant en considération un aspect spécifique de l'objet discours. Le foisonnement des approches se réclamant de l'analyse du discours rend le choix particulièrement difficile. Dans cette contribution, l'analyse du discours présidentiel s'inspire de l'approche pragmatico-énonciative. Un intérêt particulier est accordé à la dimension performative du discours présidentiel algérien. Le corpus de cette contribution est constitué des discours prononcés par le président algérien Abdelmadjid Teboune entre février 2020 et janvier 2021 et de deux articles de presse parus durant cette même période dans deux journaux (*El Watan*) et (*Le Point*).

---

<sup>1</sup> Dans le discours institutionnel algérien, c'est l'ex-ministre de la Communication, Hamid Grine, qui a employé le premier ce terme en février 2017 pour désigner les zones non couvertes par la radiodiffusion en Algérie.

## **2. Sens littéral vs sens contextuel**

Une définition lexicographique est nécessaire avant d'entreprendre ce travail de recherche.

L'ombre « *الظل* » et ses parasynonymes « *الفيء/كنف/حوضن/حجر/حماية/جناح* » dans la langue arabe ont essentiellement une connotation culturelle positive. Cette valeur appréciative de l'ombre est justifiée par l'influence de l'environnement sur la langue arabe. Cet idiome s'est développé dans des zones désertiques de la péninsule arabique (Yémen, Arabie saoudite, Émirats arabes unis...) où l'ombre exprime le sens figuré du bien-être, du confort, de la force, de la fierté et de la protection. Dans le texte coranique, qui est une référence pour la langue arabe, l'ombre (*الظل*) et ses mots dérivés « *ظُلٌّ/ظِلٌّ/ظِلَالٌ/ظِلِيلٌ* » ont été cités trente-trois fois avec souvent une acception appréciative<sup>2</sup>. L'ombre évoque dans le Saint Coran la béatitude, le confort, la détente et la protection. Dans les paroles du prophète de l'islam « *الحديث النبوي* », l'ombre fait référence à la protection divine le jour du dernier jugement. Le hadith des « *sept personnes qui seront couvertes par Allah dans Son ombre le jour où il n'y aura pas d'autre ombre que Son ombre* » est parmi les paroles du prophète les plus évoquées par les savants musulmans. Dans la poésie arabe post ou antéislamique, l'ombre a souvent une connotation appréciative. Il exprime l'aisance, la quiétude et le confort. Dans la langue française, par contre, l'ombre a souvent une connotation culturelle dépréciative. Pour le dictionnaire Larousse (2020), l'ombre fait référence à une « *silhouette sombre, plus ou moins déformée* », une « *forme sombre* », une « *tache, zone sombre sur un fond plus clair* », la « *forme indécise de quelqu'un que l'on voit à peine dans une demi-obscurité* », une « *très petite quantité de quelque chose, une trace, un soupçon* ». Cette dépréciation du lexème « ombre » en français pourrait être expliquée également par l'influence du contexte environnemental. La langue française est née et s'est développée en Ile-de-France avant de se répandre dans le monde. Cette région de la France est connue pour son temps morne durant l'automne et l'hiver. Le ciel est désespérément obscur durant plusieurs mois à Paris, ce qui expliquerait en partie l'acception dépréciative de l'ombre. L'expression « zone d'ombre » en français désigne aussi un point obscur et non éclairé.

Surnommée la « ville lumière », Paris a, en effet, longtemps vécu dans l'obscurité, ce qui avait favorisé la criminalité durant la nuit<sup>3</sup>. Cette brève définition lexicographique révèle que la dimension connotative et culturelle du lexème « *الظل* » dans la langue arabe diffère de celle de la langue française. Mais pourquoi le discours politique algérien a-t-il eu recours à cette néologie de sens basée sur un lexème qui a une dimension culturelle appréciative dans la langue arabe et sert à désigner des lieux emblématiques de la misère et de l'exclusion sociale ?

---

<sup>2</sup> Dans le verset 16 de la 39 sourate du Coran « Az-Zumar » et le verset 43 de la sourate 56 « Al waqui'a », l'ombre a une connotation dépréciative. Elle est employée comme parasynonyme de « fumée » et de « nuage » pour exprimer le supplice.

<sup>3</sup> L'éclairage des rues était défaillant dans ses débuts à Paris. Durant la nuit, les promeneurs redoutaient les mauvaises rencontres avec des agresseurs dans les zones d'ombre. Les zones d'ombre ont ainsi pris le sens en français de l'insécurité et du danger.

### 3. Cadre théorique : le figement, une stratégie politique

Le lexique du discours politique évolue constamment et essentiellement durant les périodes de transitions pour s'adapter aux nouvelles réalités et satisfaire les attentes du public-cible (Gobin, 2011, pp. 169-186). Les nouvelles formules et les néosémies politiques apparaissent suite à un processus de figement linguistique pour soutenir l'idéologie du discours dominant ou au contraire pour la remettre en cause par un processus de défigement (Fiala & Habert, 1989, pp. 83-99). La notion de figement est, depuis le début des années 1960, au cœur de l'analyse du discours politique en France (Krieg-Planque, 2013, pp. 159-160). L'intérêt pour cette notion a commencé, en réalité, dès les premiers balbutiements de la linguistique moderne. Dans *Le Cours de linguistique générale* (Saussure, 2016, p. 244), Saussure évoque succinctement l'agglutination, qu'il considère comme un processus qui s'exerce exclusivement dans l'axe syntagmatique. Sechehaye, Bally, Benveniste, Martinet, Rey, Thun, Gaatone, Gross, Mejri et de nombreux linguistes contemporains ont développé des réflexions intéressantes sur le phénomène du figement dans la langue.

Le figement est considéré par ces linguistes comme un processus qui permet de transformer une séquence libre en une unité lexicale figée dans le système de la langue. Dans le dictionnaire de la linguistique et des sciences du langage (Dubois, J. Marcellesi, C., Marcellesi, J. B., Guespin, L., Mevel J.P., Giacomo, M., 2002, p. 202), le figement est défini comme « *un processus par lequel un groupe de mots dont les éléments sont libres devient une expression dont les éléments sont indissociables. Le figement se caractérise par la perte du sens propre des éléments constituant le groupe de mots, qui apparaît alors comme une nouvelle unité lexicale, autonome et à sens complet, indépendant de ses composantes* ». Alice Krieg-Planque (2015) note que le figement est « *une occasion de resserrement de la créativité verbale, le principe d'imprévisibilité inhérent à l'activité de langage (récursivité, commutabilité, ouverture de la combinatoire...) se trouvant alors restreint* ». Selon Alice Krieg-Planque (2015, p. 118), le figement, qui est naturellement observable dans les discours politiques, permet de mettre à nu les stratégies de l'autorité en discours.

Le figement linguistique et/ou discursif est une notion féconde pour la linguistique et surtout les sciences du langage. Il demeure un champ de réflexion pour l'ensemble des disciplines des sciences du langage : analyse du discours, rhétorique, didactique, sémantique, syntaxe, lexicologie, traductologie, etc. Alice Krieg-Planque (2015, p. 115) souligne dans son article « *Construire et déconstruire l'autorité en discours. Le figement discursif et sa subversion* » que le figement « *participe à la capacité des discours à faire autorité, c'est-à-dire à dissuader la contradiction, à s'imposer sur le mode de l'évidence, à sembler faire consensus* ». Cette théoricienne, qui a consacré de nombreux travaux académiques au figement, soutient que cette notion est appropriée voire incontournable pour bien comprendre toutes les manifestations d'autorité en discours. L'usage intentionnel et foncièrement conscient du figement dans le discours politique serait ainsi motivé par des intentions idéologiques.

#### **4. « مناطق الظل », une séquence avec un haut degré de figement**

La constitution d'une séquence figée s'opère par différents procédés linguistiques : le mot composé, le néologisme de sens, l'univerbation, l'agglutination, l'antonomase, la catachrèse, etc. Pour qu'un mot composé ou une locution soient considérés comme une séquence figée, ils doivent nécessairement répondre conjointement à quatre critères :

- a. La polylexicalité
- b. Le sens global de la séquence séparément de ses composantes : perte du sens propre des constituants
- c. L'opacité ou l'ambiguïté sémantique
- d. La possibilité du défigement

La polylexicalité est considérée comme une condition nécessaire au figement (Gross, 1996; Mejri, 2004). Le dictionnaire des sciences du langage (Neveu, 2004) précise que la polylexicalité décrit la formation complexe des unités lexicales composées d'au moins deux éléments constitutifs, graphiquement soudés ou non. Les séquences polylexicales ou complexes correspondent, selon (Gross, 1996, p. 7), à « toute unité (catégorie grammaticale ou partie de discours) composée de deux ou de plusieurs mots simples ou mots dérivés préexistants ». Une séquence figée perd obligatoirement son sens premier pour renvoyer métonymiquement à un ou des sens contextuel(s). La séquence figée « مناطق الظل » a perdu son sens premier, qui désigne des espaces situés dans l'ombre du soleil, pour acquérir un autre sens contextuel renvoyant à des zones exclues du développement, où règne la misère. Le degré de figement d'une séquence est variable d'une formule à une autre. Il s'assortit de plusieurs traits distinctifs d'ordre sémantique et syntaxique : la difficulté d'intégration d'une unité nouvelle dans la séquence, l'impossibilité des substitutions parasynonymiques, l'empêchement de la détermination, de l'actualisation, et le blocage des propriétés transformationnelles (pronominalisation, dislocation, relativisation...). Le deuxième critère pour reconnaître une séquence figée est le sens global de la séquence, indépendamment de ses composantes. Les constituants de cette séquence perdent leur sens premier ou propre pour désigner un sens contextuel. Dans notre séquence figée, « الظل » ne désigne ni l'ombre du soleil ni une forme sombre, mais il renvoie, métonymiquement<sup>4</sup>, à un sens figuré : misère, sous-développement, exclusion. Le lexème « الظل » perd son autonomie dans cette séquence figée pour désigner un sens figuré autre que celui prévu par la langue arabe. La séquence étudiée dans cet article est une dénomination et de ce fait elle est nécessairement sémantiquement opaque étant donné que toute formule polylexicale qui évoque une dénomination possède un sens global et non un sens littéral ou compositionnel. Gross (1996, p. 11) précise que dans le cas où le sens d'une suite « n'est pas fonction de celui des éléments constitutifs, (...) nous dirons que nous sommes en présence d'une suite opaque ou sémantiquement figée ».

La possibilité du défigement (Leclercq, 2006; Mejri, 2013) est une propriété constitutive de toute expression figée. Le détournement du figement permet non seulement de repérer de manière plus précise les séquences figées et leur degré de figement, mais

---

<sup>4</sup> La séquence figée « مناطق الظل » est une métonymie (بعيدة عن صفة كناية) dans la langue arabe.

il autorise également une meilleure compréhension du processus de conceptualisation de ces expressions toutes faites ou préfabriquées. La séquence figée « مناطق الظل » est défigée sur les réseaux sociaux par des internautes qui lui préfèrent la formule « مناطق النذل » ou « les zones d'opprobre ». La séquence a été défigée par la substitution du nom « الظل » par le substantif « النذل » grâce à la commutation d'un seul phonème. La lettre (ظ) est substituée par la consonne (ذ). Ces deux phonèmes du système phonologique de la langue arabe sont tous les deux des consonnes fricatives sonores voisées. Le premier phonème (ظ) est une consonne complexe dite emphatique (alvéolaire), alors que le second phonème (ذ) est une « interdentale ». La séquence figée « مناطق الظل » est éligible aux quatre critères exigés par les lexicologues (polylexicalité, sens global, opacité lexicale et possibilité du défigement) et possède de ce fait un haut degré de figement.

##### 5. « Les zones d'ombre » : un euphémisme lexicalisé ?

Dans un article du journal « *El Watan* » du 25 janvier 2021 intitulé « *les zones d'ombre, l'autre nom de la pauvreté* », la journaliste Nadja Bouaricha écrit : « *Une zone d'ombre est par définition un espace voilé, loin de la lumière et dont les contours sont difficiles à définir. Il se trouve toutefois que la pauvreté en Algérie est tout sauf voilée, elle est flagrante et apparente sauf pour ceux qui ne veulent pas voir* ». L'emploi de la séquence « zones d'ombre » serait, selon cette journaliste, un stratagème rhétorique du pouvoir politique pour se « *dédouaner de sa mauvaise gestion* ». « *Qualifier ces régions pauvres de zones d'ombre revient à justifier des décennies de mauvaise gestion. Comme si la pauvreté était une découverte récente en Algérie, on parle de zone d'ombre aujourd'hui en insinuant que le pouvoir central ne connaissait pas leur existence avant et n'a rien vu de la dégradation de la vie dans ces régions jusqu'à ce jour. Une manière de jeter la pierre aux autorités locales et dédouaner des décennies de gestion centralisée sans réel impact sur le développement local.* », écrit la journaliste d'*El Watan*.

Dit autrement, elle qualifie cette séquence figée d'euphémisme destiné à adoucir la réalité amère de ces régions déshéritées. Le plus intéressant dans cet extrait d'article de presse est l'emploi de l'adjectif « *voilée* » dans l'énoncé « *la pauvreté en Algérie est tout sauf voilée* ». Selon Jamet :

« L'euphémisme renvoie à une réalité extralinguistique en revêtant une autre forme, un autre signifiant ; c'est ainsi qu'on en parle souvent comme d'un voile jeté sur le signifié, comme pour le camoufler. La métaphore du voile est, on le verra, éclairante, car, contrairement à un tissu épais, le voile laisse entrevoir ce qui se trouve derrière, et le laisse apparaître «semi-caché», pourrait-on dire ». (2010, p. 33)

Alice Krieg-Planque (2004) confirme que le jugement d'euphémisation est un commentaire ou une évaluation portant sur le rapport de décalage (ratage) entre le mot et la réalité qu'il désigne. Le jugement d'euphémisation serait un « *acte savant* » qui juge « *un terme – et le discours qui le porte – comme le masque fallacieux sous lequel le réel ainsi camouflé est donné à voir* » (Krieg-Planque, 2004). La séquence figée « مناطق الظل » n'est pas euphémique en elle-même, mais c'est son emploi dans le discours médiatique et le contexte politique qui lui confèrent cette dimension euphémique. Comme le note (Bacry, 1992, p. 105) : « *l'euphémisme fait partie de ces procédés (...) qui ne se reconnaissent qu'à l'effet qu'ils produisent* ».

L'interprétation de l'euphémisme est intimement liée au contexte de son emploi. Linfoot-Ham, remarque que l'interprétation de l'euphémisme varie selon le contexte socio-politique.

« Interpretation varies according to context, i.e. whether the speaker means the term to be euphemistic, and the hearer interprets it in that light (Warren, 1992). With euphemism being so entwined with context, however, classification of a term as 'euphemistic' becomes difficult. (...) euphemism classification is a grey area, and judgements may differ from person to person. » (Linfoot-Ham, 2005, pp. 228-229)

Le lexicologue (J. Tournier, 1985, p. 261) souligne que l'euphémisme relève de la sociolinguistique, car il s'agit de l'expression d'un fait social lié à la langue. C'est pourquoi Denis Jamet (2010, p. 33) estime que l'euphémisme est d'abord un « processus sociolinguistique » :

« Il est toujours relié à la société dans laquelle il naît, évolue et meurt, et reflète la conception que l'on se fait du réel. Aussi, ce qui peut être un euphémisme pour certains peut apparaître comme du non-sens ou autre chose pour des personnes extérieures au groupe ».

On serait tenté de conclure que l'expression *zones d'ombre* serait un euphémisme du politiquement correct ou de la langue de bois. Cette séquence figée ne serait qu'un mot composé atténuant la misère et la situation de détresse des zones exclues du développement et c'est pour cette raison qu'elle est considérée comme polémique et rejetée par ceux qui s'opposent à la communication politique. Le problème avec cette séquence figée est que son intrusion dans le discours politique a eu lieu par le biais de la projection d'un film documentaire dont les images éloquents révèlent la détresse de la population des zones défavorisées à travers le pays. Les images, plus expressives que les mots, projetées dans ce documentaire de la télévision algérienne remettent partiellement en cause l'idée du doux euphémisme. La séquence figée « مناطق الظل » est certes un euphémisme par lequel le pouvoir politique essaierait d'adoucir la réalité malheureuse des zones défavorisées, mais l'emploi du substantif « الظل » serait aussi l'indice d'une autre stratégie rhétorique. L'ombre renvoie dans cette séquence figée à l'idée du désintéressement, de l'omission, de l'oubli, de la dissimulation et de l'abandon. Cette séquence ne remet pas en cause l'ensemble du système politique algérien, mais elle pointe un doigt accusateur sur les responsables locaux (walis, maires, chefs de dairas...). La communication politique tenterait à travers l'emploi de cette séquence de faire croire que le malheur de ces zones est provoqué par l'administration locale. Pourtant, l'Algérie n'est pas un état fédéral et la gestion centralisée des affaires politico-administratives reste, en dépit de nombreuses réformes, l'unique mode de gouvernance. Outre cette centralisation de la gestion des affaires publiques, les prérogatives des élus locaux (APC et APW) sont extrêmement limitées par la réglementation en vigueur. Un autre écueil au développement local est la centralisation de la fiscalité, qui ne profite pas à de nombreuses communes « riches » malgré le fait que celles-ci accueillent des activités industrielles et pétrochimiques<sup>5</sup>. La conséquence de cette centralisation de la fiscalité

---

<sup>5</sup> L'article 31 du code des taxes sur le chiffre d'affaires CTCA stipule que « les redevables centralisant leur chiffre d'affaires au niveau du siège social peuvent déduire dans les mêmes conditions la taxe ayant grevé les biens ou services acquis par ou pour leurs diverses unités, établissements ou exploitations ». L'article 31 bis du même code précise que « nonobstant les dispositions de l'article 32 ci-dessous, les redevables consolidant leurs comptes au niveau de la société mère dans les conditions prévues à l'article

est qu'une grande partie des communes sont déficitaires<sup>6</sup>. La séquence figée « مناطق الظل » justifierait implicitement l'exclusion du développement des zones déshéritées par l'idée de l'omission et de l'oubli. Elle sous-entend que l'Etat a fourni de grands efforts pour le développement du pays, mais que des poches de pauvreté demeurent sur un fond éclairé. L'ombre exprime en français le sens figuré de quantité très petite. Il est ainsi parasynonyme de « trace » et de « soupçon ». Cependant, si on se réfère aux chiffres officiels communiqués en juin 2020 par le ministre de l'Intérieur et les Collectivités locales et de l'Aménagement du territoire, on apprend que le pays compte quelques 15.000 zones d'ombre où résident 8,5 millions d'habitants, soit une moyenne de dix zones d'ombre pour chaque commune.

## 6. Une séquence figée qui a perdu sa charge euphémique

Cette séquence figée, qui a commencé comme un euphémisme dans le discours politique algérien, semble perdre sa charge euphémique. Elle est devenue un euphémisme en voie de lexicalisation. Cette expression est ainsi employée dans le langage courant par les citoyens, y compris ceux des zones défavorisées en question. Denis Jamet (2010, p. 34) note que si l'euphémisme est lexicalisé, il perd systématiquement sa charge euphémique pour devenir un lemme consacré par l'usage.

« Les euphémismes évoluent, comme tout signe linguistique, et c'est pour cette raison qu'ils peuvent également être classés selon leur degré de figement (...) Cette question du figement linguistique est primordiale, car si l'euphémisme n'est pas lexicalisé, il y a encore perception par l'énonciateur de la motivation de ce dernier, et par conséquent de la possibilité d'utiliser cette expression aux dépens d'une autre, et l'on se trouve face à un réel choix discursif / énonciatif. Si, au contraire, l'euphémisme est lexicalisé, le choix ne sera pas un réel choix, car le mot euphémique, devenant le terme consacré par l'usage, perd ainsi sa charge euphémique ».

La séquence figée « مناطق الظل », qui apparaît subir une tendance à la lexicalisation dans la langue quotidienne en Algérie, semble se transformer en un lemme parasynonymique de zones sous-développées et pauvres. Cette séquence n'est plus perçue comme un euphémisme par les locuteurs ordinaires, mais elle est devenue, à force de surmédiatisation, une façon courante de désigner les zones déshéritées.

## 7. Diviser par des mots : retour à un contexte de crise politique

L'apparition de la séquence figée « مناطق الظل » dans le discours politique algérien a eu lieu dans le contexte particulier des deux mois ayant fait suite aux élections présidentielles du 12 décembre 2019. Ce scrutin a enregistré une abstention record de 60%, soit le taux de participation le plus faible de l'histoire des élections présidentielles en Algérie. Le nombre des votes blancs ou nuls a été également important. Sur les 8.504.346 voix exprimées, le nombre des bulletins nuls a été de 1.243.458, soit un huitième des voix. Les élections présidentielles ont été essentiellement boycottées dans les grandes villes du pays avec des taux de participation

138 bis du CIDTA, peuvent déduire, dans les mêmes conditions, la taxe sur la valeur ajoutée ayant grevé les biens et services acquis par ou pour leurs diverses sociétés membres du groupe »

<sup>6</sup> Il existe, en fait, 1.200 communes déficitaires sur un total de 1.541 en Algérie, selon les statistiques officielles fournies par le DG de la caisse de garantie et de solidarité des collectivités locales.

extrêmement faibles (19,68% à Alger, 0,04% à Tizi Ouzou, 30,36% à Constantine, 33,32% à Oran et 33,90% à Annaba). Les grandes villes, et en particulier la capitale, sont réputées, à tort ou à raison, être des fiefs de la contestation populaire contre le pouvoir politique. Les médias sociaux, essentiellement Facebook, YouTube, Twitter et Instagram ont eu, en effet, un impact avéré sur le processus de socialisation politique des jeunes algériens dans les grandes villes.

L'émergence de la séquence figée « مناطق الظل » dans le discours politique n'est pas impromptue, mais elle a été précédée par une polémique intense dans les médias et les réseaux sociaux. La controverse a été enclenchée par un article de Kamel Daoud, un journaliste algérien réputé pour ses positions anti-pouvoir, intitulé « Où en est le rêve algérien ? ». Dans cet article, publié le 12 janvier 2020 dans la rubrique « Le Postillon » de l'hebdomadaire français « *Le Point* », Kamel Daoud explique pourquoi, selon son point de vue, le soulèvement populaire du 22 février 2019 a échoué. L'éditorialiste développe l'idée que le pouvoir a réussi à prendre le dessus sur le hirak « élitiste » en « captant les résistances conservatrices de l'Algérie rurale ». Pour Kamel Daoud il y a eu

« D'un côté, des protestataires passionnés, admirables mais piégés dans les grands centres urbains et, de l'autre, une offre de « solution » avec une élection présidentielle qui pare le vide, l'instabilité et donc le cauchemar à la libyenne (...) Épuisés et sans visibilité sur l'avenir, beaucoup, dans l'Algérie profonde, feront le choix pragmatique entre la démocratie et la sécurité ».

L'éditorialiste pousse son analyse plus loin en estimant que « le contrôle de la ruralité est la clé du pouvoir en Algérie ». Le pouvoir politique aurait ainsi compris l'enjeu de recruter ces « Algériens du pays profond qui votent bien et que les intellectuels délaissent ». L'éditorial de Kamel Daoud est un vrai réquisitoire contre le hirak en Algérie. Il ose qualifier Alger de « myope »<sup>7</sup> et les espaces urbains en Algérie de « ghetto politique ». « (...) l'Algérie n'est pas la place Maurice-Audin, ni les escaliers de la Grande-Poste », affirme cet éditorialiste. Contrairement aux grandes villes où le taux d'abstention a été important, les zones rurales, considérées comme des territoires conquis par le pouvoir politique, ont enregistré, selon les statistiques officielles, des records de participation dans les élections présidentielles. Les images de bousculades et de chaînes humaines interminables devant les bureaux de vote ont été diffusées en boucle sur les chaînes de télévision algériennes. Le monde rural est réputée un bastion électoral du régime politique algérien, ce qui expliquerait, en partie, l'engagement de la Présidence au développement de ces zones. Le programme spécial de développement des zones d'ombre<sup>8</sup>, qui a été lancé en 2020 par les

---

<sup>7</sup> « Alger souffre en effet d'un nombrilisme qui déteint souvent sur les contestataires. On y croit ce que les journalistes étrangers perpétuent eux aussi, qu'Alger c'est l'Algérie (...) Hors d'Alger, des Algériens ont voté dans le calme et sans scène de violence (...) La ruralité a été perdue par la contestation dès juin, et c'est un constat que les Algérois refusent, souvent avec agressivité. Incapables de sortir de la capitale, d'imaginer un leadership décentralisé et une contestation qui reconnaît au monde rural la paternité de la révolution. Cette myopie trompera lourdement les médias étrangers et les analystes sous influence de militants locaux, ou eux-mêmes correspondants militants non déclarés. Une ceinture de militants-témoins habituels, l'effet de foule sur place, et un accès difficile au pays consacreront cette illusion ».

<sup>8</sup> Une enveloppe de 110 milliards de dinars a été débloquée, au titre de l'exercice 2021, pour le développement des zones d'ombre.

pouvoirs publics, pourrait être considéré comme une récompense pour ces zones en reconnaissance de leur soutien électoral.

La médiatisation à outrance de cette séquence figée serait également perçue comme une stratégie politique visant à opposer une population urbaine privilégiée, mais contestataire, à une population rurale défavorisée, mais qui vote « bien ». Cette séquence figée ressassée sur tous les médias sème déjà la discorde sur les réseaux sociaux. Les zones rurales sont accusées par les radicaux du mouvement de contestation populaire en Algérie d'être des espaces de soumission et d'opprobre.

## **8. Une séquence figée pour reconstruire une identité politique**

Le discours présidentiel algérien est un discours identitaire (Scagnetti, 2002, p. 69). Il demeure « *très fortement marqué par une recherche d'appartenance, une quête d'identité pour l'individu, le peuple et le pays* » (Scagnetti, 2002, p. 69). La question de l'identité dans une conjoncture de révolution populaire semble devenir un défi majeur pour le pouvoir algérien qui, face au boycott massif dans les grandes villes algériennes des élections présidentielles de décembre 2019, s'est tourné vers les zones rurales pour y puiser sa légitimité. Le discours présidentiel algérien s'est appuyé entre 1962 (indépendance du pays) et le 2 avril 2019 (démission d'Abdelaziz Bouteflika) sur la légitimité historique (révolutionnaire) pour exercer le pouvoir (Addi, 2020, p. 104). Les six premiers présidents de la République algérienne étaient tous des anciens combattants (moudjahidines) de l'armée de libération nationale (ALN) qui profitaient de leur statut de « libérateurs » pour en tirer leur légitimité politique. L'actuel président algérien, quant à lui, est un fonctionnaire de carrière qui ne dispose ni de la légitimité historique, ni révolutionnaire, ni démocratique (les élections présidentielles ont été majoritairement boycottées par les électeurs algériens). Le discours présidentiel algérien devait ainsi s'adapter à la nouvelle situation politique pour justifier l'autorité du chef de l'Etat. Il semble se contenter de tirer sa légitimité (contestée) de ses bastions électoraux situés dans les zones intérieures et/ou rurales du pays.

Le candidat Abdelmajid Tebboune, soutenu par l'armée algérienne, qui demeure la source de pouvoir en Algérie (Addi, 2020, p. 104), a dès les premiers jours de sa campagne électorale inscrit le développement des zones rurales en tête de ses priorités. Après son investiture, le nouveau président a déclaré que la construction de l'Algérie nouvelle « *ne saurait se concrétiser sans la promotion de ces zones et la prise en charge de leurs populations* ». Lors de sa réunion du 16 février 2020 avec les 48 walis (préfets), il a réitéré sa conviction qu'« *on ne saurait parler de nouvelle Algérie sans le développement de ces régions* ». Ces deux déclarations du président algérien sont des actes performatifs qui impliquent l'émergence d'une nouvelle réalité. Le président algérien a justifié, dans son discours du 16 février 2020, son intérêt pour le développement des zones rurales par la nécessité de l'instauration d'une « *justice sociale conforme aux exigences de l'Etat de droit* ».

Le discours présidentiel algérien repose ainsi la question de l'identité politique. Il devient un lieu de définition de la nouvelle identité algérienne à travers un autre concept, largement médiatisé par l'actuel président, celui d'une « Algérie nouvelle ». Dans le discours présidentiel, l'expression *Algérie nouvelle* demeure étroitement corrélée aux « zones d'ombre ». Ces zones, oubliées durant plusieurs décennies par le pouvoir algérien, deviennent brusquement dans un contexte de crise politique et sociale l'un des fondements de la *nouvelle Algérie*. Ce discours identitaire est à

considérer comme un acte de langage qui transforme le monde. Il dispose d'une dimension performative qui a pour objectif de construire une réalité sociale nouvelle (Searle 1995). L'actuel président algérien, originaire des hautes plaines steppiques du sud-ouest algérien et qui a exercé durant de nombreuses années dans les zones intérieures du pays, opte pour une stratégie de légitimation en se référant à son statut afin de rechercher une connivence ou des liens affectifs avec la population des zones intérieures. Le discours présidentiel algérien tente ainsi de reconstruire une nouvelle identité politique en « s'identifiant » à ses partisans (Mayaffre, 2003, pp. 247-264). Il s'agit d'une rupture dans la représentation unanimiste (Serres, 2012) du peuple dans le discours présidentiel algérien.

## **Conclusion**

Le figement lexical est l'un des processus linguistiques qui renvoient au politiquement correct ou à la langue de bois. Un de ses effets est souvent de permettre un euphémisme. La séquence figée « مناطق الظل » (zones d'ombre) ne peut être considérée comme une traduction littérale, car il s'agit d'une lexicalisation (néologisme de sens) ayant un objectif politique. Le discours présidentiel algérien semble reposer, à travers son emploi corrélativement avec l'expression *Algérie nouvelle*, la question de l'identité algérienne dans un contexte de crise politique et sociale. Les « zones d'ombre » deviennent ainsi un lieu d'ancrage pour la reconstruction identitaire. Le danger dans la médiatisation à outrance de cette séquence figée est qu'elle divise implicitement les Algériens entre une population urbaine privilégiée, mais contestataire (ingrate), et une population rurale défavorisée, mais qui vote « bien ». Le discours présidentiel algérien, qui a été caractérisé, durant plusieurs décennies, par un discours unanimiste considérant le peuple comme une unité homogène a finalement rompu avec cette représentation simpliste (Serres, 2012). Le président, qui ne peut désormais revendiquer la parole au nom de tout le peuple, en raison du boycott massif des élections présidentielles de 2019, préfère s'identifier à ses bastions électoraux pour justifier sa légitimité.

La séquence figée « مناطق الظل » possède un haut degré de figement puisqu'elle répond conjointement à tous les critères syntaxiques et sémantiques nécessaires (polylexicalité, le sens global de la séquence, indépendamment de ses composantes, l'opacité ou l'ambiguïté sémantique et la possibilité du défigement). Cette redondance figée a toutefois perdu sa charge euphémique pour se transformer en un lemme parasynonymique de zones sous développées et pauvres. Elle paraît subir un processus de lexicalisation dans l'arabe algérien. Une nouvelle étude pour confirmer le processus de lexicalisation de cette expression dans l'arabe algérien est désormais plus que nécessaire.

## **Bibliographie**

- ADDI, L. (2020). Le système de pouvoir en Algérie, son origine et ses évolutions. *Confluences Méditerranée*, 115 (4), p. 103.  
<https://doi.org/10.3917/come.115.0105> [15/05/2021].
- BACRY, P. (1992). *Les figures de style*. Paris : Belin.
- BOUARICHA, N. (le 25 janvier 2021). Les zones d'ombre, l'autre nom de la pauvreté, *El Watan*. <https://www.elwatan.com/pages-hebdo/sup-eco/zones-dombre-lautre-nom-de-la-pauvrete-25-01-2021> [02/02/2021].

- DAOUD, K. (12 janvier 2020). Où en est le rêve algérien ? Comment le soulèvement populaire du 22 février 2019 a-t-il pu échouer ?, *Le Point*.  
[https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-ou-en-est-le-reve-algerien-12-01-2020-2357340\\_1913.php](https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-ou-en-est-le-reve-algerien-12-01-2020-2357340_1913.php) [05/02/2021].
- DUBOIS, J. MARCELLESI, C., MARCELLESI, J. B., GUESPIN, L., MEVEL J.P. & GIACOMO, M. (2002). *Dictionnaire de Linguistique et des Sciences de Langage*. Paris : Larousse.
- FIALA, P. & HABERT, B. (1989). La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de presse quotidienne française. *Mots*, 21 (1), pp. 83-99.  
<https://doi.org/10.3406/mots.1989.1504> [04/01/2021].
- FIALA, P., HABERT, B., LAFON, P. & PINEIRA-TRESMONTANT, C. (1987). Des mots aux syntagmes [Figements et variations dans la Résolution générale du congrès de la CGT de 1978]. *Mots*, 14 (1), pp. 47-87. <https://doi.org/10.3406/mots.1987.1329> [02/01/2021].
- GOBIN, C. (2011). Des principales caractéristiques du discours politique contemporain... *Semen*, pp. 169-186.  
<http://journals.openedition.org/semen/9018> [16/02/2021].
- GROSS, G. (1996). *Les expressions figées en français: noms composés et autres locutions*. Paris: Ophrys.
- JAMET, D. (2010). Historique et procédés linguistiques de l'euphémisme. In JAMET, D. & JOBERT, M. (ed.), *Empreintes de l'euphémisme. Tours et détours*. Paris : l'Harmattan.
- KRIEG-PLANQUE, A. (2004). «Souligner l'euphémisme : opération savante ou acte d'engagement ? Analyse du «jugement d'euphémisation» dans le discours politique». *Semen*. <http://journals.openedition.org/semen/2351> [06/01/2021].
- KRIEG-PLANQUE, A. (2013). Le traitement du « figement » par des locuteurs ordinaires : le sentiment linguistique d'« expression toute faite » dans des contextes de critique du discours politique. *Pratiques*, (159-160), pp. 189-203.  
<https://doi.org/10.4000/pratiques.2904> [08/01/2021].
- KRIEG-PLANQUE, A. (2015). Construire et déconstruire l'autorité en discours. Le figement discursif et sa subversion. *Mots*, (107), pp. 115-132.  
<https://doi.org/10.4000/mots.21926> [07/01/2021].
- LECLER, A. (2006). Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? *Cahiers de praxématique*, (46), pp. 43-60.  
<https://doi.org/10.4000/praxematique.596> [29/01/2021]
- LINFOOT-HAM, L. (2005). The Linguistics of Euphemism: A Diachronic Study of Euphemism Formation. *Journal of Language and Linguistics*, 4, pp. 227-263.  
[https://nanopdf.com/download/the-linguistics-of-euphemism-a-diachronic-study-of-euphemism\\_pdf](https://nanopdf.com/download/the-linguistics-of-euphemism-a-diachronic-study-of-euphemism_pdf) [03/03/2021].
- MAYAFFRE, D. (2003). Dire son identité politique. *Cahiers de la Méditerranée*, (66), pp. 247-264. <https://doi.org/10.4000/cdlm.119> [16/05/2021].
- MEJRI, S. (2004). Introduction : Polysémie et polylexicalité. *Syntaxe et sémantique*, 5 (1), p. 13. <https://doi.org/10.3917/ss.005.0013> [14/02/2021].
- MEJRI, S. (2013). Figement et défigement : problématique théorique. *Pratiques*, (159-160), pp. 79-97. <https://doi.org/10.4000/pratiques.2847> [08/02/2021].
- NEVEU, F. (2004). *Dictionnaire des sciences du langage*. Paris : Armand Colin.
- SAUSSURE, F. (2016). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot et Rivages.

- SCAGNETTI, J. (2002). Analyse du discours politique algérien : l'Algérie et le monde (1962-1984). *Mediterrán tanulmányok*, pp. 69-84. <http://acta.bibl.u-szeged.hu/37983/> [16/05/2021].
- SEARLE, J. (1998). *La construction de la réalité sociale*. Paris : Gallimard.
- SERRES, T. (2012). Variations sur le thème de l'union du peuple dans les discours politiques en Algérie. *Dynamiques internationales*. <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/dynamiquesinternationales/DI7/Serres-DI7.pdf> [11/05/2021].
- TOURNIER, J. (1985). *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*. Paris : Champion-Slatkine.
- TOURNIER, M. (1985). Méthodes pour l'étude de la sloganisation. In *Langues d'Etat : peuple/pueblo/pays. Spécificités. Sloganisation. Mots*, 11, octobre 1985, pp. 155-187.

## Éros énergumène de Denis Roche, une écriture de l'agapè à rebours de l'orgie thanatique

*Denis Roche's Éros énergumène, a Writing of Agape Against  
the Thanatic orgy*

**Gouhé Ouattara**

*Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

**Résumé :** Évoquer l'écriture poétique consiste, le plus souvent, à faire resurgir à la mémoire une somme de conventions artistiques établies d'âge en âge à travers les genres, les courants et les conceptions de la poésie. Malgré les révolutions et les bouleversements intervenus, l'art poétique se départit difficilement des cloisons génériques et théoriques pour le moins étanches. Cependant, l'actualité de la littérature française révèle que certains textes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle semblent accorder une sorte de « vacance » à la poésie afin qu'il lui soit loisible de s'investir davantage dans l'autonomie langagière. *Éros énergumène* de Denis Roche illustre fondamentalement cette aptitude de l'écriture poétique à « se voir » comme telle et à se dématérialiser dans une perspective, somme toute, spiritualiste. Le poème de Roche s'appréhende, de ce fait, comme une voie d'accès à une forme de jeu intellectuel où le lecteur averti se retrouve englouti finalement dans les tourbillons d'un langage qui n'a d'autre enjeu que la liberté absolument « libérée ».

**Mots-clés :** agapè, écriture poétique, éros, langage poétique, liberté, spiritualité.

**Abstract:** To evoke poetic writing is, more often than not, to bring to memory a sum of artistic conventions established from age to age through genres, currents and conceptions of poetry. Thus, in spite of the revolutions and upheavals that have taken place, the poetic art is difficult to separate from generic and theoretical partitions, at the very least, watertight. However, the topicality of French literature reveals that some texts of the second half of the 20<sup>th</sup> century seem to grant a sort of "vacancy" to poetry, so that it may be more active in language autonomy. Denis Roche's *Éros énergumène* illustrates fundamentally this aptitude of poetic writing to "see oneself" as such and to dematerialize oneself in a perspective altogether spiritualist. Roche's poem can be understood as a way of accessing a form of intellectual play where the informed reader is finally engulfed in the whirlwinds of a language that has no other stake than an absolutely "liberated" freedom.

**Keywords:** agape, poetic writing, eros, poetic language, freedom, spirituality.

### Introduction

Le langage poétique possède le plus souvent un caractère réflexif, en tant qu'il se consacre essentiellement à l'expression d'une sorte d'intériorité dans laquelle il semble se complaire. Dans ce cas, la poésie est faite pour elle-même, elle n'a d'autre but qu'elle-même, selon le vœu d'absolu des symbolistes<sup>1</sup>, par exemple. Cela n'est pas possible sans une dose suffisante d'énigme et de mystère dans l'acte d'écrire du

<sup>1</sup> Les initiateurs du symbolisme au XIX<sup>e</sup> siècle, en l'occurrence Rimbaud, Verlaine et Mallarmé sont susceptibles d'être évoqués à ce niveau.

poète, qui dispose à la fois de son intimité et de tout autre matériau environnemental et événementiel. Mircea Eliade, voulant énoncer le caractère secret de l'inspiration poétique, affirme ceci :

Toute poésie est un effort pour *recréer* le langage, en d'autres termes pour abolir le langage courant, de tous les jours, et inventer un nouveau langage, personnel et privé, en dernière instance *secret*... Voilà qui rappelle étrangement le comportement du « primitif » et de l'homme des sociétés traditionnelles<sup>2</sup>.

La conception traditionnelle confère ainsi au texte poétique une certaine « incommunicabilité » que Denis Roche prend en compte dans cette constatation : « Ainsi par la grâce d'une re-création, se trouve définitivement fixé un langage absolu, incommunicable, un *no man's land* infranchissable, mais qui autorise peut-être le survol »<sup>3</sup>.

Ce « survol » évoqué par le poète avisé peut se concevoir comme le sentier à emprunter pour qu'une incursion véritable soit effectuée dans l'arène intellectuelle du texte poétique. Le terme *éros* apparaît, dans sa généralité sémantique, comme la manifestation de l'amour charnel ; un tel amour s'actualise le plus souvent dans un contexte démentiel, où la luxure à outrance génère une sorte d'illogisme pouvant choquer la raison. À l'opposé ou en complément, se trouve l'amour spirituel qui est désincarné et qu'il convient de nommer *agapè*. À la lecture de la première phrase du résumé de l'ouvrage de Père Marcelo Rossi, la confirmation d'une forme « divine » d'*éros* est manifeste : « *Agapè* est le mot grec pour l'amour divin, inconditionnel et spirituel, s'ajoutant à *Éros*, l'amour physique, *Storgé*, l'amour familial, et *Philia*, l'amitié<sup>4</sup>. » Cette acception, somme toute philosophique, laisse entrevoir l'idée que l'amour, conçu habituellement sous ses aspects érotique et thanatique, peut s'éthériser jusqu'à se confondre avec l'absolu<sup>5</sup>.

L'œuvre poétique<sup>6</sup> de l'écrivain photographe Denis Roche est taxée constamment de « pragmatisme érotique »<sup>7</sup> par bon nombre de critiques et théoriciens de la littérature, en raison même de l'occurrence abondante des symboles lexicaux liés aux ébats amoureux. Cependant, cette aptitude intellectuelle, consistant à considérer amplement l'image sexuelle derrière l'amoncèlement de mots et de signes textuels, peut donner à voir ou à lire également le motif d'une orgie spirituelle parfaitement intellectualisée. Tel est le cas dans *Éros énergumène* dont l'écriture fortement déséquilibrée autorise tout de même la présence évidente de repères de la

<sup>2</sup> Eliade, M. (1989). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, p. 36.

<sup>3</sup> Roche, D. (1962). *La Poésie est inadmissible*. Paris : Seuil.

<sup>4</sup> Rossi, M. (2010). *Agapè ; l'amour sans limites*. Paris : Édition Robert Laffont.

<sup>5</sup> Dans ce sens, il faut citer Françoise Frazier qui, dans un article intitulé « *Eros et Philia dans la pensée et la littérature grecques* », conclut, au sujet de l'amour platonicien, en des termes symbolistes : « L'analyse d'*Eros* s'élève ainsi à des sommets métaphysiques qui resteront l'apanage des platoniciens ». (« *Eros et Philia dans la pensée et la littérature grecques. Quelques pistes, d'Homère à Plutarque* », dans la revue *Vita Latina*, 177, Université Montpellier III, 2007, pp. 31-44, [https://www.persee.fr/doc/vita\\_0042\\_7306\\_2007\\_num\\_177\\_1\\_1242](https://www.persee.fr/doc/vita_0042_7306_2007_num_177_1_1242) [19/02/2021]).

<sup>6</sup> Référence est faite, entre autres, à *Forestière amazonide* (1962), *Les Idées centésimales de Miss Elanize* (1964), *Eros énergumène* (1968), *Dialogues du paradoxe et de la barre de mine* (1968), *Le Mécrit* (1972).

<sup>7</sup> L'expression est empruntée à Stéphane Baquey qui a intitulé l'un de ses articles en ces termes : « La poésie de Denis Roche. Proposition d'un protocole de lecture : une pragmatique érotique », in *Aletria*, Belo Horizonte, 3, pp. 147-171, 2017. Dans le même sens, on pourrait aussi évoquer l'analyse de Bertrand Laverdure dans *Spirale* (novembre-décembre 2002) : « Poésie et perversité ».

spiritualité. Il s'avère donc impérieux de chercher à déceler l'intention du poète, qui intègre à l'écriture de la déraison amoureuse une saveur philosophique. Ainsi se formule l'objectif de cette analyse organisée autour de trois axes essentiels : l'écriture du délire érotique ; Éros comme un exposé de l'amour spirituel ; la démence réaliste à l'encontre du mythe surréaliste.

## 1. L'écriture du délire érotique

L'orgie (sexuelle) rochienne entre dans sa phase concrète par l'écriture qui, une fois submergée par le plaisir incontrôlé, l'actualise démesurément. Cette partie liminaire s'intéresse aux formes lexicales et imagées dont se sert Roche pour « lubrifier » le texte par jets saccadés et rythmés.

### 1.1. Indices lexicaux de la sensualité

Les premiers vers d'*Éros énerguène* donnent déjà le ton d'un étalement rythmé de lexèmes de la débauche. L'extrait de la page 26 confirme davantage cette impression :

Sa vengeance (mais c'est toujours cette suite)  
L'attache misérable de tout coït silencieux  
Le carquois – le harnais – retombe, bruit, re-  
Monte et retombe contre sa cuisse, bruit, sur  
Celles, qu'il cite, notamment le trifolium  
(Encore une fois ça lui fait mal, mais ces  
Chocs ne sont pas du tout accordés au rythme que  
Je prends pour le dire) encore un choc, avec  
L'éclat souriant et bruyant propre à l'arrivée  
En altitude. Les pentes, *plus sèches, sont en  
proie aux broussailles...* très denses avec le  
Timbre caractéristique, il y a aussi les cous-  
Sinets de genévrier et l'*abardal*, comme ils  
Disent, *coriace et vénéneux*. Moi je t'ai  
Faite à l'image du paysage à cheval == pics  
Couronnés de neiges que l'on voit sur les  
Murs de la Maison Blanche, ou bien type Hall-  
De-Grand-Bâtiment-Administratif, au Middle West.

À la lecture de cet extrait, l'impression de se trouver en présence d'une gigantesque et impitoyable scène orgiaque (« ça fait mal », « carquois » : « choc »), régentée par le « coït », est évidente. L'intensité de l'activité sexuelle se perçoit d'emblée à travers la mise en relief du mot « coït » au deuxième vers, et qui envahit ainsi l'ensemble du texte. Les lexèmes relatifs au coït, notamment « carquois » et « harnais » composent à première vue une grande toile faite d'images de lutte et de rut dans leur acception charnelle. À ces indices vient s'ajouter la répercussion sonore du phonème consonantique [k], initial de « coït » (v. 2), au début, à l'intérieur ou à la fin de plusieurs mots : « carquois » (v. 3), « contre », « cuisse » (v. 4), « Chocs » (v. 7 et 8), « accordés » (v. 7), « encore » (v. 8), « avec » (v. 8 et 11), « caractéristique », « cous » (v. 12), « comme » (v. 13), « coriace » (v. 14), « pics » (v. 15), « Couronnés » (v. 16).

De toute évidence, chaque apparence du poème est soigneusement investie et innervée par le signifiant copulateur [k] renforcé par la présence du monème « qu(e) », donnant ainsi lieu à un grand concert sexualisé et sexuel. De plus, il s'opère



Les lient comme aliments, comme semainiers.  
[...] L'oléagineux,  
Chez la dame à la douce chair, cette dame a  
Le plus beau fessier de la région des *solfatares*

Des attributs physiques de la femme, la beauté et les parties du corps, sont évoquées au moyen des formes répétitives et rythmiques (« à cette heure-ci de la nuit », « les deux ordres / organes », « la / cette dame ») dans le but d'un appel à la sensualité.

Dans la même veine, il convient de s'intéresser plus spécialement aux images intégrées au lexique de la navigation, comme à la page 28, pour leur charge symbolique essentiellement érotique :

Elle à la coupée serrant si fort ses mains  
[...] ensevelie mêlée aux fleurs  
De ce naufrage mais dans sa visite à l'enfer  
[...] lumières des rayons orangeux, la regardant s'  
En aller l'éventail abaissé battant sa vulve  
Battant sa bouche à la même seconde [...]  
Et me parcourant lui font un instant détournée  
Son désir malpropre d'après naufrage.  
elle récite cette histoire de naufrage d'  
Ensevelissement, c'est l'élan hors d'une solitude  
Presque constante, où elle s'élanche hors de ce  
Bateau et court vers la cabane, déjà mouillée  
Elle a même du lait pour me faire croire  
me voicy je viens ! Mais quelle certitude ?

Cet extrait semble rappeler *Le bateau ivre* rimbaldien<sup>9</sup> ou le *Salut* mallarméen, textes à l'intérieur desquels l'écriture poétique se conçoit systématiquement comme la restitution de la métaphore nautique. Mais dans le cas présent, Roche déploie les images de la navigation pour leur valeur hautement charnelle. Ainsi, la « coupée », qui est une ouverture pour la montée et la descente d'un navire, fait d'emblée figure d'une active chevauchée sexuelle. Le double emploi du participe présent « battant », accompagnant les organes du plaisir sensuel (« vulve » et « bouche ») rappelle un autre battant, qui est un navire de guerre dont l'intérieur est agréable et aisé pour l'artillerie. Toutes ces images concourent merveilleusement à l'immensité du « naufrage » qui engloutit les amants et qui s'explique par la présence d'un univers thanatique (« visite à l'enfer », « Ensevelissement »). À l'évidence, l'orgie poétique rochienne s'inscrit élégamment dans une débauche sexuelle démentielle affectant fortement l'écriture dans tous ses aspects lexicaux et formels. D'une telle opinion presque exclusive, l'espoir d'une porte de sortie vers le spirituel est extrêmement résiduel.

## **2. Éros énerguène comme un exposé de l'amour spirituel**

L'évidence du déploiement de l'amour charnel dans le corpus ne fait aucun doute, à telle enseigne que le « coït », envahissant en quelque sorte les lettres, prend le pas sur le récit lui-même. Cependant, force est de constater qu'une forme de spiritualité

---

<sup>9</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*. Paris, Gallimard, 1984, p. 34.

accompagnant la matérialité de la chair se profile à travers l'écriture, qui se charge d'assumer sa part intellectuelle voire métaphysique.

## **2.1. Posture d'intellectualité dans la poésie de Roche**

En prenant Kafka à témoin dans cette citation, Roche ambitionne sûrement d'évoquer le caractère davantage intellectuel de son *Éros énergumène* :

J'avais espéré satisfaire un peu mon amour pour elle en lui donnant mon bouquet. C'était complètement inutile. Cela n'est possible que par la littérature ou le coït. Je n'écris pas cela parce que je l'ignorais, mais parce qu'il est peut-être bon de mettre fréquemment les avertissements par écrit<sup>10</sup>.

Autant dire que la conception de l'activité sexuelle rochienne se compense par un équivalent intellectuel imbriqué dans l'acte de l'écriture. Le poète fait l'option, en effet, d'une cuisante expansion discursive dans le texte. En dépit de l'occurrence d'une syntaxe volontairement désorganisée, il n'est pas rare de rencontrer inopinément à l'intérieur du vers ou du groupe de vers une opinion, une explication, un commentaire ou une réplique dialogique. L'exemple du poème « Lectrice, tu frémis d'étonnement !... (pp. 65-67), fait état de cette constatation. D'un point de vue grammatical, la présence des deux points à l'intérieur des sous-titres conserve leur caractère explicatif ou définitionnel, mais constitue aussi une démarche présentative de théories propices à la démonstration (« Première mauvaise couleur : l'aise générale » / Deuxième mauvaise couleur : les idées claires / Troisième mauvaise couleur : les trois de l'escarpolette »).

Le verbe « interpréter » de la « Première mauvaise couleur » souligne la tendance du poème à expliquer un fait:

[...] Ce qu'elle  
Me dit, ainsi je l'interprète en approchant de  
Cette terrasse immense, une ressemblance à s'y  
Méprendre, maintenant sans fond ni esprit na-  
turel, toujours à cours d'une bordure et de ton  
Aile, Théosophie...

L'obscurité de cette prétendue interprétation ne doit pas occulter l'idée de l'existence d'une démarche cogitative intégrée au texte poétique et qui se signale par la mention faite à la « Théosophie »<sup>11</sup>. La « deuxième mauvaise couleur » vient confirmer cette tentative de la réflexion intense à travers l'apparition de formes interrogatives, de propositions relatives entremêlées de prépositions :

quelle idée de vouloir goudronner ce que la  
Vertu seule recèle ? L'histoire au Bec-d'Ambez ?  
"Que la marque y restait toujours (...)"  
-la seule qui fût permise enc  
[...] Ma maîtresse et nous commençons bien avec  
Lourdeur, avec ton âme, avec ton citron  
[...] Cette fille dont nous parlons, par un seul pas  
Quittant l'horizon ton bas-ventre énorme, et  
Un autre pas lourdement menaçant l'héritière

<sup>10</sup> *Éros énergumène*, p. 60.

<sup>11</sup> La théosophie implique l'allusion à une somme de doctrines philosophico-religieuses que le poète ambitionne d'appliquer au développement intellectualisé du vers.

La dernière « mauvaise couleur » se veut conclusive et persuasive au sujet des faits énoncés plus haut :

... Vois mon néant, dans le cours de toute  
Cette anatomie de moi-même !...  
De l'émouvoir encore, si les nerfs n'en  
Sont intacts, etc. surpassant en beauté toutes  
Les bergères morfondues melliflues le nom du serviteur et  
Du soir m'empêche de prendre librement et la  
Cause et l'essence pour d'autres roses qu'elle.

Cette mise en relief du néant (« Vois mon néant ») ressemble à l'objectif recherché par le poète, qui s'accorde une part de réflexion dans le corps du texte. Ici, à l'inverse du néant mallarméen, par exemple, qui se confond avec la négativité des mots, le néant rochien est énoncé simplement et présenté comme la finalité du langage qui dit le non-être des choses. La considération d'une branche d'intellectualité dans le cours du poème ouvre une lucarne sur la question de la spiritualité comme actualité métaphysique.

## 2.2. Repères d'élévation dans *Éros énergumène*

Le repère d'ascension le plus évident dans le poème semble être indiqué par l'intitulé de la page 71 (« Elever cette conscience jusqu'au tendron ») :

Elever cette conscience jusqu'au tendron  
Et à l'entraille, aux ailes dressées en veux-tu  
L'emmener avec lui lui demanda si ce vœu était  
En accord avec celui de sa famille ? Le droit de.  
C'était un excellent point atteint, entre les  
Côtes 5 et 7, peut-être, sous le blanc ?  
[...] Le printemps et l'automne c'est le même problème  
Qu'avec le veau tout blanc qui s'échappe et va  
Partout, semant son effroi blanc qui craque  
Nonnes et boiseries. Alors le vent était favorable  
Et s'allongèrent et demeurèrent là une grande  
Partie de l'été, écrivant de sanglantes raisons

Le motif de l'élévation dans le contexte baudelairien voire même symboliste est sensiblement biaisé chez le poète, ce qui fait qu'il se démarque. Chez Roche, en effet, « Elever [la] conscience » ne concerne certainement pas cette activité de l'esprit où la pensée doit se penser<sup>12</sup> afin d'atteindre les « brumes » de l'absolu qui génèrent la pureté du mot poétique. Le spirituel poétique rochien se veut proche de ce qu'il convient d'appeler la nature des choses et des êtres en y incluant leur essence. C'est pourquoi l'ascension spirituelle n'atteint pas les hauteurs insondables, mais se limite au « tendron » frêle de la nature qui est, selon le poète, l'« excellent point atteint ». Les allusions au « blanc » rythmant le texte ont évidemment pour but d'évoquer une forme de pureté qui désacralise et dénature la pureté traditionnelle ou conventionnelle : « Partout, semant son effroi blanc qui craque / Nonnes et boiseries [...] ».

---

<sup>12</sup> Nous paraphrasons Mallarmé qui, dans l'un de ses envois à son ami Cazalis, en 1867, écrivait ceci : « [...] Ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception Divine [...] ».

Tout se passe comme si, à l'intérieur de ce flux et reflux débordant de jouissance auquel fait allusion le vers 7 de la page 72 (« L'humidité amoureuse et la pluie incessante »), il se dessine systématiquement une forme féminine pure que l'écriture prend en charge : « la femme, l'adorable trouvaille qui te / Désigne (...) » (p. 73). Mais de tout cela, il faut retenir que la nature constitue le point culminant de l'ascension rochienne. C'est en effet à travers la végétation, les paysages montagneux ou prairiaux, qu'affectionne béatement l'esprit du poète, que ce dernier atteint la plénitude :

[...] Près de l'onde et de l'  
Os qui laboure les bois, légèrement au-dessus  
De ce niveau de terre d'où paraissent se préci-  
Piter avec omniscience les êtres marquants  
Et bouclés de notre plénitude. (p. 33)

Cette « remontée » basse, doit-on dire, à la hauteur du bas-astral, est suffisante pour le poète, qui désire perpétuer la « mélodie » des décombres de la sexualité :

[...] Son trépas  
Résolu, la mélodie imaginant ma lente montée  
Vers les prés de son existence [...] (p. 52)

Sur une parcelle qui est reboisée en pré  
Epierrément élève défrichements paysages ruin...  
[...] qui empêche que nous nommions ici  
[...] Autre chose que [...]  
La remontée dans le jus que tu m'exposes ? (p. 75)

En somme, il s'agit ni plus ni moins de l'étalement de ce qu'il convient d'appeler la démence spirituelle, rythmée par le lexique de l'élévation, à l'intérieur d'un jeu érotique détraqué, évoqué et perpétué par l'écriture poétique.

### **3. La démence réaliste à l'encontre du mythe surréaliste**

Il faut bien partir d'un fait (poétique, artistique et langagier s'entend) : à l'origine, se trouverait Mallarmé, considéré par Jean-Jacques Thomas comme l'un des acteurs essentiels de « la poésie extrême contemporaine<sup>13</sup> ». Mais, la poésie de Denis Roche, aussi bien que celle de Gustave Roud, Francis Ponge et d'autres poètes, semble plutôt figurer sur la liste de la nouvelle poésie extrême inclassable. *Éros énergumène* est, en effet, du point de vue thématique, le prototype de la véritable folie poétique rendue par une écriture qui ne peut relever que de la névrose aussi bien langagière qu'érotique.

Certes, en se référant à l'ensemble du texte, il ressort qu'un certain destin surréaliste a pu être réservé à ce récit poétique qui mêle, de façon exceptionnelle, le primat de

---

<sup>13</sup> Jean-Jacques Thomas, J.-J. (2009). Formulations: accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine. *Formules, Actes du Colloque La Forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine* (Paris, Château de Cerisy-la-Salle, 11 au 18 juillet 2008). Paris : Nouvelle Imprimerie Laballery, 13, p. 97.

Cet article analyse des textes de poètes français et américains, en l'occurrence Mallarmé, Isidore Isou, Denis Roche, Jean-Marie Gleize, Charles Berstein, Bob Perelman, etc.

l'image à l'extravagance linguistique. Cependant, il est aussi possible de noter une forme de mésesstime du langage intérieur mutique du surréalisme auquel est préférée la lucidité insolite d'une écriture du mépris. L'analyse du poète Christian Prigent, à ce propos, contribue à accorder un point de départ à cette nouvelle poésie du méconnaissable :

[...] je suis allé voir plutôt du côté de ceux qui pervertissaient l'orthodoxie du surréalisme et en retournaient violemment les attendus théoriques : Artaud, Bataille, Ponge ; et que le «nouveau» a pris pour moi d'autres figures à partir de 1966 (les poètes beat américains), puis de 1968 (la mé-poésie de Denis Roche et la réflexion théorique de *Tel Quel*)<sup>14</sup>.

De cette aventure « mé-poétique » qui voit émerger le fameux *Mécrit* (1972), Denis Roche adopte définitivement la posture du poète dont la création langagière se veut avant tout « dé-création » de la poésie elle-même. Ainsi voit-on figurer dans les poèmes d'*Éros énergumène* un réalisme non seulement subverti mais également détrôné par la présence de formes linguistiques re-transfigurées. À l'évidence, les images tout comme le lexique et la syntaxe ne fonctionnent réellement dans le texte que sous une forme totalement désarticulée à tel point que le poète finira par réclamer, à cri et à cor, l'inadmissibilité de la poésie<sup>15</sup>. Il s'agit d'admettre, d'une part, que Denis Roche s'insurge radicalement contre les théories surréalistes :

A noter qu'une confusion au niveau de la théorie explique seule le débordement de bas lyrisme issu du surréalisme ; l'exploitation par celui-ci du fantastique inventé et du rêve réitéré (écriture soi-disant non contrôlée) servant d'alibi à une sorte de logorrhée de l'imagination supérieure (nostalgie de l'espèce de transcendance immédiate qu'on attribue avec tant d'empressement à la création poétique).

D'autre part, en adoptant la posture de rejet systématique de toute poésie admissible, c'est-à-dire concevable par sa marque normique, Roche ambitionne de hisser le texte poétique à une nouvelle sphère paroxystique où les mystérieux exposants moraux, affectifs ou sentimentaux sont écartés voire redimensionnés. C'est une démarcation notoire par rapport au lyrisme surréaliste qui, dans sa tentative d'investir les profondeurs inintelligibles de la psyché, se voit doté de la prétentive puissance suggestive de langage poétique. L'artifice inventif de Roche repose, comme il le dévoile en 1962, sur « la valeur émotionnelle des mots » :

D'autre part, j'écris toujours par séries de même inspiration et de même rythme. Car le rythme trouve sa véritable justification dans la chronologie, et c'est pour moi un souci constant de ne jamais faire un poème isolé. De là sans doute aussi le fait que j'ai rarement écrit des poèmes de plus d'une quinzaine de vers, craignant d'en étaler la densité au détriment de la valeur émotionnelle des mots<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *TXT et l'héritage surréaliste*, entretien de Bénédicte Gorillot avec Christian Prigent, <http://www.polediteur.com>, consulté le 2 février 2021.

<sup>15</sup> En 1972, Denis Roche intitule une section de son *Mécrit* : « La Poésie est inadmissible ». Ce titre, quelque peu provocateur, sera retenu pour la réédition de ses œuvres poétiques complètes en 1995, aux éditions du Seuil.

<sup>16</sup> Denis Roche, D. (1995). *La Poésie est inadmissible* (Avant-propos). Paris : Seuil.

Chez lui, tout comme chez Mallarmé, l'invention poétique est possible lorsque l'initiative est octroyée aux mots de s'organiser rythmiquement dans les moindres allures du texte. En substance, il s'agit d'appréhender la poésie rochienne comme étant un jeu débordant de folie lexico-syntaxique, de délire démentiel, à travers lequel se profile une lucidité traduite par la volonté de « vengeance » scripturale. Cette vengeance incluse dans le poème est le prétexte visible et justifié de Denis Roche, qui s'engage à effectuer un travail poétique d'oblitération drastique du langage traditionnel.

## Conclusion

L'intérêt que l'on peut accorder à *Éros énergumène* de Denis Roche est capital dans la mesure où, d'une part, la question de l'érotisme est analysée sous un double angle, à savoir : premièrement, il s'agit de la constatation effective d'un engorgement du texte par des formes lexico-syntaxiques et des images symboliques de la sexualité. Le dessein poétique de l'auteur s'inscrit, de ce fait, dans la perspective réaliste de monstration de détails vivants et impressionnants, afin que l'écriture, qui en est largement imprégnée, transcrive réellement les débordements et les dé-figurations de tous ordres. Secondement, la conception de la poésie nouvelle chez Roche, comme chez Gustave Roude, s'intègre à l'idée d'une transcendance intellectuelle et spirituelle dont le but est d'infléchir l'écriture vers un univers moins abscons que celui des symbolistes ou des surréalistes. La poésie de Roche, à travers *Éros énergumène*, se veut du point de vue formel la garantie de la nouvelle écriture de l'extrême démesure. Une telle option inventive concède à la fonction poétique une valeur supplémentaire de multiplication à l'infini de la création artistique, comme on la rencontre chez Raymond Queneau et Jacques Roubaud<sup>17</sup>.

## Bibliographie

### Corpus

ROCHE, D. (1995). *La Poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*. Paris : Seuil.  
ROCHE, D. (2021). *Éros énergumène*. Paris : Gallimard.

### Autres

FRAZIER, F. (2007). Éros et Philia dans la pensée et la littérature grecques. Quelques pistes, d'Homère à Plutarque. *Vita Latina*, 177, pp. 31-44.  
GORRILLOT B. *TXT et l'héritage surréaliste*, entretien avec Christian Prigent (en ligne), <http://www.pol-editeur.com/ouverturepdf.php?file=005-txt-et-heritage-surrealiste.pdf> [02/02/2021].  
MALLARMÉ, S. (2001). *Poésies*. Paris : Gallimard.  
MIRCEA, E. (1989). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.  
QUENEAU, R. (2006). *Cent mille Milliards de Poèmes*. Paris : Gallimard.  
RIMBAUD, A. (1984). *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard.  
ROCHE, D. (1962). *La Poésie est inadmissible*. Paris : Seuil.

---

<sup>17</sup> Deux poèmes majeurs de ces auteurs retiennent l'attention : *Trente et un au Cube* (1973) de Jacques Roubaud et *Cent mille Milliards de Poèmes* (1961) de Raymond Queneau. Un exercice visible de logique « illogique » et un déploiement formel à l'infini y sont appliqués vertement au langage poétique et proposés à la sagacité du lecteur.

- ROSSI, M. (2010). *Agapè ; l'amour sans limites*. Paris : édition Robert Laffont.
- ROUBAUD, J. (1973). *Trente et un au Cube*. Paris : Gallimard.
- THOMAS, J.-J., (2009). Formulations : accessibilité et ostentation de la poésie extrême contemporaine. *Formules*, Actes du Colloque « La Forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine » (Paris, Château de Cerisy-la-Salle, 11 au 18 juillet 2008). Paris : presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery.

## Soy, doy, estoy y voy: la yod desinencial en el corpus CODEA+ 2015<sup>1</sup>

*Soy, doy, estoy and voy: Desinential Yod in Corpus CODEA+ 2015*

**Marina Serrano Marín**

*GITHE-Universidad de Alcalá, España*

**Resumen:** Desde una perspectiva que aúna diferentes disciplinas lingüísticas, se investiga la variación consustancial al cambio y la selección que afectaron a las variables de primera persona de singular de los verbos *ser*, *estar*, *dar* e *ir* en documentos notariales de los siglos XIII al XVI en el corpus CODEA+ 2015. El objeto de este análisis es determinar si las variables morfológicas verbales con yod desinencial aparecieron simultáneamente en todo el territorio de habla castellana y bilingüe de la Península o si, por el contrario, presentaron una frecuencia de aparición y una distribución cronológica, geográfica y diastrática diferentes. Se proporcionan datos empíricos cuantificables y argumentos teóricos que permiten, por una parte, establecer una periodización más ajustada del fenómeno analizado y por otra, ofrece una explicación en la que el componente geográfico y el diafásico desempeñan un papel fundamental en la reconstrucción de la variación histórica de la lengua.

**Palabras clave:** morfología verbal histórica, sociolingüística histórica, castellano medieval, corpus lingüísticos, CODEA+ 2015.

**Abstract:** From a perspective which combines different linguistic disciplines, this article researches the variation which is naturally determined by the linguistic change and the selection which have affected the 1<sup>st</sup> singular person of the present indicative variables of the verbs *ser*, *estar*, *dar* and *ir*. The key question which has given rise to this research lies in whether the verbal morphological variables with desinential yod, appeared simultaneously all over the Spanish-speaking and bilingual territory of the Peninsula, or if, on the contrary, they showed a different frequency of appearance and a different chronological, geographic and diastratic distribution. This analysis provides quantifiable empirical data and theoretical arguments which, on the one hand, let us establish a more accurate periodization of the studied phenomenon than the one provided up to now, and, on the other hand, they let us give an explanation in which the geographical and diaphasic components play an essential role in the reconstruction of the historical variation of the language.

**Keywords:** historical verbal morphology, Historical Sociolinguistics, castellano medieval, Linguistic corpora, CODEA+ 2015.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la tesis doctoral defendida en mayo de 2018 en la Universidad de Alcalá, realizada con la ayuda predoctoral MINECO BES-2013-066654, la cual se enmarca dentro del proyecto "Corpus de Documentos Españoles Anteriores a 1800 (CODEA+2015)", con referencia FFI2012-33646.

## Introducción

Los hablantes de una lengua hacen uso de ella de forma variable, es decir, pueden comunicar significados diferentes y emplear elementos lingüísticos distintos. Esa manifestación variable de la lengua permite igualmente comunicar en determinadas circunstancias el mismo concepto empleando unos elementos lingüísticos en lugar de otros sin que ello produzca un cambio de significado. En dichos casos nos encontraríamos ante fenómenos de *variación lingüística* o *polimorfismo* (Radtke, 2002, p. 49).

La variación, que es consustancial al *cambio lingüístico* (Selig, 2008, p. 72), puede ser fonético-fonológica, léxica, morfosintáctica y/o discursiva. Es capaz de afectar a una parte o a la totalidad de una *variedad lingüística*, es decir, al conjunto de patrones lingüísticos homogéneo con un repertorio lo suficientemente extenso como para ser utilizado en todos los contextos de comunicación por los hablantes de una comunidad de habla. Dicha comunidad se define como el conjunto de hablantes que comparten al menos una lengua, pero también los usos y normas de carácter sociolingüístico, así como las creencias, las actitudes y el prestigio lingüísticos (Moreno Fernández, 2005, p. 23).

El cambio lingüístico, el cual ha de situarse en la dimensión del habla para que su inicio y difusión sean comprensibles, posee una doble naturaleza, la cual ya fue señalada en 1916 por Menéndez Pidal, quien anunciaba sin proponérselo una de las principales hipótesis de la sociolingüística variacionista:

Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa individual se eleva sobre el nivel común de las gentes (Menéndez Pidal, 1916, p. 272).

En primer lugar, el cambio es individual. La actuación verbal de un hablante y el uso innovador que este realiza de una unidad lingüística puede desencadenar el cambio en el seno de una comunidad lingüística (Mendívil Giró, 2010, p. 118; Garatea Grau, 2016, pp. 26-28). Ahora bien, pese a que el cambio es un fenómeno resultante de las acciones humanas, no por ello tiene un carácter teleológico, ya que el cambio no es una meta de las intenciones de los hablantes (Keller, 1985, pp. 216-217).

En segundo lugar, es colectivo en el momento en el que dicha innovación experimenta una difusión en la comunidad lingüística a la que pertenece el hablante y esta adopta el nuevo uso, pues "sin comunidad lingüística no hay cambio lingüístico imaginable" (Martín Butragueño, 1997, p. 41). En la difusión del cambio entran en juego aspectos sociales como el prestigio o la influencia del hablante (Labov, 1966), por ello también puede considerarse colectivo en tanto en cuanto su inicio y no su difusión depende del uso concreto que haga un grupo social, una comunidad de habla, etc., y no un hablante particular (Romaine, 1988, p. 357).

Si atendemos a las circunstancias en las que cambia la lengua, podemos determinar dos tipos de cambio lingüístico: cambio desde arriba y cambio desde abajo (Labov, 1966). Un ejemplo de cambio desde arriba lo observamos en el sufijo *-ísimo*, el cual fue introducido por las clases letradas en la comunidad de habla. Las clases no letradas imitaron ese patrón lingüístico por el prestigio social que le otorgaron, hasta el punto de que hoy día el sufijo *-ísimo* pertenece a un registro menos formal que al que pertenecía originalmente (Gimeno Menéndez, 1990, pp. 89-

102, Moreno Fernández, 2005, pp. 177-190, De Toledo y Huerta/Pons Rodríguez, 2016, pp. 63-103). El cambio desde abajo sería aquel en el que un patrón lingüístico empleado por las clases menos letradas es aceptado y adoptado por las clases socioculturales más altas como consecuencia de la actitud positiva que experimentan hacia el nuevo fenómeno lingüístico. Por tanto, el reflejo textual de la lengua en los documentos va a estar ligado a la aceptación o rechazo que los hablantes le concedan a un fenómeno de variación concreto. Un ejemplo que ilustra un tipo de cambio de abajo a arriba es el que se observa en la difusión de las variantes de la 1ª persona de singular de presente de indicativo con partícula –y de los verbos *ser*, *estar*, *dar* e *ir*.

### 1. Breve revisión de las hipótesis sobre la yod desinencial

La primera persona de singular de los verbos *ser*, *estar*, *dar* e *ir* era etimológicamente monosilábica (ver Tabla 1).

Tabla 1. Formas de presente: morfos etimológicos y morfos en –y.

VERBO	FORMA ETIMOLÓGICA	FORMA ACTUAL
<i>se(e)r</i>	Só	soy
<i>dar</i>	Dó	doy
<i>estar</i>	Estó	estoy
<i>ir</i>	Vó	voy

Entre las diferentes hipótesis que se han postulado para explicar el *incremento palatal* (Martínez-Gil, 2012, p. 935), esto es, la adición de la vocal no etimológica –y a la 1ª persona de singular de estos verbos encontramos principalmente tres<sup>2</sup>. En primer lugar, autores como Ford y Spaulding (Gallego de la Puente, 2007, p. 383) consideran que –y procede del pronombre tónico de primera persona yo (so yo > soy, do yo > doy)<sup>3</sup>. De modo que formas como soy o doy procederían de la aglutinación entre los morfos verbales só y dó y el pronombre en secuencias interrogativas o en enunciativas en las que la estructura informativa se encuentra topicalizada (“e estas arras vos dó yo per foro de León”, CODEA-0227). En segundo lugar, la –y procedería de una forma previa con –e paragógica final (i.e. soe), dando lugar a un hiato que se habría resuelto posteriormente en diptongo con el cierre de la vocal final (soe > soi) (Lloyd, 1993, p. 565). En tercer lugar, Staaff y Corominas identifican la –y con la partícula ý, procedente del adverbio de lugar latino IBĪ (De Gorog, 1980, p. 159). Esta última hipótesis es la que considero más probable porque este mismo fenómeno se dio en otras lenguas romances como el provenzal, en el que la 3ª persona de singular del verbo *ir*, *vai*, procede de *va i* < VĀDIT IBĪ, y la 3ª persona de singular del pretérito *fon* ('fue') es la forma evolucionada de *fo'n* < *fo* en, formado a partir de FUIT INDE (Lloyd,

<sup>2</sup> Martínez-Gil (2012) plantea una cuarta hipótesis basada en la noción de minimidad prosódica, según la cual la adición de –y en soy, doy, estoy y voy vendría a satisfacer el pie métrico con esquema de troqueo moraicó (v. De Gorog, 1980; Harris, 1983; Hayes, 1989).

<sup>3</sup> Sobre la posición del sujeto en castellano medieval, v. Neumann-Holzschuh (1996).

1993, pp. 567-568). Es más, en friulano encontramos las mismas formas verbales para estos verbos: *sòi, dòi, estòi* y *vòi* (Gregor, 1975, pp. 102-103, citado en Lloyd, 1993, p. 570).

Las otras dos hipótesis han sido desestimadas, pues a la luz de los datos que ofrece el corpus, solamente se da un caso en el que el pronombre de 1ª persona aparece pospuesto al verbo conjugado en 1ª persona de singular de presente de indicativo. Si el orden VS en el corpus es testimonial, la posible aglutinación del verbo con el pronombre es inexistente. Además, la aglutinación del pronombre con el verbo supondría la pérdida de la *-o* final de *yo*, de lo que resultaría un sonido palatal fricativo sin apoyo vocálico para su articulación. A pesar de que existen lenguas como el húngaro cuyas leyes fonotácticas permiten este tipo de sonidos en posición implosiva, o como el retorromance, en el que el pronombre de 1ª persona de singular puede presentar una forma apocopada (Müller, 1973), en español no es posible. En cuanto a la posibilidad de que las formas con *-y* provengan de unas anteriores con *-e* paragógica, el corpus corroboraría las palabras de Lloyd (1993, p. 566) cuando considera *soy* como la forma originaria y *soe* como un derivado de esta. La primera data de *soy* en el corpus es del año 1244; la de *soe*, de 1256.

## 2. El corpus

Para el estudio del incremento palatal no etimológico en la 1ª persona de singular de los verbos mencionados anteriormente hemos establecido un corpus que abarca desde el siglo XIII hasta el siglo XVI. Nos hemos basado en los 1641 documentos del corpus CODEA+ 2015 comprendidos en estos siglos (ver Tabla 2), lo que se traduce en un total de 8543 formas diferentes.

Tabla 2. Distribución de piezas documentales por siglo y ámbito de emisión.

ÁMBITO SIGLO	CANCIL	JUD	MUN	ECLES	PART	TOTAL
XIII	117	11	9	236	117	490
XIV	57	10	8	131	99	305
XV	57	12	15	109	66	259
XVI	78	93	52	45	319	587
<b>TOTAL</b>	309	126	84	521	601	1641

CANCIL (cancilleresco), JUD (judicial), MUN (municipal), ECLES (eclesiástico), PART (particular).

En la tabla que presentamos a continuación podemos observar que los cuatro siglos estudiados no cuentan con el mismo número de documentos. Aunque todo corpus aspira a ser equilibrado en sus distintos ejes, esto es, el eje diacrónico, el eje geográfico y el eje tipológico, esta es una tarea harto complicada, ya que el carácter histórico de CODEA+ 2015 y, por consiguiente, del corpus de esta investigación, dificulta el establecimiento de una correlación proporcional para cada siglo,

territorio<sup>4</sup> y tipología documental (Torruella, 2016, p. 93). A pesar de ello, el corpus cumple dos premisas fundamentales para poder realizar análisis diacrónicos: es un corpus cerrado y no es manipulable (Company, 2005, pp. 144-163).

Tabla 3. Tabla resumen de las piezas documentales del corpus por siglo/provincia.

<b>SIGLO</b> <b>PROVINCIA</b>	<b>XIII</b>	<b>XIV</b>	<b>XV</b>	<b>XVI</b>	<b>TOTAL</b>
Álava	3	1	0	2	6
Albacete	0	0	1	3	4
Alicante	0	0	1	0	1
Almería	0	0	0	1	1
Asturias	30	12	4	0	46
Ávila	34	25	7	6	72
Badajoz	0	2	2	4	8
Barcelona	0	0	1	0	1
Burgos	41	12	8	15	76
Cáceres	3	13	4	6	26
Cádiz	0	0	0	16	16
Cantabria	20	13	10	7	50
Castellón	1	0	0	0	1
Córdoba	4	0	2	4	10
Cuenca	3	1	3	5	12
Gerona	0	0	0	1	1
Granada	0	0	2	10	12
Guadalajara	5	14	15	26	60
Guipúzcoa	1	0	1	5	7
Huelva	0	0	0	4	4
Huesca	20	16	4	1	41
Jaén	1	1	4	2	8

<sup>4</sup> A pesar de que en los siglos estudiados no existía una división política del territorio por provincias, fue necesario adoptar esta distribución para que las herramientas de búsqueda del corpus pudieran recuperar los datos de los documentos y proyectarlos en mapas, tablas y gráficos.

La Rioja	27	6	9	4	46
León	49	7	9	12	77
Lugo	2	0	0	0	2
Madrid	2	12	9	261	284
Málaga	0	0	0	4	4
Murcia	1	1	1	3	6
Navarra	35	34	4	5	78
Orense	1	0	0	0	1
Palencia	46	0	12	2	60
Salamanca	12	26	19	6	63
Segovia	15	3	8	7	33
Sevilla	29	9	3	29	70
Soria	1	3	2	3	9
Teruel	2	15	25	2	44
Toledo	30	12	18	40	100
Valencia	0	0	1	0	1
Valladolid	43	22	23	38	126
Vizcaya	0	1	0	5	6
Zamora	10	8	10	4	32
Zaragoza	8	30	29	9	76
Europa	0	0	0	16	16
s.l. (sin lugar)	20	3	4	21	48
TOTAL	499	292	251	599	1641

### 3. Resultados

#### 3.1. Distribución cronológica y geográfica

A la luz de los datos obtenidos en el corpus, se corroboraría la afirmación de Pensado acerca de la data cronológica, ya que el primer morfo de la 1ª persona de singular de presente de indicativo se registra en un documento del año 1227, presumiblemente de Teruel (1).

[...] e a todo el concello, que a frere Roderici o a Pero Ferrer, mi fillo, o Toda Petri o Teresa Petri poder no les doy en el Castiello de Santa María ni en nul logar de los otros (CODEA-1223, Teruel, 1227).



Mapa 1. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XIII.

En cuanto a la primera data en el corpus de los otros verbos, soy<sup>5</sup> aparece por primera vez en un documento de Salamanca de 1244 (2). En 1492 se registra estoy en un documento de Cuenca (3). Por último, voy no se documenta hasta 1581 en un documento emitido en Nápoles (4).

(2.) soy fiador e manero de defender el cabildo con esta heredade (CODEA-0509, Salamanca, 1244).

(3.) yo estoy presta & aparejada de fa<z>er & complir en sastifacion de mis pecados toda la penitencia que por vuestras reverencias me fuere puesta (CODEA-2498, Cuenca, 1492).

(4.) y aunque lo que voy a decir sé que no lleva mucho camino toda vía lo diré como a señora mía (CODEA-2276, Nápoles, 1581).

Tabla 4. Distribución por siglos de doy, soy, estoy y voy.

SIGLO	Nº DE FORMAS	Nº DOCUMENTOS
XIII	12	9
XIV	9	5
XV	41	23
XVI	208	122
XVII	266	122

<sup>5</sup> La 2ª persona de plural sois no se habría formado sobre la 1ª persona de singular soy, sino que sería resultado de la evolución fonética sodes > sois (v. Rini, 1996).

El gráfico 1 muestra cómo a partir de 1327, aumenta la frecuencia de uso de los morfos con *-y*, lo que supone la frecuencia absoluta más alta en el segundo cuarto del siglo XVI. De 12 formas registradas en 9 documentos en el siglo XIII, pasamos a 9 casos recogidos en 5 documentos en el siglo XIV. Sin embargo, en el siglo XV quedan documentadas 41 en 23 documentos, 208 en 122 piezas en el siglo XVI y 266 en el XVII igualmente en 122 piezas documentales.

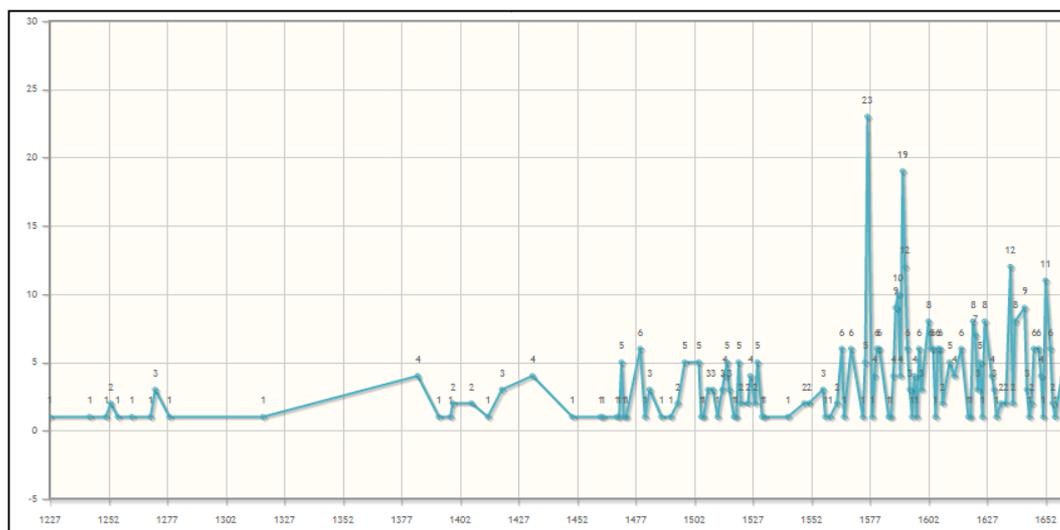


Gráfico 1. Distribución por años de *doy*, *soy*, *estoy* y *voy*.

Esta progresión, especialmente exponencial a partir del siglo XV, ha de contrastarse con la frecuencia de uso de los morfos etimológicos *só*, *estó*, *dó* y *vó*.



Mapa 2. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con *-y* en el siglo XIV.

El corpus recupera 262 formas de *só* desde el año 1208 hasta el año 1520. En este año se registra *só* por última vez en un documento toledano de 1520 (5), pero este se trata de una copia de un documento del siglo XIII. En 1502 *só* aparece al final de una

carta de compraventa en la parte correspondiente a la fórmula del escribano (6). Hemos de remontarnos a una carta de compraventa oscense datada en 1500 para hallar un uso pleno del verbo. El único ejemplo en el texto se encuentra en una parte formulaica del documento (7).

(5.) e otorgo que só pagado d'ellos (CODEA-0291, Toledo, 1520).

(6.) la fiz escribir y fiz aquí mio signo e só testigo (CODEA-1006, Cádiz, 1502).

(7.) E yo dito Joán de Tafalla, qui present só, la dita fiancería fago e atorgo siquiere tal fiança de salvo de la dita donación (CODEA-0943, Huesca, 1500).

Tal y como se observa en el gráfico 2, es en el paso del siglo XIII al XIV cuando se registran un mayor número de casos. A partir del siglo XV decrecen los ejemplos hasta contabilizar un ejemplo en tres documentos distintos en el siglo XVI. No se documenta ningún caso en el siglo XVII.

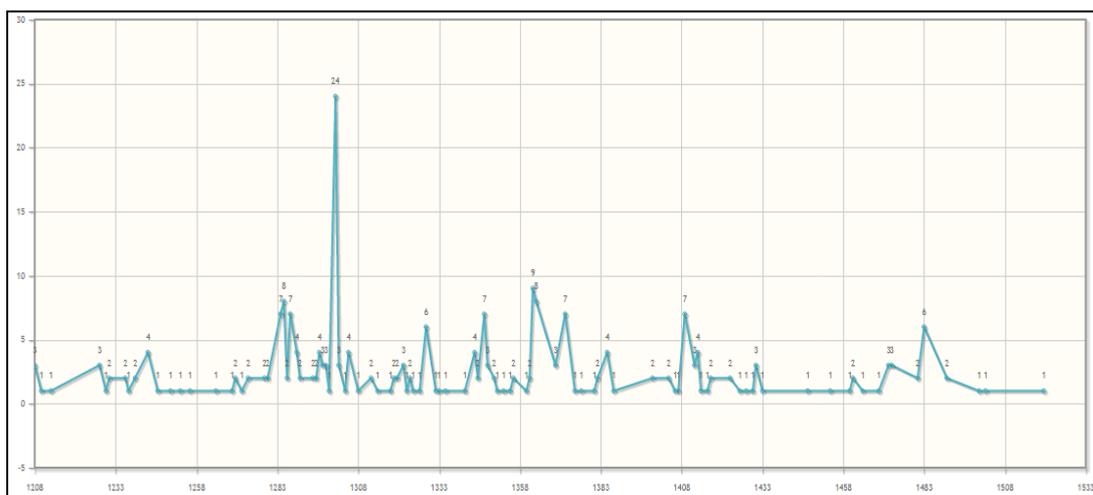


Gráfico 2. Distribución por años de só.

En segundo lugar, del morfo *estó* se documentan cuatro casos: uno, en 1312 (8); uno, en 1419 (9); uno, en 1525 (10) y uno, en 1569 (11).

(8.) Sía coneçuda cosa a todos omnes cómo yo Guillerma Davicenda, que *estó* en Osca (CODEA-0946, Huesca, 1312).

(9.) e sobre unas casas mías que yo é, sitiadas en el dito lugar de Ruvihuelos, en las cuales yo agora *estó* y habito (CODEA-0794, Teruel, 1419).

(10.) sobre lo cuala pido complimiento de justicia, & para ello vuestro noble <...> imploro, & *estó* presto de dar información de lo sobredicho (CODEA-2497, Cuenca, 1525).

(11.) E yo el dicho Aparicio de Buendía, que presente *estó* a todo lo que dicho es (CODEA-0176, Guadalajara, 1569).

Pese a que su frecuencia de aparición es una de las más bajas de sus morfos homólogos, su desaparición y sustitución por *estoy* tiene lugar a partir del segundo cuarto del siglo XVI.



Mapa 3. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XV.

En tercer lugar, se registran 417 casos de *dó* distribuidos en 230 documentos a lo largo del período comprendido entre los años 1213 (12) y 1515 (13). Su mayor frecuencia de uso se da a lo largo del siglo XIII.

(12.) E estas arras vos *dó* yo per foro de León (CODEA-0227, Valladolid, 1213).

(13.) ca para todo lo susodicho e cada cosa e parte d'ello *dó* e otorgo el dicho mi poder cumplido a vós (CODEA-0174, Guadalajara, 1515).

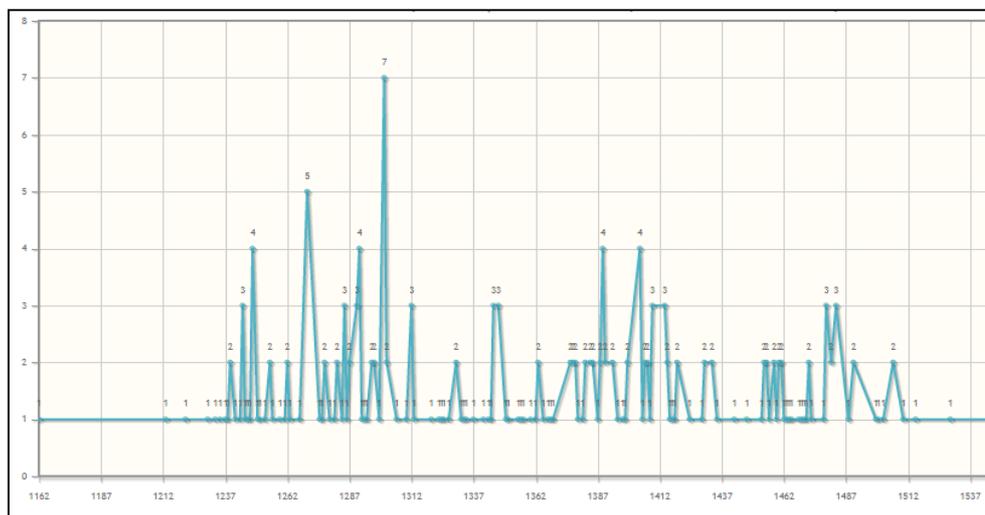


Gráfico 3. Distribución por años de *dó*.

En cuarto y último lugar, no se documenta ningún caso de *vó*.



Mapa 4. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XVI.

### 3.1.1. Otras variantes

Junto a las variantes mencionadas hasta el momento, hemos de prestar igualmente atención a otras marcadas diatópicamente. Tal es el caso de las variantes asturleonesas *estoe/estou*, *soe/sou*, *doe/dou* y *vou* (Gallego de la Puente, 2007, p. 384). De todas ellas solo se documentan en el corpus las formas *soe* (14-16) y *dou* (17-21).

- (14.) de que yo *soe* ben pagada (CODEA-0440, Asturias, 1256).
- (15.) por XV morabedís de moneda leonés, de los cuales morabedís yo *soe* bien pagada (CODEA-0569, Asturias, 1263).
- (16.) de aquellos a que yo *soe* tenido de rogar (CODEA-0663, Asturias, 1395).
- (17.) yo don Pedro Ponz por atal pleito vos *dou* estas arras e vos vendo esta heredat (CODEA-0415, León, 1235).
- (18a.) you García Martínez, taullero de Colombranos, *dou* e outorgo quanto derecho ey enos mulinus (CODEA-0428, León, 1274).
- (18b.) Así estos mulinus vos *dou* e vos entergo (CODEA-0428, León, 1274).
- (19.) yo Diego Martinez, prior d'este dicho monasterio *dou* a vós el dicho Arias Ferrández con esta renta otra casa mía (CODEA-0461, León, 1400).
- (20.) e tirando una viña que *dou* al convento del dicho monasterio (CODEA-0462, León, 1399).
- (21a.) cómo eu don Alfonso Meéndez de Bornes, *dou* e outorgo a don Pedro, abat de Morerola, e al convento d'es mismo lugar quanto ei e devo aver (CODEA-1234, Zamora, 1255).
- (21b.) todo lo *dou* e outorgo livremiente e quitamente al abat (CODEA-1234, Zamora, 1255).

(21c.) e la *dou* e la entrego a Morerola como desuso é dicho (CODEA-1234, Zamora, 1255).

La concentración geográfica de estos morfos se da principalmente en León, provincia en la que se recogen 5 casos (17-20). En Zamora encontramos 3 casos (21a-21c), igual que en Asturias (14-16).



Mapa 5. Distribución geográfica de los morfos *soe* y *dou*.

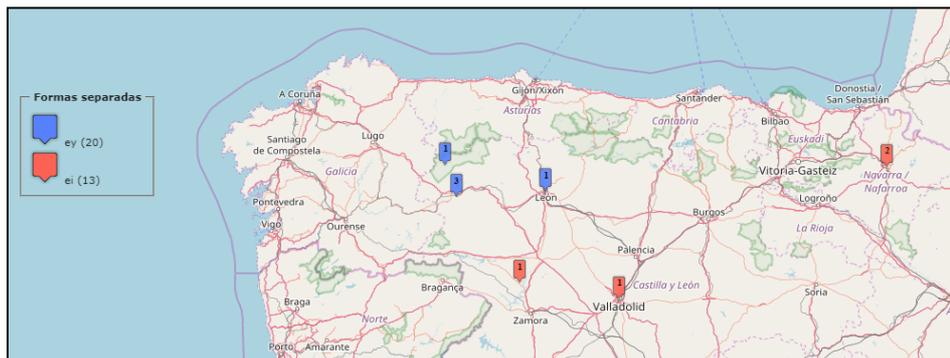
El ejemplo 14 de *soe* se documenta en una carta de compraventa de 1256 emitida presumiblemente en Asturias, al igual que el ejemplo 15 del año 1263. Ambos forman parte de la construcción de carácter formulaico [SER + bien pagado]<sup>6</sup>. El ejemplo 16, por el contrario, pertenece a una estructura intransitiva de obligación que no ha tenido continuación en la lengua.

En lo que al morfo *dou* se refiere, los ocho casos se reparten entre una carta de arras, una carta de arrendamiento y tres cartas de donación. Siempre aparece en la parte formulaica del documento en la que se manifiesta quién realiza la donación y/o otorgamiento y quién va a ser el receptor de la misma. Su carácter formulaico puede ser una de las razones de su mayor pervivencia en los documentos, ya que el último caso registrado data de 1400 (19).

A pesar de considerar que no existe ninguna relación entre las variantes con la partícula *-y* y el morfo *hey* de la 1ª persona de singular de presente del verbo haber, creemos oportuno dedicarle unas líneas.

Del mismo modo que *soe* y *dou* están marcadas diatópicamente para la zona leonesa, *hey* y sus variantes grafemáticas *ey* y *ei* se adscriben igualmente a áreas de influjo asturleonés. Se han encontrado dos ejemplos en Navarra.

<sup>6</sup> *Ser bien pagado* es uno de los diferentes sintagmas libres que nos podemos encontrar en las piezas documentales, cuyo uso recurrente ha determinado el orden de las palabras que lo forman, pero sin poder considerarlo colocación o unidad fraseológica en sentido pleno (Cuadros Muñoz, 2011, p. 205).



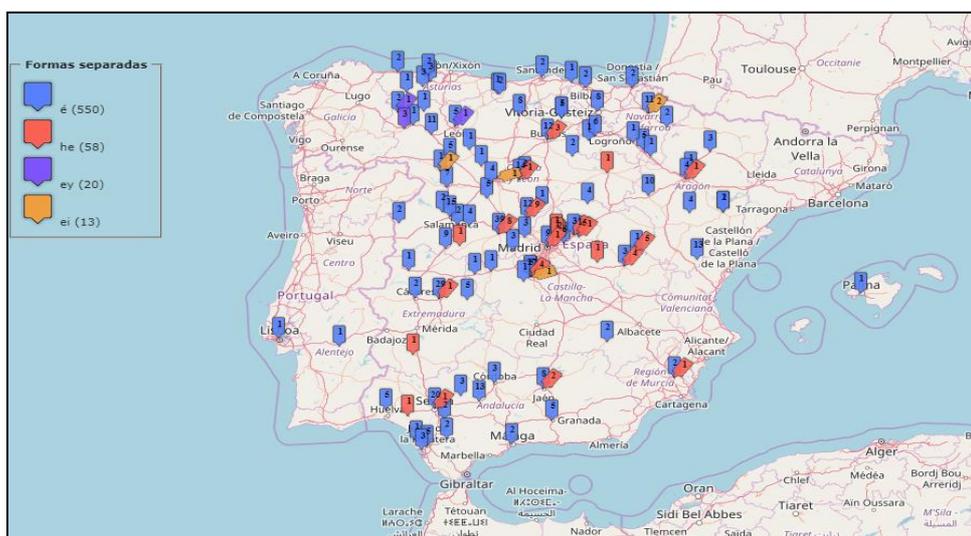
Mapa 6. Distribución geográfica de los morfos diptongados de 1ª pers. de sing. del verbo haber.

Las 33 ocurrencias de *ei/ey* encontradas en 21 documentos diferentes abarcan el período comprendido entre 1233 y 1399. Tras ese año solo se da un caso en un documento autógrafo escrito en Valladolid en 1565 por Guiomar de Vilhena, mujer de habla portuguesa:

(22.) De mi señora la condesa ei sabido que vosa señoría estaua ya fora de todo los piligros de la mar y camino (CODEA-2343, Valladolid, 1565).

En este caso concreto el morfo *ei* no se trataría de un arcaísmo, sino de la 1ª persona de singular de presente de indicativo del verbo portugués *aver*.

En contraste con la forma *hey*, el morfo monoptongo *he* se documenta ampliamente en todo el territorio peninsular. Igualmente, en el área geográfica del dominio lingüístico asturleonés tal y como expone Müller (1973: 246). Este señala la pronta monoptongación que sufrió *hey* en leonés (*hey* > *he*), pese a ser la forma que más tarde se conservaría. En el resto de la Península se difundió la forma *he* (Mapa 7).



Mapa 7. Distribución geográfica de los morfos verbales de la variante *hey*.

Los ejemplos de *hey* en Navarra pueden tener relación con las primeras dataciones de *ai* y *hay*<sup>7</sup>. La primera de ellas se encuentra en una carta de compraventa presumiblemente de Cantabria fechada en 1202 (CODEA-0216), mientras que la segunda se localiza en una carta de donación navarra de 1337 (CODEA-0985). De las variantes analíticas *á y* e *ý á* no hemos encontrado ningún caso en el corpus.

### 3.2. Distribución diastrática y diafásica

Para poder explicar con mayor claridad la distribución diastrática y diafásica de los dos grupos de variantes, consideramos oportuno comenzar observando el siguiente gráfico:

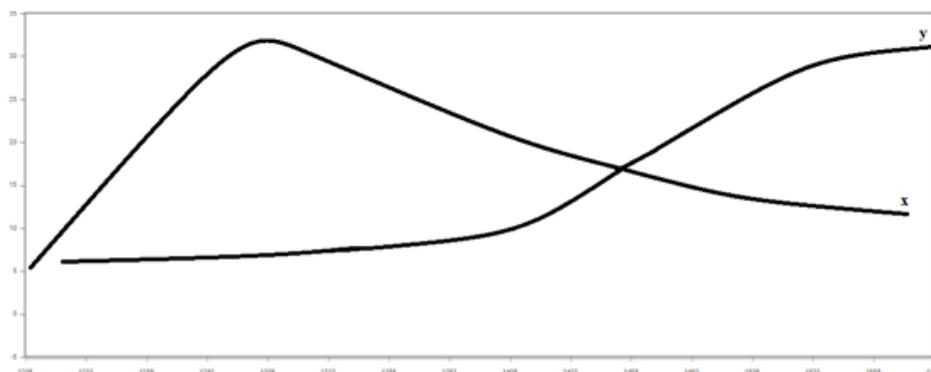


Gráfico 4. Distribución temporal de las variantes etimológicas (x) y las variantes con la partícula -y (y).

A medida que disminuye la frecuencia de uso de las variantes etimológicas (*só, está, dó*), aumenta progresivamente la de las variantes etimológicas con *-y* (*soy, estoy, doy, voy*). La difusión temporal de las variantes innovadoras (*y*) corresponde al modelo de la curva en S (Conde Silvestre, 2007, p. 143), según el cual los hablantes de las clases bajas son los que participan más activamente en la adopción y difusión de las variantes innovadoras. Si extrapolamos la hipótesis del patrón social curvilíneo (Chambers y Trudgill, 1988; Labov, 1994, 2001) al uso de las variantes de la 1ª persona de singular de presente de indicativo que presentan *-y*, la difusión de su uso se habría iniciado en aquellos hablantes cuyo nivel de lengua se corresponde estilísticamente con un registro medio bajo. Ello se vería refrendado por los resultados obtenidos al realizar búsquedas en las que se han cruzado la variable siglo y la variable ámbito de emisión.

<sup>7</sup> Véase, Schmidely (1988).

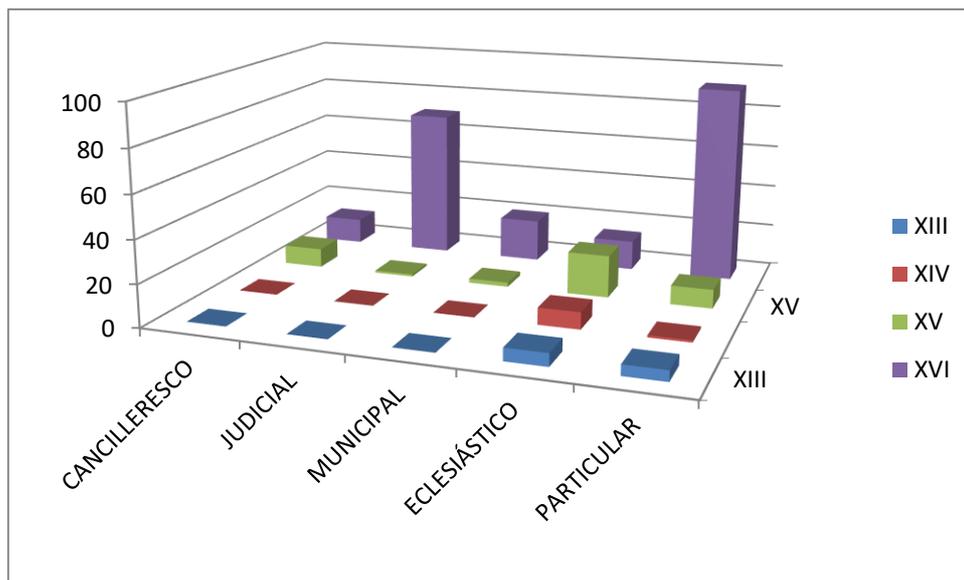


Gráfico 5. Distribución de *doy*, *estoy*, *soy* y *voy* en relación con el ámbito de emisión.

Mientras que en los siglos XIII y XIV solo se dan estas variantes en los ámbitos eclesiástico y particular, esto es, en aquellos ámbitos identificados con los registros menos formales de la lengua, a partir del siglo XV estas variantes comienzan a aparecer en los documentos emitidos por la cancillería, cuyo registro es culto. De modo que se puede concluir que la difusión del uso de las variantes con *-y* en la dimensión social se trata de un cambio de abajo a arriba. Un cambio que se originó en los estratos inferiores de la sociedad y que de forma paulatina fue adoptado por los estratos más altos hasta convertirse finalmente en la norma.

### Conclusiones

Una vez analizados los datos obtenidos en el corpus CODEA+ 2015 acerca de la adición de la yod desinencial a la 1ª persona de singular de presente de indicativo de los verbos *ser*, *estar*, *dar* e *ir*, podemos esbozar las tendencias de la progresión de este cambio y su difusión.

Las cronologías de los morfos etimológicos y de los morfos con *-y* han permitido limar la cronología establecida para las variantes innovadoras de este fenómeno, adelantando su primera data al siglo XIII tal y como afirma Cano Aguilar (1998). Desde este siglo se documenta la convivencia de las formas *soy*, *doy*, *estoy* y *voy* y las formas etimológicas *só*, *dó* y *estó*. La forma *vó* no aparece recogida en el corpus.

El ascenso de las variantes con la partícula *-y* a partir de la segunda mitad del siglo XVI coincide con el descenso de las variantes etimológicas. Según los datos del corpus, su consolidación se produce mayoritariamente a finales del XVI, contrariamente a lo que afirman otros autores como Cano Aguilar (1998), que la retrasan hasta el siglo XVII en la totalidad del territorio peninsular.

En cuanto a la distribución geográfica de los dos tipos de variantes, se observan diferencias entre las zonas occidental y oriental de la Península. Las primeras manifestaciones de las variantes con *-y* se localizan en el oeste de la Península, concretamente en León y Salamanca. Se podría aventurar, por tanto, que las

variantes sin –y final se adscribirían principalmente a la zona oriental. Sin embargo, en el siglo XIII las variantes etimológicas continuaban siendo las más frecuentes.

A partir del siglo XIV los morfos con –y continúan su difusión hacia el este. Su uso se amplía hacia el sur y se extiende durante el siglo XVI a la zona centro. A medida que avanzan las variantes *soy*, *doy*, *estoy* y *voy*, retroceden las etimológicas. Las últimas documentaciones de las formas *só*, *dó* y *estó* se dan en la zona oriental peninsular que coincide con el área de dominio aragonés. Esta, a excepción de una forma documentada en Navarra en el siglo XIII, no conoció de forma generalizada las formas innovadoras con yod desinencial hasta el siglo XVII, por lo que para este fenómeno esta área se caracterizaría por ser más conservadora.

Las variantes con –y en documentación navarroaragonesa fueron introducidas a través de documentos emitidos por la cancillería en la zona central. Así, mientras que en Aragón la adopción de estas formas podría describirse como un cambio de arriba a abajo, en el resto de la Península su aparición y difusión se originó en los estratos inferiores de la sociedad. En los siglos XIII y XIV solo se dan estas variantes en los ámbitos eclesiástico y particular, identificados con los registros menos formales de la lengua. Es a partir del siglo XV cuando estas variantes comienzan a aparecer en los documentos emitidos por la cancillería, por lo que de forma paulatina fueron adoptadas por los estratos más altos hasta convertirse finalmente en la norma mediante un cambio de abajo a arriba.

Si entre Castilla y Aragón se puede dibujar una isoglosa que indique la conservación de las variantes etimológicas *só*, *dó* y *estó* frente a su sustitución por *soy*, *doy* y *estoy*, igualmente podemos trazar otra con las variantes *soe* y *dou*. Dentro de la zona occidental estas se han documentado únicamente en la zona más occidental de León, Zamora y Asturias, área de influencia del asturleonés.

## Bibliografía

- ABAD MERINO, M. (2009). Uso de corpus documental en sociolingüística histórica y retos para su elaboración en el sureste peninsular (ss. XV-XVII). In ENRIQUE-ARIAS, A. (ed.), *Diacronía de las lenguas románicas. Nuevas aportaciones desde la lingüística de corpus*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, pp. 251-266.
- CANO AGUILAR, R. (1998). *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco Libros.
- CHAMBERS, J. & TRUDGILL, P. (1988). *Dialectology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COMPANY COMPANY, C. (2005). Una paradoja de la lingüística histórica romance: el florecimiento de la sintaxis histórica románica. *La Corónica*, 34 (1), pp. 144-163.
- CONDE SILVESTRE, J. C. (2007). *Sociolingüística histórica*. Madrid: Gredos.
- CUADROS MUÑOZ, R. (2011). *Sepan quantos este privilegio vieren: observaciones sobre el paradigma demostrativo de primera persona en la documentación diplomática medieval*. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 34, pp. 203-233.
- DE GOROG, R. P. (1980). L'origine des formes espagnoles *doy*, *estoy*, *soy*, *voy*. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5, pp. 157-162.
- DE TOLEDO Y HUERTA, Á. O. & PONS RODRÍGUEZ, L. (2016). *Textos para la Historia del Español X. Queja política y escritura epistolar durante la Guerra de Independencia*:

- documentación de la Junta Suprema Central en el AHN*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- GALLEGO DE LA PUENTE, I. (2007). Las primeras personas de los presentes de ser y dar en documentos notariales riojanos de los siglos XIII y XIV. *Interlingüística*, 17, pp. 381-387.
- GARATEA GRAU, C. (2016). El habla y no la lengua; la diacronía y no la sincronía: la inversión de dos ideas saussureanas. *Signo y Seña*, 30, pp. 22-36.
- GIMENO MENÉNDEZ, F. (1990). De Sociolingüística histórica: en torno a los orígenes del español. In MORENO FERNÁNDEZ, F. (ed.), *Estudios sobre variación lingüística*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 89-102.
- GREGOR, D. B. (1975). *Friulan: Language and literature*. New York: Oleander Press.
- HARRIS, J. (1983). *Syllable Structure and Stress in Spanish: A Nonlinear Analysis*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- HAYES, B. (1989). Compensatory lengthening in moraic phonology. *Linguistic Inquiry*, 20, pp. 253-306.
- KELLER, R. (1985). Towards a Theory of Linguistic Change. In BALLMER, T. T. (2019), *Linguistic Dynamics*. Berlin, Munich, Boston: De Gruyter, pp. 211-237.
- LABOV, W. (1994). *Principles of Linguistic Change*. Vol. 1: *Internal Factors*. Oxford: Blackwell.
- LABOV, W. (2001). *Principles of Linguistic Change*. Vol. 2: *External Factors*. Oxford: Blackwell.
- LABOV, W. (2006). *The Social Stratification of English in New York City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LLOYD, P. M. (1993). *Del latín al español. Fonología y morfología históricas*, 1 vol. Madrid: Gredos.
- MARTÍN BUTRAGUEÑO, P. (1997). Aproximación sociolingüística al estudio de la variación y el cambio sintáctico. Esbozo de algunos problemas generales. In MORENO FERNÁNDEZ, F. (ed.), *Trabajos de sociolingüística hispánica*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 37-67.
- MARTÍNEZ-GIL, F. (2012). Sobre la eclosión histórica de *soy, voy, doy, estoy* y *hay*: una solución prosódica. In MONTERO CARTELLE, E. & MANZANO ROVIRA, C. (ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Santiago de Compostela, 14-18 de septiembre de 2009. Santiago de Compostela: Meubook, pp. 935-946.
- MENDÍVIL GIRÓ, J. L. (2010). Coseriu, Saussure y el problema del cambio lingüístico. *BSEHL*, 7, pp. 109-127.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1916). Poesía popular y romancero. *RFE*, III, pp. 233-289.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. (2005). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- MÜLLER, C. (1973). *Estadística lingüística*. Madrid: Gredos.
- NEUMANN-HOLZSCHUH, I. (1996). Reflexiones acerca de una descripción funcional de la posición del sujeto en el español medieval. In ALONSO GONZÁLEZ, A., CASTRO RAMOS, L., GUTIÉRREZ RODILLA, B. & PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A. (coords.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993. Madrid: Arco Libros, pp. 471-488.
- PENNY, R. (2010). *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel.

- PENSADO, C. (1988). Soy, estoy, doy, voy como solución de una dificultad fonotáctica. In Zamora, A. (ed.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 1 vol. Madrid: Castalia, pp. 207-218.
- RADTKE, E. (2002). Der Polymorphismus in der romanischen Dialektologie und Sprachgeschichte – eine historiographische Skizzierung. In Wesch, A., Weidenbusch, W., Kailuweit, R. & Laca, B. (ed.), *Sprachgeschichte als Varietätengeschichte. Anlässlich des 60. Geburtstages von Jens Lüdtkke*. Tübingen: Stauffenbug Verlag, pp. 45-51.
- RINI, J. (1996). The 'Clinching Factor' in the Addition of -y in Spanish *doy, estoy, soy, voy*. *Journal of Hispanic Research*, 4, pp. 1-11.
- ROMAINE, S. (1988). Contribution from Sociolinguistics to Historical Linguistics. In Joly, A. (ed.), *La linguistique génétique*. Lille: Presses Universitaires de Lille, pp. 343-368.
- SÁNCHEZ-PRieto BORJA, P. (2015). Español antiguo. In ILIESCU, M. & EUGEN, R. (ed.), *Manuel des Anthologies, corpus et textes romans*. Berlín, Boston: De Gruyter, pp. 113-146.
- SCHMIDELY, J. (1988). La -y de *doy, estoy, soy, doy*. In ARIZA, M., SALVADOR A. & VIUDAS, A. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la lengua española (Vol. 1)*, pp. 611-619.
- SCHMIDELY, J. (1996). La -y de *hay*. In ALONSO GONZÁLEZ, A., CASTRO RAMOS, L., GUTIÉRREZ RODILLA, B. & PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A. (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993. Madrid: Arco Libros, pp. 195-204.
- SELIG, M. (2008). Geschichte, Variation, Wandel. Spachwandel und historische Corpora. In STARK, E., SCHMIDT-RIESE, R. & STOLL, E. (coord.), *Romanische Syntax im Wandel*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, pp. 67-88.
- TORRUELLA, J. (2016). Tres propuestas en el ámbito de la lingüística de corpus. In KABATEK, J. (ed.), *Lingüística de corpus y Lingüística histórica iberorrománica*. Berlín, Boston: De Gruyter, pp. 90-112.

## Sitografía

- GITHE (Grupo de Investigación Textos para la Historia del Español): CODEA+ 2015 (Corpus de documentos españoles anteriores a 1800). <http://www.corpuscodea.es> [01/2017-05/2020].

## Relación de tablas, gráficos y mapas

Tabla 1. Formas de presente: morfos etimológicos y morfos en -y.

Tabla 2. Distribución de piezas documentales por siglo y ámbito de emisión.

Tabla 3. Tabla resumen de las piezas documentales del corpus por siglo/provincia.

Tabla 4. Distribución por siglos de *doy, soy, estoy y voy*.

Gráfico 1. Distribución por años de *doy, soy, estoy y voy*.

Gráfico 2. Distribución por años de *só*.

Gráfico 3. Distribución por años de *dó*.

Gráfico 4. Distribución temporal de las variantes etimológicas (x) y las variantes con la partícula -y (y).

Gráfico 5. Distribución de *doy, estoy, soy y voy* en relación con el ámbito de emisión.

- Mapa 1. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XIII.
- Mapa 2. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XIV.
- Mapa 3. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XV.
- Mapa 4. Distribución geográfica de las variantes etimológicas y de las variantes con -y en el siglo XVI.
- Mapa 5. Distribución geográfica de los morfos *soe* y *dou*.
- Mapa 6. Distribución geográfica de los morfos diptongados de 1ª pers. de sing. del verbo *haber*.
- Mapa 7. Distribución geográfica de los morfos verbales de la variante *hey*.

## La compétence argumentative dans les examens de certification officielle de FLE et ELE

### *The Argumentative Competence in the Official Certification Examinations DELF and DELE*

**Géraldine Durand**

*Université de Salamanque, Espagne*

**Résumé :** En fonction de la langue évaluée dans les examens de certification officielle pour l'obtention du DELF et du DELE B1 et B2, les exigences concernant le développement de la compétence argumentative chez le candidat vont être spécifiques. Conditionné par les normes auxquelles se plient les épreuves qui visent à la certification officielle d'un niveau, le contenu de la tâche attendu dans les exercices des sujets révèle une conception propre de la dimension argumentative que doit avoir un discours en français ou en espagnol.

**Mots-clés :** argumentation, CECRL, DELF, DELE, niveaux B1-B2.

**Abstract:** Depending on the language assessed in the official certification examinations for the DELE and DELF B1 and B2, the requirements for the development of the candidate's argumentative competence will be specific. Determined by the rules guiding the examinations to obtain the official certification in a level, the task contents in exercises about topics reveal a specific conception of the argumentative dimension that a French or a Spanish discourse must have.

**Keywords:** argumentation, CECRL, DELF, DELE, levels B1-B2.

### 1. La conception de la communication dans le CECRL

Le désir de rapprocher les peuples et de créer une citoyenneté européenne motive l'harmonisation de l'enseignement et de l'évaluation des apprentissages en langue étrangère proposée par le CECRL. Apprendre une langue étrangère participe au projet d'instaurer une communication fluide et rationnelle basée non seulement sur les points communs, mais aussi sur la compréhension et l'acceptation des différences.

Rapprocher l'enseignement du français et de l'espagnol, c'est rapprocher les Français et les Espagnols en transmettant deux langues romanes et deux cultures. Enseigner le FLE ou l'ELE, c'est développer chez l'apprenant la capacité d'adaptation à une langue et à une culture et développer ainsi une sensibilité particulière

conditionnée par l'altérité. La priorité pour le CECRL est de former des esprits qui acceptent les différences et qui sont disposés à agir en médiateurs interculturels pour mieux se comprendre, tout en affirmant leurs opinions et leurs convictions et en évaluant de façon critique celles des autres, mais en restant neutres et pacifiques. Le CECRL invite à créer un contexte de médiation où « on est moins concerné par nos besoins, nos idées ou notre façon de nous exprimer que par ceux de la partie ou des parties pour laquelle ou lesquelles on médie » (CERCL, 2018, p. 109), ce qui suppose une compétence sociale évidente. Par ailleurs, ayant opté pour une approche actionnelle, le CECRL accepte une vision globale du discours qui est dialogale et où « **la co-construction du sens**<sup>1</sup> (grâce à l'interaction) [est] au centre du processus d'apprentissage et d'enseignement » (CERCL, 2018, p. 28).

Le CECRL réunit, par conséquent, tous les ingrédients nécessaires pour avoir une conception de la communication où la « dimension argumentative occupe une place de choix [...] (particulièrement à partir du niveau B1) » (Doury & Claudel, 2018, p. 35) parce que, dans ses descripteurs, comme dans les théories de l'argumentation, on part du principe qu'argumenter est, dans sa structure, une activité qui implique nécessairement au moins deux choses et deux personnes. Effectivement, d'une part, l'argumentation se caractérise par sa condition dialogique, c'est-à-dire qu'au minimum deux personnes se rencontrent : celle qui produit l'argument et celle qui le reçoit. Et d'autre part, deux choses sont mises en rapport : quelque chose est une raison pour une autre chose. Les raisons fournies constituent l'argument pour que le locuteur arrive à une conclusion et pour que le récepteur adopte cette conclusion. Pour le CECRL, le discours est donc par définition argumentatif.

Ainsi, la compétence argumentative est présente dans la plupart des échelles de descripteurs. Ressortent notamment celles portant sur toutes les activités langagières et surtout sur les activités de production, d'interaction et de médiation. Cependant, d'autres échelles sont impliquées : l'apprenant est amené à argumenter lorsqu'il développe sa compétence pluriculturelle et ses compétences communicatives langagières, en particulier ses compétences pragmatiques et aussi la sociolinguistique. Toutes ces échelles de descripteurs reprennent des composantes de la communication qui ne sont pas séparées et qui s'imbriquent l'une dans l'autre. C'est pourquoi, les notions propres à la compétence argumentative s'entrecroisent dans les échelles de descripteurs. Le CECRL intègre toutes les manifestations prototypiques de l'argumentation présentes dans les théories et il les adapte à une approche sociale de la langue et de la communication, situant ainsi l'argumentation dans le discours et se rapprochant de la perspective adoptée par la logique naturelle, qui a une vision généralisée de l'argumentation dans le discours (Grize, 1990).

Cette approche se retrouve dans les examens officiels de FLE et ELE, qui permettent de certifier qu'est atteint chacun des niveaux marqués par le CECRL et ses échelles de descripteurs. Le processus d'enseignement, d'apprentissage et d'évaluation envisagé par le CECRL, sur lequel s'appuient les formats d'examen du DELF et du DELE, a pour objectif le développement des compétences générales et des compétences communicatives langagières. Ainsi, ce modèle se base sur une évaluation par compétences (Marcos García, 2009, p. 360) invitant l'apprenant à développer ses compétences en réalisant des activités langagières. Les échelles sont celles qui

---

<sup>1</sup> C'est le volume complémentaire du CECRL qui souligne en caractère gras.

organisent l'apprentissage et fractionnent les activités et les compétences communicatives langagières.

L'observation des descripteurs du CECRL révèle que la capacité à argumenter n'est requise que très timidement au niveau A2 et de façon plus représentative à partir du niveau B2, car la compétence argumentative est cognitivement et linguistiquement exigeante. En effet, parmi les commentaires précédents toutes les échelles de descripteurs qu'offre le volume complémentaire du CECRL, dans celui portant sur le « monologue suivi : argumenter », il est ouvertement reconnu que le niveau B2 est le « niveau auquel cette capacité [la capacité à défendre un argument] est un concept marquant » (2018, p. 75). Exposer des arguments et formuler un raisonnement complexe impliquent des compétences linguistiques développées permettant de rendre compte des nuances, des détails fins, des ambiguïtés, mais impliquent aussi des compétences générales, pluriculturelles, pragmatiques et sociolinguistiques. Le CECRL considère que l'utilisateur élémentaire des niveaux A1 et A2 n'a pas à démontrer une grande capacité à argumenter. Sa connaissance de la langue étant limitée et sa formation inachevée, il ne peut pas faire appel aux ressources nécessaires qui peuvent être stratégiquement mises au service d'un discours persuasif élaboré. En revanche, chez les utilisateurs indépendants, surtout à partir du niveau B2 et évidemment chez les utilisateurs expérimentés, la compétence argumentative est très présente. À partir du niveau B2, les échelles de descripteurs du CECRL signalent que la maîtrise de cette compétence est déterminante pour démontrer que le niveau est atteint. Mais, déjà au niveau B1, dans certaines situations de communication, cet utilisateur doit être compétent pour « développer une argumentation suffisamment bien » (2018, p. 75), même si la brièveté est acceptée. En effet, au niveau B1, deux échelles décrivent les compétences centrées sur la capacité à argumenter que doit développer l'utilisateur quand il doit produire des « Essais et rapports » ou un « Monologue suivi ». C'est pourquoi, notre attention va porter sur le niveau exigé des utilisateurs indépendants, c'est-à-dire sur les niveaux B1 et B2.

Concernant la certification officielle, les descripteurs sont, nous venons de le rappeler, la référence pour l'élaboration et l'évaluation des exercices. D'ailleurs, avec le *Manuel visant à Relier les examens de langues au Cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, enseigner, évaluer (CECRL)*, le Conseil de l'Europe cherche à mettre « en œuvre [les démarches pour] une compréhension commune des Niveaux communs de référence » (2009, p. 11). Cependant, selon la langue évaluée, la manière dont doit se concrétiser la compétence argumentative adopte une forme propre et donne lieu ainsi à des formats d'examens, où les exercices proposés, comme aux niveaux B1 et B2, montrent des nuances et des différences dans l'utilisation des descripteurs du CECRL et dans les intentions de l'enseignement des langues secondes.

## **2. La compétence argumentative dans les examens de certification officielle**

Pour pouvoir procéder à l'analyse de la compétence argumentative dans les examens de certification officielle, nous n'examinerons pas les épreuves proposées pour évaluer la compréhension parce que la compétence argumentative est plus présente dans les descripteurs du CECRL de la production. En effet, comme la forme du discours détermine son efficacité argumentative, les compétences pragmatiques sont inévitablement sollicitées dans une situation de communication qui envisage

l'expression d'au moins un point de vue. Le CECRL développe six échelles de descripteurs pour les compétences pragmatiques qui vont être plus centrées sur l'expression que sur la compréhension. Elles concernent des aspects de capacités particulières de l'apprenant pour intervenir dans une situation de communication qui peut être résolument argumentative, à savoir la souplesse, les tours de parole, le développement thématique, la cohérence et la cohésion, la précision et l'aisance à l'oral.

Seules les épreuves qui demandent une production qu'elle soit écrite ou orale seront donc pertinentes pour notre étude. Par ailleurs, pour les niveaux B1 et B2<sup>2</sup> évalués dans les examens du DELF et du DELE, les modèles d'examens seront notre référence. Pour les examens du DELF, les grilles d'évaluation et les diapositives des présentations de la plateforme d'autoformation des examinateurs et des correcteurs du DELF et du DALF apporteront des informations complémentaires. De plus, les exercices et les données à traiter se multipliant, nous proposons deux tableaux que nous avons élaborés pour chacun des niveaux B1 et B2, pour que cette étude soit plus claire et visuelle.

## 2.1. Le niveau B1

Examen et exercices		Compétences fonctionnelles	Durée de l'épreuve	Examen y tareas	Instrucciones	Duración de la prueba	
DELF B1	PE : essai	- décrire, raconter, exposer des faits, des événements, des expériences - exprimer ses sentiments, faire part de ses réactions - donner son opinion et la justifier	45 min (160 mots)	DELE B1	n°1* - redactar una carta informal en la que se cuenta una experiencia	60 min (230-270 palabras)	
	PO : 3 exercices (10 à 15 minutes + 10 minutes de préparation)  (grille d'évaluation)	n°1 - parler de soi avec une certaine assurance en donnant des informations, des raisons et des explications relatives à ses centres d'intérêt, projets et actions  n°2 - gérer une conversation qui surgit d'une situation imprévue mais qui relève de la vie quotidienne afin de trouver un terrain d'entente avec son interlocuteur  n°3 - présenter et expliquer avec assez de précision les points principaux d'une réflexion personnelle - relier une série d'éléments dans un discours assez clair pour être suivi sans difficulté la plupart du temps	2-3 min d'interaction  3-5 min d'interaction  3 min environ de monologue + 3 min d'interaction (5 à 7 min en tout)		EIE : dos tareas		n°2 - contar una experiencia - justificar sus opiniones y sentimientos - hacer propuestas
					EIO : cuatro tareas (15 min + 15 min de prepara- ción)	n°1 - realizar una presentación breve – ordenar y relacionar bien las ideas - justificar sus opiniones y sentimientos	2-3 min de monólogo
						n°2 - participar en una conversación sobre el tema del ejercicio 1 n°3* - describir una fotografía - contestar a preguntas sobre el tema de la fotografía	3-4 min de interacción  1-2 min de monólogo + 1-2 min de interacción
			n°4 - dialogar en una situación simulada en la que habrá que convencer al interlocutor	2-3 min de interacción			

\*Ejercicios que no encuentran exactamente d'equivalent dans le DELF B1

Figure 1 : Les examens DELF et DELE du niveau B1

## La compétence argumentative dans la production écrite des examens du DELF et du DELE du niveau B1

Lors de l'épreuve de production écrite pour le DELF B1, le candidat dispose de quarante-cinq minutes pour réaliser un seul exercice qui consiste en la rédaction d'un essai de 160 mots minimum. Dans un texte construit et cohérent, ce pour quoi il peut obtenir jusqu'à trois points sur vingt-cinq, il doit pouvoir montrer qu'il est capable de

<sup>2</sup> Voir annexes.

présenter des faits en décrivant, en racontant, en exposant des faits, des événements ou des expériences. Ceci correspond à la capacité à produire des discours factuels basés sur la narration et la description. Mais, il doit aussi pouvoir montrer qu'il est capable d'exprimer sa pensée comme étant le fruit d'une réflexion puisqu'il est amené à exprimer ses sentiments, à faire part de ses réactions, à donner son opinion et à la justifier. Ceci correspond à la capacité à produire un discours argumentatif. Ces deux critères peuvent recevoir chacun un maximum de quatre points sur vingt-cinq tandis qu'au niveau A2, la capacité à donner ses impressions ne reçoit que la moitié de ces points puisque la capacité à raconter et à décrire est, comme dans les échelles de descripteurs du CECRL, celle qui est priorisée. Le niveau B1 se trouve réellement à mi-chemin entre le niveau A2 et le niveau B2 : la capacité à raconter a autant de poids que la capacité à argumenter et les faits sollicités peuvent avoir la fonction d'arguments dans le récit d'expériences dont la valeur est justificatoire de l'opinion. Le récit d'expériences personnelles revêt la valeur d'argument. Comme dans la perspective de la logique naturelle, « le fait est le meilleur des arguments » (Grize, 1990, p. 44). La description et la narration interviennent dans la construction du point de vue et endossent alors une valeur argumentative.

Pour faire face à l'épreuve d'expression et d'interaction écrites, le candidat au DELE B1 dispose de soixante minutes, c'est-à-dire quinze minutes de plus que le candidat au DELF B1, mais il doit réaliser deux tâches et écrire un total de 230-270 mots. Globalement, le texte à produire est plus long, mais il s'agit d'une production semi-guidée. Le premier exercice requiert la compétence discursive de la description et surtout de la narration, tandis que la capacité à se justifier est sollicitée dans le deuxième exercice qui invite à raconter une expérience personnelle, mais dans une approche différente de celle de l'examen du DELF B1. L'examen du DELF B1 laisse une large place à l'expression du point de vue du candidat qui s'appuie sur le récit d'expériences personnelles. Le DELE B1 sollicite aussi la capacité à raconter des faits vécus, mais l'objectif n'est pas celui de donner une opinion pour influencer le destinataire ; il s'agit simplement de fournir des données informatives, limitant ainsi l'exigence concernant la compétence argumentative. Quantitativement, l'examen du DELE privilégie la capacité à raconter alors qu'à ce niveau, l'examen du DELF exige la maîtrise des principes basiques de la narration et de l'argumentation.

### **La compétence argumentative dans la production orale des examens du DELF et du DELE du niveau B1**

Lors de l'épreuve de production orale du DELF B1, le candidat est soumis à trois exercices qui se succèdent. Après la prise de contact qui constitue le premier exercice, le deuxième exercice est une conversation avec l'examineur qui vise à gérer une situation imprévue, mais qui relève de la vie quotidienne et dont la finalité est de trouver des solutions à un problème et un terrain d'entente avec l'interlocuteur. Cet exercice est une tâche qui consiste à résoudre un problème qui peut surgir dans la vie réelle et il fait donc appel à la capacité persuasive du candidat qui s'établit sur la base de la médiation et de l'interaction et où interviennent le savoir-être et le savoir-faire du candidat afin que la conversation soit rationnelle et raisonnable, partageant ainsi le même objectif que l'approche pragma-dialectique de l'argumentation. Même si le nom de l'épreuve ne le dévoile pas, cet exercice intègre donc plusieurs activités langagières, tout comme le troisième exercice. Le troisième exercice fait aussi appel à la capacité à persuader du candidat, mais le format est différent. Il ne s'agit

plus de résoudre un problème de la vie quotidienne, mais de faire part d'une réflexion personnelle et d'exprimer un point de vue dans un monologue de trois minutes environ. Le monologue est suivi de trois autres minutes d'interaction entre le candidat et l'examineur. Il peut prendre la forme d'un débat, au cours duquel le candidat peut donner des détails sur ce dont il a parlé dans le monologue et confronter son opinion à d'autres visions de la même réalité. Tel que le signale le deuxième critère de la grille d'évaluation pour cet exercice, le candidat est amené à « présenter et à expliquer avec assez de précision les points principaux d'une réflexion personnelle » qui naît à partir d'un bref texte déclencheur, intégrant ainsi à l'épreuve une activité de compréhension écrite et créant une situation de médiation de textes. Pour répondre au troisième critère de la grille, il doit aussi être capable de « relier une série d'éléments dans un discours assez clair pour être suivi sans difficulté la plupart du temps ». Cet exercice appelle à la maîtrise de la compétence discursive qui implique un discours structuré, cohérent et organisé comme celui préconisé par les théories de l'argumentation quand elles se réfèrent à la *dispositio*. Mais, il appelle aussi à la capacité à défendre son point de vue et à confirmer ses idées, bien que ce ne soit que succinctement. Ce dernier exercice est un avant-goût de celui que le candidat va réaliser au niveau au-dessus : ici, de par le temps imparti, il se limite à la formulation d'une opinion qui peut se voir confrontée, lors de l'interaction, à de possibles objections ou simplement au besoin d'éclaircissements de l'interlocuteur pour lever toutes les ambiguïtés, s'il y a lieu. Il n'est pas encore exigé du candidat de parvenir à produire une argumentation bien développée, mais l'examen français demande déjà au niveau B1 une certaine maîtrise de la compétence argumentative, alors que celle-ci est prédominante dans les échelles de descripteurs du CECRL à partir du niveau B2.

Comme l'épreuve de production orale du DELF B1, l'épreuve d'expression et d'interaction orales du DELE B1 est une épreuve individuelle où le candidat se présente face à l'examineur. Pour les deux langues, ces épreuves durent quinze minutes et un nombre similaire d'exercices est proposé : en français trois et en espagnol quatre. Comme pour l'examen du DELF, les situations de communication proposées pour le DELE se succèdent, hachent et fractionnent le temps imparti. Le troisième exercice est celui qui ne trouve pas d'équivalent dans l'examen français, car il fait appel à la capacité à décrire du candidat, une capacité qui n'est plus exactement ciblée dans l'examen français si elle n'est pas accompagnée de la capacité à argumenter. En revanche, une claire correspondance peut être établie entre les autres exercices. Le quatrième exercice du DELE B1 correspond au deuxième exercice du DELF B1 établissant une interaction dont le but est d'atteindre le consensus à l'issue de l'échange. Donc, la compétence de la médiation est requise et doit être accompagnée d'un haut degré de coopération et de collaboration, sans quoi la conversation ne peut aboutir. La différence se trouve dans le temps imparti, qui est inférieur pour l'examen du DELE, ce qui implique inévitablement que le processus pour trouver un terrain d'entente sera plus superficiel. Quant aux deux premiers exercices du DELE B1, ils impliquent la mobilisation des mêmes compétences de la part du candidat que le dernier exercice du DELF B1, car il dispose du même temps, entre cinq à sept minutes, pour produire d'abord, en deux ou trois minutes, un discours structuré avec une introduction, un développement et une conclusion, où les idées exposées sont présentées de façon organisée et cohérente, montrant un esprit rationnel, comme le décrivent les théories de l'argumentation. Il doit ensuite interagir

avec l'examineur et établir une conversation pendant trois à quatre minutes. Dans cette phase d'interaction, la perspective est légèrement différente par rapport à l'exercice correspondant à l'examen du DELF B1 qui, de par son nom, doit être propice à l'« expression d'un point de vue » donnant la possibilité de prendre position clairement. Le format des deux examens est extrêmement proche, mais dans cet exercice de l'examen du DELE B1, l'interaction ne repose pas sur l'éclaircissement d'idées ou sur la confrontation d'opinions née d'une réflexion plus ou moins profonde. Elle consiste plutôt à partager des opinions nées d'appréciations. Les questions que peut poser l'examineur de l'examen du DELE invitent peu à la confrontation d'opinions et favorisent l'expression d'appréciations personnelles centrées sur les goûts ou les habitudes. En effet, les sujets proposés dans les examens de certification officielle se caractérisent par leur neutralité : les objections émises à une opinion ne peuvent être ni blessantes ni discriminatoires et aucun groupe, aucune communauté, aucune nation, quelles que soient ses valeurs, ses croyances, ses convictions, sa culture et ses références, ne doivent se sentir visés et jugés. Cependant, dans l'examen du DELE, ce souci de neutralité poussé à l'extrême conditionne la possibilité de développer pleinement la compétence argumentative. Les questions posées par l'examineur de l'examen du DELE permettent d'éviter la confrontation d'idées opposées où règne le désaccord qui devrait être résolu et qui implique l'affichage de convictions personnelles, tandis que les questions auxquelles est soumis le candidat au DELF doivent lui donner la possibilité de « détailler des points abordés au cours de son exposé et discuter de son point de vue » (diapositive 6 de la présentation pour l'évaluation de la production orale).

Plus que les épreuves de production écrite, les épreuves de production orale des examens qui certifient le niveau B1 en français et en espagnol accordent une place non négligeable à la capacité à argumenter, bien que cette capacité ne soit pas représentative dans les échelles de descripteurs du CECRL à ce niveau-là. Finalement, la différence du traitement de la compétence argumentative ne réside pas dans une interprétation différente des descripteurs du CECRL, mais elle est essentiellement due aux questions de l'examineur qui se prêtent plus ou moins au développement de cette compétence. Par conséquent, globalement, les exigences de l'examen du DELE B1 portent plus que l'examen du DELF B1 sur la capacité à décrire et à raconter, reflétant parfaitement les descripteurs du CECRL pour le niveau B1, où la compétence argumentative commence à être présente, mais où la capacité à raconter et à décrire reste encore prédominante, et insistant plus, dans la communication, sur la transmission de faits que d'idées. Deux exercices que propose l'examen français, l'un à l'écrit et l'autre à l'oral (le troisième) appliquent les descripteurs du niveau B1 de deux échelles dont la situation de communication est spécialement marquée par l'intention argumentative, à savoir « Essais et rapports » et « Monologue suivi : argumenter ». Cette exigence montre un intérêt particulier dans l'examen du DELF B1 pour la compétence discursive, qui facilite la transmission de la réflexion faite rationnellement. Cet intérêt semble être une constante dans les examens français, qui cherchent à évaluer le niveau d'un candidat en langue seconde et qui semblent hériter la philosophie des pratiques mises en place par l'enseignement et l'évaluation du français langue première. En effet, les exercices proposés aux examens externes du cycle terminal du lycée en langue première en France, tels que le commentaire de texte ou la dissertation, ne se limitent pas à l'évaluation des compétences strictement linguistiques et montrent la grande place accordée à la compétence

argumentative. Quand le français est langue première, l'enseignement et l'évaluation proposés par le système éducatif insistent sur la formation de l'esprit critique et, quand il est langue seconde, l'accent est mis sur la formation de l'esprit rationnel en intégrant les différentes dimensions du discours à l'argumentation, s'inscrivant ainsi dans la lignée de la logique naturelle. En revanche, dans l'évaluation de la maîtrise de la langue espagnole langue première ou langue seconde, l'accent est mis sur la formation des esprits qui doivent être avant tout raisonnables. Le respect des opinions des autres est priorisé à tel point que la défense des convictions personnelles s'en trouve moins approfondie.

## 2.2. Le niveau B2

Examen et exercices		Compétences fonctionnelles	Durée de l'épreuve	Examen y tareas		Instrucciones	Duración de la prueba
DELF B2	PE : écrit argumenté	<ul style="list-style-type: none"> <li>- faire preuve d'une assez bonne maîtrise du code sociolinguistique</li> <li>- présenter des faits, un contexte, une situation</li> <li>- formuler clairement des idées et arguments</li> <li>- proposer des exemples pour illustrer idées et arguments</li> <li>- produire un texte cohérent et clairement articulé</li> </ul>	1 heure (250 mots)	DELE B2	EIE : dos tareas	n°1 - redactar una carta formal en la que se explica una situación y se opina acerca de ella  n°2* - comentar datos de un documento y expresar su opinión	80 min (300-360 palabras)
	PO : un seul exercice	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dégager le thème de réflexion et introduire le débat</li> <li>- présenter un point de vue en mettant en évidence des éléments significatifs et / ou des exemples pertinents</li> <li>- marquer clairement les relations entre les idées</li> <li>- confirmer et nuancer ses idées et ses opinions</li> <li>- apporter des précisions</li> <li>- réagir aux arguments et déclarations d'autrui pour défendre sa position</li> </ul>	15-20 min : monologue + interaction (débat)		EIO : tres tareas	n°1 - hablar de las ventajas e inconvenientes de una serie de soluciones propuestas para una situación determinada - conversar sobre el tema  n°2* - imaginar una situación y describirla - conversar acerca de sus experiencias y opiniones sobre el tema de la situación  n°3* - conversar sobre los datos de una encuesta, expresando su opinión al respecto	3-4 min de monólogo + 3 min de interacción  2-3 min de monólogo + 3 min de interacción  3-4 min de interacción

\*Ejercicios que no encuentran exactamente d'equivalent en le DELF B2

Figure 2 : Les examens DELF et DELE du niveau B2

### La compétence argumentative dans la production écrite des examens du DELF et du DELE du niveau B2

Un candidat au DELF qui certifie qu'il a atteint le niveau B2 est capable, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, d'utiliser les stratégies argumentatives. Ce qui est une mise en bouche au niveau B1 est une réalité au niveau B2. À l'écrit, il dispose d'une heure pour produire un texte de 250 mots et il doit « faire preuve d'une assez bonne maîtrise du code sociolinguistique » (diapositive 3). Comme au niveau B1, l'influence de la logique naturelle se fait ressentir parce que la capacité à présenter des faits est intégrée dans la compétence argumentative, concédant aux faits une valeur justificatoire. Dans cet examen aussi, cette capacité a le même poids que la capacité à argumenter une prise de position, qui était limitée à l'expression de la pensée au niveau B1. Désormais, le candidat doit pouvoir « présenter des faits, un contexte, une situation, formuler clairement des idées et des arguments » (diapositive 3) « en soulignant de manière appropriée points importants et détails pertinents » (grille) et en proposant des exemples pour illustrer son argumentation. Ses arguments ne peuvent plus se limiter à un récit d'expériences. Cependant, le critère qui prédomine est celui de la cohérence

et de la cohésion, qui a quatre points pour lui tout seul. L'accent est vraiment mis sur la rigueur à adopter lors de la présentation d'une position qui se veut avant tout rationnelle.

Comme pour l'examen du DELF B2, le candidat au DELE B2 se soumet à une épreuve qui demande de produire un texte écrit où un point de vue est développé dans un cadre formel. Concernant le format, à l'écrit de l'épreuve du B2, la situation est comparable à celle de l'épreuve du B1. Le candidat au DELE B2 doit faire face à un exercice de plus que le candidat au DELF du même niveau. Cet exercice supplémentaire est l'exercice 2. Il dispose de dix minutes de plus, mais il doit produire entre 50 et 110 mots de plus en s'appuyant sur des consignes qui marquent clairement toutes les étapes de la rédaction. La capacité argumentative du candidat est également sollicitée, mais elle doit être pour l'examen du DELE certainement moins développée que pour celui du DELF puisque la production écrite du DELF n'est pas semi-guidée et elle est plus longue que son analogue qui se trouve dans l'exercice 1. Les compétences pragmatiques n'ont pas autant de poids que dans l'examen français où ces compétences représentent plus de la moitié de la note de la production écrite. Dans l'examen espagnol, les compétences linguistiques et la médiation de textes prennent le pas sur les compétences pragmatiques. En effet, l'examen du DELE insiste davantage sur le fait que la communication intègre plusieurs activités langagières. Le modèle 0 d'examen pour la production écrite montre comment la production d'un texte écrit requiert la compétence de l'interaction et de la médiation, car le candidat est amené à comprendre un enregistrement, à prendre des notes, à traiter l'information pour sa production, mais aussi à analyser et à interpréter les données d'un graphique ou d'un programme d'une salle de théâtre.

### **La compétence argumentative dans la production orale des examens du DELF et du DELE du niveau B2**

Quant à l'épreuve orale de l'examen du DELF, elle se déroule en deux temps. D'abord, dans un monologue suivi, le candidat dispose de cinq à sept minutes pour défendre un point de vue argumenté sur un sujet proposé dans un texte déclencheur. C'est alors qu'il doit montrer qu'il peut dégager le thème de réflexion à partir d'un texte et introduire le débat, mais surtout qu'il peut « présenter un point de vue en mettant en évidence des éléments significatifs et/ou des exemples pertinents » (grille) en marquant clairement les relations entre les idées. L'exigence porte donc sur la capacité à développer et à organiser un discours. Le candidat est amené à prendre un soin particulier à choisir les idées qu'il veut développer pour qu'elles soient pertinentes et pour que le rapport qui les unit permette de produire un raisonnement cohérent. En plus de devoir faire preuve d'esprit critique, le candidat doit surtout respecter la maxime III du principe de coopération, qui s'inscrit dans la théorie de la conversation de Paul Grice (Escandell Vidal, 1996, pp. 93-94). Cette maxime met plus l'accent sur le contenu de ce qui est avancé que la manière dont ce contenu est formulé. Rappelons que Grice insiste sur l'importance du rapport qu'il doit y avoir entre ce qu'on dit et le sujet dont on discute. Ensuite, lors du débat avec l'examineur, qui peut durer dix minutes environ, le candidat est invité à « confirmer et [à] nuancer ses idées et ses opinions » (grille), à répondre à des questions qui sont posées pour qu'il montre s'il peut apporter des précisions et « réagir aux arguments et aux déclarations d'autrui pour défendre sa position » (grille). Déjà à ce niveau-là, la capacité à apporter des précisions et des nuances est requise, marquant la rencontre avec

l'examineur du sceau de la conciliation, étant donné que les opinions catégoriques et fermées n'ont pas leur place. Cette épreuve orale met donc le candidat dans une situation fortement argumentative, qui est en accord avec la grande majorité des descripteurs du niveau B2 du CECRL. Les intervenants se trouvent dans une confrontation dialogique au sein d'un discours qui se co-construit et qui est facilement binaire, mais qui incite à prendre en compte l'autre. La capacité à écouter et à comprendre l'autre, à envisager d'autres points de vue est placée au centre de cette épreuve. Comme au niveau B1, ce format d'exercice ne priorise pas la formation de l'esprit critique, mais plutôt l'esprit de coopération pour la construction du discours, restant fidèle à la philosophie du CECRL et de ses objectifs généraux.

À l'oral, la durée de l'épreuve est la même pour les candidats au DELF B2 que pour ceux au DELE B2. Pourtant, le nombre d'exercices est bien différent, ce qui a une conséquence directe sur les attentes à avoir. Le candidat au DELE B2 est soumis à trois exercices. Comme lors de la production écrite, dans l'examen du DELE B2, l'accent est mis sur la capacité à interpréter des documents et à utiliser les données fournies. Dans le deuxième exercice, la compétence argumentative est secondaire et dans le troisième, elle est davantage présente, mais elle n'est pas prioritaire. En effet, dans ce dernier exercice, l'accent est plutôt mis sur l'art de la conversation : il s'agit d'échanger des appréciations, des interprétations et même des convictions. Le format du DELE suppose une rigueur argumentative moindre par rapport au DELF. Le point de départ n'est pas, comme à l'épreuve du DELF, une réflexion élaborée qui nourrit ensuite l'échange avec l'examineur. Le temps imparti au candidat au DELE B2 pour les moments d'interaction ne permet pas comme pour l'examen du DELF de partager des opinions qui sont amenées à être nuancées. L'examen du DELE demande à développer la compétence argumentative de façon plus succincte et plus brève. Le format du premier exercice correspond exactement à celui proposé pour le DELF, mais le temps imparti est divisé de plus de moitié.

Malgré la référence des échelles de descripteurs du CECRL qui se retrouve dans les examens du DELF et du DELE, des différences qui surviennent entre les deux montrent que l'examen du DELF accorde une place prépondérante à la compétence argumentative, qui se développe à partir d'une réflexion élaborée sur des sujets où différentes opinions peuvent facilement être confrontées et qui invitent à prendre position tout en nuancant les propos. L'examen du DELE B2 se montre plus exigeant dans l'interprétation et le traitement de données que dans le développement de la compétence argumentative, le temps imparti ne permettant pas d'approfondir la réflexion. Comme en espagnol langue première, la communication en espagnol langue seconde se nourrit plus de données et de connaissances du sujet que d'appréciations basées sur la réflexion. L'enseignement des langues secondes, s'il veut répondre à la préparation des examens qui visent à certifier officiellement un niveau, peut s'inscrire dans la lignée de l'enseignement de la langue première favorisant, en fonction de la langue, la réflexion ou le traitement des données. Mais, dans les deux cas, la présence de la philosophie du CECRL est fortement perceptible, notamment dans l'assimilation des manifestations prototypiques de l'argumentation étudiées par les théories, mais aussi dans l'assimilation du concept de co-construction du discours proposé par la logique naturelle, qui envisage l'argumentation comme étant généralisée dans le discours.

### 3. Considérations finales

L'analyse des échelles de descripteurs du volume complémentaire du CECRL rend évident que le CECRL perçoit la compétence argumentative comme centrale dans la communication. Pour le CECRL, le discours est argumentatif par définition. Comme en logique naturelle, la perspective adoptée est celle de voir l'argumentation généralisée dans le discours. Le CECRL montre toute la complexité de la communication humaine : ainsi, dans les épreuves des examens de certification officielle du DELF et du DELE, notamment aux niveaux B1 et B2, plusieurs activités langagières sont intégrées dans une même situation et s'entrecroisent de nombreuses compétences qui doivent être développées afin que les échanges aboutissent. C'est pourquoi, l'enseignement et l'apprentissage des langues secondes, s'inscrivant dans l'approche actionnelle, peuvent ne pas se limiter au développement des compétences linguistiques et peuvent contribuer à la formation intégrale de l'apprenant, qui est perçu comme une personne dont les agissements ont des répercussions dans la société. Dans la perspective du CECRL et des examens de certification officielle étudiés, l'apprenant est considéré comme un acteur social. D'ailleurs, cette approche actionnelle préconisée par le CECRL rappelle l'approche envisagée à l'Antiquité pour la formation des citoyens et la conception de la communication alors adoptée. C'est l'Antiquité qui a vu naître les théories de l'argumentation pour répondre aux besoins de la société qui demandait des citoyens impliqués et qui sachent faire entendre leur voix grâce à leurs discours persuasifs où était mis en œuvre l'art de penser et de bien parler. C'est à l'Antiquité que la rhétorique, alors qu'elle est mise au service de la formation des orateurs, est placée au centre de l'éducation. Suivant les pas d'Aristote, qui revêt la rhétorique d'une large dimension morale et éthique, le CECRL, lui, considère le développement des compétences générales, dont le savoir-être, comme un aspect qui marque le développement des compétences communicatives et le déroulement des activités langagières. Il n'est donc pas étonnant d'observer que, selon les échelles de descripteurs, la compétence pluriculturelle intervient dans toutes les activités langagières et dans le développement de la compétence argumentative, dans un contexte pluriel où prédomine la diversité. La personnalité et d'autres facteurs personnels et comportementaux affectent la communication en général et le discours persuasif en particulier et exercent une influence sur la rationalité de la conversation. Comme la théorie de la conversation et la pragma-dialectique qui dictent des règles d'un échange communicatif aux participants (Eemeren & Grootendorst, 2004, pp. 187-196), le CECRL pose aussi les principes qui régissent la conversation, mais en d'autres termes, car il s'appuie sur le caractère raisonnable et sur l'éthique de l'utilisateur comme acteur social. En effet, dans le CECRL, la langue est un phénomène social, elle fonctionne « dans sa dimension sociétale » (2018, p. 143). La langue est un outil que les citoyens utilisent pour agir dans la société et elle est aussi porteuse d'une culture. La langue-culture se sert de connaissances et d'habiletés spécifiques de la compétence sociolinguistique, car elle est empreinte des caractéristiques de la société dans laquelle elle est utilisée. Le CECRL voit une « nature sociale de l'apprentissage et de l'usage de la langue » (2018, p. 27) et il privilégie la perspective plus dialectique de l'argumentation. Aussi dote-t-il l'enseignement des langues secondes d'une grande responsabilité dans la formation des citoyens. C'est alors qu'un fort lien s'établit entre les théories de l'argumentation et le CECRL : les deux préconisent des échanges compréhensibles, rationnels, cohérents et raisonnables afin

d'arriver à une bonne entente entre les participants qui sont amenés à se prendre en compte mutuellement. Il s'avère que la composition d'un discours persuasif et argumenté est une tâche où converge cette philosophie qui prône la tolérance et l'acceptation des différences. En effet, les visées de l'utilisation de l'argumentation et de l'utilisation des langues étrangères se rencontrent. En argumentant, les utilisateurs de la langue française et de la langue espagnole participent à la création d'un terrain d'entente pour arriver à un consensus où différents points de vue peuvent cohabiter.

Malgré ces intérêts communs et la présence des notions inhérentes à l'argumentation dans le CECRL, les examens de certification officielle des langues secondes, notamment l'examen du DELF et celui du DELE, n'insistent pas de la même manière sur la mobilisation de la compétence argumentative. Les variations ne sont pas dues aux possibles différences d'interprétation des descripteurs du CECRL, car les deux examens présentent des exercices qui ciblent les mêmes descripteurs. Elles ne sont dues ni au type d'exercices proposé, ni à des exigences différentes concernant le développement des compétences générales comme celle du savoir-être ou des compétences communicatives comme la compétence pluriculturelle ou sociolinguistique, car elles ne s'inscrivent pas dans le cadre didactique du processus d'enseignement, d'apprentissage et d'évaluation. Elles sont dues à des différences de format dans les sujets d'examen. Ce sont effectivement les questions que peut poser l'examineur et le temps imparti qui conditionnent le degré de développement de la compétence argumentative. Comme dans l'évaluation de la langue première, les examens français proposent une vision globale de l'argumentation qui embrasse les perspectives logique, dialectique et rhétorique, car ils placent la construction d'une réflexion élaborée au centre de l'enseignement et de l'apprentissage et ils sollicitent la capacité à démontrer un raisonnement en ayant recours à une perception rationnelle des échanges. Le côté rationnel est celui qui régit la communication réussie. Dans les sujets des examens du DELE, les questions permises montrent une certaine pudeur lorsqu'il s'agit de l'expression de ses convictions et ceci affecte le degré de développement de la compétence argumentative. Comme en langue première, le candidat est invité à faire part d'une réflexion moins détaillée et moins engagée. Mais, cette réflexion est guidée par un esprit raisonnable qui se doit de respecter les opinions des autres en prenant toutes les précautions possibles. Puisque les exercices en interaction cherchent à éviter le conflit et les situations qui peuvent générer un désaccord ou des tensions, l'effort n'est pas centré sur l'élaboration d'une réflexion pour convaincre l'autre, mais plutôt sur la formulation brève d'une opinion qui peut prendre corps grâce au traitement de données. Le caractère raisonnable du participant est celui qui est encouragé. Les variations portant sur le traitement de la compétence argumentative dans les examens proposés pour la certification officielle des niveaux en FLE et ELE se situent donc dans le cadre des cultures éducatives présentes en France et en Espagne. La culture éducative propre à chaque pays laisse une empreinte sur les objectifs d'enseignement et ouvre la porte à l'existence d'exigences qui incitent la production de discours marqués par une variabilité culturelle en fonction du pays (Hidden, 2009a, p. 117, 2009b, p. 102). L'enseignement et l'évaluation des langues secondes portent donc le sceau de l'enseignement de la langue première.

## Bibliographie

- CLAUDEL, C., & DOURY, M. (2018). Les arbres argumentatifs comme supports à l'enseignement de l'argumentation en FLE. *Mélanges CRAPEL*, 39, pp. 33-53. <https://www.atilf.fr/wp-content/uploads/publications/MelangesCrapel/file-42-4-1.pdf> [03/06/2021].
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001). *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer*. Strasbourg : Division des Politiques Linguistiques. <https://rm.coe.int/16802fc3a8> [03/06/2021].
- CONSEIL DE L'EUROPE (2009). *Relier les examens de langues au Cadre européen commun de référence pour les langues : Apprendre, enseigner, évaluer (CECRL). Un manuel*. Strasbourg : Division des Politiques Linguistiques. <https://rm.coe.int/1680667a2e> [03/06/2021].
- CONSEIL DE L'EUROPE (2018). *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*. Strasbourg : Programme des Politiques linguistiques. <https://rm.coe.int/cecr-volume-complementaire-avec-de-nouveaux-descripteurs/16807875d5> [03/06/2021].
- EEMEREN, F. H. & GROOTENDORST, R. (2004). A Code of Conduct for Reasonable Discussants Chapitre 8. *A systematic Theory of Argumentation : The Pragmatic-Dialectical Approach*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 187-196.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelone : Ariel Lingüística.
- GRIZE, J.-B. (1990). *Logique et langage*. Gap : Ophrys.
- HIDDEN, M.-O. (2009a, du 25 au 29 mars). *Variabilité culturelle des genres et enseignement de la production écrite en langue étrangère* [communication]. Colloque International Les langues-cultures à l'Université, Bucarest. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01850325> [03/06/2021].
- HIDDEN, M.-O. (2009b). Pour une approche interculturelle des genres discursifs. *Synergies Pays germanophones*, 2, pp. 101-111. <http://gerflint.fr/Base/Paysgermanophones2/paysgermanophones2.html> [03/06/2021].
- MARCOS GARCÍA, M. J. (2009). El proceso de evaluación por competencias en las lenguas extranjeras. In I. Rodríguez Escanciano, *Estrategias de innovación en el nuevo proceso de evaluación del aprendizaje*. Valladolid : Universidad Europea Miguel de Cervantes, pp. 357-368.
- TAGLIANTE, C. (2009). *L'évaluation et le Cadre Européen Commun* (nouvelle éd.). Paris : CLE International.

## Sitographie

- <http://formation-delfdalf.ciep.fr/> [03/06/2021].
- <https://examen.es.cervantes.es/es/dele/examen/b1> [03/06/2021].
- <https://www.france-education-international.fr/exemples-sujets-b1-tp> [03/06/2021].

## Annexes

### Épreuves écrites

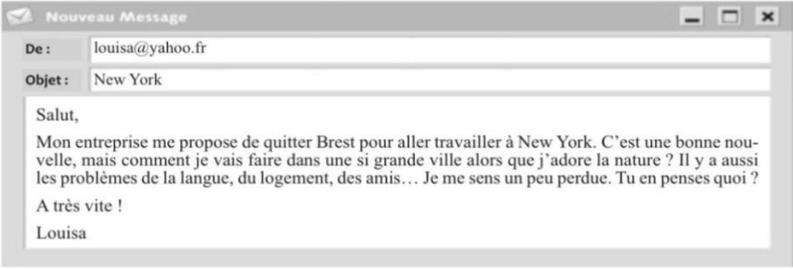
#### DELFB1 - Sujet de démonstration Tout Public

DOCUMENT RÉSERVÉ AU CANDIDAT - ÉPREUVES COLLECTIVES

# 3 Production écrite

25 points

Vous recevez ce mail de Louisa, une amie française :



Vous répondez à Louisa. Vous lui donnez votre opinion en lui donnant des exemples d'expériences diverses. (160 mots minimum)

Disponible sur <https://www.france-education-international.fr/exemples-sujets-b1-tp>

#### DELE B1

 Expresión e interacción escritas  
Página 3 **B1**

### Tarea 2

#### Instrucciones

Elija solo una de las dos opciones que se le ofrecen a continuación:

#### OPCIÓN 2

Lea el siguiente mensaje que aparece en la página web del Ayuntamiento de su ciudad:

**FIESTAS DE LA CIUDAD**

*Invitamos a todos los ciudadanos que lo deseen a participar en el foro de la página web del Ayuntamiento. Pueden participar opinando sobre las fiestas del año pasado y comentando qué actividades les gustaría que se programaran en las próximas fiestas de la ciudad.*

Redacte un texto para enviar al foro en el que deberá:

- presentarse;
- decir a qué actividades asistió el año pasado durante las fiestas;
- explicar qué actividades de las fiestas del año pasado le gustaron más y cuáles menos y por qué;
- proponer varias actividades para las próximas fiestas.

Número de palabras: **entre 130 y 150.**

 © Instituto Cervantes 2012 Examen 00—Versión 1

Disponible sur <https://exámenes.cervantes.es/es/dele/exámenes/b1>

## Épreuves orales

### DEL F B1 - Sujets de démonstration Tout Public : exercice 3

#### **3** MONOLOGUE SUIVI - 5 à 7 minutes

Préparation : 10 minutes

**Objectifs :**

- Identifier un sujet de discussion à partir d'un texte déclencheur.
- Donner son opinion et en débattre avec l'examineur.

**Consigne au candidat :**

*Vous dégagerez le thème soulevé par le document ci-dessous. Vous présenterez ensuite votre opinion sous la forme d'un court exposé de 3 minutes environ. L'examineur pourra vous poser quelques questions. Vous tirez au sort deux sujets et en choisissez un.*

#### **AU CHOIX DU CANDIDAT APRÈS TIRAGE AU SORT DE DEUX DOCUMENTS :**

EX.3

#### **DOCUMENT 1**

#### **Travailler dans son salon**

Si le télétravail permet de mieux concilier vie de famille et travail, de réduire les temps de trajets ou les coûts de location de bureau, des enquêtes menées cette année montrent que la proportion de télétravailleurs parmi les salariés n'atteint que 7%.

Le télétravail est réservé à certains types de poste et il ne s'improvise pas. Certaines personnes y renoncent au bout de quelques mois car, d'une part, la vie de l'entreprise leur manque et, d'autre part, ces travailleurs d'un type particulier ont souvent peur qu'on les oublie, surtout dans les promotions.

Alors, travailler chez soi, oui, c'est une situation qui semble très attractive, mais il faut rappeler que ce type d'activité est parfois plus difficile à exercer qu'il n'y paraît.

Qu'en pensez-vous ? Etes-vous d'accord avec cette dernière affirmation ? Cela vous plairait-il de travailler à domicile ?

D'après *Nice-matin.fr*

Disponible sur <https://www.france-education-international.fr/exemples-sujets-b1-tp>

## DELE B1



### Tarea 1

#### Instrucciones

Le proponemos dos temas con algunas indicaciones para preparar una exposición oral. Elija uno de ellos.

Tendrá que hablar durante **2 o 3 minutos** sobre el tema elegido. El entrevistador no intervendrá en esta parte de la prueba.

#### EJEMPLO DE TEMA:

Hable de **un país donde le gustaría vivir** o **del país ideal para vivir**, en su opinión.

Incluya información sobre:

- qué país es; por qué le gustaría vivir allí o por qué cree que ese sería el país ideal para vivir;
- desde cuándo le gusta ese país; qué es lo que más le gusta y qué es lo que menos le gusta de ese país;
- qué le gustaría hacer allí; cuándo y con quién le gustaría vivir allí;
- experiencias de otras personas que hayan vivido en ese país.

No olvide:

- diferenciar las partes de su exposición: introducción, desarrollo y conclusión final;
- ordenar y relacionar bien las ideas;
- justificar sus opiniones y sentimientos.

### Tarea 2

#### Instrucciones

Cuando haya terminado su exposición (**Tarea 1**), usted deberá mantener una conversación con el entrevistador sobre el mismo tema durante **3 o 4 minutos**.

#### EJEMPLOS DE PREGUNTAS DEL ENTREVISTADOR:

- ¿Ha vivido usted en diferentes países / ciudades? ¿Dónde?
- De los sitios en que ha vivido, ¿cuál es el que más le ha gustado? ¿Por qué?
- ¿Cuáles son los aspectos más importantes en su opinión para decidir vivir en un determinado país / ciudad? ¿Por qué?

Disponible sur <https://exámenes.cervantes.es/es/dele/exámenes/b1>

## Jean Genet devant le miroir de la destruction de l'identité

### *Jean Genet in Front of the Mirror of Identity Destruction*

**Malak Ben Hamou**

Université Ibn Tofaïl, Maroc

**Résumé :** La vie et l'œuvre de l'auteur français Jean Genet ont toujours été une quête de l'œuvre d'art absolue. Dans cette quête, trois figures majeures le guideront : le sculpteur Giacometti, le peintre Rembrandt et le funambule Abdellah Bentaga. À travers les œuvres de ces artistes, Genet découvrira l'identité absolue. Qu'est-ce qui le mena vers cette découverte et quelles conséquences eurent-elles sur l'écrivain ? C'est ce rapport à l'Autre, analysé dans les quatre textes que Genet a écrit sur ces artistes, que nous nous proposons d'interroger dans cet article, notamment à travers le mythe de Narcisse.

**Mots-clés :** art, altérité, identité, regard, narcissisme.

**Abstract:** The life and work of French author Jean Genet have always been a quest for the ultimate masterpiece. In this quest, three major figures will guide him: the sculptor Giacometti, the painter Rembrandt and the tightrope walker Abdellah Bentaga. Through the works of these artists, Genet will discover the ultimate identity. What drew him to this discovery and which consequences did it have on the writer? It is this relationship to the Other, analyzed in the four texts that Genet wrote about these artists, that we will explore in this article, particularly through the myth of Narcissus.

**Keywords:** art, otherness, identity, view, narcissism.

### Introduction

Jean Genet s'est retrouvé dans les œuvres de Rembrandt, de Giacometti, et de Abdallah le funambule : en parlant de leur art, il n'a finalement parlé que de lui-même. Leurs œuvres ont été des reflets de son propre travail d'écrivain et de l'œuvre qu'il voulait écrire. Comme Narcisse examinant son reflet dans le lac, Genet s'est examiné en scrutant leur art. S'adressant au funambule, il lui dit : « c'est Narcisse qui danse » (Genet, 2010, p. 118). Rembrandt, lui, a contemplé son reflet dans le miroir durant toute sa carrière. La figure de Narcisse, si simple en surface dans sa conception actuelle – qui est celle de l'égoïsme –, est pourtant si complexe en profondeur. La lecture de ces quatre textes de Genet, en l'occurrence *Le funambule*, *Le secret*

de Rembrandt, Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes, ainsi que L'atelier d'Alberto Giacometti, nous a renvoyée vers cette figure mythologique en regard de leurs quêtes intarissables de soi. Que se cache-t-il derrière l'intense contemplation de soi et vers où mène-t-elle ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre, notamment à travers le mythe de Narcisse.

Narcisse, figure mythologique qui donna lieu au narcissisme, – à savoir dans la psychologie moderne, l'amour excessif de soi –, est ce personnage qui tombe en admiration devant son reflet dans un lac au point d'en mourir. C'est cette version qui traverse l'esprit de tout un chacun. Et si s'observer longuement n'était finalement pas si condamnable que cela ? Revenons d'abord, de manière succincte, à deux des différentes versions du mythe de Narcisse.

D'abord, celle d'Ovide dans *Les Métamorphoses*, qui donna naissance à l'un des mythes les plus connus de l'histoire. Fruit d'un viol, Narcisse est le fils d'un fleuve et d'une nymphe. Ce dernier hérite de la beauté de sa mère, Liriope, une beauté qui lui permettra d'être aimé de tous : « Narcisse est [donc] identifié non par son désir mais par celui de l'autre. » (Aumercier, 2009, p. 85). La mère de Narcisse apprend par l'oracle Tirésias que son fils ne vivra longtemps qu'à la condition de ne jamais se connaître : « s'il ne se connaît pas » (Ovide, 1850, p. 297). Dans d'autres versions, on retrouvera plutôt *s'il ne se voit pas*.

Narcisse se refusera toujours à tous ses prétendants et, parmi eux, figure la nymphe Echo<sup>1</sup>. La déesse Némésis, émue par le chagrin de l'amoureuse désespérée, la prend en pitié et décide de la venger en punissant Narcisse : il souffrira lui aussi d'un amour impossible. Poussé par la soif, il se dirige un jour vers un lac et, ne se reconnaissant pas, s'éprend de son reflet. Chose curieuse alors que de définir le narcissisme comme une admiration excessive de soi puisque Narcisse ne se reconnaît pas. Il ne sait pas que cette image qui est reflétée par le lac et qui le fuit n'est autre que son propre reflet. Narcisse ne finira par se reconnaître que dans le mythe d'Ovide : « Mais c'est moi ! » avant de mourir et de se transformer en fleur.

Dans un but de rationalisation du mythe, Pausanias propose une tout autre version. Narcisse a une sœur jumelle qui meurt. Après sa mort, Narcisse contemple son reflet qui lui rappelle celui de sa sœur. Dans les deux versions, le rapport à soi et à l'autre est tout de suite posé. Devant le reflet du miroir, cet « instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacle, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi » (Merleau-Ponty, 1964, p. 25), est-ce moi ou un autre ? Dans *De pictura*, Alberti désigne Narcisse comme étant l'inventeur de la peinture :

[...] j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement (perapta erit) à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine (cit. d'après Golsenne & Prévost, 2004, p. 101).

---

<sup>1</sup> Punie par Junon, femme de Jupiter, Echo se voit privée de la parole. Elle ne pourra plus que répéter certains mots de chaque phrase qui lui est adressée.

## 1. La quête de soi devant son reflet

Le mythe de Narcisse convient à l'œuvre de Rembrandt, qui se représentera une centaine de fois, jusqu'à la fin de sa vie, devant le reflet de son miroir : « C'est un phénomène unique. Il n'existe dans toute l'histoire de l'art aucun exemple de ce type qui couvre une carrière artistique de plus de quarante ans. » (Midal, 2018, p. 128). Dans *Le secret de Rembrandt et Ce qui est resté d'un Rembrandt...*, Genet le compare à Narcisse surtout dans ses premiers tableaux. En effet, dans sa jeunesse, Rembrandt se contemple avec satisfaction devant son miroir. Il se penche sur son reflet et exhibe sur ses tableaux le faste dans lequel il vit : « Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste » (Genet, 2016<sup>2</sup>). Il se complait devant son image spéculaire. C'est le *dur orgueil* dont est accusé Narcisse aussi, la *dura superbia* :

Car à vingt ans le gaillard n'a pas l'air commode et il passe son temps devant la glace. Il s'aime, il se gobe, si jeune et déjà dans la glace ! Pas pour s'arranger et courir au bal, mais pour se regarder longuement, avec complaisance, en solitaire (Genet, 2013, p. 16).

L'absence d'inquiétude dans les premiers portraits est synonyme d'absence de profondeur pour Genet. Rembrandt ne cherche pas à se connaître mais à s'auto-satisfaire devant son reflet à travers une « simulée quête de soi » (Genet, 2013, p. 17). La quête de soi se fait-elle nécessairement dans la douleur ? C'est ce qu'avance Genet dans sa quête de l'art.

Rembrandt, dans la suffisance de ses premiers portraits, s'éloigne de la quête de soi. Il est dans l'exhibition de la richesse, la vanité et la complaisance. Le premier Rembrandt est un Rembrandt jeune, arrogant, presque hypocrite : « hypocrisie des simulateurs » (Genet, 2013, p. 23). Le peintre simule cette recherche de soi alors qu'il ne fait que se contempler dans l'amour de son reflet et la fascination devant son image. Durant sa jeunesse, Rembrandt est heureux : « On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante *Saskia en Flore* [...] » (Genet, 2016). Le bonheur de Rembrandt est ressenti par l'écrivain à travers le faste qu'il représente en abondance dans ses tableaux. Le jeune peintre est satisfait de ses tableaux, de sa femme, de sa vie, de tout ce qu'il entreprend, de tout ce qu'il possède, « il est célèbre. Il s'enrichit. Il est fier de sa réussite. Saskia est couverte d'or et de velours... » (Genet, 2016), or le génie artistique selon Genet ne s'accomplit pas dans le bonheur et dans la légèreté, le génie, pour lui, « c'est le désespoir surmonté à force de rigueur » (cit. d'après White, 1993, p. 228).

De ce fait, le Rembrandt jeune n'est pas celui qui intéresse Genet mais plutôt le Rembrandt vieux. Néanmoins, le passage du premier Rembrandt au dernier est nécessaire dans la compréhension de son art. Ce passage n'est pas sans rappeler celui qu'évoque Genet dans son interview avec Hubert Fichte lorsqu'il parle de lui-même, en l'occurrence, « des rituels de passage. De passage de la puberté à l'âge d'homme » (Genet, 1991, p. 115). Rembrandt aussi a accompli ce passage : d'un jeune homme arrogant, plein de fastes, à un autre, celui qui se faufile petit à petit, au fil de la vie et des tableaux. Rembrandt aurait-il intéressé Genet si ce passage ne s'était pas opéré ? Il est évident que non. D'ailleurs, dès le début du texte, Genet le souligne : « Quand il se pose sur un tableau de Rembrandt (sur ceux de la fin de sa

---

<sup>2</sup> Les citations extraites de ce texte ne sont pas paginées.

vie) notre regard se fait lourd, un peu bovin. » (Genet, 2013, p. 11). Que s'est-il passé durant ce passage, qui a transformé Rembrandt et avec lui, son art ?

Ce qui s'est passé, c'est la mort de sa femme Saskia. En effet, Genet divise l'œuvre de Rembrandt en deux périodes : celle d'avant 1642, soit d'avant la mort de Saskia, et celle d'après. Et c'est là le point central du texte, *Le secret de Rembrandt* : la vie d'un artiste et la façon dont elle déteint sur sa méthode ou l'inverse, c'est-à-dire sa méthode et la façon dont elle déteint sur sa vie. Si dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* Genet s'attarde sur la révélation qu'il eut face au petit vieux dans le train et devant les tableaux du peintre hollandais, dans *Le secret de Rembrandt*, il explique les raisons du changement de technique chez le peintre. Dans les autoportraits de Rembrandt, Genet voit « l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse ? » (Genet, 2016)

Vie et œuvre sont intimement liées, intrinsèques l'une à l'autre. À la mort de Saskia, constatation étonnante de Genet, Rembrandt ne sait plus peindre : « ce fils de meunier qui à vingt-trois ans savait peindre, et admirablement, à trente-sept il ne saura plus. » (Genet, 2016). Non seulement, il a dû réapprendre à peindre selon l'écrivain « avec une hésitation presque gauche » (Genet, 2016), mais il n'ira plus jusqu'à la virtuosité. Genet ne s'attarde pas sur la technique du peintre, car ce n'est pas ce qui l'intéresse, mais si Rembrandt réapprend à peindre, sans « jamais se risquer à la virtuosité », c'est parce qu'il renoncera à certaines techniques qu'il maîtrisait mieux que quiconque durant sa jeunesse, comme l'explique Fabrice Midal :

Il abandonne la justesse du tracé qui a toujours défini le grand art.

Il laisse de côté l'effusion de la couleur. On ne voit plus désormais ni de rouge, ni de bleu, ni de vert... mais un camaïeu d'ocres.

Il ne s'occupe plus du rendu des matières, qu'il maîtrisait pourtant dans sa jeunesse comme personne (Midal, 2018, p. 139).

La mort de Saskia et le rôle primordial que lui donne Genet dans l'analyse de l'œuvre de Rembrandt, n'est pas non plus sans rappeler son article sur *Les frères Karamazov* de Dostoïevski en 1981, vers la fin de sa vie. Ce livre est pour Genet un chef-d'œuvre, le meilleur que l'écrivain russe ait écrit. Ce court article de trois pages et demie est un condensé de la réflexion de Genet sur le génie artistique. C'est d'ailleurs le seul texte dans lequel Genet fait la critique d'un livre : « [...] seul essai de critique littéraire que nous possédions de Genet. Une lecture des *Frères Karamazov*. » (Neutres, 2013, p. 68). Il ne nous semble pas anodin que le meilleur roman de Dostoïevski pour Genet soit ce livre en particulier, puisque durant l'écriture de ce dernier livre, un événement tragique eut lieu dans la vie de l'écrivain russe : la mort de son fils. Dostoïevski dut-il réapprendre à écrire lui aussi après la mort de son fils ?

À la mort de Saskia, Rembrandt commence à voir autre chose devant le miroir. Le peintre se penche désormais sur une blessure, le temps de la légèreté est, semble-t-il, révolu. Dans l'un de ses autoportraits après la disparition de son épouse, Rembrandt se peint comme il avait peint auparavant sa femme dans l'un de ses portraits : « En 1643, il peint un autre portrait de lui-même en pendant de celui de Saskia. Or elle est morte le 14 juin 1642. » (Bonafoux, 1990<sup>3</sup>) Comme le Narcisse du mythe de Pausanias

---

<sup>3</sup> [https://www.clio.fr/bibliotheque/pdf/pdf\\_lenigme\\_de\\_rembbrandt.pdf](https://www.clio.fr/bibliotheque/pdf/pdf_lenigme_de_rembbrandt.pdf) [06/03/2021].

qui se penche à la recherche vaine du reflet de sa sœur disparue, – « quand la jeune fille mourut, il se rendait à la fontaine, sachant que c'était son reflet qu'il voyait mais trouvant, malgré ce savoir, quelque consolation à son amour en s'imaginant qu'il voyait non pas son reflet, mais l'apparence de sa sœur » (Pausanias, 1935, pp. 310-311) –, Rembrandt s'est peut-être mis à la recherche de sa défunte femme dans le miroir. Les deux versions du mythe nous semblent convenir à Rembrandt. Qu'il se penche sur le reflet de l'être aimé disparu ou sur son propre reflet, il s'agit toujours d'une recherche de soi qui relève du narcissisme.

Si la complaisance devant le miroir durant la jeunesse du peintre est narcissique pour Genet, la recherche de ce vieux Rembrandt qui n'a jamais cessé de se regarder dans sa glace n'en est pas moins narcissique aussi. En effet, toute cette quête continue et ininterrompue nous semble relever du narcissisme. Rembrandt est à la poursuite de cette image qui semble lui échapper de plus en plus au fil des années. Et même s'il se regarde avec complaisance dès sa jeunesse, Rembrandt n'en reste pas moins « un homme inquiet, à la poursuite d'une vérité qui le fuit » (Genet, 2016). Il s'agit de poursuivre son image devant un miroir, chez un voyageur dans un train, sur un fil, dans un tableau, une statue, ou un texte.

Devant l'« onde trompeuse » (Ovide, 1850, p. 298), le peintre regarde ce reflet qui, compte tenu de son œuvre et de sa recherche incessante devant le miroir, le fuira jusqu'à la fin de ses jours. S'il avait élucidé le secret du *fantôme* du miroir, il aurait sans doute arrêté d'interroger son reflet, mais Rembrandt n'arrêtera jamais. Il s'obstine à courir derrière ce fantôme, comme Narcisse : « Trop crédule Narcisse, pourquoi t'obstiner à poursuivre un fantôme qui te fuit ? » (Ovide, 1850, p. 299). Le narcissisme est donc la quête de soi. Comme l'affirme Fabrice Midal, le narcissisme « implique non pas une sorte de fascination stupide et aveugle pour soi mais l'exploration de l'énigme de notre propre existence » (Midal, 2018). Partant de cette définition, Rembrandt, devant son reflet, se cherche, questionne son identité, court derrière une image si proche et si lointaine à la fois. Une image qui ne cesse de fuir et de lui échapper : « Dans le mythe de Narcisse, le reflet est une identité, à la fois confirmée par la reconnaissance et contestée par une image flottante » (Malgorn, 1988, p. 60).

## 2. La destruction de l'altérité à travers le regard

Le passage de la vie à l'art est ce qui caractérise la forme du texte *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* Genet passe d'un événement de sa vie dans l'une des colonnes du texte à l'œuvre de Rembrandt dans l'autre. Dans la colonne de gauche, écrite en caractères pleins, Genet raconte sa rencontre avec un vieux dans un train. Dans celle de droite, écrite en italique, il analyse l'œuvre de Rembrandt. Ce qui relie le texte de droite à celui de gauche est la révélation qu'eut Genet : « Chacun est l'autre et les autres » (Genet, 2013, p. 19). Cet événement que Genet vécut avec désolation, dégoût et tristesse nous semble déroutant. L'écrivain n'engagea aucune conversation avec le voyageur, ne lui adressa même pas la parole. Tout eut lieu dans le regard et dans la confrontation avec le regard de l'autre. Par cette opération « magique de la vision », Genet vit au-delà de l'apparence physique du petit vieux, qu'il trouva, par ailleurs, dégoûtante et sale : « corps et visage sans grâce, laids, selon certains détails, ignobles même [...] » (Genet, 2013, p. 12).

Contrairement à Sartre, pour qui le regard de l'autre permet de se reconnaître en tant qu'individu différent, et contrairement à Merleau-Ponty pour qui le miroir permet à l'enfant de connaître l'image qu'il renvoie aux autres et donc de créer sa propre identité et de se différencier de l'autre, Genet conçoit l'identité autrement. L'autre,

en l'occurrence le voyageur, a permis à Genet de détruire l'altérité : « Au monde il existe et il n'exista jamais qu'un seul homme. Il est tout entier en chacun de nous, donc il est nous-même. Chacun est l'autre et les autres. » (Genet, 2013, p. 19). Dans le regard du voyageur, Genet découvre l'identité absolue :

Au confort de la formule " Moi=Moi ", qui signifie l'identité au premier degré, se substitue le constat déroutant : " Moi=Lui ", expression définitive de ma condition humaine dans ce qu'elle comporte d'inexorable (Macherey, 2013<sup>4</sup>).

Genet se vit dans le regard du voyageur comme l'on se verrait dans le reflet d'une glace : « Dans cet affrontement avec le miroir, il y a à la fois dualité, dédoublement et unité. C'est le même qui est deux. » (Vernant, 1990, p. 126). Devant le voyageur, il se passe exactement la même chose, soit le même qui est deux et plus encore, c'est le même qui est tous. En regardant le vieux, l'altérité ne se constitue pas, contrairement à ce qu'affirme Husserl :

Admettre que c'est en moi que les autres se constituent en tant qu'autres est le seul moyen de comprendre qu'ils puissent avoir pour moi le sens et la valeur d'existences et d'existences déterminées (Husserl, 1966, p. 109).

Au contraire, l'altérité s'effrite : « [...] en regardant le voyageur assis en face de moi j'eus la révélation que tout homme *en vaut un autre* » (Genet, 2013, p. 11). Pour cet être unique qui est en chacun de nous, Genet utilise le mot « identité », une seule identité pour tous les hommes, avant de se corriger, comme il a l'habitude de le faire dans tous ses textes : « ce mot s'obstinait à revenir, mais peut-être parce que je ne disposais pas encore d'un très riche vocabulaire » (Genet, 2013, p. 16).

Genet va encore plus loin. Cette identité, cet être fragmenté n'est pas réductible à l'homme, mais est partagé par les animaux aussi. Dans le regard d'un animal mort, Genet dit voir cette identité commune, absolue, cet être unique qui est fragmenté : « Cette équivalence je crus même la trouver, aux Halles, aux abattoirs, dans l'œil fixe, mais non sans regard, des têtes de moutons coupées » (Genet, 2013, p. 17), ou encore : « Qui eussé-je assassiné si j'avais tué tel ou tel guépard qui marchait à longues foulées, souple comme un voyou d'autrefois ? » (Genet, 2013, p. 18)

Cette expérience du train, qui mena vers cette révélation, est racontée de façon laconique dans *L'atelier d'Alberto Giacometti*, presque expédiée, comme si cet événement n'avait ni beaucoup d'importance ni une réelle incidence sur Genet. Dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt ...* non seulement cette rencontre avec ce petit vieux est racontée en détails mais nous découvrons aussi comment l'auteur l'a vécue et quelles émotions elle a produites en lui. Cette rencontre banale, accidentelle, changea l'auteur et le hanta à tout jamais :

Genet a connu sa nuit pascalienne, anti-pascalienne si l'on préfère, qui lui a fait prendre conscience – il le relate dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt...* – de son irréductible anonymat et de son impossibilité de se constituer comme sujet: le même est l'autre et l'autre est moi (Corvin, 1996, pp. 110-111).

Elle le désespéra, transforma sa vision du monde, et tout comme Rembrandt, son art en changea : « Puisque divers incidents de ma vie m'avaient contraint à la poésie,

---

<sup>4</sup> <https://philolarge.hypotheses.org/1354> [05/03/2021].

il faudrait peut-être que le poète utilisât cette découverte nouvelle pour lui. » (Genet, 2013, p. 24). Pour la décrire, il n'utilise que des substantifs péjoratifs : tristesse, pourriture, choc, désarroi, glaire ou encore dégoût. Pourquoi a-t-elle eu lieu dans ce train, avec ce petit vieux et lors de ce voyage ? Qu'est-ce que cet homme avait de particulier ? Rien. Il était même laid et sale :

[...] corps et visage sans grâce, laids, selon certains détails, ignobles même : moustaches sales, ce qui serait peu, mais dures, rigides, les crins plantés presque horizontalement au-dessus de la bouche minuscule, bouche gâtée, mollards qu'il envoyait entre ses genoux sur le plancher [...] (Genet, 2013, p. 12).

Derrière ce physique peu avantageux, Genet devine un homme « probablement veule, peut-être lâche ». Au-delà du visible, l'écrivain put – pour reprendre ses mots en parlant de Rembrandt – *écarter les oripeaux*. Il les écarta, non de façon analytique, intelligente ou réfléchie, mais de manière accidentelle.

La révélation s'imposa à lui, avec toutes les conséquences qu'elle apporterait sur sa vie et sur son travail d'écrivain, sans aucune rationalisation de sa part : « Son regard n'était pas d'un autre : c'était le mien que je rencontrais dans une glace, par inadvertance et dans la solitude et l'oubli de moi. » (Genet, 2013, p. 13). Et c'est pour cette raison même que cette découverte ne le quitta plus. Lui, qui rejette la *luminosité analyste* (Genet, 1968, p. 886), fut secoué par cette idée qui vint le troubler et qui se transforma d'intuition en certitude :

[...] c'est une chose différente que connaître d'une façon analytique en somme, et saisir par une intuition soudaine. (Car bien sûr j'avais entendu dire autour de moi, et je l'avais lu, que tous les hommes se valent, et même qu'ils sont frères.) Mais m'avancer à quoi ? » (Genet, 2013, pp. 18-19).

Seulement, ce n'est pas de cette équivalence-là dont parle le poète, car il ne ressent aucun sentiment de fraternité envers l'autre. L'autre n'est pas un frère, l'autre est moi : « Aucun homme n'était mon frère : chaque homme était moi-même, mais isolé, temporairement, dans son écorce particulière. » (Genet, 2013, p. 20). La seule différence entre les hommes est l'apparence physique ou l'enveloppe charnelle.

### 3. La fragmentation de l'identité

Plusieurs corps enveloppent un seul être fragmenté en plusieurs apparences : « Les hommes ne sont que la fragmentation de cet homme unique que chacun porte en soi. L'altérité n'existe pas, sinon celle des apparences et des images. » (Redonnet, 2000, p. 130). Dans *Miracle de la rose*, nous retrouvons déjà ce rapport à l'identité de Genet. Il dit apprendre son visage sur le visage de l'autre dans une absence totale d'altérité :

Sans qu'il le sût, je regardais son visage que je croyais être aussi le mien. J'essayais, sans y parvenir, de graver tous ses traits dans ma mémoire. Je fermais les yeux pour essayer de le reconstituer. J'apprenais sur le sien mon visage. [...] (Genet, 1946, p. 444).

Devant les statues de Giacometti aussi, c'est cette absence de différence qui fascine tant Genet. Le sculpteur lui dit en le peignant un jour : « "Comme vous êtes beau." Puis il ajoute cette constatation qui l'émerveille encore plus : "Comme tout le

monde, hein ? Ni plus, ni moins.” » (Genet, 2007<sup>5</sup>). Tout comme Rembrandt qui ne devint « plus qu'un regard et une main » (Genet, 2016), Giacometti n'était plus qu'un regard et une main, un regard qui enlève tout ce qui entrave la vision et une main qui le rend dans son œuvre comme l'explique Pierre Macherey :

Le sens de cette réflexion paraît clair : tout le monde, et plus généralement tout être, personne ou chose, est “ beau ” si on sait le regarder comme il faut. Et Giacometti dispose du bon regard à cet effet : il regarde avec ses pinceaux, qui font apparaître ce qu'il voit, de la manière dont il le voit, au fur et à mesure sur la toile (Macherey, 2000).

Ces fragments nous rendent cet être – que nous sommes tous selon Genet –, méconnaissable à cause des apparences qui, elles, ne sont qu'accidentelles : « [...] un phénomène, dont je ne connais pas le nom, semble diviser à l'infini cet homme unique, le fragmente apparemment dans l'accident et dans la forme, et rend étranger à nous-même chacun des fragments. » (Genet, 2013, p. 20). Chacun n'est ce qu'il est physiquement que par accident, sauf que l'accidentel devient primordial. Il nous distingue, nous différencie, nous rend identifiable. Outre cette apparence physique, rien ne nous rend singulier, différent des autres :

Chaque homme n'avait peut-être de précieux et de réel que cette singularité : “ses” moustaches, “ses” yeux, “son” pied-bot, “son” bec-de-lièvre ? Et s'il n'avait, pour s'enorgueillir, que la taille de “ son ” chibre ? (Genet, 2013, p. 23)

Devant les œuvres de Rembrandt et de Giacometti, Genet se voit comme il s'est vu dans le regard du voyageur. Il voit dans leurs tableaux et sculptures le travail de désidentification : « les portraits de Rembrandt (après la cinquantaine) ne renvoient à personne d'identifiable. » (Genet, 2013, p. 20). Aucun portrait ne renvoie vers quelqu'un en particulier, pas même les autoportraits de Rembrandt. Devant ses tableaux, Genet voit une représentation de la vie de n'importe quel individu puisqu'une « personne en vaut une autre ». À propos des autoportraits de Rembrandt, Ricoeur dit :

Narcisse aime d'un amour érotique sa propre image dans les eaux. L'embrassant, il la brise. Rembrandt, au contraire, garde la distance et choisit, apparemment sans haine ni complaisance, de s'examiner (Ricoeur, 1994, p. 15).

Or, Narcisse ne reconnaît pas son image et tout le mythe repose sur cette difficulté à se reconnaître et à s'identifier : « La démence de Narcisse consiste précisément dans le fait qu'il ne se reconnaît pas [...]. » (Hadot, 1976, p. 92). Dans le mythe d'Ovide, il tombe amoureux de son image qu'il pensait celle d'un autre et dans le mythe de Pausanias, il regarde son reflet en y voyant l'image de sa sœur disparue :

Ce rappel du mythe et de quelques-unes de ses interprétations fait ressortir qu'il s'agit de la constitution du sujet, dans son rapport à soi et aux autres, et de la connaissance (ou de la méconnaissance) de soi (Roch, 2002, p. 24).

Narcisse nous pousse à nous examiner, à nous questionner ainsi qu'à questionner notre rapport à l'autre, tout comme le fait l'œuvre de Rembrandt :

---

<sup>5</sup> Cette version n'est pas paginée.

[...] et c'est pourquoi ces deux œuvres sont nos miroirs. En se peignant, ils ne nous montrent pas tant qui ils sont eux (Montaigne et Rembrandt), mais qui nous sommes, nous. Ils nous aident ainsi à nous voir dans notre plus poignante humanité ; ils nous narcissent. Montaigne comme Rembrandt révèlent donc le sens profond de l'aventure de la rencontre de soi [...] (Midal, 2018).

L'enveloppe charnelle, tout comme dans le mythe de Narcisse, est trompeuse. Elle nous empêche même de voir cet être unique que nous sommes tous, nous rend méconnaissable ses différents fragments et, de ce fait, crée l'altérité. L'identité fragmentée est enfermée dans l'apparence de chacun que Genet qualifie de « prison » ou encore de « tombe », ce qui nous pousse à dire que l'être que nous sommes tous mourrait dans chaque corps, qui seul fait la singularité de chacun. L'identité commune se meurt dans un nombre incommensurable de corps. L'identité est ensevelie dans les accidents de l'apparence et c'est pour cette raison même qu'il est si difficile de reconnaître cet être unique. Et c'est là où Rembrandt ou encore Giacometti réussissent, selon Genet, ce que nul autre n'a pu faire à part eux, d'où la fascination du poète pour eux : ils ont su déterrer cette identité absolue enfermée dans la prison de chacun, enterrée dans la tombe de tout être, cachée derrière le visible. Une découverte troublante et déroutante qui vient anéantir toutes les anciennes certitudes de l'écrivain.

Et c'est Rembrandt qui, avant quiconque, réussit à faire voir à Genet au-delà de ces apparences, au-delà de l'accidentel, au-delà des artifices : « Rembrandt le premier me dénonça. Rembrandt ! Ce doigt sévère qui écarte et montre... » (Genet, 2013, p. 25). Rembrandt a su enlever ce qui entrave le regard, supprimer le pittoresque, déchirer les apparences trompeuses :

Dans ses autoportraits, y compris celui inspiré directement de ses exemples, il fait complètement disparaître toute distance sociale. Il ne nous met pas face à un type social d'homme, mais face à un être humain.

Pour la première fois dans l'histoire de l'art, un peintre nous montre un homme sans histoire (Midal, 2018, p. 131).

Giacometti et Rembrandt ont réussi à voir au-delà des apparences, du visible et de tous les faux-semblants. Tout comme Genet, après sa rencontre avec le vieux du train, ils ont vu l'équivalence entre tous les êtres humains, l'absence de différence et l'incapacité à se définir en tant que sujet singulier. Ce que dit Fabrice Midal à propos de Montaigne et de Rembrandt convient parfaitement à Genet et à sa vision de l'œuvre de Rembrandt et de celle de Giacometti, ainsi qu'à sa vision de l'art en général. Il utilise d'ailleurs presque la même expression que Genet en parlant de Rembrandt, c'est-à-dire *écarter les oripeaux* :

On croit ainsi que leur œuvre vise, de manière anecdotique, à nous communiquer leurs divers sentiments.

Or, en réalité, elle témoigne d'un travail de déprise de soi, de désidentification. Rembrandt et Montaigne se dépouillent des oripeaux de la représentation de soi, du jeu social, des identités pour découvrir une dimension plus profonde et jusqu'ici oubliée. L'humanité à nu (Midal, 2018, p. 138).

Cette révélation mena Genet à ce qu'il appelle des « renoncements », les mêmes renoncements auxquels dut se soumettre Rembrandt. Des renoncements au monde, à ses vanités, à l'érotisme, aux préjugés, à la superficialité de la vie, et à l'artificiel. Rembrandt jeune est vaniteux. Rembrandt vieux est bon : « Vers la fin de sa vie,

Rembrandt devint bon. » (Genet, 2016). La vanité ou la méchanceté pour Genet sont tous ces traits de caractère qui rendraient une personne identifiable et différente des autres, c'est l'attachement au monde, à la richesse, aux apparences, à l'érotisme : « tout ce que nous nommons trait de caractère, nos humeurs, nos désirs, l'érotisme et les vanités » (Genet, 2016). La bonté qu'il attribue à Rembrandt dès le début du texte n'est pas à prendre au sens de gentillesse ou d'une quelconque qualité morale, – Genet s'étant toujours éloigné de toute moralité –, mais plutôt comme sa capacité à se détacher du monde et de ses vanités. La bonté, c'est l'absence d'érotisme, de traits de caractère, d'humeurs et de désirs :

Mais cette bonté – ou si l'on veut détachement – il ne l'avait pas recherchée pour observer une règle morale, ni religieuse (c'est dans ses seuls moments d'abandon qu'un artiste peut avoir la foi, s'il l'a jamais) ni pour gagner quelques vertus. S'il fait passer au feu ce qu'on peut nommer ses caractères, c'est afin d'avoir du monde une vision plus pure et faire par elle une œuvre plus juste. Je suppose qu'au fond il s'en foutait d'être bon ou méchant, coléreux ou patient, rapace ou généreux... (Midal, 2018).

La bonté dont parle Genet mène vers une œuvre plus juste. Le détachement du monde et de ses vanités est ce à quoi arrive Genet aussi lors de sa rencontre avec le vieux dans le train : « D'ici peu, me dis-je, rien ne comptera de ce qui eut tant de prix : les amours, les amitiés, les formes, la vanité, rien de ce qui relève de la séduction. » (Genet, 2013, p. 22). Ce détachement ou renoncement, qu'il appelle « bonté » dans le texte sur Rembrandt, prend le nom de « mort » dans le texte sur Abdallah Bentaga, *Le funambule*. Car si le risque de la mort est bien réel pour le funambule, c'est d'une autre mort dont parle Genet, celle du détachement des faux-semblants : « tu devras faire entrer en toi cette insensibilité à l'égard du monde. » (Genet, 1983, p. 116).

Genet demande au funambule de se défaire de l'anecdotique, du luxe et des vanités. L'état dans lequel il voudrait que le funambule soit, se rapproche de celui du petit vieux qu'il rencontra dans le train : la saleté, la puanteur et la laideur. Cet état de saleté et de désintérêt pour son apparence physique éloigne l'artiste du monde et le laisse insensible au luxe et aux appareils. Dans son livre sur Giacometti, Genet en parle à nouveau :

Il reprend la marche en boitant. Il me dit qu'il a été très heureux quand il a su que son opération – après un accident – le laisserait boiteux. Voilà pourquoi je vais hasarder ceci : ses statues me donnent l'impression qu'elles se réfugient, en dernier lieu, dans je ne sais quelle infirmité secrète qui leur accorde la solitude (Genet, 2007<sup>6</sup>).

Il s'agit pour le funambule de fuir les faux-semblants et se réfugier dans la saleté, la puanteur et même l'infirmité, pour échapper aux artifices du monde visible et pour danser, comme Narcisse, seul devant son image qui le fuit : « Ce n'était pas une putain que nous venions voir au Cirque, mais un amant solitaire à la poursuite de son image qui se sauve et s'évanouit sur un fil de fer. » (Genet, 1983, p. 118). Le funambule est un artiste sur un fil qui court derrière son image sans jamais la rattraper. Courant derrière elle, il devra se mettre à la recherche de lui-même comme le peintre ou encore le poète. Il s'agit une nouvelle fois de la quête de soi. Le funambule devra

---

<sup>6</sup> Cette version n'est pas paginée.

n'être rien. Pour approcher l'absolu artistique, il devra renoncer au monde, n'exister que dans son art, sur son fil et ne vivre que pour son art. Il lui faudra renoncer à tout pour que seul l'art subsiste :

[...] c'est surtout parce qu'il faut que celui qui doit susciter cette image admirable soit mort, ou, si l'on y tient, qu'il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains, j'irais même jusqu'à lui conseiller de boiter, de se couvrir de guenilles, de poux, et de puer. Que sa personne se réduise de plus en plus pour laisser scintiller, toujours plus éclatante, cette image dont je parle, qu'un mort habite. Qu'il n'existe enfin que dans son apparition (Genet, 1983, p. 113).

Dans son texte sur Rembrandt, *Ce qui est resté d'un Rembrandt ...*, le jeu de miroir, et donc de la fragmentation, est poussé à son paroxysme puisque le texte est scindé en deux. Deux textes en miroirs, deux textes en regard l'un de l'autre. Écriture fragmentaire dans la forme et dans le fond puisque dans ce texte fragmenté en deux colonnes, l'une sur l'expérience de Genet dans un train et l'autre sur Rembrandt, il s'agit de la fragmentation d'un seul être, une seule identité en plusieurs apparences : « Ainsi chaque personne ne m'apparaissait plus dans sa totale, dans sa magnifique individualité : fragmentaire apparence d'un seul être, elle m'écoeurait davantage. » (Genet, 2013, p. 26). Le projet de livre avorté sur Rembrandt – après la mort de Abdallah –, fut publié en fragments aussi : d'abord, *Le secret de Rembrandt*, ensuite *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*. Le deuxième texte sur le peintre, *Ce qui est resté d'un Rembrandt...*, fut même déchiré en petits fragments par Genet. Et dans ce texte, entre une colonne et une autre, un espace blanc, un vide, une transparence, tout comme cette recherche au bout de laquelle il ne trouvera que du vide : « Ce doigt sévère qui écarte les oripeaux et montre...quoi ? Une infinie, une infernale transparence. » (Genet, 2013, p. 25). Cette transparence c'est celle de l'éternelle solitude : « Et toujours dans l'infernale contrée. C'est donc cette solitude qui va nous fasciner. » (Genet, 1983, p. 118). Le vide ou la transparence c'est la solitude qui est en chacun :

[...] l'auteur perçoit en lui-même un vide – qui est peut-être cette « impossibilité de se constituer comme sujet » évoquée par Corvin –, vide qu'il montre à ses lecteurs/spectateurs par le biais de l'écriture : Genet se montre donc, ou plutôt, puisqu'il ne peut se constituer comme sujet – puisque nous ne pouvons nous constituer comme sujet – il nous montre tous tels que nous sommes au fond, dans notre solitude la plus profonde, derrière les images factices (Uvsløkk, 2002, p. 37).

Et quand cette révélation vint tout anéantir sur son passage, reste pour Genet, avec la colère, la peur et l'amour, la puissance du regard. Le regard qui anéantit le monde mais qui subsiste, plus fort que tout. Le regard destructeur, révélateur et souverain :

[...] les seuls moments de ma vie que je pouvais tenir pour vrais, déchirant mon apparence et laissant à découvert...quoi ? un vide solide qui ne cessait de me perpétuer ? – je les aurai connus lors de quelques colères vraiment saintes, dans des trouilles également bénies, et dans le rayon – le premier – qui allait d'un jeune homme au mien, dans notre regard échangé. Enfin dans ce regard passant du voyageur à moi. (Genet, 2013, p. 24).

## Conclusion

Tout ce qui a précédé la révélation qui eut lieu dans un train, Genet l'attribue à une erreur d'optique qui, avant la rencontre du train, créait l'altérité, la singularité, la différence. L'autre ou les autres, autant de « doubles spéculaires » qui créaient cette erreur d'optique. En ne se reconnaissant pas en regardant les autres, Genet pouvait encore éprouver du désir pour eux. Une fois l'altérité détruite, l'écrivain devient insensible au désir et à l'érotisme et c'est là que réside pour lui tout le drame de cette révélation, dans l'impossibilité de tout érotisme à cause de cette identité universelle :

J'éprouvais donc un profond dégoût pour ce vers quoi j'allais, que j'ignorais et que, grâce à Dieu, je ne pourrais éviter, puis une grande tristesse à l'égard de ce que de moi, j'allais perdre. Tout se désenchantait autour de moi, tout pourrissait. L'érotisme et ses fureurs me parurent refusés, définitivement (Genet, 2013, p. 25).

Si Genet a éprouvé du désir pour les autres avant cette révélation, tout comme Narcisse qui tombe amoureux de son reflet sans se reconnaître, c'est parce qu'il ne savait pas encore que ces autres étaient lui, que derrière l'apparence de chacun se cache un fragment de l'identité commune : « l'illusion qui trompe ses yeux irrite encore ses désirs. » (Ovide, 1850, pp. 298-299). L'illusion ou l'erreur d'optique dont il parle, a attisé son désir jusqu'à cette révélation douloureuse et ravageuse. Nous entendrions presque Genet dire comme Narcisse se reconnaissant enfin : « Hélas ! vain objet de ma tendresse ! » (Ovide, 1850, p. 300).

## Bibliographie

- ALBERTI, L.B. (2004). *La peinture (De pictura)*. Paris : Le Seuil.
- AUMERCIER, S. (2009). Narcisse : une histoire de cas. *Le coq Héron*, 196, pp. 85-89.
- BONAFoux, P. (1990). *L'énigme de Rembrandt*.  
[https://www.clio.fr/bibliotheque/lenigme\\_de\\_rembbrandt.asp](https://www.clio.fr/bibliotheque/lenigme_de_rembbrandt.asp) [06/03/2021].
- CORVIN, M. (1996). Le théâtre de Jean Genet. « Une apparence qui montre le vide ». *Europe*, 808-809, pp. 110-123.
- GENET, J. (1946). *Miracle de la rose*. In *Œuvre complètes*, vol. II. Paris : Gallimard.
- GENET, J. (1968). *L'Étrange mot d'...* In *Œuvres Complètes*, vol. IV. Paris : Gallimard.
- GENET, J. (1991). Entretien avec Hubert Fichte. A. Dichy, *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*. Paris : Gallimard.
- GENET, J. (2007). *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Paris : Gallimard.
- GENET, J. (2010). *Le funambule*. Paris : Gallimard.
- GENET, J. (2013). *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés et foutu aux chiottes*. Paris : Chemin de fer.
- GENET, J. (2016). *Rembrandt*. Paris : Gallimard.
- HADOT, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. *Narcisses. Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, pp. 81-108.

- HUSSERL, E. (1966). *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : J. Vrin.
- MACHEREY, P. (2013). Le vertige de l'identité absolue. (Genet face à Giacometti et à Rembrandt). *Hypothèses*. <https://philolarge.hypotheses.org/1354> [05/03/2021].
- MALGORN, A. (1988). *Jean Genet. Qui êtes-vous ?* Lyon : Manufacture.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- MIDAL, F. (2018). "Narcisse pour célébrer la beauté et la culture". In Narcisse accusé non coupable. *France culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/narcisse-accuse-non-coupable/narcisse-pour-celebrer-la-beaute-et-retrouver-la-culture> [05/03/2021].
- MIDAL, F. (2019). *Narcisse n'est pas égoïste*. Paris : Flammarion.
- NEUTRES, J. (2013). Le secret de Genet. Portrait de l'artiste en alchimiste. In VANNOUVONG, A. (éd.), *Genet et les arts*. Dijon : Les presses du réel, pp. 59-73.
- OVIDE (1850). *Les métamorphoses. Œuvres complètes avec la traduction en français*, 3 vol. Paris : J.-J. Dubochet, Le Chevalier et Comp.
- PAUSANIAS (1935). *Périégèse*, t. IV, livre IX. Londres, Loeb Classical Library : W.H.S. Jones.
- RICOEUR, P. (1994). *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris : Le Seuil.
- ROCH, A. (2002). La forme de Narcisse. In CHIANTARETTO, J.-F. (éd.), *Écriture de soi et narcissisme*. Paris : Érès, pp. 21-29.
- UVSLØKK, G. (2002). *Le théâtre de Jean Genet. Glorification destructrice de l'Image et du Reflet*. Oslo : Klassisk og romansk institutt.
- VERNANT, J.-P. (1990). *Figures, idoles, masques*. Paris : Julliard.
- WHITE, E. (1993). *Jean Genet*. Paris : Gallimard.

## Massimo Bontempelli giornalista e ammiratore dei Quattrocentisti: per un rinnovamento letterario della Terza epoca

*Massimo Bontempelli, Journalist and Admirer of the Italian  
Quattrocento: Towards a Literary Renewal for the Third Era*

**Dana Božič**

Università di Lubiana, Slovenia

**Riassunto:** L'articolo presenta alcuni testi di Massimo Bontempelli finora relativamente poco esplorati dalla critica bontempelliana o perfino sconosciuti, provenienti dall'ambito del giornalismo e da collaborazioni editoriali. L'analisi della prefazione alle *Prose di fede e di vita del primo tempo dell'umanesimo*, scritta da Bontempelli nel 1913, mostra (anche al confronto con altri articoli bontempelliani sia del periodo degli esordi, sia dei primi anni Venti) che numerose tesi della tendenza culturale e letteraria del 'novecentismo' teorizzata tra il 1926 e il 1927, erano presenti già nelle prime collaborazioni editoriali di questo intellettuale. Fra queste tesi: il ruolo di una lingua trasparente, l'importanza dell'immaginazione, la necessità di prestare attenzione al pubblico e di liberarsi da una troppo stretta adesione al canone, per nominarne alcune.

**Parole chiave:** Massimo Bontempelli, novecentismo, Quattrocento letterario, prefazione, giornalismo.

**Abstract:** The article presents selected newspaper articles and a preface written by Massimo Bontempelli which have been relatively unexplored and unacknowledged by the literary criticism. The comparative analysis of the preface from 1913 and selected articles from his early period and the early 1920s, shows that numerous core ideas pertaining to his cultural and literary project 'novecentismo', which was officially launched as a theoretical proposal between 1926-1927, were already present in his early editorial collaborations as well as the articles: the role of linguistic transparency, the importance of imagination, Bontempelli's anti-canonical attitude and the role he assigns to the reader, to name a few.

**Keywords:** Massimo Bontempelli, novecentism, the *Quattrocento*, preface, journalism.

### Introduzione

Massimo Bontempelli (1878-1960) scrittore, drammaturgo, poeta, compositore, giornalista e traduttore italiano, è noto per il suo impegno di rinnovamento culturale e

letterario con il quale intendeva svecchiare lo spazio culturale e letterario italiano dopo il primo conflitto mondiale mettendosi nel vortice del dibattito culturale del Paese. Gli studi dedicatigli hanno messo in luce aspetti della sua opera narrativa, poetica, teatrale ed evidenziato il suo ruolo di teorico e diffusore del realismo magico in Italia; minore attenzione è stata invece finora assegnata al suo lavoro di collaboratore editoriale e pubblicitario. Ad esempio il suo lavoro sulle prefazioni, nell'ambito della produzione critico-letteraria, rappresenta un terreno collaterale di attività, che risulta altrettanto pertinente indagare perché rivela, tra l'altro, che numerose posizioni bontempelliane sulla cultura, arte e letteratura erano maturate oltre un decennio prima della teorizzazione della tendenza novecentista.

## 1. L'oggetto e le ipotesi del lavoro

Nel presente articolo, attraverso l'analisi di un lavoro critico di Bontempelli risalente al 1913 relativo a una collaborazione editoriale, nonché di alcuni altri suoi articoli apparsi su alcuni quotidiani tra il 1908 e gli anni Venti, intendiamo dimostrare che certi tratti della poetica novecentista erano presenti già molti anni prima del lancio ufficiale nel 1926, e non solo a partire dagli anni Venti come è stato in gran parte indicato dalla critica letteraria. Si tratta, nel caso del lavoro del 1913, di una *Introduzione* che Bontempelli scrisse alle *Prose di fede e di vita del primo tempo dell'umanesimo* raccolta di testi in prosa ad uso scolastico, di cui Bontempelli era curatore. Con quel testo prefatorio egli presentava un panorama su testi in volgare di generi in prosa praticati nella penisola italiana nel primo Quattrocento: cronache, lettere, saggi, prediche. Si tratta di un periodo in cui, nel contesto italiano, la lingua letteraria principale era tornata ad essere il latino, mentre il volgare era relegato ad usi pratici e a opere di destinazione popolare, non essendo quindi considerato la lingua della cultura. Con la scelta dei testi non canonici e soprattutto connessi a funzioni private, Bontempelli avrebbe presumibilmente cercato non solo di promuovere le proprie idee, ma anche di avvicinarsi al pubblico più giovane, il quale, se avesse seguito fedelmente il canone proposto dalle autorità scolastiche, avrebbe potuto trovare lo studio della letteratura faticoso e noioso. Un tale pubblico per Bontempelli avrebbe rappresentato un terreno di ricezione ancora incontaminato dalle interpretazioni della critica avvalorata e dalle definizioni letterarie proposte nell'ambito scolastico, terreno costituito da persone capaci quindi di leggere e interpretare sia i classici che i minori in un modo genuino e senza pregiudizi. Su questo primitivismo delle menti giovani e sulla importanza della lettura dei classici si esprimerà nel 1927, in uno degli articoli programmatici del novecentismo, intitolato *Consigli*:

Occorre leggere da giovani i grandi capolavori del passato, per non doverli leggere più tardi, quando c'è altro da fare. E soprattutto per questo: che nella maturità ce li troveremo diventati nostro patrimonio come ripensati, rievocati, sgombri delle parole. In questo modo la *Commedia* o il *Furioso* sono grandissimi nell'animo nostro (Bontempelli, 1938, p. 30).

L'oggetto principale del nostro lavoro sarà tracciare le idee novecentiste presenti nella prefazione del 1913 e in alcuni articoli pubblicati soprattutto prima della teorizzazione ufficiale del novecentismo: intendiamo mostrare che sia la prefazione in questione, che gli articoli che affronteremo qui, trattano temi simili a quelli di cui Bontempelli parlerà nella teorizzazione del suo progetto del rinnovamento culturale e letterario, il novecentismo, divulgato sulla rivista «900» a partire dall'autunno del 1926; aspetti che egli andava maturando già da tempo, come provano pure altri suoi scritti

fra cui la prefazione a *Il Poliziano, Il Magnifico. Lirici del Quattrocento*<sup>1</sup> del 1910. Questo almeno quanto è emerso finora nella ricerca che stiamo sviluppando nell'ambito di uno studio di tesi dottorale. L'ipotesi di fondo che guida anche il presente contributo è, appunto, che le posizioni novecentiste maturino ben prima della loro teorizzazione e che questo avvenga anche attraverso scritti di critica letteraria, come sono recensioni e prefazioni. Quali posizioni, nello specifico? Parliamo dell'importanza del dilettantismo dal quale può nascere un capolavoro, dell'ispirazione intuitiva, dell'atteggiamento antiaccademico contro il canone, della tesi di un rinnovamento culturale nel ritorno al primordiale, della difesa della portata sovratemporale delle opere classiche e della necessità di una letteratura capace di uscire dal proprio spazio e tempo, nonché della tesi del basilare ruolo del lettore.

Rileveremo che, similmente a quanto già emerso da una analisi dell'*Introduzione ai Lirici*, Bontempelli assume anche nei testi che affronteremo qui una retorica spigliata e viene sviluppando un discorso approfondito sul Quattrocento proprio per esprimere la sua predilezione per la letteratura di quella fase, allo stesso tempo, però, adegua il suo stile al pubblico di riferimento e non assume quei termini irriverenti che a tratti appaiono invece nei suoi articoli critici e letterari pubblicati su periodici e quotidiani – come ad esempio sulla rivista *Rassegna contemporanea* nel 1908 e sul *Marzocco* del 1910<sup>2</sup>.

L'intervento affronta una lettura di carattere socio-culturale, rilevando in particolare quale rapporto il novecentismo, già nella sua fase di preparazione, istituisca fra i produttori di arte e letteratura, da un lato, e i loro ricettori dall'altro, e inoltre quale tipo di cultura esso sostenga. Il discorso affrontato in questo contesto si sviluppa poi attraverso confronti intratestuali concernenti l'opera critica bontempelliana, tra gli interventi (ancora per nulla studiati) del periodo 1913-1922, pubblicati appunto in una fase di elaborazione di tesi che andranno poi a delineare la tendenza novecentista e quelli, più noti, risalenti agli anni 1926-1927, in cui ebbe luogo la teorizzazione e il lancio di tale proposta di rinnovamento culturale.

## 2. Le dinamiche editoriali intorno al 1913

Il soggiorno fiorentino (1910-1914) di Bontempelli segna la rinuncia (dopo il fallimento in due concorsi per l'accesso all'insegnamento dell'italiano nei licei) a una carriera nella scuola e la decisione di dedicarsi alla scrittura e alle traduzioni a tempo pieno. Si tratta senz'altro di un passo rischioso che non promette una fonte di reddito sicura. Come nota Tranfaglia, Firenze in quel periodo diventa "capitale delle riviste e dei

---

<sup>1</sup> Questa collaborazione editoriale sarebbe stata una delle iniziative di quel genere. Cfr. Bontempelli, 1910b.

<sup>2</sup> Si veda: Bontempelli, 1908b. Nel caso del quotidiano *Il Marzocco*, si tratta di tre articoli che sono pure oggetto della nostra: Bontempelli, M. (1910). Un nuovo e un antico. *Il Marzocco*, 8 maggio 1910, n. 19, a. XV, pp. 2-3.; Bontempelli, M. (1910). Fuori della letteratura. *Il Marzocco*, 29 maggio 1910, n. 22, a. XV, p. 4.; Bontempelli, M. (1910). In difesa dei pedanti: Per un libro di F. D'Ovidio. *Il Marzocco*, 26 giugno 1910, n. 26, a. XV, pp. 3-4.

In quegli articoli, l'autore quando si riferisce alla produzione contemporanea e ai suoi protagonisti adotta a volte campi semantici pertinenti al corpo umano e alla salute. Scrive ad esempio *recere* in "Grande e piccola critica", oppure *malato* in "Un nuovo e un antico", mentre mantiene un tono piuttosto rispettoso (anche se critico) riferendosi ad autorità letterarie, come Croce e De Sanctis. Quindi, benché Bontempelli esprima spesso posizioni antiaccademiche, non sempre adotta un linguaggio irriverente. Lo stesso vale per l'ironia: essa traspare di frequente dai suoi articoli, mentre non accade altrettanto nel testo prefatorio ai *Lirici* che rivela un Bontempelli rispettoso della letteratura classica.

tentativi di molti intellettuali" (citato in Tranfaglia & Vittoria, 2000, p. 22) ed è un punto di partenza anche per Bontempelli. La scelta attuata dalla casa editrice Sansoni di affidargli un ruolo editoriale comporta dei vantaggi per entrambe le parti coinvolte.<sup>3</sup> In questo periodo si nota in Italia una nuova tendenza editoriale, dovuta alla riforma scolastica degli ultimi decenni dell'Ottocento, il cui obiettivo era stato quello di realizzare una formazione dei giovani che prevedesse il rapporto diretto con il testo, e i cui risvolti coinvolgono all'inizio del secolo numerosi intellettuali, scrittori, giornalisti e poeti italiani. L'incarico editoriale affidato a Bontempelli dunque non è un caso isolato. Secondo Giuseppe Ragone quella nuova tendenza pretende allora che si studino i testi letterari in forma integrale senza commenti e spiegazioni, e con lo scopo di una migliore formazione culturale e linguistica, ovvero di una "formazione letteraria" (citato in Asor Rosa, 1983, p. 710) meno finalizzata agli stretti obiettivi scolastici. Una tale scelta è giustificata con la tesi che il testo letterario è all'epoca sempre più contaminato dal settore giornalistico e "dalla nuova geografia culturale del «consumo»" (Asor Rosa, 1983, p. 710).

### 3. La prefazione alle Prose, il Diorama e la ricerca della fantasia

La prefazione sin da subito rivela le posizioni anticonformistiche di Bontempelli, le quali si svelano qui attraverso delle osservazioni pertinenti sia al genere della poesia, sia a quello della prosa. Il suo ragionamento emerge da una semplice constatazione su come la poesia e la prosa vengono generalmente percepite: "La poesia è fantasia, la prosa è ragionamento [...]" (Bontempelli, 1913, p. III). Osserva che la distinzione fra le due nella storia della letteratura è stata spesso fraintesa ovvero pensa che essa "abbia influito sinistramente sulla prosa, intesa in altro senso, più materiale e ristretto" (Bontempelli, 1913, p. III). Per questo motivo i due generi sono sempre stati ritenuti imparagonabili, ma soprattutto la prosa ha sempre goduto di meno prestigio della lirica. Bontempelli afferma: "Anche l'*oratio soluta* è poesia [...]" mettendola così nella stessa categoria della lirica. Affinché questo succeda ci sono però alcune condizioni: "l'immediatezza, la perspicuità, la vivacità creativa d'immagini, la semplicità dei mezzi" (Bontempelli, 1913, p. III).

La questione circa le differenze e le analogie tra i generi della lirica e della prosa si lega ad alcune osservazioni che egli svilupperà in un articolo intitolato *Che cosa è «poesia»* del 1931 sul *Diorama* della *Gazzetta del Popolo* (Bontempelli, 1938, pp. 96-103). Rendendola quasi una *querelle*, ne parlerà in un articolo specifico e lo farà rivolgendosi in modo irriverente al supplemento del quotidiano, personificandolo: "Caro Diorama, tu vuoi farmi morire di rabbia. Vuoi trascinarci per i capelli nella più traditoria delle discussioni. E tu vuoi far ridiventare crociani per forza tutti coloro che Croce se l'erano ben digerito ed erano andati avanti" (Bontempelli, 1938, p. 96). In un'inchiesta apparsa su *Diorama*, la redazione chiedeva ai lettori, attraverso un questionario, di dare una definizione di 'poesia' e (ipotizziamo) anche di 'prosa'. Bontempelli, toccato dalla questione – perché essa stava al cuore delle sue proposte di rinnovamento, ma anche perché amareggiato che l'inchiesta partisse da una pubblicazione che sarebbe dovuta essere essa stessa la prima a promuovere le soluzioni per il futuro letterario e culturale – risponde indignato al questionario. Lo sfogo

---

<sup>3</sup> La casa editrice Sansoni, specializzata nelle pubblicazioni scolastiche ed universitarie, guadagna in tal modo un esperto sul campo della filologia e allo stesso tempo anche un ex insegnante consapevole delle esigenze dei giovani lettori e delle dinamiche dell'insegnamento; dall'altra parte, Bontempelli riesce ad ottenere, a parte una fonte di reddito, anche una piattaforma ulteriore per sviluppare le sue idee, ad inserirsi nell'ambito editoriale e letterario, nonché per espandere la sua rete di conoscenze nel settore.

polemico ma allo stesso tempo costruttivo di Bontempelli come risposta alla redazione di *Diorama* riguarda appunto la percezione dell'apparente differenza tra la prosa e la poesia, che neanche i lettori sono capaci di distinguere. La risposta di Bontempelli ricorda vivamente le osservazioni sulla critica e sulla produzione letteraria che egli aveva sviluppato nell'articolo *Grande e piccola critica* del 1908, ma anche sugli articoli apparsi sul *Marzocco* nel 1910, ad esempio in *In difesa dei pedanti: per un libro di F. D'Ovidio*. Avverso alle definizioni e al pedantismo oltre che all'influsso che un testo come la *Poetica* di Aristotele poteva avere sull'opera estetica, una "congerie di osservazioni ingabbiate in categorie, [...] [orientata alla] costruzione esatta e immobile di norme per un numero determinato di generi letterari" (Bontempelli, 1908b, p. 131), come descriveva la *Poetica* di Aristotele nel 1908, Bontempelli persino ancora nel 1931 sosterrà che proprio un tipo di critica normativa e basata su rigorose distinzioni ha fortemente influenzato i lettori, che hanno "sempre avuto la tendenza a restringere il campo della parola: poesia." E continua: "C'è ancora oggi della gente la quale crede che «poesia» voglia dire scrivere in versi; poesia la *Commedia*, non il *Decamerone* [...]" (Bontempelli, 1938, p. 96). Di conseguenza Bontempelli lancia una domanda a *Diorama*, ovvero ai suoi redattori: "La cosiddetta lirica e la cosiddetta arte narrativa, non adempiono forse al medesimo compito?" (Bontempelli, 1938, p. 98). Entrambe potrebbero essere chiamate «poesia», che per Bontempelli significa "«arte dello scrivere», in contrapposizione alle altre arti (arti del disegno, musica)" (Bontempelli, 1938, p. 97).

Nel 1931 il teorico del novecentismo si indignava dunque che una tale concezione della prosa e della lirica fosse rilanciata da *Diorama*, una pubblicazione tipica dei *mass media* del tempo con la funzione di diffondere la cultura. Della questione se ne era occupato tuttavia già nell'*Introduzione alle Prose* del 1913 dove era andato a scavare più profondamente nella storia della letteratura italiana. La colpa di una tale durevole demarcazione tra la lirica e la prosa viene attribuita, in quel contesto, a Giovanni Boccaccio, accusato di aver assunto lo stile ciceroniano come modello per la sua prosa, il che avrebbe avuto delle gravi conseguenze su tutta la letteratura italiana successiva e dalla quale ancora nel presente essa cercava di liberarsi (Bontempelli, 1913, p. III). Questo avvelenamento non ha colpito solo la trattatistica trecentesca, ma perfino la narrativa. I difensori del canone, ovvero i "trattatisti, ci danno [perciò] come periodo aureo della prosa l'insopportabile [C]inquecento, e affermano che nella prima metà del quattrocento troviamo un salto, una lacuna: che per mezzo secolo almeno non si scrisse più prosa d'arte" (Bontempelli, 1913, pp. III-IV)<sup>4</sup>.

Quindi, in un certo senso, nell'*Introduzione alle Prose*, Bontempelli è critico della demarcazione che si era fatta tra la lirica e tra la prosa, e di conseguenza dello *status* inferiore che la prosa aveva guadagnato rispetto alla lirica, perché più "comune" (Bontempelli, 1913, p. III). Per questo aspetto, Bontempelli è molto vicino a Benedetto Croce che, nella sua *Estetica*, nel 1902 condannava la divisione in generi letterari: "il maggior trionfo dell'errore intellettualistico è nella teorica dei generi artistici letterari, che ancora corre nei trattati e perturba i critici e gli storici dell'arte" (Croce, 1908, p.

---

<sup>4</sup> A questo punto va notato che Bontempelli negli anni successivi scriverà delle prefazioni a opere di autori provenienti proprio da quell'ambito, ad esempio a Giovan Battista Gelli, un "calzolaio erudito", appassionato dei classici, e i cui scritti saranno lodati per il loro "contatto continuo con la vita, con l'umile realtà quotidiana [...]" e per il "suo senso schietto e volenteroso del popolo, che sa accomodarsi una via di mezzo in tutto: tra l'incultura e l'erudizione, tra la pratica e la scienza, tra l'eresia [...]" (Bontempelli, 1916, p. 21)

42). Per Croce, qualsiasi forma letteraria non ha bisogno dell'espressione perché "è già essa stessa espressione" (Croce, 1908, p. 43). Inoltre, sia per Bontempelli che per Croce era importante anche la formazione dello scrittore (o di un artista), il "padroneggiamento della tecnica" (Croce, 1905), come lo chiamava, e delle esperienze che egli fa nel corso della sua vita<sup>5</sup>. Per entrambi però, l'opera letteraria perde il suo valore estetico appena le impressioni vengono sottoposte alla "elaborazione delle espressioni" (Croce, 1908, p. 58). Da ciò traspare la loro predilezione per una letteratura che nasce dall'intuizione, spontaneamente, senza le costrizioni del genere o del canone.

Quindi nel primo paragrafo della prefazione alle *Prose*, che come tipo di testo ha la funzione di parlare direttamente al lettore (Genette, 1989, p. 3), Bontempelli dimostra l'intento di innalzare il genere della prosa e di mostrare che essa merita lo stesso valore e ammirazione che ha la lirica per le sue capacità trasfigurative.

Prima di indagare su come Bontempelli eseguirà un lavoro che dia giustizia alla grandezza della prosa dei quattrocentisti trascurati dal canone letterario, va aperta una piccola parentesi sul motivo per cui egli spesso, nelle collaborazioni editoriali, scelga e presenti autori minori<sup>6</sup>, meno conosciuti o perfino sconosciuti, o riconosciuti solo dopo la loro morte (Baretti, Stendhal<sup>7</sup>). L'avversione per il canone letterario non l'avrebbe potuta spiegare meglio nessun altro che lo stesso Bontempelli, cosa che fece in un articolo intitolato "Cronache della prosa – Cercando la fantasia" che appare nel 1922 nel periodico *Il Mondo*<sup>8</sup>.

In quell'articolo egli si avvia alla ricerca della fantasia negli autori contemporanei e recensisce alcune delle loro opere (romanzi, raccolte di racconti). Bontempelli concepisce l'arte moderna come un'arte che "respiri e divaghi e si abbandoni mobilmente spaziando tra [...] due compiti [...]" (Bontempelli, 1922): l'attivazione della fantasia e la consolazione. Questo dinamismo è caratterizzato soprattutto dal problema se l'arte possa raggiungerlo attraverso un "libero esercizio della immaginazione e il riaccostamento alle fonti più semplici ed elementari della vita; e per l'una e per l'altra via riesca a sfuggire la quotidiana realtà" (Bontempelli, 1922). Tutto ciò ricorda le posizioni novecentiste che saranno realizzate in campo letterario in base al realismo magico solo alcuni anni più tardi: "Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione" (Bontempelli, 1938, p. 22).

Come afferma Bontempelli nell'articolo dal titolo "Cercando la fantasia", del 1922, la fantasia si raggiunge attraverso numerosi strumenti che Bontempelli ritrova nell'opera di quattro scrittori agli esordi: Ornella Quercia Tanzanella, Carlo Valcarenghi, Lucio d'Aquara, e Alfredo Mazza. Ad esempio, lo sforzo letterario di Carlo Valcarenghi, un giovane scrittore di meno di venticinque anni, è apprezzabile perché "di giovinezza, cioè di sfogo", ma Bontempelli ironizza sul motivo per cui Valcarenghi avrebbe scritto il romanzo *Abracadabra*: spera che sia di "liberazione,

<sup>5</sup> Si veda il suo articolo *Varietà* (Croce, 1905).

<sup>6</sup> Nella nostra ricerca dottorale ci siamo occupati anche del testo curato da Bontempelli delle *Commedie e Satire* di Ariosto, intitolato *L'Ariosto minore*.

<sup>7</sup> Si tratta di due collaborazioni editoriali che abbiamo pure preso in analisi: il lavoro sul romanzo *Il rosso e il nero* di Stendhal del 1913, e sulla *La frusta letteraria* di Giuseppe Baretti.

<sup>8</sup> L'articolo fa parte della rubrica *Cronache di prosa* che Bontempelli tenne per il quotidiano in quegli anni. Alcuni altri articoli che siamo riusciti a reperire presso il Fondo Falqui (Biblioteca Nazionale di Roma) e che appartengono alla serie sono: "Raccontatori in corto" (03/11/1922), "Il vento nella foresta" (28/11/1922), "Un romanzo e 45 novelle" (01/03/1923), "Il libro del «Quivi»" (s.d.), "Finestre alte" di Ada Negri (s.d.), "Narratori contemporanei" (s.d.), e "I ricordi di Ferdinando Martini" (s.d.).

dai peggiori dei vizi di cui s'inquinò l'educazione della generazione ultima", e cioè del "decadentismo" perché (l'unico) esito del romanzo è "uno scetticismo [...] così baldanzoso [...], tanto è l'ingegno che circola anche nelle più inutili tra queste pagine" (Bontempelli, 1922). Non è però solo l'insistere sulle vecchie correnti letterarie di cui è critico Bontempelli: gli scrittori vengono, spesso attraverso un tono ironico, accusati della mancanza del dinamismo, alcuni dell'eccessiva digressione e della discussione a ogni costo, e dell'intreccio troppo facile. L'errore di non aver dato abbastanza spazio all'azione nel testo narrativo ricorda, ad esempio, la recensione alla *Canzone dell'olifante* pascoliana del 1908, scritta da Bontempelli nel 1908<sup>9</sup>, ma soprattutto il novecentismo degli anni Venti: una delle forme predilette sarà appunto il romanzo d'avventure.<sup>10</sup>

Torniamo ora alla questione che ci interessa – alle scelte bontempelliane riguardo gli autori minori, sconosciuti e trascurati dal canone. I motivi per una tale valutazione da parte di Bontempelli di giovani scrittori agli esordi sono due. Scriverne un giudizio gli permetteva di giustificare le sue scelte curatoriali ed editoriali, ma anche, di esprimere attraverso quattro esempi rilevanti la sua frustrazione per la produzione letteraria contemporanea che era a suo giudizio ancora legata alle tendenze del secolo scorso. Si riporta qui nel seguito l'inizio dell'articolo "Cercando la fantasia" (non ancora riscoperto dalla critica bontempelliana), nel quale si rilevano appunto quei due aspetti:

Rispetto e venero tutti i nostri maggiori e più noti romanzieri, dei viventi intendo; i quali tutti mi sembrano eccellenti e degni di ammirazione. Ma il mio più ansioso interesse si volge ai minori, voglio dire quelli che son tali perché ancora giovani e alle prime prove nell'arte loro: minori e più oscuri oggi, saranno essi i più noti e maggiori domani (Bontempelli, 1922)<sup>11</sup>.

Gli autori minori, i giovani, gli sconosciuti proprio perché ancora non entrati nel canone, hanno il potenziale di rappresentare lo spirito del proprio tempo, nonché di anticipare quello futuro. Bontempelli nell'articolo cerca di dimostrare, attraverso l'analisi di quattro autori a lui contemporanei, che essi, essendo agli esordi in un momento storico e storico-letterario particolare, e perché appunto alle soglie della nuova epoca, hanno la possibilità e anche il sacro dovere di essere un esempio dello spirito del tempo per offrire i nuovi miti ai posteri, quindi sono i portatori del rinnovamento. Qualche anno prima, nella prefazione a *La vita intensa*, del 1919, nel

---

<sup>9</sup> Bontempelli nel 1908 ne recensisce la *Canzone dell'olifante* criticando l'opera per alcune carenze a livello di struttura, per monotonia e per l'uso di artifici troppo complessi in cui il lettore si perde.

<sup>10</sup> Si veda il primo degli articoli programmatici del novecentismo intitolato "Giustificazione" ne *L'Avventura novecentista* (Bontempelli, 1938, pp. 18-19).

<sup>11</sup> E l'articolo continua: "Tale mia condizione di spirito non deriva da un ambizioso desiderio di essere in avanzo sui tempi. Nasce dal fatto, che gli autori maggiori e più noti rappresentano non già lo spirito odierno, ma quello di ieri; tendono cioè fatalmente a perpetuare situazioni più esaurite. Ognuno di essi – sono quattro o cinque, è inutile ripeterne i nomi – sta correndo la seconda parte della sua parabola: raggiunte da tempo le proprie espressioni personali già compiute, ora non fa altro che lavorarvi attorno di variazioni; dacché nessuno d'essi ha la virtù, o le materiali possibilità, o la provvidenziale pigrizia che soccorse a tempo Giovanni Verga dal frantumare e diluire in dilettevoli e anacronistiche esercitazioni gli stati d'animo e d'arte di cui aveva trovata al tempo giusto l'espressione totale e perfetta. Così stando le cose – e nessuno ignora che stanno così – chi si trovi, per gusto o per volgerezza di casi, a doversi occupare della produzione contemporanea, è tratto naturalmente a volgere la sua intenzione ai comincianti. Può essere più fecondo trovare in un autore inesperto qualche indicazione sul domani, che divertirsi a esaminare e proclamare per la ventesima volta le virtù psicologiche, o narrative, o descrittive di autori esertissimi e illustri" (Bontempelli, 1922).

tentativo di compiere proprio quel rinnovamento, Bontempelli, conscio della sua responsabilità e della necessità di rinnovamento riguardo alla letteratura italiana, affermava: “Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo” (Bontempelli, 2009, p. 7). Ancora nei *Preamboli*, in uno di quattro articoli programmatici del novecentismo, intitolato “Analogie”, nel 1927, sosterrà: “il capolavoro è quell'opera che, finito il tempo in cui essa nacque, si trova ad avere la forza di uscire dalla portata di esso tempo, e a poter servire i posteri: del che soltanto essi i posteri sono giudici, e noi non dobbiamo né possiamo occuparcene, che è tempo perso [...]” (Bontempelli, 1938, p. 40). Bontempelli non è un postero rispetto ai giovani sottoposti all'esame, quindi non può giudicare ancora se le loro opere riusciranno ad uscire dal proprio tempo, quello però che può fare è di indagare sulle componenti delle loro opere e constatare se posseggono quelle che, secondo le posizioni novecentiste, un potenziale capolavoro dovrebbe avere. La delusione per i narratori contemporanei, ancora intorno al 1922, è per lui totale: Bontempelli non riesce a trovare nei loro testi alcun elemento interessante e innovativo perché essi continuano a risultare epigoni, a prendere come modello autori canonici invece di usare la loro immaginazione per produrre qualcosa di originale.

Tornando quindi alla nostra prefazione alle *Prose*, vediamo che già nel 1913 l'intento di Bontempelli, di includere autori e opere minori e sconosciute fra le letture da proporre ai giovani era mosso dalle stesse premesse. Inoltre appare evidente come già nel periodo dei suoi esordi egli si rendesse conto dell'ostacolo che il canone letterario rappresentava non solo al rinnovamento letterario, ma anche e soprattutto al rinnovamento della concezione del tempo e dello spazio, uno dei compiti più importanti che si sarebbe posto il novecentismo (Bontempelli, 1938, p. 17). Cercando dunque di ricostruire lo spirito quattrocentesco per presentarlo agli studenti liceali, Bontempelli fa riferimento “alla letteratura incosciente e quasi ignorata” presente in ogni secolo, quella nata parallelamente alla letteratura che sarebbe stata poi canonizzata, ma soprattutto quella nata dalle necessità comunicative del quotidiano: memorie, lettere, “[...] scritture pratiche insomma” (Bontempelli, 1913, p. IV). L'arte anche di uso applicativo sarà al cuore del progetto novecentista e Bontempelli la chiamerà “d'uso quotidiano” (Bontempelli 1938, pp. 39-40). Nell'ambito della letteratura una tale produzione è, secondo Bontempelli, “infinitamente più interessante e più vera dell'altra” (Bontempelli, 1913, p. IV). Inoltre, essa nasce in un periodo di “maggior verginità” (Bontempelli, 1913, p. IV). E proprio perché nel frattempo “la letteratura si è chiusa nella rocca illustre del latino e del greco, la volgarità del volgare salva la prosa.” (Bontempelli, 1913, p. IV) Quindi, si tratta di una scrittura in un certo senso primitiva proprio perché libera dalle costrizioni e norme linguistiche ed estetiche che valevano nel Quattrocento per la letteratura ufficiale in latino. Il divario tra la letteratura ufficiale e quella minore, anche a uso pratico, non sta quindi solo nella lingua (il latino da una parte, il volgare dall'altra), ma anche nel livello di libertà d'espressione (una letteratura cosciente delle proprie modalità e delle proprie ambizioni, da una parte, e una incosciente e spontanea, dall'altra.) Perciò Bontempelli considera il primo Quattrocento “il periodo aureo di tutta la nostra prosa avanti il secolo decimonono [...]” soprattutto perché è un periodo in cui la prosa “servì soltanto alla vita [...]” per i suoi scopi comunicativi, e perciò vi “trovò la spontaneità, il colore e la immediatezza che la fecero arte vera.” (Bontempelli, 1913, p. IV) Similmente, nell'articolo “Analogie”, prendendo come modello per il rinnovamento del tempo e dello spazio, e di conseguenza della letteratura, la pittura di Mantegna, Piero Della Francesca e Masaccio, Bontempelli nel 1927 scriverà: il novecentismo “[...]”

vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose" (Bontempelli, 1938, p. 36). La pittura dei tre maestri nasce intorno alla quotidianità, al "realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido" (Bontempelli, 1938, p. 36) che colpisce l'osservatore e lo rende così partecipe del rapporto dialogico con l'opera d'arte.

Uno degli autori che Bontempelli inserisce nella raccolta è Bernardino da Siena, da lui ritenuto "il più grande di tutti i prosatori dei secoli che vanno dal XIII a tutto il XVIII secolo" (Bontempelli, 1913, p. VI). A partire di questa stima per il predicatore nel 1914 gli dedicherà un'intera monografia, dal titolo *San Bernardino da Siena*, in cui indagherà soprattutto sulla sua arte di narrare spontanea e non-intenzionale, sulla sua abilità a parlare a un pubblico eterogeneo (a volte anche ignorante) di argomenti difficili ma con chiarezza d'espressione, sulla sua fantasia, sulla sua semplicità, sul suo umorismo e soprattutto sulla sua umanità, trovandovi aspetti che avrebbe difeso anche per la letteratura novecentista. Il profilo di San Bernardino da Siena è particolare anche perché non presentato cronologicamente e si potrebbe dire che Bontempelli elabora una sorta per niente tradizionale di biografia (si pensi ad esempio a quella di Alfieri). Il testo potrebbe, per i suoi contenuti, essere diviso in tre parti. La prima consiste nelle particolarità del carattere di San Bernardino, nel significato che la scrittura significò per lui, nella sfortuna che il predicatore ebbe con i propri compagni di lavoro, i Francescani, a causa di invidie, e nello *status* di celebrità che egli ottenne nel corso della sua vita. La seconda parte viene dedicata invece alle quarantacinque prediche che San Bernardino svolse nel 1427, che un tale Benedetto di Maestro Bartolomeo riportò interamente su cera. Bontempelli le valuta nel ruolo di critico letterario e da una prospettiva novecentista. L'ultima parte è dedicata alla vita di San Bernardino, però viene raccontata in ordine inverso: Bontempelli inizia a rievocarla dall'ultimo viaggio di San Bernardino per finire con dei fatti sulla nascita

Era nato l'otto di settembre del 1380 (l'anno in cui era morta Santa Caterina); non a Siena propriamente, ma a Massa, che apparteneva al territorio senese; suo padre era Tollo Albizzeschi, chi n'era governatore per la repubblica di Siena (Bontempelli, 1914, p. 69).

Si noti che le considerazioni su alcuni aspetti della scrittura di San Bernardino avanzate nell'*Introduzione* alle *Prose* verranno riproposte ed ampliate nella monografia del 1914. Inoltre, il testo del 1914 meriterebbe un esame anche a confronto con gli scritti di Federigo Tozzi e Francesco Flora, che quasi nello stesso periodo si erano interessati al primitivismo misticheggiante di San Bernardino.

Nella raccolta *Prose di fede e di vita del primo tempo dell'umanesimo* il quaresimale di San Bernardino è riportato quasi interamente soprattutto per quel motivo. Bontempelli considera le prediche "un materiale straordinariamente vivo e vario: aneddoti, favole, ammaestramenti pratici, esortazioni politiche, consigli privati sugli affari di questo o quello degli uditori, barzellette, accenni storici e autobiografici, mille altre cose imprevedute" (Bontempelli, 1913, p. V). Curiosamente, come aveva fatto nel 1908 nella recensione alla *Canzone dell'olifante* di Pascoli e come farà nella monografia su San Bernardino, Bontempelli anche in questa *Introduzione* sottolinea l'importanza dello schema "su cui ogni predica è costruita" e che in genere è

prettamente scolastico, e secondo la tradizione dei predicatori teologi: una frase di libro sacro n'è il tema; e tutte le parti, le immagini, le parole di quella

frase, intese nel senso reale e si nel simbolico, danno la partizione su cui la predica si foggia (Bontempelli, 1913, p. V).

Nel 1908 il rimprovero a Pascoli riguardava non solo la mancanza di uno schema, ma anche quello che essa comporta: uno schema permette infatti al lettore di seguire con più facilità il testo poetico ma soprattutto aumenta la possibilità di comprendere ciò che viene detto, e anche di sentirlo (Bontempelli, 1908a, p. 161). Capire un'opera letteraria per Bontempelli non è "un fatto di intelligenza, ma di sensitività. Può entrarvi la intelligenza, ma in quanto aiuti la sensitività, e *in essa si risolva*" (Bontempelli, 1913, p. V). La sensitività riguarda l'interpretazione individuale di cui parlava già nella sua *lectura Dantis* nel 1910, inclusa nel volume *Il canto XXII del Paradiso letto da Massimo Bontempelli nella sala di Orsanmichele*, nonché nel testo prefatorio al dramma *Fiorenza mia!* di Yambo<sup>12</sup>, ma soprattutto ne parlerà più tardi, ad esempio nell'articolo "Che cosa è «poesia»" del 1931:

Chi scrive, ha lo scopo di creare nel lettore una serie di sensazioni, di (posso dirlo?) «atmosfere interiori» [...]: l'arte comincia e finisce, non nei *pretesti* [...] ma negli effetti loro e del loro più o meno armonioso succedersi e variarsi; cioè appunto in quelle «atmosfere interiori», le quali, create appena, vivono per se medesime nell'animo del lettore, e subito gettano via e dimenticano i pretesti (Bontempelli, 1938, pp. 98-99).

Richiamando l'attenzione dei lettori attraverso la domanda retorica "posso dirlo?" e cosciente del fatto che l'espressione *atmosfere interiori* potrebbe contraddire la sua dichiarata avversione contro l'intimismo e gli psicologismi, Bontempelli mette l'interpretazione individuale in primo piano e la lega fortemente al dovere dello scrittore. Tali effetti possono avere luogo proprio attraverso una precisa arte dello scrivere autonoma e libera dall'adesione a rigidi codici, ma guidata da una struttura.

Nell'incoraggiamento alla lettura, Bontempelli lancia un invito intelligente allo studente liceale: egli si può aspettare da predicatore senese una scrittura basata su motivi tratti dalla quotidianità, raccontati con immaginazione e fantasia; tutto ciò, però, entro una struttura prevedibile sebbene per niente intrusiva e imponente. Bontempelli implicitamente promette al lettore che l'interpretazione dipenderà interamente da colui che legge e non dai suoi maestri. Una libertà nell'approccio ai testi e una democratizzazione della critica si aggungerà al "calore comunicativo d'una mirabile sincerità di fede amorosa e indulgente [...]" di San Bernardino che avvincherà il giovane lettore e svolgerà allo stesso tempo il compito di favorire la comunicazione (Bontempelli, 1913, p. V). Solo un anno più tardi Bontempelli scriverà sull'effetto che la prosa nel novecentismo dovrebbe avere sui lettori e lo farà tenendo conto anche della prosa di San Bernardino, il quale "[v]uole ancora che, chi può, si scriva qualcosa di ciò che ha udito; che ognuno ne parli poi ad altri, che non fu presente [...] Egli sa benissimo come dev'essere la predica, perché possa essere intesa e fruita così. [...] Bernardino vuole che il suo dire sia inteso: «dirlo chiarozo, chiarozo, acciò che chi ode, ne vada contento e illuminato, e none imbarbagliato»" (Bontempelli, 1914, pp. 55-56). Per dirla con le parole di "un cronista [...] contemporaneo", ascoltando le prediche di San Bernardino: "«ci pareva d'essere tutti santi, avendo buona devozione»" (passo citato in Bontempelli, 1913, p. V).

In linea con le sue posizioni anticanoniche e in difesa di fasi letterarie di nuovo inizio, Bontempelli esclude dalla raccolta "le cronache propriamente dette, in quanto il

<sup>12</sup> Anche la prefazione al dramma *Fiorenza mia!* di Yambo (Enrico Novelli) entra nel corpus di testi in analisi nella ricerca dottorale in corso.

cronista è già un po' costruttore, raccoglie e ordina i fatti con qualche intenzione studiosa se non letteraria" (Bontempelli, 1913, p. VI). Per la sezione appunto delle cronache sceglie invece quelle nate da esigenze pratiche. Sono i casi di Buonaccorso Pitti e di Giovanni Morelli, "due tipi diversissimi", e sono tali anche le loro prose: quella di Buonaccorso Pitti risulta "disadorna e frizzante", mentre quella di Morelli è "un po' zoppicante ne' costrutti, commovente per la semplice sincerità degli affetti" (Bontempelli, 1913, pp. VI-VII). L'unica donna rappresentata in questa raccolta è Alessandra Macinghi-Strozi con le sue lettere "ai figli esuli da Firenze: pensieri e stile alti, semplici, mestamente sereni" (Bontempelli, 1913, p. VII). Più attenzione viene dedicata alle lettere "ai dieci di Balìa" di Rinaldo degli Albizi, valutando soprattutto lo stile "schiettamente fiorentino, arguto, disinvolto, incisivo", tratti che saranno decisamente propri del novecentismo e su cui Bontempelli insisterà persino negli anni Trenta.<sup>13</sup>

La conclusione dell'*Introduzione alle Prose* sembra presa da una lezione liceale per le sue caratteristiche retoriche, come ad esempio la ripetizione di certe nozioni menzionate nel testo<sup>14</sup>, l'inversione dell'ordine delle parole per dare l'enfasi al discorso<sup>15</sup> e dove si osserva pure l'attitudine a cominciare le frasi con un pronome relativo<sup>16</sup> o con una congiunzione, come e o *ma*<sup>17</sup>, fenomeno che ricorda non solo la lingua parlata, ma anche un certo stile giornalistico. Lo stesso vale per le frasi impersonali, ad esempio: "E quanto al tempo si attiene alla prima metà del quattrocento. [...] Il limite è, come tutti i limiti di questo genere, artificioso, ma era pur necessario metterne uno" (Bontempelli, 1913, p. VI.) Inoltre, Bontempelli dimostra di essere consapevole del pubblico per cui scrive: giovani liceali che potrebbero essere restii a studiare le opere imposte dal *curriculum* e restare invece affascinati da autori minori la cui opera si connota appunto per maggiore spontaneità. Anche il tono della prefazione merita attenzione: lascia passare infatti un giudizio favorevole verso le opere degli autori proposti (soprattutto verso Bernardino da Siena), giudizio avvalorato anche dal fatto che non si trattava di opere rientranti nel canone letterario del primo Quattrocento. Alla fine della *Introduzione* è inserita poi una lista aggiuntiva di indicazioni per chi fosse stato interessato ad approfondimenti (vi si trovano sia testi critici di altri autori, sia opere ulteriori degli scrittori inclusi nella raccolta). La presentazione bontempelliana, nonostante giunga a un bilancio sui punti chiave, risulta fornita di una conclusione aperta, proprio per quella lista di indicazioni supplementari inserite alla fine che fungono da invito alla lettura di altre opere e ad approfondimenti. In quel lavoro si sostiene l'importanza di un confronto con quella letteratura "incosciente e ignorata"<sup>18</sup>, rappresentata da opere che sono uno

---

<sup>13</sup> In un articolo intitolato "Inaugurazione del «Teatro Reale dell'Opera» ovvero i funerali del melodramma", secondo Bontempelli la letteratura della Terza epoca dovrà essere guidata dalla metafora della "illuminazione sfarzosa e la luce chiara" (Bontempelli, 1938, pp. 357-358).

<sup>14</sup> "La raccolta esclude, come ho detto e per la ragione che ho detto, tutti gli autori d'intenzioni letterarie [...]" (Bontempelli, 1913, p. VII).

<sup>15</sup> "Di una larga scelta dal Quaresimale del 1427 è fatta la maggior parte di questo libro." (Bontempelli, 1913, p. V.) e "Della vita del beato Colombini scriveva il Giordani [...]" (Bontempelli, 1913, p. VI.).

<sup>16</sup> "La quale trova la sua più candida espressione nelle lettere che Alessandra Macinghi-Strozi [...] scrisse [...]" (Bontempelli, 1913, p. VII).

<sup>17</sup> "Ed ecco in fine un'altra specie di scritture pratiche [...]" (Bontempelli, 1913, p. VII). E ancora: "Ma nelle cronache della vita pubblica erano spesso commisti memoriali privati [...]" (Bontempelli, 1913, p. VI).

<sup>18</sup> "E quanto al tempo si attiene alla prima metà del [Q]uattrocento. [...] Il limite è, come tutti i limiti di questo genere, artificioso, ma era pur necessario metterne uno" (Bontempelli, 1913, p. IV).

specchio chiaro e trasparente dello spirito dell'epoca e che, proprio perché ancora non canonizzate, meglio si prestano a un'interpretazione soggettiva da parte dei lettori.

### Conclusioni

Dalla analisi fin qui condotta traspare che alcune posizioni del novecentismo si possono trovare all'interno della rivista «900» in testi pubblicati oltre dieci anni prima dell'ufficiale lancio di tale tendenza. Pensiamo a posizioni come quella che evita demarcazioni rigide tra la prosa e poesia o ancora a quando, nella considerazione della qualità dei testi, Bontempelli supera le distinzioni fra opere canoniche e opere non canoniche. L'autore dimostra, ad esempio, la validità di opere in volgare del primo Quattrocento spesso ingiustamente trascurate. Secondo lui queste sarebbero l'espressione più perfetta dello spirito del tempo di quel secolo. Al proposito, da questo ragionamento deriva anche la predilezione di Bontempelli per autori minori. Si potrebbe dire che più le opere sono considerate *minori*, più grande è secondo lui la loro espressività. E ciò emerge chiaramente sia nella *Introduzione alle Prose di fede e di vita del primo tempo dell'umanesimo* che negli articoli dei primi anni Venti e degli anni Trenta qui esaminati. Questa letteratura *incosciente* è slegata dalle regole del canone e perciò nasce su un terreno parallelo, spesso costituito da scritture private. Nel valore di tali scritti avrebbe un ruolo importante anche l'ispirazione che li guida e che si oppone a un tipo di attività letteraria condotta per motivi pratico-economici. Inoltre, dai testi esaminati emerge la predilezione per uno stile chiaro, trasparente e svincolato da ogni estetismo: proprio lo stile delle lettere della Macinghi-Strozzi oppure dei saggi sulla vita di Rinaldo Degli Albizi, servirebbero da modello per la scrittura novecentista, la quale si ispirerà per quelle stesse ragioni alla scrittura praticata nel campo del giornalismo. Bernardino da Siena viene presentato non solo come il predicatore *par excellence*, ma anche come un maestro del dialogo, capace di impreviste interazioni con i suoi lettori, verso i quali si rapporta con attitudine rispettosa o quasi affettuosa e attraverso un linguaggio chiaro e lucido, comprensibile a tutti. Attraverso quattro autori contemporanei, Bontempelli, nell'articolo del 1922, dimostra invece quanto la letteratura italiana sia, all'epoca, ancora lontana da qualsiasi rinnovamento e auspica implicitamente che lo spazio letterario italiano adotti un approccio capaci portare a uno svecchiamento. Come nota Ugo Piscopo, negli anni Venti Bontempelli fisserà, "in nome della massa [...] [i] punti essenziali della sua poetica" fra cui

la trasparenza linguistica [...], la dilatazione del teatro a spettacolo così «da far delirare un miliardo di persone», la polemica contro l'intellettualismo sofisticato e la disponibilità ad accogliere, invece, «la stupidità del pubblico, che di tanto in tanto salva la purezza e la sanità e la verginità dell'arte» (Piscopo, 2001, pp. 391-392).

### Bibliografia

- ARIOSTO, L. (1916). *Commedie e satire – con una prefazione di Massimo Bontempelli*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, pp. 9-26.
- BARETTI, G. (1914). *La frusta letteraria – con una prefazione di Massimo Bontempelli*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, pp. 9-23.

- BLACK, R. (1992). Florence. In BLACK, R. & PORTER, R. (ed.), *The Renaissance in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BONTEMPELLI, M. (1908a). Cronache di poesia. *Rassegna contemporanea*, a. 1, fasc. 7, pp. 159-163.
- BONTEMPELLI, M. (1908b). Grande e piccola critica. *Rassegna contemporanea*, a. 1, fasc. 2, pp. 128-140.
- BONTEMPELLI, M. (1910a). *Il canto XXII del Paradiso letto da Massimo Bontempelli nella sala di Orsanmichele*. Firenze: Sansoni.
- BONTEMPELLI, M. (1910b). *Il Poliziano. Il Magnifico. Lirici del Quattrocento – scelta e commento di Massimo Bontempelli*. Firenze: Sansoni.
- BONTEMPELLI, M. (1910c). (8 maggio 1910). Un nuovo e un antico. *Il Marzocco*, 19, a. XV, pp. 2-3.
- BONTEMPELLI, M. (1910d). (29 maggio 1910). Fuori della letteratura. *Il Marzocco*, 22, a. XV, p. 4.
- BONTEMPELLI, M. (1910e). (26 giugno 1910). In difesa dei pedanti: Per un libro di F. D'Ovidio. *Il Marzocco*, 26, a. XV, pp. 3-4.
- BONTEMPELLI, M. (ed.). (1913). *Prose di fede e di vita del primo tempo dell'umanesimo. Scelta e commento di Massimo Bontempelli*. Firenze: Sansoni.
- BONTEMPELLI, M. (1914). *San Bernardino da Siena*. Genova: A. F. Formiggini.
- BONTEMPELLI, M. (il 7 luglio 1922). Cronache della prosa – Cercando la fantasia. *Il Mondo*.
- BONTEMPELLI, M. (1938). *L'Avventura novecentista, Selva polemica (1926-1938)*. Firenze: Vallecchi.
- BONTEMPELLI, M. (2009). *La vita intensa*. Milano: ISBN Edizioni.
- CROCE, B. (1905). Varietà. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce*. No. 3, 1905.
- CROCE, B. (1908). *Estetica come scienza dell'espressione linguistica generale: teoria e storia*. Bari: Laterza.
- GELLI, G. B. (1915). *Scritti*. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- GENETTE, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- PISCOPO, U. (2001). *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*. Liguori: Napoli.
- RAGONE, G. (1983). Dal libro manoscritto all'editoria di massa. In ASOR ROSA, A. (ed.), *Letteratura italiana, 2 vol. Produzione e consumo*. Torino: Einaudi.
- STENDHAL (1913). *Il rosso e il nero. Traduzione e introduzione di Massimo Bontempelli*. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- TRANFAGLIA, N. (2000). L'editoria nell'Italia contemporanea: sviluppo e peculiarità negli ultimi cento anni. In TRANFAGLIA, N. & VITTORIA, A., *Storia degli editori italiani*. Bari: Laterza.

## Entre pornographie et politique. La fabrication de l'ethos de puissance dans le discours pornographique externe : le cas des biographies érotiques d'acteurs X homo- et bisexuels en ligne

*Between Pornography and Politics. The Construction of the Power Ethos in External Pornographic Discourse: the Case of Erotic Biographies of Gay and Bisexual Porn Actors Online*

**Mateusz Białas**

Université de Białystok, Pologne

**Résumé :** Le langage de la pornographie se déploie aujourd'hui non seulement dans les dictionnaires des mots du sexe ou dans les textes, mais aussi sur diverses pages Web. Notre étude se fonde sur un corpus pour lequel nous avons analysé un matériau variationnel relevant du non-standard : une centaine de *biographies érotiques* d'acteurs X homo- et bisexuels rassemblées sur le site francophone <https://www.videosxgays.com/>. L'objectif de notre analyse est de nous pencher sur la construction discursive de l'identité des acteurs X pour mettre en avant l'ethos de puissance qui se dégage dans le discours étudié à travers un répertoire spécifique d'instruments langagiers.

**Mots-clés :** acteur, biographie, bisexualité, discours, ethos, homosexualité, pornographie.

**Abstract:** Today the language of pornography unfolds not only in sex word dictionaries or texts, but also on various web pages. Our study is based on a corpus for which we analyzed a variational material relating to the non-standard: around a hundred *erotic biographies* of homo- and bisexual pornstars gathered on the French-speaking site <https://www.videosxgays.com/>. The objective of our analysis is to look at the discursive construction of the identity of X actors in order to highlight the power ethos that emerges in the discourse studied through a specific repertoire of linguistic instruments.

**Keywords:** actor, biography, bisexuality, discourse, ethos, homosexuality, pornography.

## Introduction

Le discours social n'est pas un phénomène homogène ; bien au contraire, il est possible d'en mettre en avant plusieurs types, comme par exemple les discours institutionnel, médiatique, religieux, politique, publicitaire, scientifique, juridique, journalistique, etc. Qui plus est, il semble fort intéressant de voir que les discours, et surtout l'ensemble des discours sociaux, ne sont pas, comme le souligne Marie-Anne Paveau (2014, p. 25), « seulement des suites de mots et de phrases, mais constituent des lieux où se définissent les normes et les valeurs, les prescriptions et les interdits, les goûts et les dégoûts, les qualités et les défauts, les identités, les légitimités, les gloires et les hontes. Sous cet angle, les univers discursifs pornographiques constituent de passionnants observatoires de la vie sociale, car ils sont au croisement de plusieurs grands domaines qui l'organisent : la sexualité, bien sûr, entraînant avec elle les normes des désirs et des plaisirs, la morale, qui n'a cessé à travers les âges de prendre l'exemple de la pornographie et du sexe en général pour définir ses propres valeurs, mais également la forme de nos relations intimes, notre rapport au sexe et au genre, les dimensions politiques de nos pratiques sexuelles, l'intrication de la sexualité et de la technique ». Or, il importe de souligner également que dans la sphère médiatique la plus large, comme le laisse entendre François-Ronan Dubois (2014, p. 4), auteur du premier ouvrage de synthèse francophone sur les études pornographiques (angl. *porn studies*) cité par Paveau (2014, p. 230), on se penche souvent sur la pornographie et « on y parle (...) comme d'une chose générale, mais on n'y parle guère des documents pornographiques ».

## 1. Corpus et cadre théorique

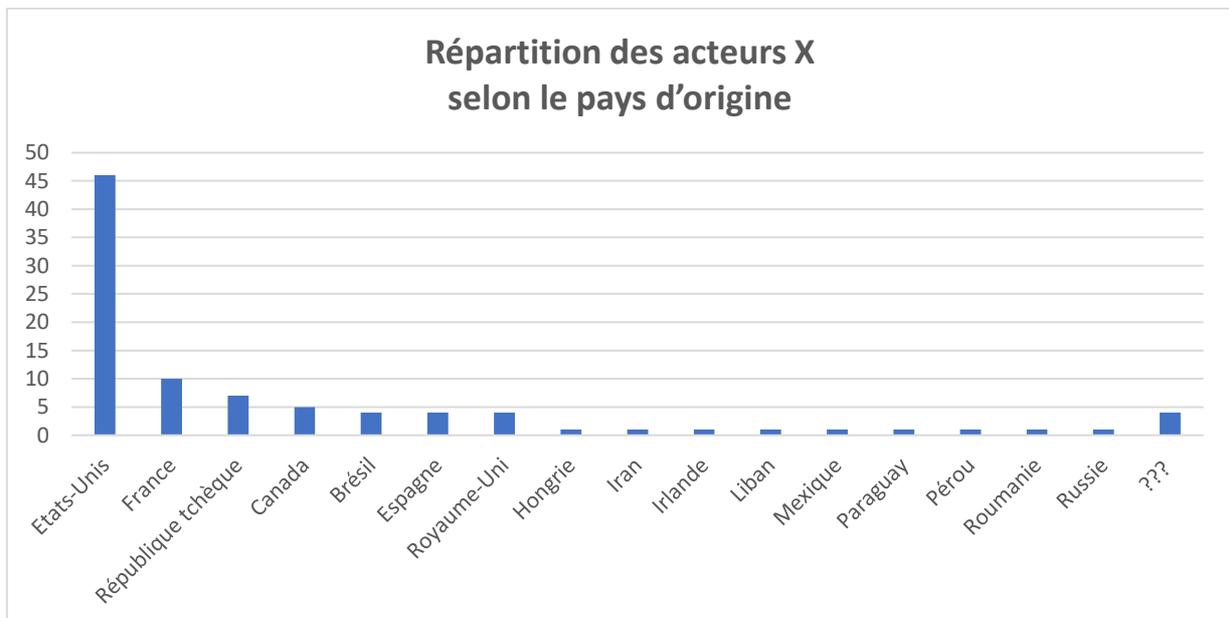
Néanmoins, il n'est pas difficile de noter que le langage de la pornographie se déploie aujourd'hui non seulement dans les dictionnaires des mots du sexe ou dans les textes, par exemple les textes médiatiques, polémiques, littéraires, etc., mais aussi sur les blogs et les pages Web. Parmi de tels sites Internet, il existe des portails spécifiques, à savoir les pages à contenus pornographiques, appelées également des pages X. Leur popularité et, par conséquent, l'efficacité ne se restreint pas uniquement à leur côté visuel bien que c'est l'image qui y joue un rôle capital. Ceci à plus forte raison parce que le côté verbal de ces pages – aussi modeste et accessoire soit-il par rapport à leur côté iconique – paraît jouer ainsi un rôle à ne pas sous-estimer. Notre étude se fonde sur un corpus pour lequel nous avons analysé un matériau variationnel diastatique relevant du non-standard : une centaine de documents écrits qui représentent les fiches d'information (ca. 8 500 mots) voire les *biographies érotiques* de 93 acteurs de l'amour charnel, en l'occurrence celles des acteurs X homo- et bisexuels rassemblées sur le site francophone : <https://www.videosxgays.com/>. Ces dernières constituent, quant à elles, un exemple frappant du genre de discours pornographique externe – l'un des trois phénomènes distingués et caractérisés par Paveau (2014, p. 48). Selon la chercheuse, le discours pornographique englobe :

- le discours sur la pornographie : celui de l'évaluation qui peut avoir pour fonctions la défense, la critique voire une stigmatisation violente des formes de représentation hors les normes ;
- le discours interne : celui qui relève de la production ou de l'œuvre pornographique, à savoir le contenu discursif de l'œuvre littéraire, du script, de la bande dessinée, de l'œuvre d'art, etc. ;

- le discours externe : celui qui émane de l'édition ou l'industrie pornographique et qui a principalement pour but de nommer, de classer, de catégoriser des œuvres, des produits, etc. en vue d'attirer le plus grand nombre possible de récepteurs.

Observons donc de plus près quelques données quantitatives de notre analyse de cas concernant essentiellement le corps / le physique des acteurs X homo- et bisexuels ainsi que le graphique dévoilant la répartition des acteurs selon le pays d'origine :

- nombre des cas = 93
- âge moyen = 31,1 ans [20-50]
- taille moyenne = 177,5 cm [167-193]
- poids moyen = 74 kg [54-104]
- position :
  - ✓ active = 25 cas
  - ✓ passive = 7 cas
  - ✓ polyvalente = 20 cas
  - ✓ nd. = 41 cas



## 2. Cadre conceptuel : contexte, méthodologie et objectif

Pour commencer, il convient de faire remarquer que « croiser la problématique gaie avec la question du corps, c'est reconnaître d'emblée la centralité du corps dans la culture gaie. Et de fait, elle peut être déclinée sur trois niveaux distincts, mais intimement liés », à savoir une esthétique du corps, une éthique du corps et une politique du corps (Tin, 2018, pp. 234-236). De manière un peu taquine, on pourrait dire que le corps, lui aussi, peut jouer un rôle important dans le discours politique dont l'objectif fondamental est de persuader et / ou de séduire le destinataire tout en fabriquant un imaginaire bien particulier et complexe, composé souvent de maintes figures. Pourtant, en ce qui concerne le discours politique, on parle plutôt de la construction des ethos que des imaginaires, la catégorie provenant de la tradition lacaniennne où elle se résume à ce qui reflète de façon inconsciente le désir dans

l'image que le sujet a de lui-même (Lacan, 1971-1972, p. 154). Les ethos, quant à eux, s'organisent autour de deux catégories majeures telles que les ethos de crédibilité et, avant tout, ceux d'identification « dont les images puisent (...) dans l'affect social : le citoyen, au travers d'un processus d'identification irrationnel, fond son identité dans celle de l'homme politique » (Charaudeau 2005, p. 105). C'est précisément ici que se nouent – nous semble-t-il – des liens interdiscursifs très intéressants entre ces deux types de discours : politique et pornographique. En fait, ce dernier, comme le suggèrent Marie-Anne Paveau et François Perea (2014, p. 12), « est, sous de nombreux aspects, un discours politique, en particulier en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe (pornographie féministe, alternatif, post-pornographie), et la dimension politique du corps et des émotions sensuelles (la sexualité publique comme performance militante par exemple) ». L'analyse du discours que nous présentons dans cet article relève de l'hypothèse selon laquelle l'efficacité pragmatique du discours en question prend sa source dans la fabrication particulière de l'ethos (imaginaire), considéré comme l'une des caractéristiques génériques du discours politique hégémonique.

Ensuite, il faudrait observer que parmi les ethos d'identification dont nous venons de parler, il en existe un qui paraît frappant du point de vue de l'analyse linguistique du discours pornographique à travers les documents qui font partie du corpus recueilli, ceci à plus forte raison parce qu'il fait placer le corps humain à la position centrale. Il s'agit de l'imaginaire de puissance qui est appréhendé comme une énergie physique, corporelle, qui « anime et propulse le corps dans l'action » (Charaudeau, 2005, p. 106). Cet ethos, contrairement à celui du pouvoir, est relatif non pas à l'organisation de la vie collective, mais à l'individu et « il nous renvoie l'image d'une force de la nature, force tellurique contre laquelle on ne peut pas grand-chose » (Charaudeau, 2005, p. 106). Contrairement encore au discours politique, surtout hégémonique où « ce sont toujours les gouvernants qui adressent leurs messages aux gouvernés » (Biatas, 2020, p. 7), le discours pornographique ne devient le discours social que depuis les années quatre-vingts du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, « (...) dès 1984 aux États-Unis, l'anthropologue et militante féministe Gayle Rubin (1984, p. 136) déclarait : « Il est grand temps de parler du sexe ». (...) c'est-à-dire ouvrir un champ d'études en sciences humaines et sociales, mais aussi permettre, pour des raisons tant politiques et éthiques que sociales et culturelles, humanistes pour tout dire, que le sexe ne soit plus caché voire honteux dans la société étatsunienne comme ailleurs » (Paveau & Perea 2014, p. 8).

Finalement, pour en revenir donc à la politique du corps, l'un des enjeux essentiels pour la construction de l'imaginaire identitaire, il convient de mettre en exergue le fait que « le corps homosexuel (...) cantonné à la sphère privée, sous le regard médical ou psychiatrique, (...) accède désormais à la sphère publique, et devient politique » (Tin 2018, p. 36). Dans cette optique, nous trouvons très intéressant de voir que l'imaginaire de puissance peut se manifester dans le discours politique hégémonique à travers une figure bien spécifique : celle de virilité sexuelle (Charaudeau, 2005, p. 106). Or, pour ce qui est du discours pornographique externe examiné dans cet article, cette dernière est, selon nous, contrairement au discours politique hégémonique, toujours explicitement déclarée et se trouve ainsi au cœur de la construction de l'imaginaire identitaire dans les biographies érotiques étudiées. En effet, la fonction identitaire, primordiale parmi toutes les fonctions que peut remplir la variation linguistique (Kacprzak & Goudaillier, 2014, p. 4), semble revêtir une

manifestation particulière dans les biographies examinées. L'objectif de notre analyse est donc de nous pencher sur la construction discursive de l'identité des acteurs X homo- et bisexuels pour mettre en avant l'imaginaire identitaire qui se dégage dans le discours étudié à travers un répertoire spécifique d'instruments langagiers. Pour ce qui est de ces derniers, il convient de signaler que l'analyse des procédés lexico-rhétoriques dans le discours pornographique externe que nous proposons dans cet article prend pour point de départ méthodologique la classification des principales figures du discours de Jean-Jacques Robrieux (2000).

### 3. Analyse de cas

#### 3.1. *Mec, mâle, étalon* : identité sexuelle masculine

Dans le discours analysé, les acteurs X sont d'abord identifiés en tant que hommes et plus particulièrement comme homo sexualis. Mais comment sont-ils exactement ? En fait, il s'avère que l'image de l'homme qui se dégage à travers les biographies recueillies n'est pas tout à fait homogène, ce qui se reflète bien à travers le langage utilisé dans le discours pour désigner les acteurs X masculins. Or, il convient de noter que l'homme tel qu'il est présenté dans les documents examinés se caractérise principalement par l'ensemble des qualités telles que la beauté physique (« ce beau mâle d'origine du Costa Rica vit aux Etats Unis... ») et la force musculaire (« ce beau mâle à la carrure sportive »).

A ces deux caractéristiques saillantes s'ajoutent d'autres traits distinctifs qui mettent en valeur la dimension biologique, voire animalière de l'homme tels que la vigueur redoutable (« sous ses allures de mâle alpha... » ; « une véritable bête sous les draps »), les instincts (« Un peu comme une seconde vie, quand il quitte sa tenue de cuisinier en province, l'étalon kabyle se transforme en... » ; « (...) et quand on voit la bête en action, il est facile de le croire »), la reproduction (« Un bel étalon musclé, Perse, ancien militaire et également mannequin »), la fécondation (« Un bel étalon arabe 100% actif qui ne manquera pas de vous charmer » ; « (...) mais tu ne t'imagineras sans doute pas quelle bête de sexe il devient quand il enlève ses vêtements »). Par-dessus tout, il importe de noter que c'est la puissance sexuelle qui semble caractériser les acteurs X le plus manifestement. En font preuve quelques exemples saisissants tirés de notre corpus : « ce beau mâle viril de la vingtaine d'années » ; « ce beau mâle aussi bien à l'aise en actif qu'en passif... », etc.

Comme nous pouvons le voir dans les exemples évoqués ci-dessus, les trois noms qui apparaissent dans le corpus à maintes reprises (« mâle » : 10 fois, « étalon » : 6 fois, « bête » : 3 fois) comme instruments lexicaux pour catégoriser les acteurs X tout en renvoyant directement à l'aspect physique voire physiologique et animale de l'existence humaine, en l'occurrence masculine. En outre, il est pertinent d'observer que selon le Dictionnaire Larousse, seuls un mâle et une bête sont employés au registre autre que courant : le premier nom, au registre familier, signifie un homme vigoureux, moralement ou physiquement, en particulier caractérisé par la puissance sexuelle tandis que le second, au registre littéraire désigne l'homme sous l'emprise de ses instincts.

Toutefois, en sus de la beauté et de la force physiques qui sont mises en exergue de manière presque obsessionnelle dans les biographies examinées, il importe de souligner que l'imaginaire identitaire des acteurs X masculins s'appuie également sur d'autres valeurs explicitement déclarées, dont la jeunesse semble devenir une valeur fondamentale : « ce jeune mec sûr de lui » ; « ce jeune mec est intelligent et

sexy... » ; « un jeune mec bien foutu » ; « un jeune mec avec un bon cul rebondi », etc. Aussi ressort-il de notre examen du corpus recueilli que c'est la prédilection envers l'amour charnel (« un excellent baiseur, viril, et diablement performant » ; « ce baiseur chevronné saura combler tous ses partenaires » ; « ce bogosse est un baiseur nu... ») aussi bien que le très grand pénis (« un mec viril avec une grosse... » ; « ce beau gosse actif avec un sexe de 20 cm » ; « ce minet au corps fin et à la bite énorme représente à merveille le cliché du beau gosse français ») qui marquent le caractère distinctif des acteurs en question. En effet, les « mecs » dont l'âge moyen s'élève à 31 ans sont représentés dans le discours étudié comme de jeunes êtres humains du sexe masculin qui semblent aimer le coït de façon particulière voire démesurée, qui ont de l'expérience et qui sont compétents en la matière.

De plus, il est intéressant d'observer que ces trois noms (mec : 13 fois ; bogosse : 6 fois ; baiseur : 3 fois) apparaissent dans bien des dictionnaires comme par exemple Collins Dictionary en ligne, selon lequel ils sont bel et bien présents dans la langue française depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cas du beau gosse, il importe de voir aussi une modification volontaire de la chaîne écrite, typique du registre familier du français : en effet, le bogosse constitue quant à lui un exemple parlant d'un métaplasme par substitution. Pourtant, nous trouvons fascinant de faire remarquer que dans notre corpus, cette altération concerne aussi une inversion des syllabes à l'intérieur du substantif en question qui y apparaît sous une forme verlanisée : gossbo – un exemple frappant d'un métaplasme par permutation produisant le plus souvent un effet de drôlerie.

### **3.2. Belle gueule, pur coquin, taureau sexuel : identité professionnelle**

Penchons-nous maintenant sur l'identité des acteurs créés par l'industrie pornographique, à savoir celle des stars et des célébrités du cinéma X. En fait, leur image publique est accessible pratiquement pour tout le monde – c'est là où l'on peut noter le caractère externe du discours pornographique. En effet, c'est un discours social par excellence qui s'approche du discours publicitaire : les acteurs y sont dépeints et valorisés comme des produits de luxe. On voit ici une immense force persuasive du discours – le langage doit attirer les récepteurs : on met en avant la singularité des acteurs X qui semble prendre sa source non seulement dans leur beauté masculine exceptionnelle, mais aussi dans leurs capacités sexuelles extraordinaires.

Avant toute chose, il faudrait voir que cette singularité est accentuée dans les documents examinés par le biais des moyens langagiers (et rhétoriques) spécifiques ; le cas échéant, il est question de figures du discours dont le pouvoir argumentatif semble incontestable. Ainsi l'analyse du corpus nous a-t-elle permis de mettre en avant deux types d'expressions qui font référence à l'identité professionnelle des acteurs X. D'une part, on peut déceler nombre de constructions valorisantes *nom + épithète / épithète + nom* dénotant le plus souvent leur beauté corporelle aussi bien que leurs qualités de métier exceptionnelles : « une belle gueule » ; « un excellent partenaire » ; « un pur coquin » ; « un amant extraordinaire » ; « un taureau sexuel » ; « ce baiseur chevronné » ; « cet acteur exclusif », etc.

D'autre part, notre corpus abonde en appellations louangeuses ressemblant à des slogans publicitaires désignant les stars érotiques telles que les expressions

métaphoriques, souvent en réduplication, (« la révélation de 2017 » ; « la révélation de la fin d'année de men.com » ; « la star internationale de l'année par Prowler en 2018 ») et les périphrases servant à ennoblir la réalité dépeinte dans le discours examiné (« la coqueluche des studios CockyBoys et Helix Studio » ; « une recette de succès aux studios Bel Ami »). Or, il est indispensable de faire remarquer que le corpus étudié abonde principalement en hyperboles exagérant la réalité dans un sens laudatif, appelées auxèses. En voici quelques exemples évocateurs de cette figure du discours dévoilant l'identité toute singulière des vedettes de l'amour physique : « l'incarnation du mâle parfait » ; « l'incarnation parfaite du minet américain » ; « l'une des idoles pornos les plus réussies dans le monde entier » ; « cette figure emblématique du studio Bel Ami » ; « le mélange parfait de travail et de plaisir », etc.

### **3.3. Viril, doux, sexy : identités psychologique et sociale**

Outre la figure de virilité sexuelle explicitement déclarée dans le discours qui fait objet de notre étude (« Un excellent baiseur, viril et diablement performant » ; « Il est toujours vigoureux et possède une tonne d'énergie sexuelle »), il importe de voir que la construction de l'imaginaire de puissance s'appuie sur des figures plus atténuées. En effet, l'image des acteurs X semble s'adoucir par la valorisation de deux autres aspects de leur identité : psychologique et social.

Pour ce qui est de l'identité psychologique, il ressort de notre analyse que les stars masculines de l'amour charnel se caractérisent essentiellement par le charme attirant (« Ce beau mâle viril de la vingtaine d'années charme avec son style à mi chemin entre le méditerranéen et le latino... » ; « Son charme et son pouvoir de séduction font craquer ses partenaires qui s'abandonnent à lui... » ; « Un espagnol bien d'entrain avec un charme fou à découvrir sur notre sélection de vidéos gratuites » ; « Un homme charmant dans la rue et une véritable bête sous les draps... »), voire par le charisme inouï (« Nathan Hope est un jeune Parisien de la vingtaine avec beaucoup de charisme qui se lâche complètement dans ses scènes porno » ; « Ce qu'on aime chez lui ? Sa virilité, son corps de dieu et son charisme »).

Par surcroît, une autre constatation pertinente qui s'impose à la lumière de l'étude du corpus réuni est le fait que les acteurs se distinguent par deux autres traits psychologiques importants, à savoir la douceur (« Ariel a une personnalité très douce et très câline » ; « C'est un mec viril avec un grosse queue épaisse et il a un côté doux et sensible ») et la sensualité (« Une belle gueule qui envoie du lourd, qui transpire la sensualité » ; « A la fois juvénile et sexy »). Pourtant, il est indispensable d'observer que ces caractéristiques beaucoup plus psychologiques que physiques s'amalgament aux autres traits de caractère dont sont dotés les acteurs, comme par exemple l'intelligence (« Ce jeune mec est intelligent et sexy, calme et sûr de lui quand il s'agit de s'éclater »), la créativité (« Il est une personne extrêmement créative avec un talent musical époustouflant »), la détermination à agir (« Le jeune et beau Jeffrey est déterminé ») et même la timidité (« En grandissant, il affirme avoir été très timide et ne même pas avoir pu se doucher ou se changer devant les autres gars dans le vestiaire »). En bref, il importe de voir que l'homme tel qu'il est présenté dans le discours analysé est susceptible d'avoir une personnalité qui semble loin d'être simple. Qu'il suffise de prendre pour exemple une citation saillante provenant de notre corpus : « (...) mais sa personnalité ouverte et sa confiance en lui sont tellement excitants ! Avec toutes les manières d'un paysan chevaleresque de l'Ohio, vous pouvez également dire que quelque chose de mauvais et, si j'ose dire, "arrogant" se cache sous le personnage ».

Comme le montrent les exemples évoqués ci-dessus, le corpus analysé nous fournit bien des détails intéressants sur l'identité des acteurs – son aspect psychologique en particulier y est mis en avant par le biais d'une accumulation du vocabulaire à valeur essentiellement positive, souvent hyperbolique. En effet, il est indispensable de voir que c'est le côté verbal (et non pas visuel !) de la page Web examinée avec son lexique glorifiant qui « fait apprivoiser » les acteurs en tant que personnes vivantes avec une identité qui n'est pas réduite au corps. En d'autres termes, les instruments lexicaux mobilisés sont supposés créer l'avant de la rencontre sexuelle, tout en contribuant à fabriquer – pour reprendre les termes de l'analyse rhétorique (Amossy, 2006) – l'ethos pré-discursif des acteurs, c'est-à-dire l'image que le récepteur peut se construire des acteurs préalablement à leur mise en jeu, l'image qui ne le laissera pas indifférent.

D'ailleurs, c'est pour cela avant tout que nous avons décidé de parler de biographies érotiques et non pas pornographiques, la différence entre l'érotisme et la pornographie relevant du qualitatif et non du quantitatif. Selon Michela Marzano (2017), ce n'est pas le caractère explicite de l'image sexuelle qui la rend pornographique ; or, comme le constate cette chercheuse en philosophie morale et politique, il faut faire remarquer que « la véritable différence est d'ordre qualitatif, car, là où l'érotisme est une représentation en mots ou en images de la rencontre sexuelle et de tout ce que cela implique en termes de peurs, d'attentes, de désirs, d'espoirs, de frustrations, de failles, etc., et la pornographie est une représentation qui prétend montrer l'acte sexuel en tant que tel, indépendamment de l'avant et de l'après, indépendamment des différences subjectives qui jouent toujours un rôle important dans une rencontre sexuelle. » (2017, p. 751).

Sans nous attarder sur des explications qui débordent de ce cadre, il faut souligner que les biographies analysées sont donc « plus » érotiques que pornographiques dans la mesure où elles dévoilent quelque chose de plus que seul l'acte sexuel, elles montrent de façon plus ou moins minutieuse l'avant de l'amour physique : toute la diversité des portraits des acteurs avec leur identité sociale qui englobe non seulement leurs origines et leurs professions (« Je suis un jeune ouvrier du Kentucky qui a toujours voulu tourner des films porno » ; « Chanteur libanais, designer, activiste, entraîneur personnel et acteur porno » ; Il possède son diplôme universitaire en dentisterie et réside actuellement dans le quartier du sud de Manhattan à New York. Rafael a également travaillé comme mannequin. Il a posé pour des créateurs aussi connus que Calvin Klein »), mais aussi la multitude de leurs talents, de leurs intérêts, de leurs passions, etc. En voici quelques citations intéressantes de notre corpus qui en témoignent : « Theo aime faire de l'équitation, aller à la gym et pratiquer les arts martiaux. Il est également un voyageur passionné, un intérêt suscité par son éducation multiculturelle qui mêle l'héritage français de son père à celui de sa mère irlandaise née au Maroc » ; « Rafael parle 5 langues dont l'hébreu, l'allemand et le portugais » ; « J'aime le cinéma, jouer de la musique, écrire et je joue au dodgeball dans une ligue de compétition depuis un peu moins de six ans et j'adore le camping ».

## **Conclusion**

Pour conclure, il s'ensuit à la lumière de notre étude du corpus réuni que le contexte culturel dans lequel se manifeste l'imaginaire identitaire de puissance, à savoir celui des pays occidentaux hautement médiatisés, repose sur un système de valeurs qui

met en exergue l'esprit de conquête, et notamment celui de réussite. Dans le monde virtuel à l'heure actuelle, ce succès reflète principalement la popularité des acteurs qui s'exprime quant à elle par le nombre des vues et non pas celui des voix. Or, il convient de noter également que, contrairement au discours politique hégémonique, les moyens langagiers bien particuliers y sont employés dans l'intention de produire non pas un effet de repoussoir vis-à-vis de la star masculine, mais celui d'attrait, ce qui veut dire qu'ils ne sont mobilisés qu'en vue d'exalter et non pas de disqualifier les acteurs du cinéma X, comme ceci est souvent le cas des hommes politiques. En effet, l'ethos de puissance semble beaucoup plus masculin que féminin : l'engagement du corps en tant que preuve de vérité est glorifié à fond dans le discours pornographique examiné.

Comme nous pouvons l'observer, parmi les instruments langagiers dont se sert l'émetteur du discours analysé afin de mettre en relief l'imaginaire identitaire des acteurs fondé notamment sur une figure de virilité sexuelle, il en existe une véritable cascade des termes qui ont des connotations améliorantes extrêmement suggestives. Ce sont tantôt des métaphores affectueuses et / ou humoristiques constituant fréquemment des appellatifs hypocoristiques (« la coqueluche du studio » ; « une boule d'énergie » ; « une bombe du porno » ; « cette bombe moka » ; « la bête en action » ; « un hardeur hors pair »), tantôt des périphrases qui renvoient à l'idéal du monde antique et médiéval, divin et chevaleresque (« cet adonis au corps sculpté » ; « un dieu du sexe » ; « un chevalier à l'armure étincelante »), tantôt des hyperboles valorisantes (« une usine à fantasme à lui seul » ; « un véritable monstre du sexe » ; « la véritable définition du mec brun ténébreux à la peau basanée » ; « une représentation sensuelle parfaite de la beauté méditerranéenne ») et de nombreuses réduplications (« parfait », « incarnation », « mec », « bogosse », « charme », etc.).

En bref, nous tenons à souligner que

[...] si chaque année, la marche des fiertés lesbiennes, gaies, bi et transsexuelles apparaît d'abord comme un grand carnaval, une théorie de corps dénudés, une débauche de couleurs et de formes, c'est précisément pour rappeler dans le monde entier que les corps sont traversés par les rapports socio-sexuels, pour rappeler aussi que la jouissance est politique, pour réconcilier enfin la politique avec le plaisir, c'est-à-dire en dernière analyse, avec le corps » (Tin, 2018, p. 236).

## Bibliographie

- AMOSSY, R. (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.
- BERNARD, A. & BOËTSCH, G. (2018). *Dictionnaire du corps*. Paris : CNRS Éditions.
- BIALAS, M. (2020). *Le discours de Nicolas Sarkozy. Rhétorique et mise en scène*. Paris : L'Harmattan.
- LE BRETON, D. (2017). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Puf.
- CHARAUDEAU, P. (2005). *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris : Vuibert.
- DEPECKER, L. (1995). *Dictionnaire du français des métiers*. Paris : Éditions du Seuil.
- GOUDAILLIER, J-P. & KACPRZAK, A. (2014). *Fonctions identitaires en situations diglossiques : argots – dialectes – patois*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- LACAN, J. (1971-1972). *Le Séminaire, livre XIX, « Ou pire »*. Paris : A. Colin.
- MARZANO, M. (2017). *Dictionnaire du corps*. Paris : Quadrige/Puf.
- PAVEAU, M.-A. (2014). *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine.

- PAVEAU, M.-A. & PEREA, F. (2014). Un objet de discours pour les études pornographiques. *Questions de communication*, 26, pp. 7-15.
- ROBRIEUX, J.-J. (2000). *Rhétorique et argumentation*. Paris : Nathan.
- TIN, L.-G. (2018). Gai. In ANDRIEU, B. & BOËTSCH, G. (ed.), *Dictionnaire du corps*. Paris : CNRS Éditions, pp. 233-237.

### **Sitographie**

- <https://www.collinsdictionary.com/> [27/05/2021].
- <https://www.larousse.fr/> [15/09/2020].

# Nouveau type de stars, nouveaux actes de langage ? La construction de l'ethos discursif de youtubeurs français à travers les rituels d'ouverture et de clôture de leurs vidéos

*New Type of Stars, New Speech Acts?  
The Construction of the Discursive Ethos of French YouTubers  
Throughout the Opening and Closing Rituals of Their Videos*

**Fanni Filyó**

*Université Eötvös Loránd de Budapest, Hongrie*

**Résumé :** Cet article s'articule autour de la notion de l'ethos des youtubeurs célèbres de France et vise à mettre en lumière la construction identitaire qui se réalise dans les actes de langage ouvrant et clôturant leur communication. La nature de ces actes dans la scène générique de YouTube nécessite une interrogation sur leur fonction rituelle, d'une part, et une analyse du stéréotypage des stratégies, d'autre part. Ces points de vue permettent de comprendre le mécanisme langagier des figures emblématiques des chaînes YouTube françaises ainsi que la relation interpersonnelle établie par leur activité.

**Mots-clés :** YouTube, ethos, identité discursive, analyse du discours, actes de langage.

**Abstract:** This article focuses on the notion of ethos of famous YouTubers from France and aims to highlight the construction of identity that takes place in the speech acts opening and closing their communication. The nature of these acts on YouTube's generic scene requires, on the one hand, to question their ritualistic function and, on the other hand, an analysis of the stereotyping of strategies. These points of view allow us to understand the language mechanism of the emblematic figures of French YouTube channels as well as the interpersonal relationship established by their activity.

**Keywords:** YouTube, ethos, discursive identity, discourse analysis, speech acts.

## Introduction

Selon la définition d'Aristote (cit. d'après Maingueneau, 2002, p. 1), la construction de l'ethos, réalisée essentiellement par l'élaboration de l'énonciation, « consiste à faire bonne impression [...], à donner une image de soi capable de convaincre »<sup>1</sup>. L'acte de persuader est, en effet, en lien étroit avec l'activité des youtubeurs : construisant un ethos acceptable par le public prototypique, les vidéastes gagnent davantage

<sup>1</sup> En réalité, la notion s'avère plus hybride : il s'agit, selon Maingueneau (2002, p. 7), d'un « comportement socialement évalué, qui ne peut être appréhendé hors d'une situation de communication précise, intégrée elle-même dans une conjoncture socio-historique déterminée ».

d'adhésion. Dans ce procédé, les actes de langage ouvrant et clôturant les discours jouent un rôle crucial surtout en raison de leur fonction d'accroche (Combe-Celik, 2014). Bien que les actes de langage prennent une fonction rituelle et deviennent des stratégies quasi-conventionnelles<sup>2</sup>, leur réalisation dans une situation de communication concrète contribue à la construction de l'ethos discursif individuel. Sans prétendre à l'exhaustivité, le présent travail vise à mettre en lumière des stratégies de ce processus par le biais des actes de langage qui ouvrent la communication et de ceux qui la clôturent, y compris le remerciement. Pour ce faire, nous avons étudié l'activité des youtubeurs les plus connus de France : Squeezie, Cyprien et Natoo.

## **1. Constitution du corpus**

Malgré la facilité d'accès aux énoncés, à cause du volume important des données sur le web et d'une interaction constamment ouverte, nous nous retrouvons face à la problématique de la représentativité (Pierozak, 2011, pp. 16-22). Dans notre cas, la représentativité n'est pas assurée par la notion de genre mais par celle du succès des youtubeurs faisant l'objet du présent travail. Cela nous offre un corpus construit de manière *ad hoc*, contenant des énoncés qui permettent une analyse discursive hypothétique « en concomitance avec [l]es corpus ouverts et la description des données linguistiques » (Rakotonolina, 2011, p. 38). À cet égard, il est important de souligner que notre travail se base sur une analyse qualitative, ce qui a pour conséquent que les constatations ainsi que la constitution du corpus s'avèrent, dans une certaine mesure, subjectives. Ceci ayant pour objectif de discerner les possibilités de réalisation des stratégies discursives dans la perspective d'effectuer une analyse quantitative.

Ainsi, après avoir consulté des listes<sup>3</sup> de classement des youtubeurs français ayant le plus d'abonnés, nous avons sélectionné dans notre corpus des vidéos de Squeezie, de Cyprien (les deux premiers youtubeurs de la liste) et de Natoo (la première parmi les femmes), ces vidéos datant de l'ouverture de leur chaîne jusqu'en 2020. Une étude intégrale et générale de leurs productions nous a permis de choisir à peu près 15 vidéos de chacun des youtubeurs afin de constituer un corpus pour l'analyse détaillée des actes de langage. Pour ce faire, nous avons pris en considération les critères de parution afin de dépister l'évolution des vidéastes, ensuite le sujet de la vidéo afin d'avoir des sujets similaires pour chaque youtubeur, et finalement le type de vidéo afin de pouvoir distinguer les mécanismes discursifs selon les contraintes liées au genre ou à un certain type de production.

---

<sup>2</sup> L'image de soi, véhiculée par des stratégies discursives, « est conditionnée par des cadres sociaux et institutionnels préexistants dans la logique desquels elle s'inscrit » (Amossy, 2010, p. 37). La scène générique de YouTube semble aujourd'hui fournir des modèles prédisposés aux vidéastes qui y prennent parole.

<sup>3</sup> <https://socialblade.com/youtube/top/country/fr/mostsubscribed> (12/07/2020). La liste devra être reconstituée de manière dynamique car elle change relativement vite. Ainsi, au niveau du nombre d'abonnés, quoique Cyprien figure parmi les premiers, il semble diminuer la production des podcasts. L'étude peut tout de même être révélatrice du point de vue des mécanismes langagiers et peut donner de nouvelles pistes d'interrogation ou de comparaison avec les stratégies discursives des nouveaux arrivants sur YouTube.

Tableau 1 – Le corpus<sup>4</sup>

Youtubeur	Vidéo	Longueur		Code
		Vidéo	Au total	
Squeezie	Video commentée : Crysis 2	08:32	04:25:52	SJ11
	DÉSOLÉ, IL N'Y A PAS DE JEU. (There is no game)	07:24		SJ15
	SQUEEZIE - ÊTRE SEUL CHEZ SOI	03:43		SP12
	LE FLÉAU DE YOUTUBE	05:47		SP16
	VOUS N'ALLEZ PAS FERMER L'ŒIL DE LA NUIT...	11:37		SP18
	QUI ÉCRIT CES ARTICLES ET POURQUOI ? 😊	13:29		SP19
	Une vidéo... Surprise !	04:55		SA11
	150.000 abonnés : Mon formidable parcours, grâce à vous.	06:30		SA12
	MERCI	07:39		SA14a
	MON CADEAU DE NOËL POUR VOUS !	03:35		SA14b
	LES VILAINS COMMENTAIRES...	06:16		SA15
	MES BIDES...	06:28		SA16
	JE SORS UN LIVRE !	04:16		SA17
Un message sincère	07:37	SA18		
Cyprien	Le vélo en ville – Cyprien	03:24	CP11a	
	La canicule (3D) – Cyprien	03:14	CP11b	
	Les boss – Cyprien	05:03	CP11c	

<sup>4</sup> Les titres figurant dans ce tableau ainsi que tous les extraits (transcription des vidéos, commentaires) cités dans ce travail sont reproduits tels qu'ils apparaissent sur YouTube, sans aucune correction.

	Cyprien – La Wii U	03:36		CP12
	Cyprien – Le mariage homosexuel	04:25		CP13a
	Cyprien – L'école	04:49		CP13b
	CYPRIEN – SNAPCHAT	04:30		CP14a
	Cyprien – Les jeunes et la technologie	04:26		CP14b
	CYPRIEN – LE DESSIN	05:23		CP16
	CYPRIEN – REGARDER DES SÉRIES	05:15		CP17
	APPRENDRE UNE LANGUE – CYPRIEN	06:14		CP18
	Cyprien – 3 millions d'abonnés !	01:39		CA13
	CYPRIEN – MON ANNÉE 2014	07:19		CA14
	CYPRIEN – MA PREMIÈRE BD !	05:19		CA15a
	MON POTE HOLLANDE – Cyprien répond 4	06:32		CA15b
	JE REGARDE MES PREMIÈRES VIDÉOS...	12:02		CA19
Natoo	La maison de campagne – Natoo	04:31		NP11
	Les gens sales – Natoo	06:04		NP12
	Les Mamans – Natoo	05:08		NP13
	Avoir 2 chiens – Natoo	05:38		NP15
	Les femmes sur YouTube – Natoo	05:14		NP16
	CELIB'ACHAT – Natoo	10:35		NP18
	LA VIEILLESSE – Natoo	08:30		NP20
	FAQ Snapchat – Natoo	06:27		NA15a
	Ecrire un livre – "Icône by Natoo"	04:18		NA15b
	Dédicaces d'Icône et pluie de cadeaux! – Natoo	04:50		NA15c

	Joyau Magique by Natoo (ma marque de bijoux! )	03:38		NA16
	5M D'ABONNÉS : MA PIRE JOURNÉE !!!	20:01		NA20

Une précision concernant la typicité et l'emploi notionnel s'impose, notamment en raison de la définition vague du podcast. À l'origine, « un podcast est un contenu audio numérique que l'on peut écouter n'importe où, n'importe quand, grâce à la technologie du flux RSS »<sup>5</sup>. YouTube offre la possibilité d'un enregistrement vidéo des podcasts, ce qui marque une évolution du genre : c'est l'apparition du vidéo podcast ou, plus rarement, vodcast<sup>6</sup>. Or, les vidéos des youtubeurs ne prennent pas le format mp4 comme un simple support mais elles s'appuient dessus : le visuel assure l'intentionnalité réussie du discours. Néanmoins, dans le langage courant ainsi que dans celui des vidéastes, le terme « podcasts » prévaut. Ainsi, au sens large, à part les *gameplays*<sup>7</sup>, pratiquement toutes les vidéos traitées tomberaient dans la catégorie podcast. Dans cette perspective, dans le cas de Cyprien et de Natoo, nous utilisons podcast lorsque le contenu est basé sur des sketches (apparaissant, dans la plupart des cas, sous forme de jeux de rôles) et dans le cas de Squeezie, les podcasts sont des vidéos se concentrant également sur un sujet précis lié à l'espace virtuel (essentiellement réalisées sur support de l'espace virtuel), malgré le fait qu'il refuse d'être classé comme tel. En ce qui concerne les vidéos catégorisées comme « autres » dans notre corpus, elles privilégient plutôt des synthèses, que ce soit celle d'une période (année de carrière), de la réalisation de soi (publications, remerciement aux visionneurs) ou d'une interaction engagée à l'égard des visionneurs (poser des questions).

## 2. Actes d'ouverture

L'acte de salutation prête au youtubeur un ethos « disposé à engager avec le destinataire un échange communicatif » (Kerbrat-Orecchioni, 2016, p. 111), celui-ci devient ainsi binaire. Or, la chaîne de la communication implique une asymétrie dans l'interaction sur YouTube, par conséquent, la fonction de l'acte d'ouverture diffère. Contrairement aux situations de communication directes, la fonction d'accroche est bien prononcée dans les discours sur YouTube : « que ce soit par l'image ou par le texte les youtubeurs veillent à établir un contact avec leurs destinataires dès l'ouverture de la vidéo » (Combe Celik, 2014, p. 275). Capter l'attention du public est important du point de vue perlocutoire<sup>8</sup> et persuasif, de plus, il convient d'ajouter que les rituels s'emprennent souvent d'originalité et deviennent des traits distinctifs. Le visionneur, quant à lui, se contente de se retrouver face à une ouverture

<sup>5</sup> <https://podmust.com/podcast-definition-histoire/> (21/12/2020).

<sup>6</sup> <https://www.buzzsprout.com/blog/podcasting-on-youtube> (21/12/2020).

<sup>7</sup> *Gameplayers* sont des producteurs de contenu amateurs qui enregistrent des épisodes de jeu de vidéos, les complétant éventuellement de commentaires ou d'effets spéciaux (visuels ou sonores), pour les partager ensuite en ligne (Glózer & Guld, 2015, p. 41). Nous appelons ces types de vidéos « jeux commentés ».

<sup>8</sup> Selon Kerbrat-Orecchioni (2014, p. 22), il s'agit d'un « acte effectué par le fait de dire quelque chose ». Cela peut se réaliser de manière explicite, mais c'est également le cas lorsque l'énonciation possède des intentions cachées.

accoutumée : la reconnaissance le réjouit d'autant plus qu'elle lui fait sentir de la complicité.

## **2.1. Ouverture comme identité discursive**

L'exemple de Squeezie révèle l'importance du trait distinctif des actes d'ouverture, puisque, en effet, il garde pendant relativement longtemps (jusqu'en 2016) l'acte de présentation dans sa salutation, malgré le fait que son nom soit connu : *Yo tout le monde, c'est Squeezie, on se retrouve pour une nouvelle vidéo*. Le passage à d'autres formes (dont *Et bien bonjour mes amis*) informe sur la (re)configuration de la relation interpersonnelle, motivée par l'arrivée à maturité du youtubeur et par la proximité ressentie à l'égard de sa communauté. Ce sentiment est renforcé par l'adresse affective *mes amis*, laquelle contribue à établir une relation parasociale<sup>9</sup>. Nous constatons donc que la relation interpersonnelle est en lien étroit avec la construction de l'ethos : si l'identité du youtubeur se construit, au début de sa carrière, au sein de sa communauté (*on se retrouve*), plus tard, elle se réalise en se détachant textuellement de la communauté. Conformément à l'évolution de l'identité discursive, la finalité de la communication change : Squeezie attribue moins d'importance à la stabilisation de son identité.

Cyprien et Natoo, quant à eux, créent, dès le début, un ethos détaché des visionneurs par le biais des salutations telles que *Bonjour, c'est Cyprien, il y a quelques jours [...]* ou *Bonjour, je vais vous parler / vous allez regarder [...]* de la part de Natoo. Pour ce qui est de Cyprien, il a d'abord recours à la présentation de soi qu'il abandonne rapidement, c'est-à-dire, dès qu'il obtient la reconnaissance suffisante pour établir un ethos de quasi-vedette. Il ne vise pas, comme Squeezie, à maintenir une relation affective avec son public, mais se concentre davantage sur les possibilités issues du genre du podcast, dont celle de l'omission de la salutation en tant que telle. En ce qui concerne Natoo, la fonction rituelle est pratiquement la seule à caractériser sa salutation, ainsi l'intention d'établir une proximité avec le public s'avère secondaire, d'autant plus que l'ouverture pose explicitement les rôles liés au genre du podcast. Même si, à un certain moment, nous observons la volonté d'originalité par l'énoncé *Hey, hey, hey*, le retour à l'ouverture évoquée ci-dessus suppose un ethos plutôt indépendant : Natoo se montre moins soucieuse d'établir une image plus polie que nécessaire, elle semble faire ses sketches selon son gré.

Il faut également souligner que certains youtubeurs, en particulier Squeezie, semblent renoncer au caractère itératif et donc distinctif de ces actes. Nous supposons que le youtubeur est à la recherche d'un nouveau type de démarcation, c'est-à-dire qu'il souhaite s'écarter des formules prototypisées sur YouTube et, par conséquent, abandonner la salutation comme trait distinctif. Les discours sur YouTube

---

<sup>9</sup> YouTube crée une situation de communication particulière entre les youtubeurs et les visionneurs. Elle s'avère être plus hiérarchisée que celle des réseaux sociaux (Filyó, 2021, p. 92), tout en engendrant un sentiment de proximité entre les interlocuteurs, surtout de la part des visionneurs. L'auto-exposition des youtubeurs témoigne ainsi d'une asymétrie propre à la relation parasociale. Cette notion désigne le fait que la célébrité est effectivement intégrée dans un réseau de conversations dont, pourtant, le caractère est unilatéral (Marshall, 2010, 38) dans la mesure où le visionneur n'a pas la possibilité d'engager une conversation avec le youtubeur comme personnes privées. L'unilatéralité ne veut guère dire le manque d'interaction, car un grand nombre de réactions ultérieures émergent face au discours du vidéaste, entraînant ainsi une influence potentielle sur l'activité discursive.

témoignent d'un changement dynamique au sein duquel se trouve la nécessité de se renouveler pour concurrencer les nouveaux arrivants sur la plateforme.

Grâce au cadre discursif, l'absence de l'acte de salutation devient un effet de style, comme le montre l'exemple suivant : *Il y a quelques jours, j'étais invité au mariage de ma cousine* (CP13a). L'*in medias res* peut, en effet, servir de fonction d'accroche, prenant le destinataire par surprise. En plus, ces actes mettent souvent le je au centre de l'attention, renforçant ainsi la relation asymétrique entre le youtubeur et son public. En témoignent également les ouvertures qui recourent à l'apostrophe comme la suivante : *vous savez, j'adore le Japon* (CP18). Cyprien établit une image prototypique de ses visionneurs selon laquelle ils suivent ses vidéos et retiennent ses centres d'intérêt (puisque cet énoncé fait référence à son propre discours préalablement posté). De cette manière, le visionneur est placé à la fois dans une position de connivence et d'idolâtrie, maintenant ainsi une relation parasociale.

Natoo, elle, se filme, sans aucune réserve, dans son entourage intime, comme l'illustre l'un de ses énoncés d'ouverture : *Bonjour, aujourd'hui, je vais faire la vidéo à partir de mon lit parce que c'est le seul endroit où c'est pas le bordel dans mon appart* (NP12). Cette phrase témoigne, tout de même, d'une prise en considération des visionneurs comme complices, ainsi ils peuvent ressentir une certaine proximité. À part cela, il lui arrive également d'interpeller les visionneurs comme dans l'énoncé suivant : *Bonjour, aujourd'hui je voudrais vous faire prendre le bonheur frais de la campagne en vous emmenant chez ma mère et chez mon beau-père* (NP11). L'exemple décrit une proximité physique, le visionneur accède aux scènes familiales privées. De plus, Natoo filme souvent avec et pour sa mère (NP13), cette dernière devient également une personne médiatisée. Une fois de plus, la relation parasociale est amplifiée.

Lorsque nous comparons les stratégies, nous constatons que le travail soigneux s'avère plus apte à éveiller l'attention des visionneurs, d'autant plus que Cyprien, recourant à l'humour, implique le visionneur dans le processus, ce qui entraîne une connivence plus forte que ce que nous pouvons remarquer dans les phrases d'accroche à fonction phatique de Natoo. Ainsi, quoiqu'il ait pour fonction d'établir une distance émotionnelle, l'acte humoristique est plus « personnel » que l'acte phatique. Néanmoins, lorsqu'il s'agit d'apostropher le public, les énoncés de Natoo instaurent plus de proximité affective que ceux de Cyprien, justement en raison de l'effet de distanciation émotionnelle de l'humour. Squeezie, qui accorde une grande importance à la recherche identitaire, construit l'ethos d'un youtubeur « ami des abonnés », ce qui entretient la relation parasociale.

## 2.2. Mise en public de soi

Comme évoqué ci-dessus, la particularité des discours des youtubeurs réside dans le fait de créer une proximité, tout en se plaçant au centre d'attention. Dans la suite, nous esquissons trois types d'énoncés apparaissant en début de discours, qui révèlent explicitement la mise en public de soi.

Les énoncés tels que *Moi, je déteste*, *Moi, ce que j'adore*, etc. ouvrent la vidéo par une exposition explicite du *moi*, suivis souvent d'une expression de sentiment, de point de vue, d'habitude, etc. L'emploi du pronom personnel tonique suppose une prise de parole et une prise de position, ce qui renvoie à une interaction. Le fait d'évoquer un point de vue personnel par *moi* permet de rebondir sur un sujet, le pronom devient donc

un élément de cohésion et de cohérence. Un autre type d'introduction est constitué par l'énoncé suivant : *Bonjour, je vais vous parler*. Si, dans le premier cas, la présence d'un « je » imposait, de manière implicite, la présence d'un « tu », dans le présent cas, le youtubeur positionne les visionneurs derrière un écran sur lequel il apparaît comme sujet parlant, donc protagoniste explicite. Ce rituel d'ouverture semble être plus fréquent lorsque le vidéaste présente un projet, et non pas lorsqu'il s'agit d'un podcast. Ce type d'énoncé révèle une relation amicale dans la mesure où les partenaires partagent des propos personnels et s'écoutent, mais de manière asymétrique : c'est la relation parasociale à la manière de YouTube.

Enfin, l'ouverture du type *Comment ça va ? moi...* mérite une étude plus détaillée. L'acte a théoriquement deux utilisations : celle phatique, qui initie une conversation et celle d'une question prise littéralement, qui s'intéresse à l'état d'esprit du destinataire. Cette « duplicité illocutoire » (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 112) devient un avantage pour le youtubeur grâce à la scène générique qui lui permet d'insérer les deux fonctions dans un même acte. Vu que la question arrive en tout début de conversation, elle s'interprète comme un acte phatique, une expansion à la salutation<sup>10</sup>. Cet acte contribue à créer une face positive, puisqu'il « permet au questionneur, de faire preuve d'une sollicitude polie [...] et au questionné d'avoir l'agréable impression que sa personne est l'objet d'une certaine considération, sans être pour autant tenu de se livrer » (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 116). C'est de cette manière que la question est identifiée de la part du visionneur qui n'a, en effet, pas la possibilité d'y répondre. Néanmoins, cette question exige une réaction : soit une réponse type préféré lorsqu'il s'agit d'un acte orienté, donc plutôt phatique, soit une réponse type non préféré lorsque l'acte est identifié comme une vraie question et on a le désir de raconter ses malheurs (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 115). Quoi qu'il en soit, l'énonciateur peut imaginer une réponse de la part du visionneur dans le cas de l'utilisation phatique du terme : une réponse positive (dont la valeur de vérité n'a aucune importance car élément phatique, Bartha, 1998, p. 37) ou la répétition de la question par politesse et par rituel. Si la question imaginée est interprétée au sens littéral par le youtubeur, il se met à parler de son état d'âme ou physique mais, contrairement à la constatation de Kerbrat-Orecchioni, il s'agit aussi des émotions positives et négatives. Le glissement de la question rituelle à la vraie question est toujours une stratégie du questionneur (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 119), c'est ainsi que la conversation commence avec des informations vraies (Bartha, 1998, p. 37). Stratégie apparue chez tous les youtubeurs, elle assure ensuite une cohésion et une cohérence à leur discours tout en y impliquant le destinataire. Ici, nous remarquons qu'au-delà du postulat selon lequel « un 'je' implique automatiquement un 'tu' » (Amossy, 2010, p. 105), la présence d'un « tu » permet également la mise en scène d'un « je ».

### **3. Actes de clôture**

Le rituel de la clôture de la communication sur YouTube diffère considérablement de celui de la situation de communication directe. Certes, dans le sens strict, dire au revoir (à *bientôt*, *ciao*, etc.) est un acte pleinement phatique, mais l'acte de prendre congé ne s'épuise pas uniquement dans les rituels phatiques : il se complète, voire se transforme en acte perlocutoire de persuasion. L'objectif des youtubeurs, « tout en

---

<sup>10</sup> D'après Kerbrat-Orecchioni (2014, p. 113), « [p]lus il vient tôt, plus il ressemble à une salutation ».

marquant leur originalité est de tisser des liens avec ceux qui visionnent leurs vidéos en une certaine forme de prosélytisme » (Combe Celik, 2014, p. 279). Dans cette perspective, deux actes de langage se retrouvent liés l'un à l'autre : la persuasion et le remerciement.

### 3.1. Acte de persuasion

L'acte de persuasion vise à démultiplier les abonnés, les partages, les interactions, en bref, la notoriété. Le pathos, à savoir l'argument qui touche les émotions de l'allocutaire (Amossy, 2012, p. 209), devient alors l'élément dominant. En effet, les youtubeurs lient souvent le contenu de la vidéo à l'appartenance potentielle du destinataire au même groupe que le vidéaste, cette stratégie s'appuyant sur un processus identificatoire : *Toi aussi tu regardes des séries ? Mais c'est trop génial ! Alors tu peux partager ma vidéo sur Facebook et rejoindre ma page !* (CP17). Bien que la valeur de vérité de l'argument soit médiocre<sup>11</sup>, l'effet escompté est assuré par le pathos et par l'humour qui se cache dans cet acte : l'identification au youtubeur est facilement déclenchable, car la frontière de la personne publique et privée s'efface (Glózer & Guld, 2015, p. 47). Le dispositif légitime, en effet, la mise en public de la vie privée et c'est cette authenticité qui est valorisée par le public (Gallant, 2017, p. 3) et qui devient l'objet d'admiration, non pas le talent exceptionnel comme chez les vedettes classiques (Glózer & Guld, 2015, pp. 34-35). Cet aspect donne l'impression que le sujet parlant est « l'un des nôtres » (Glózer & Guld, 2015, p. 38), ce qui est souvent appuyé dans les discours, aussi bien de la part des vidéastes (*on a grandi ensemble*, SA14b), que des visionneurs (*L'histoire de ma vie*, CP13b). Si c'est l'un des siens, le sujet parlant offre également une image du public, qui voudra effectivement se reconnaître dans l'ethos montré (Amossy, 2012, p. 79), la persuasion peut ainsi s'effectuer (Maingueneau, 2002, pp. 2-3).

Nous constatons également que le pronom *tu* à référent multiple<sup>12</sup> est régulièrement employé dans ces actes. Son but est de viser l'individu, le gagnant ainsi de manière plus efficace. Le discours de Natoo en témoigne :

*Donc mon message c'est 'Lance-toi'. Si t'es une meuf qui hésite à lancer sa chaîne d'humour, de philo, de gaming, littérature, science, cinéma, bah, n'hésite pas, mets de côté le jugement des autres et fais-le pour toi.*

La proximité établie grâce à l'apparition du *tu* sert d'outil d'accentuation et rend l'acte de persuasion plus efficace. En outre, le référent multiple, mais restreint, du *tu* s'oppose à un type d'individus, ainsi l'emploi contextuel du pronom rassemble le groupe des femmes résistant à la stigmatisation. En effet, Natoo définit sa propre activité au sein d'un médium empreint des stéréotypes de la société hors-ligne, et se met dans la position du porte-parole d'un *nous* « non-dit » (Amossy, 2010, p. 156)<sup>13</sup>. Il en découle que l'énoncé contribue à établir non seulement l'ethos de la youtubeuse,

<sup>11</sup> Ce type d'argumentation peut être identifié comme une fausse causalité du paralogisme. Celui-ci est psychologiquement persuasif mais logiquement incorrect (Copi & Burgess Jackson, 1996 cité dans Amossy, 2012, p. 171).

<sup>12</sup> Par pronom *tu* à référent multiple, nous entendons l'ensemble des visionneurs, imagé comme un seul interlocuteur.

<sup>13</sup> Il ne reste pas tout au long implicite, car peu après l'énoncé présenté, la youtubeuse explicite le groupe de *nous* dont elle est représentative par l'intermédiaire d'une marque d'intertextualité : *We want you*.

mais il démasque également le processus du retravail de l'ethos prédiscursif, stéréotypé.

Contrairement aux exemples précédents, dans le discours de Squeezie, le passage au *tu* ciblant l'individu ne possède pas forcément un caractère perlocutoire explicite. Son énoncé récurrent *toi qui regardes cette vidéo* est généré essentiellement par le sentiment de proximité, celui-ci, pour autant, vise à convaincre, puis faire agir le visionneur.

Ensuite, l'humour s'avère également une stratégie recherchée, qu'il soit basé sur la polyphonie : *si [...] tu l'as aimée, tu peux l'aimer – c'est logique ça – tu peux t'abonner à ma chaîne*, SP12 ; sur le *face work*<sup>14</sup> : *Abonne-toi ! Enfin si t'as envie... tu fais comme tu veux. J'ai dit ça comme ça*, CP14a ; ou sur la menace ludique :

*Et voilà, vous connaissez un peu mieux cette petite créature qui partage ma vie à présent et j'espère que vous l'appréciez parce que sinon [écrit et image : coup de bourrelet]. N'hésite pas à mettre un pouce bleu et à t'abonner, merci et vive les chiens (NP15).*

Le visionneur n'est pas seulement interpellé mais également impliqué dans le décodage<sup>15</sup> du message dont l'informativité élevée (l'information inattendue) déstabilise la communication mais rend la persuasion plus efficace (Beaugrande & Dressler, 2000, p. 32). L'acte humoristique agit donc sur les émotions par le sentiment de joie, tout en créant, cependant, une distanciation au niveau affectif.

Finalement, nous constatons le même caractère distinctif des actes de clôture que dans le cas de ceux d'ouverture. Squeezie accentue non seulement l'importance de la clôture, l'énoncé *ciao tout le monde, peace* devient le trait distinctif le plus marquant dont l'abandon crée de la déception parmi les visionneurs. Parallèlement à sa phrase d'accroche, la clôture *on se retrouve pour une prochaine vidéo* renforce l'appartenance au même groupe que les visionneurs, de plus, elle annonce la continuation de leur activité commune, devenue habitude. En ce qui concerne Cyprien, il ne se crée pas vraiment de phrase emblématique de son identité discursive, mais se concentre plutôt sur le travail de ses actes de persuasion basés sur l'humour ou l'effet de surprise. Quant à Nattoo, la prise de congé du type *je vous embrasse, au revoir* témoigne de la proximité (*je vous embrasse*), certes, mais le caractère ritualisé y est codé et, de ce fait, la proximité ne cède ni la place à l'affectivité comme dans le cas de Squeezie, ni à l'implication particulière du visionneur comme chez Cyprien.

### **3.2. Acte de remerciement**

L'acte de remerciement relève également, de manière indirecte, de la persuasion (via le pathos). De plus, comme moyen d'agir sur les émotions de la communauté, l'acte de remerciement, apparaissant à la fin de la vidéo, peut être lié, au niveau textuel, à celui de persuasion (*Merci d'avoir regardé cette vidéo et si vous l'avez aimée, n'hésitez pas à la liker et à vous abonner, je vous embrasse, au revoir*, NP20). L'argument de pathos entre pleinement en jeu ici, car l'énoncé transmet au public le

---

<sup>14</sup> Le *face work* (« travail de figuration » ou « ménagement des faces » en français) est une notion établie par Goffman, qui consiste à élaborer des actes qui ne font perdre la face à aucun des participants de l'interaction (Amossy, 2012, p. 206 ; Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 72).

<sup>15</sup> Selon Charaudeau (2006, pp. 22, 27), l'activité du décodage permet à l'acte humoristique de rendre l'énonciateur complice, ce jeu énonciatif s'appuie donc sur un calcul de l'interlocuteur entre le dit et le non-dit.

rôle de bienfaiteur. C'est ainsi que l'énoncé peut être interprété comme un acte perlocutoire, donc les visionneurs agissent : ils *(dis)likent*, partagent la vidéo, commentent ou s'abonnent à la chaîne.

En effet, le remerciement est un acte de langage rituel ; régi par le *face work*, il s'effectue selon le principe d'équilibre, afin d'annuler une dette (Kerbrat-Orecchioni, 2014, pp. 122-135) : celle du soutien des abonnés. Nous observons ainsi une construction, voire une réinvention de l'ethos, qui va à l'encontre de l'asymétrie causée par la position de quasi-vedette. Cette stratégie devient un modèle pour l'ethos « conventionnalisé » des youtubeurs (c'est éventuellement explicité, comme l'illustre la phrase de Natoo : *j'ai décidé de rééquilibrer les choses en passant la pire journée possible*, NA20). Nous nous demandons toutefois si cet acte de langage a vraiment pour objectif principal de rééquilibrer la relation interpersonnelle. Certes, la politesse que cet acte manifeste accorde la préférence à « l'*alter* sur l'*ego* » (Kerbrat-Orecchioni, 2014, p. 139), mais c'est une politesse abondante servant la force perlocutoire, dont témoigne l'énoncé omniprésent : *c'est grâce à vous*. Le visionneur réagit, dans la même perspective, pour équilibrer cette politesse qui sera acquittée par la reconnaissance. L'acte de remerciement, à l'origine altruiste, devient, au final, un acte égocentrique implicite. Cela est possible grâce au dispositif qui permet à la fois de mettre l'*ego* au centre du discours et de mener des interactions tournées sensiblement vers l'autre.

Il est également intéressant de souligner que parfois des vidéos entières sont consacrées aux actes de remerciement (MERCI, SA14a). La raison du remerciement influe, en effet, sur la place de cet acte : pour remercier le visionnage, l'acte est inséré à la fin des « vidéos », alors que le remerciement du soutien général apparaît plus souvent dans les vidéos « autres ». Il convient de remarquer ainsi l'importance des vidéos « autres », qui ont pour finalité d'aménager les faces. Si les youtubeurs s'y engagent, c'est pour atteindre le succès, celui-ci devenant également le moteur du stéréotypage des genres que l'on retrouve sur YouTube. Quoique les vidéos « autres » ne relèvent, au sens strict, ni du podcast, ni du jeu commenté, elles font partie intégrante de l'ethos discursif que le youtubeur représente dans le genre principal.

### **En guise de conclusion**

Le présent travail avait pour objectif de proposer une analyse qualitative d'actes de langage des youtubeurs les plus célèbres de France afin de nous fournir des pistes pour une analyse quantitative ultérieure. Cette étude a permis de comprendre l'importance de l'argument de l'ethos (vertu partagée) et de celui du pathos (proximité émotionnelle), qui sont tous deux utilisés à des fins de reconnaissance identitaire dans les discours des vidéastes. Dans cette optique, les actes de langage contribuent à construire un ethos à la fois égocentrique et altruiste, arrivant ainsi à définir un ethos quasi-conventionnalisé du métier.

Conformément à cela, l'ouverture et la clôture de la conversation témoignent d'une relation asymétrique tout en indiquant la volonté de prendre en considération l'autre, ce qui crée une proximité avec le destinataire. L'effet de proximité est souvent accentué par des adresses explicites et affectives, qui ont également pour but de capter l'attention des visionneurs. En effet, dans la majorité des cas, le youtubeur accorde un soin tout particulier à l'élaboration de ces actes. Ainsi ces derniers peuvent devenir des actes originaux et récurrents, et se forger parallèlement une

marque identitaire discursive. Ce fait témoigne du stéréotypage dans la scène générique de YouTube au cœur de laquelle une place importante est accordée aux actes de remerciement qui équilibrent l'asymétrie et renforcent, une fois de plus, la relation parasociale.

Finalement, nous pouvons rapprocher les stratégies discursives des youtubeurs de celles des leaders politiques, qui ont recours à la fois à une logique de proximité et à une logique de distanciation (Donot & Emediato, 2015, p. 3). En effet, les youtubeurs peuvent être considérés comme les « leaders » identitaires des jeunes de ces dernières années (Baie, 2018 ; Mathy & Fanouillère, 2019).

## **Bibliographie**

- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : Presses Universitaires de France.
- AMOSSY, R. (2012). *Argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.
- BAIE, F. (2018). Les youtubeurs : impact identitaire et communautaire sur les adolescents ? *Analyse UFAPEC*, 2. <http://www.ufapec.be/nos-analyses/0218-youtubeurs.html> [20/03/2021].
- BARTHA, CS. (1998). *A szociolingvisztika alapjai*. Budapest : ELTE. Coll : Magyar Nyelvészeti Továbbképzési Füzetek 2.
- CHARAUDEAU, P. (2006). Des catégories pour l'humour ? *Questions de communication*, 10, pp. 19-41.
- COMBE CELIK, C. (2014). Vlogues sur YouTube : un nouveau genre d'interactions multimodales. *Premier Colloque IMPEC : Interactions Multimodales Par Ecran*. [https://impec.sciencesconf.org/conference/impec/pages/Impec2014\\_Combe\\_Celik.pdf](https://impec.sciencesconf.org/conference/impec/pages/Impec2014_Combe_Celik.pdf) [06/07/2020].
- DE BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. (2000). *Bevezetés a szövegnyelvészetbe*. Budapest : Corvina.
- DONOT, M. & EMEDIATO, W. (2015). La construction de la figure des leaders. Ethos, identité et charisme en perspective comparée. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1588> [20/03/2021].
- FILYO, F. (2021). Diskurzusok a klímaváltozásról : a YouTube és a nemsztenderd nyelvváltozatok a francia nyelvben. *Adsumus XIX*, pp. 87-111.
- GALLANT, N. (2017). Observatoire, Jeunes et société. *Bulletin d'information*, 14 (2).
- GLOZER, R. & GULD, Á. (2015). Új média – új típusú sztárok? A YouTube magyar hírességei. *Információs társadalom*, 15 (2), pp. 18-33.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2014). *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Paris : Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D. (2002). L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf> [16/10/2020].
- MARSHALL, D. P. (2010). The Promotion and Presentation of the Self : Celebrity as a Marker of Presentational Media. *Celebrity Studies*, 1 (1), pp. 35-48.
- MATHY, A. & FANOUILLERE, J-B. (2019). Énonciation subjective et simulacre d'intimité sur Youtube. Le cas de l'ASMR. *Études digitales*, 7, *Youtubeurs, youtubeuses : inventions subjectives*, pp. 49-62.

- PIEROZAK, I. (2011). Les corpus électroniques en sciences du langage : un eldorado ? *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 2 (1), pp. 15-31.
- RAKOTONOELINA, F. (2011). Analyse du discours, corpus internet et recherche qualitative : objets d'étude et objets de recherche. *Le discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 2 (1), pp. 33-53.

## La folie royale dans la *Estoria de España* d'Alphonse X le Sage (1252-1284)<sup>1</sup>

### *The Royal Madness in the Estoria de España of Alfonso X the Wise (1252-1284)*

Soizic Escurignan

Université de Poitiers, France

**Résumé :** Cet article propose d'aborder la folie royale dans la *Estoria de España*, chronique retraçant l'histoire de l'Espagne depuis les origines, rédigée à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle sous l'égide du roi de Castille et León, Alphonse X le Sage. Au Moyen Âge, le paradigme de la folie est clairement codifié et renvoie à un certain nombre de topiques, comme la maladie, le péché ou encore quelques attributs physiques spécifiques, qui peuvent concerner toutes les catégories de la population. Néanmoins, la figure royale est normalement exclue de ce paradigme, car la folie et tous les dérèglements qu'elle comporte porteraient atteinte à l'essence même de la royauté. À la rigueur, le roi peut être associé à d'autres formes d'inconduite assimilées à la folie, telles que le péché ou le châtement divin, mais pas à la maladie mentale en tant que telle. Dans ce contexte, comment la *Estoria de España*, qui narre l'histoire de l'Espagne à travers ses rois, concilie-t-elle l'image de la folie de certains rois – particulièrement les empereurs romains – héritée de ses sources avec les conceptions du XIII<sup>e</sup> siècle ? Après un rappel de la conception de la folie au Moyen Âge, j'analyse ses manifestations dans le code juridique des *Siete Partidas* et surtout dans la *Estoria de España* afin de pouvoir appréhender la représentation, le sens et la fonction de la folie dans la narration littéraire des faits historiques.

**Mots-clés :** Moyen Âge, Castille et León, Alphonse X le Sage, *Estoria de España*, folie.

**Abstract:** This article proposes to study the royal madness in the *Estoria de España*, a chronicle retracing the history of Spain from its origins, written at the end of the 13<sup>th</sup> century under the aegis of the King of Castile and León, Alfonso X the Wise. In the Middle Ages, the paradigm of madness was clearly codified and referred to a certain number of topics, such as illness, sin, or specific physical attributes, which could concern all categories of the population. Nevertheless, the royal figure is normally excluded from this paradigm because madness and all the disturbances it entails would undermine the very essence of royalty. Strictly speaking, the king can be associated with other forms of misconduct assimilated to insanity, such as sin or divine retribution, but not with mental illness as such. In this context, how does the *Estoria de España*, which narrates the history of Spain through its kings, reconcile the image of the madness of certain kings - particularly the Roman emperors - inherited from its sources with the conceptions of the 13<sup>th</sup> century? After a reminder of the conception of madness in the Middle Ages, I analyse the concept of madness under the reign of Alfonso X, through the study of the legal code of the *Siete Partidas*, and the *Estoria de España* in order to understand its meaning and function in the narration of historical facts.

**Keywords:** Middle Ages, Castile and León, Alfonso X the Wise, *Estoria de España*, madness.

<sup>1</sup> Cet article fait suite aux idées ébauchées dans le livre *Une genèse pour l'Espagne, le récit des origines dans la Estoria de España d'Alphonse X le Sage (1252-1284)*, et plus précisément dans le chapitre « Contre-modèles : une exemplarité à rebours », § 36-49 (Escurignan, 2021).

Au Moyen Âge, bien que le fou ne soit pas un objet de discours autonome (Fritz, 1992, p. 245), il apparaît dans tout type de discours : dans la littérature fictionnelle (Fritz, 1992, pp. 243-244), dans les textes juridiques, dans les traités médicaux, en théologie, ou encore dans l'iconographie (enluminure du Psaume 52, tympans ou bas-reliefs des cathédrales...). La société médiévale traite le fou de façon ambivalente. En effet, si son absence de raison en fait le contraire du sage, il peut aussi incarner la vérité ; s'il représente l'athée, l'apostat, le possédé ou le pécheur, la théologie en fait aussi un innocent ; et si pour certains aspects le fou est rejeté, il peut aussi être traité avec bienveillance et respect.

À cette époque, c'est l'importance accordée à l'étude du Psaume 52 (Laharie, 1991, p. VIII) qui influence la vision du fou. Ce psaume définit le fou comme l'incroyant<sup>2</sup>, qu'il soit hérétique, Juif, Musulman, apostat ou même athée (Laharie, 1991, p. 53 et Legros, 2012, p. 21). Même si les Pères de l'Église n'ont pas d'emblée associé la folie et les sept péchés capitaux, les représentations théologiques et iconographiques<sup>3</sup> des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles l'opposent à la prudence ou à la sagesse et lui prêtent même une origine satanique, et ce faisant, l'assimilent au péché (Fritz, 1992, p. 56 ; Laharie, 1991, pp. 53, 241 et Legros, 2012, pp. 37, 41). Ces deux siècles marquent un durcissement de l'exclusion du fou, reconnu incapable juridiquement, associé au mal, et dont la possible contagion (Laharie, 1991, p. 29) fait peur au point que les représentations l'écartent de plus en plus de l'*Ecclesia* (Laharie, 1991, p. XI).

Parallèlement à cela, l'Église, et même le droit font du fou un innocent. Ayant reçu le baptême dans l'enfance, qui le lavait du péché originel, les autres sacrements sont inutiles, l'absence de raison le prive de son libre-arbitre, donc de sa capacité à pécher. « Par un renversement surprenant, sa folie constitue son salut ; dans un raccourci saisissant, le baptême lui tient lieu d'extrême-onction » (Fritz, 1992, p. 174). Paradoxalement, la folie ne signifie pas nécessairement déraison, car le fou incarne parfois la vérité (Fritz, 1992, p. 367 et Laharie, 1991, p. 81). C'est par exemple le cas du fou persécuté pour ses paroles dans les romans arthuriens (Fritz, 1992, p. 282), ou encore du fou à gage qui à partir du XIII<sup>e</sup> siècle intègre la cour où sa fonction symbolique lui permet de s'adresser librement au roi. Muriel Laharie cite aussi le cas très intéressant d'enluminures qui montrent le Christ et le fou, « tandis que le roi assiste, respectueux ou étonné, à cet échange qui le dépasse » (Laharie, 1991, p. 277). La société peut donc faire preuve de *tolérance* voire de respect envers le simple d'esprit à la condition qu'il ne dérange pas l'ordre social (Laharie, 1991, p. 81). Cette bienveillance se traduit par exemple à travers le vocabulaire, avec « benêt » qui vient de *benedictus*, celui qui est béni (Laharie, 1991, p. 83). De plus, en écho avec les saintes écritures<sup>4</sup>, soigner le fou avec amour et dévouement, c'est soigner le Christ lui-même (Laharie, 1991, p. 173). Les fous ne sont pas cachés, au contraire, la très populaire Fête des fous (Fritz, 1992, p. 69) et l'émergence de la figure du fou à gage le prouvent. L'accent est certes mis sur l'importance de les empêcher de se faire du

<sup>2</sup> « L'insensé a dit en son cœur : Non plus de Dieu ! » (Bible, p. 839). D'après la Bible catholique actuelle, il s'agit du psaume 53, mais il s'agit du psaume 52 dans la numérotation gréco-latine alors utilisée. La numérotation actuelle a transformé le psaume 9 en deux psaumes, le 9 et le 10, ce qui décale les suivants.

<sup>3</sup> En particulier sur les bas-reliefs des cathédrales de Paris, Amiens et Chartres (Laharie, 1991, p. 60).

<sup>4</sup> En particulier l'Évangile de saint Matthieu, 25:40, « en vérité je vous le dis, dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait ».

mal ou de faire du mal aux autres, mais l'encadrement par la famille est privilégié à l'enfermement (Laharie, 1991, pp. 201, 205), qui est rare<sup>5</sup>.

Si l'on excepte la possession démoniaque, les causes de la folie peuvent être multiples : la mauvaise influence de la lune ou de Saturne (Laharie, 1991, pp. 124-125), le fromage (Laharie, 1991 p. 157 et Fritz, 1992, pp. 46-47), les pois pilés (Laharie, 1991, p. 157 et Fritz, 1992, pp. 134-135), ou encore un choc affectif<sup>6</sup>. Physiquement le fou a plusieurs caractéristiques que l'on retrouve aussi bien dans les textes que dans l'iconographie : ses vêtements sont en lambeaux ou misérables (Laharie, 1991, pp. 153-154) ou il est presque nu, un signe de régression par rapport aux « signes culturels du groupe » (Régner-Bohler, 1985, p. 367). Il est complètement rasé, ou tonsuré en forme de croix (Laharie, 1991, p. 155). Mais il peut aussi avoir une chevelure abondante et hirsute qui rappelle alors le possédé. La barbe peut être fournie, ce qui compense et double la tonsure (Fritz, 1992, p. 43). Il peut porter un fromage et surtout une massue. Outre l'apparence physique, la folie transparaît aussi à travers des comportements excessifs et démesurés. Le fou cesse de s'alimenter (Laharie, 1991, pp. 31, 156) ou au contraire il s'adonne à la boisson et à la gourmandise (Fritz, 1992, p. 169). Il perd la parole (Legros, 2012, pp. 29, 179) comme un animal, ou à l'inverse il est bavard et incohérent (Legros, 2012, pp. 159, 179). Il peut être colérique (Fritz, 1992, p. 169), fiévreux (Fritz, 1992, p. 40), très agité, hargneux ou au contraire hébété (Fritz, 1992, p. 169). Il peut aussi être prodigue, représentant alors un vrai danger pour les familles fortunées (Laharie, 1991, p. 245). Enfin, la perte de la mémoire (Fritz, 1992, p. 169 et Laharie, 1991, p. 29) empêche le fou de se souvenir de sa famille, de sa parenté, de son rang, en bref, de sa place dans le monde, alors qu'au Moyen Âge la mémoire est justement « le propre de la raison humaine, par opposition à l'instinct » (Zink, 1992, pp. 309-318). La folie sépare les fous du reste de la société, symboliquement et même parfois physiquement lorsque le fou fuit vers la forêt – topique de la *fuga mundi* (Laharie, 1991, p. 159) – où il retrouve un comportement primitif, animal (Fritz, 1992, p. 25). Coupé du monde, il erre, tel un être asocial, ce qui est inconcevable au Moyen Âge, où l'être humain n'existe qu'à travers sa famille ou son groupe social (Iogna-Prat, 2000, p. 364).

La folie prend, on l'a vu, de multiples aspects, et elle peut concerner tous les membres de la société, quel que soit leur sexe, leur âge ou l'ordre auquel ils appartiennent (Laharie, 1991, p. 30). La folie opère donc « un nivellement social » (Laharie, 1991, p. 153), à une exception près : les rois. En effet, l'idéologie qui s'est mise en place aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles rejette la folie royale en tant que maladie (Legros, 2012, p. 45). La folie pourrait en effet remettre en cause la capacité du roi à gouverner, pire, ce « nivellement social » assimilerait son image à n'importe lequel de ses sujets, remettant ainsi en cause sa nature même de roi. Néanmoins, cette conception de la folie n'exclut pas les fautes du roi, qui peut être accusé de s'écarter de ses devoirs envers le royaume et ses sujets. Seulement cette distance entre devoirs et actions, est envisagée comme un péché, et non comme une maladie. Car en tant que garant de l'ordre établi, le moindre de ses manquements peut mettre tout le royaume en danger (Legros, 2012, p. 46). Le concept de folie est donc aussi lié à la question des déviances sociale. Pour Huguet Legros « si son statut protège le roi de la folie, il peut néanmoins pécher par démesure et/ou par oubli de sa fonction ; alors, il est considéré

---

<sup>5</sup> L'enfermement se fait parfois dans les monastères contre le versement d'une pension et plus rarement dans les hôpitaux (Laharie, 1991, pp. 203-204).

<sup>6</sup> Dans la littérature, c'est par exemple le cas d'Yvain, de Tristan et de Lancelot (Laharie, 1991, pp. 146-147).

comme 'fou' » (Legros, 2012, p. 22). Dans ces cas-là, il n'est pas tant question de maladie mentale que de démesure, un écart s'opérant alors entre les attentes de la société (Legros, 2012, p. 12) et ses actions réelles. Le dérèglement du comportement royal englobe aussi le mépris de Dieu ou l'outrecuidance envers lui (Legros, 2012, p. 22, 347). Les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles distinguent donc trois grandes acceptions de la folie : l'équivalent de la maladie mentale, le crime contre Dieu (péché, hérésie, possession démoniaque...) et enfin la déviance sociale (Ecurignan, 2001, § 39-40).

En castillan, c'est le terme « loco », attesté à partir de 1140, qui désigne le fou. Ce terme est déjà présent dans le *Cantar de mio Cid*<sup>7</sup> dans lequel il désigne le comportement irresponsable du chevalier qui refuserait les obligations de son état.

Alphonse X, commanditaire actif de la *Estoria de España*, précise sa conception de la folie, de ses manifestations et conséquences dans une autre de ses œuvres, les *Siete Partidas*, un texte juridique ambitieux et fondateur qui a pour vocation d'unifier le droit coutumier et d'implanter le droit romain dans les royaumes de Castille et León. Aucune loi n'est explicitement dédiée au fou, mais celui-ci est mentionné chaque fois qu'une loi doit s'appliquer à lui différemment qu'aux autres sujets du roi. Les termes « loco » et « locura » y apparaissent à soixante-et-onze reprises<sup>8</sup>, dans cinquante-deux lois. Dans trente-neuf de ces lois, « loco / locura » désignent les personnes atteintes de ce que nous qualifions aujourd'hui de déficience mentale, « mengua de seso » (*Partidas*, III, titre XI, loi 7) ou « non aber entendimiento » (*Partidas*, I, titre I, loi 21, et VII, titre I, loi 9). Dans un tiers de ces lois, le fou est associé à l'orphelin, dans la moitié, il est associé à la minorité d'âge<sup>9</sup>, et dans les trois quarts à l'amnésique, « desmemoriado ». Dans une moindre mesure, le fou peut aussi être associé au « desgastador » ou prodigue, au sourd ou au muet. Une image précise du fou se fait donc jour. Il est associé d'une part à l'incapacité : l'incapacité à raisonner, à entendre, à s'exprimer, à se souvenir et, d'autre part, à la faiblesse : la faiblesse d'un mineur ou d'un orphelin. Considéré comme infirme, le fou est alors privé d'un certain nombre de droits, tels que ceux de devenir chevalier, plaider devant la justice, se marier, ou encore tester. Parallèlement à cela, deux tiers de ces lois s'inquiètent de la protection du fou face à la justice terrestre et à la justice céleste. Le fou ne peut être reconnu coupable d'un crime ou d'un péché. Les *Partidas* prennent aussi la défense du fou face aux hommes, ainsi la loi prévoit la désignation d'un curateur et des sanctions contre une famille qui ne s'occuperait pas d'un parent fou (Ecurignan, 2021, § 42).

Sur les cinquante-deux lois mentionnant la folie, les treize autres ne renvoient pas directement au fou mais aux troubles qui subvertissent l'ordre, comme la désobéissance d'un chevalier à la guerre (*Partidas*, II, titre XXIII, loi 27), le fait de déshonorer Dieu (*Partidas*, II, titre IV, loi 4) ou le roi (*Partidas*, II, titre XIV, loi 2 et III, titre XX, loi 10), la corruption de femmes honnêtes (*Partidas*, VII, titre IX, loi 5) ou encore la colère irraisonnée (*Partidas*, II, titre XIII, loi 8). Selon le droit alphonsin, la folie n'est donc pas uniquement la déficience et la faiblesse, c'est aussi tout comportement qui va à l'encontre ou qui remet en cause la bonne marche de la société, c'est-à-dire qui met celle-ci en danger (Ecurignan, 2021, § 43).

<sup>7</sup> « Y yo fincare en Valencia, que mucho costado me ha / Gran locura serie, si la deseparase ; / Yo fincare en Valencia, ca la tengo por heredad » (López Estrada, 1999 : vv. 1470-1472).

<sup>8</sup> « Loco » à quarante-sept reprises et « locura » à vingt-quatre reprises. Les chiffres qui suivent et les réflexions qui en découlent sont extraits de Ecurignan, 2021, § 41-43.

<sup>9</sup> Tantôt fixée à 25 ans, 14 ans ou 10 ans et demi.

Dans la *Estoria de España*, les termes « loco » ou « locura » apparaissent à vingt reprises<sup>10</sup>. On y retrouve le même paradoxe entre folié/déraison (PCG<sup>11</sup>, pp. 3,14) et folie/véridiction, les hommes se moquant et traitant de fou celui dont ils ne comprennent pas la sagesse<sup>12</sup>. À l'opposé de la véridiction, la folie renvoie aussi aux agissements qui bafouent les règles de la société, lorsque des soldats causent la mort de leur roi (PCG, pp. 198-199), qu'un père tente de déposer son fils<sup>13</sup>, qu'un duc se rebelle contre son roi<sup>14</sup>, ou encore lorsqu'un seigneur ne rend pas la justice comme il le devrait<sup>15</sup>. Dans le même ordre d'idée, la folie désigne aussi les hérétiques : les Almujuces<sup>16</sup>, les Manichéistes<sup>17</sup>, les païens romains (PCG, pp. 185, 188), les Ariens<sup>18</sup> ou les Musulmans (PCG, p. 274), c'est-à-dire ceux dont la doctrine ne se conforme pas au dogme et, ce faisant, transgressent l'ordre religieux unique. En somme, ceux qui contreviennent à la loi des hommes et à la Loi de Dieu, troublant ainsi la société au point parfois de la mettre en péril, sont des fous (Escurignan, 2021, § 44).

La conception alphonsine de la folie rejoint donc le paradigme médiéval de la folie que l'on trouve dans la littérature, la théologie ou le droit. Deux éléments ressortent particulièrement : la folie comme déviance sociale et religieuse, et la bienveillance à l'égard du fou en tant que malade mental qui prime sur son exclusion.

Malgré le nombre élevé de rois cruels, luxurieux, cupides, imprudents (dans le sens théologique du terme) dépeints dans la *Estoria de España*, les rois ne sont jamais directement accusés de folie<sup>19</sup>, et ce quoique disent les sources. Par exemple, dans le *De rebus hispaniae* (première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle), source principale et fidèlement suivie par la chronique alphonsine, Jiméñez de Rada accuse le roi Léovigilde de folie arienne<sup>20</sup>, terme que la *Estoria de España* fait disparaître (PCG, pp. 259-263). À partir de ce constat je me suis particulièrement intéressée à la représentation des empereurs Caligula (PCG, chap. 165-166) et Néron (PCG, chap. 172-178), respectivement troisième (37-41) et cinquième (54-68) empereurs romains, que l'historiographie latine dépeint comme des fous furieux. Comment la *Estoria de España* aborde-t-elle l'épineuse question de la folie royale si celle-ci ne peut être ouvertement nommée ? D'autant que la *Estoria de España* a été rédigée sous la direction d'Alphonse X, soucieux de défendre le pouvoir royal. Par quel biais la chronique parvient-elle à évoquer la déraison des rois sans pour autant trop s'éloigner de ses sources latines ni transgresser le *tabou* que constitue la folie royale ? Et, autre question à l'origine de ce

---

<sup>10</sup> « Loco » à trois reprises et « locura » à dix-sept reprises. À nouveaux les chiffres qui suivent et les réflexions qui en découlent sont extraits de Escurignan, 2021, § 44.

<sup>11</sup> La *Estoria de España* d'Alphonse X le Sage a été publiée par Menéndez Pidal sous le titre de *Primera Crónica General*, abrégée en PCG.

<sup>12</sup> Troie traite de fou celui qui annonce que la ville brûlera (PCG, p. 13), et Tyr traite de fou un serviteur qui se fait le relais de la sagesse de son maître (PCG, p. 32).

<sup>13</sup> Maximien tente de déposer son fils Maxence au IV<sup>e</sup> siècle (PCG, p. 180).

<sup>14</sup> Le duc Paul se rebelle contre le roi Wamba au VII<sup>e</sup> siècle (PCG, pp. 284, 292).

<sup>15</sup> Domitien : « *dizie por ende muchas uezes que loco era el sennor que no castigava los mezcladores* » (PCG, p. 13).

<sup>16</sup> Peuple de magiciens qui aurait été originaire du Nord de l'Europe et qui aurait conquis la péninsule avant l'arrivée des Carthaginois (PCG, 14). À ce sujet voir notamment González García (2012).

<sup>17</sup> PCG, p. 172. Religion fondée par le prophète Mani au III<sup>e</sup> siècle et qui sépare le monde, entre la lumière et les ténèbres.

<sup>18</sup> PCG, p. 228. Courant du christianisme fondé par Arius au IV<sup>e</sup> siècle, qui pense que le Christ est avant tout humain, et qui nie l'existence de la Trinité.

<sup>19</sup> En dehors de Rodrigue jugé responsable de la chute de l'Espagne (PCG, p. 310), mais on comprend que son cas est à part.

<sup>20</sup> « *Ariane perfidie furore repletus* » (Jiméñez de Rada, 1987, p. 61).

travail, quelles sont les conséquences morales et politiques de ce qu'on peut appeler la « déviance » des rois, empereurs et gouvernants ?

Les Latins sont d'accord sur la folie de Caligula (Sénèque, 2004, p. XVIII, 1 et Suétone, 1993, p. L) et sur son origine : une maladie qu'il aurait contractée environ six mois après le début de son règne (Auguet, 1975, pp. 55, 164). Or, non seulement la *Estoria de España* n'accuse pas l'empereur de folie, mais en plus elle ne mentionne même pas sa maladie. Même Lucas de Tuy, l'autre source immédiate de la chronique alphon sine, parle de folie pour Caligula<sup>21</sup>. Et à n'en pas douter les ateliers d'Alphonse X avaient connaissance de cette maladie, car, chez Suétone, elle se situe au milieu d'un chapitre, entre deux passages que la chronique traduit presque mot pour mot (Suétone, 1993, p. L ; PCG, p. 116 ; Eскурignan, 2021, § 46). Cette absence ne peut donc pas être un hasard. Néanmoins, l'absence du mot *tabou* ne signifie pas pour autant que la folie des empereurs Caligula et Néron n'est pas évoquée.

Tout d'abord, la chronique reprend l'idée selon laquelle les six premiers mois de règne de Caligula auraient été positifs avant que ne se produise un changement brusque. Au début du chapitre 165, la répétition des expressions « *començo el a ser muy manso [...] en el comienço de su regno* » (PCG, p. 115), suivies de l'énumération de ses qualités, s'oppose, au début du chapitre suivant, à l'expression : « *dexaba la bondad que mostrara en el comienço de su regno, e salio omne muy luxurioso* » (PCG, p. 116). Les chroniqueurs, ne pouvant mentionner la maladie de Caligula, modifient l'ordre du récit fourni par les sources<sup>22</sup>. La description de sa laideur, de son corps mal proportionné, de ses yeux enfoncés, de sa calvitie et de son corps très poilu<sup>23</sup>, placée juste après l'exposition de ses bons débuts comme gouvernant sert à introduire et à justifier le changement de l'empereur et ses nombreux défauts. Les Latins affirment aussi à plusieurs reprises que Caligula montrait déjà des signes de folie et de cruauté bien avant de monter sur le trône<sup>24</sup>, et précisent notamment le fait qu'il aurait fait assassiner son oncle l'empereur Tibère pour prendre sa place (Suétone, 1993 : Tibère, XIV). Cependant, comme pour renforcer le contraste avant/après, les chroniqueurs ne reprennent pas ces passages, voire les modifient en affirmant que Tibère a choisi Caligula à la place de son fils, alors que leurs sources indiquent qu'il les avait désignés tous les deux (Suétone, 1993, Tibère, p. LXXVI).

Dans la deuxième phase de son règne, le récit rend Caligula coupable de luxure, mais aussi d'inceste avec toutes ses sœurs, ainsi que de matricide et de fratricide : il aurait ainsi fait tuer sa grand-mère, son beau-père, ses sœurs et son frère. Non seulement il est coupable de péché capital mais il apparaît aussi comme un être dénaturé envers sa famille et envers sa cité et son sexe puisqu'il ne s'habille ni comme un Romain ni même comme un homme (PCG, p. 116). En plus de la persécution de sa famille, Caligula se montre injuste et cruel envers ses sujets quelle que soit leur condition : il prive son peuple de pain alors qu'il y en a<sup>25</sup>, il oblige les pères à assister

<sup>21</sup> « *Tantum prorupit uesaniam* » (Tuy, 2003, p. 98).

<sup>22</sup> Suétone place le portrait de Caligula vers la fin de son récit (chap. L sur LX).

<sup>23</sup> « *Feo, ceruiz et las piernas muy delgadas, e las quexadas et los oios encouados, e la frente ancha et toruada, el cauello auie ralo, et en somo de la cabeça no auie ninguno, et esso que auie, era todo espeluzrado* » (PCG, p. 116).

<sup>24</sup> « *Nature cruelle et vicieuse* » (Suétone 1993, p. XI).

<sup>25</sup> « *Muchas vezes tenie el mucho pan además, et dexaua al pueblo auer grand mengua et grand fambre* » (PCG, p. 117).

au meurtre de leur fils<sup>26</sup> et conserve deux livres dans lesquels il inscrit la longue liste des dignitaires qu'il veut faire assassiner<sup>27</sup>. Il gaspille aussi les richesses en se baignant dans son or ou en portant des vêtements en pierres précieuses (PCG, p. 116), ce que Suétone qualifie de *prodigalité* (Suétone, 1993, p. XXXVII), un comportement associé à la folie par les *Siete Partidas*. Sa fille est décrite comme une enfant sauvage qui attaque ceux qui jouent avec elle à coup de griffures au visage et aux yeux (PCG, pp. 116-117). Le texte explique ce comportement en disant qu'elle était *brava*, c'est-à-dire sauvage. Dans la chronique, ce terme est associé aux animaux pour montrer leur sauvagerie, leur férocité. Le portrait de la petite Julia relève donc davantage de celui de l'animal enragé que de l'enfant. La chronique précise aussi que c'est ce trait qui prouve qu'elle est bien la fille de Caligula. Et, non content de commettre des crimes contre les hommes, l'empereur en commet aussi contre Dieu, ou plutôt contre les dieux puisque la conversion de Constantin n'a lieu que trois siècles plus tard. Caligula veut sacrifier son règne (PCG, pp. 116-118) et devenir une idole : il fait décapiter des statues pour remplacer leur tête par des sculptures de la sienne, habille la statue de Jupiter comme lui et veut placer sa statue dans le temple de Jérusalem. Cette attitude indignifie les auteurs romains, pour qui la divinisation de l'empereur de son vivant n'est pas envisageable (Auguet, 1975, p. 133), tout autant que les auteurs médiévaux, qui rejettent fermement l'idolâtrie.

La *Estoria de España* n'affirme peut-être pas que l'empereur est fou, mais « les éléments de son portrait physique<sup>28</sup> et moral indiquent bien qu'il se conduit comme tel » (Escrignan, 2021, § 47). Les motifs développés correspondent aux trois acceptions du fou mises en évidence plus haut : la maladie mentale, et surtout le péché et la déviance sociale. De plus, certains détails du récit font écho aux attributs du fou au Moyen Âge : la rareté de ses cheveux, son attrait pour la lune (PCG, p. 116), qui est réputée causer la folie, et sa prodigalité dont le Moyen Âge se méfie autant que Rome (Laharie, 1991, p. 245). « En méprisant, souillant, déshonorant l'aristocratie, le peuple, les dieux romains et Dieu, Caligula s'écarte complètement de ses devoirs d'empereur » (Escrignan, 2021, § 48).

Quant au règne de Néron, il est présenté un peu différemment de celui de Caligula. En effet, si la chronique alphonسية, narrant l'accession au pouvoir de Caligula, omet de rapporter qu'il était censé être coempereur au côté du fils de Tibère, en ce qui concerne Néron, la chronique désapprouve explicitement le fait que Claude écarte son fils au profit de son gendre Néron<sup>29</sup>. Dès le début du récit, la chronique semble donc hostile à Néron, qui n'aurait pas dû être empereur. De plus, bien que la description du comportement de Néron reprenne l'idée d'évolution négative avec l'opposition entre ses qualités « *en el comienço* », et l'affirmation progressive des vices auxquels il s'adonne « *encubiertamente* », puis « *desuergonçamiento* » et « *descubiertamente* » (PCG, pp. 121-123), la chronique passe très rapidement sur ses qualités, contrairement à sa source, la chronique de Suétone, et indique que Néron

---

<sup>26</sup> « Mandava que uiniessen los padres a la muerte de los hijos; e a uno que se escusava una vez que era doliente, enuiol su lecho en que lo troxiessen » (PCG, p. 117).

<sup>27</sup> « E assi fue, ca ell emperador Gayo fazie muchos males, et tenie en coraçon de fazer muy mayores, ca auie puesto de yr a Alexandria, et matar ante en Roma, de todas quantas dignidades et quantos officios y auie, los mayores et mas onrados. E esto sopusse por cierto, por que depues que el fue muerto, fallaron en sus archas dos libros : et en ell uno era puesto Claudio por iuez para complillo; et en ell otro, Perugia; et estauan en ellos escriptos los nombres de todos los que el mandava matar. Et otrosi fallaron le una archa muy grand llena de pozon de muchas maneras » (PCG, p. 117).

<sup>28</sup> Néanmoins, la physiognomonie n'est pas un procédé utilisé dans la chronique.

<sup>29</sup> « E assi fue adelantado ell yerno al fijo, lo que no deuie ser de derecho » (PCG, p. 121).

est mauvais depuis son enfance<sup>30</sup>, alors que ces indications sont passées sous silence quand il est question de Caligula.

La *Estoria de España* brosse un portrait de Néron particulièrement négatif et systématiquement en dehors du rôle du bon gouvernant. Ainsi il délaisse les arts libéraux au profit de la peinture et du théâtre<sup>31</sup>, occupation condamnée par la chronique (PCG, p. 122), dans la lignée des auteurs latins et de l'Église<sup>32</sup>. Néron se montre orgueilleux, il aime qu'on le voie<sup>33</sup>, qu'on le flatte<sup>34</sup>, il veut que son nom perdure<sup>35</sup>, et il n'accepte pas que l'âge le diminue<sup>36</sup>. Son orgueil le pousse même à se faire appeler *Dieu*<sup>37</sup>. Il est très violent (PCG, p. 123) et cruel<sup>38</sup>, se rend coupable de fratricide, de matricide, d'infanticide, en tuant son frère (PCG, p. 124), sa mère (PCG, pp. 124-125), sa sœur (PCG, p. 125), sa tante (PCG, pp. 125-126), ses épouses et l'un de ses enfants à naître (PCG, p. 125). Il s'en prend aussi violemment aux sénateurs (PCG, p. 125). Il met le feu à Rome et s'amuse de la voir brûler (PCG, p. 125). Enfin, il est gourmand<sup>39</sup> et luxurieux (PCG, pp. 123, 125), ce qui correspond aux deux péchés capitaux liés à la chair. La chronique affirme qu'il désirait sa mère<sup>40</sup>, couchait avec sa sœur (PCG, 125) et faisait des repas qui duraient toute la journée. Néron est aussi accusé de prodigalité<sup>41</sup> et d'avidité<sup>42</sup>, car pour renflouer les caisses qu'il vide sans réfléchir, il n'hésite pas à voler les richesses des temples<sup>43</sup>, sa propre tante (PCG, p. 126) ainsi que la ville de Rome<sup>44</sup> après y avoir mis le feu. Il persécute les juifs et les chrétiens et fait de nombreux martyrs, en particulier saint Paul et saint Pierre (PCG, pp. 126, 128). Enfin, en tant que chef de guerre, il se préoccupe plus de ses instruments de musique que des préparatifs de guerre, et il emmène des femmes déguisées en

<sup>30</sup> « *Bien semeiava que auie de natura todos aquellos malos uicios [...] Todas estas costumbres malas que uos auemos contadas ouolas el de ninnez* » (PCG, p. 123).

<sup>31</sup> « *Seyendo ninno aprisiera todas las siet artes. E des que se partio daquel estudio; fue muy sutil en assacar de suyo cosas nuevas. assi que trobaua muy de grado. et fazielo sin tod affan. E fue de pintar muy maestro a marauilla. et de fallar de nuevo muchas estrannas pinturas* » (PCG, p. 121).

<sup>32</sup> À Rome, les acteurs sont frappés d'infamie, perdant ainsi leurs droits politiques et une partie de leurs droits civils, et, au IV<sup>e</sup> siècle, leur condition s'aggrave encore avec l'excommunication par l'Église (Escurignan, 2021, § 27)

<sup>33</sup> « *Por tal que lo catassen las gentes* » (PCG, p. 122).

<sup>34</sup> « *A muchos prometie su amor porque lo loauan mucho. a algunos prometiegelo cuemo por encubierta. porque lo no loauan tanto cuemo el querie* » (PCG, pp. 122-123).

<sup>35</sup> « *Auie Nero muy gran cobdicia que durasse el su nombre por siempre mas no lo fazie con seso ni con recabdo. E por esta cobdicia tollie el los nombres antigos a muchas cosas et a muchas cibdades et ponieles nuevo del suyo. assi cuemo el mes de Abril que puso nombre Neroneo e a Roma que la llamassen Neropolim* » (PCG, p. 126).

<sup>36</sup> « *E la cosa de quessel mas dolie era de que enueieciera en Jogleria* » (PCG, p. 127).

<sup>37</sup> « *Fue assi que ell Emperador Nero con su maldat et con su grand orgul mandosse llamar dios por tod el mundo* » (PCG, p. 124).

<sup>38</sup> « *Era el muy cruel* » (PCG, pp. 124, 125-126).

<sup>39</sup> « *Fue gloton* » (PCG, p. 123).

<sup>40</sup> « *Ouo muy grand sabor de yazer con su madre* » (PCG, p. 123).

<sup>41</sup> « *Numqua auie el mesura en gastar quanto podie auer. Numqua uistio dos uezes pannos ningunos por preciados que fuessen. Quatrocientos marcos doro Jogo una vez a las tablas. Numqua ando camino a menos de mil carretas et todas sus mulas trayen ferraduras de plata* » (PCG, p. 123).

<sup>42</sup> « *Muy cobdicioso* » (PCG, p. 123).

<sup>43</sup> « *Tomaua de los templos las cosas preciadas que y eran Los idolos doro et de plata fundielos todos pora despender* » (PCG, p. 123).

<sup>44</sup> « *E por tal que pudiesse el robar quant y auie deffendie a los sennores de las casas que ninguno no llegasse a las casas que fincauan por quemar* » (PCG, p. 125).

homme pour se battre<sup>45</sup>. Non seulement ces comportements sont déviants, mais ils mettent en péril tout l'Empire.

Bien que son portrait ne présente pas d'attribut physique de la folie<sup>46</sup> comme celui Caligula, Néron présente d'autres caractéristiques de la folie. Il commet les péchés capitaux d'orgueil, d'envie, de colère, de luxure et de gourmandise et il met la société en danger en se montrant « *muy desmesurado* » (PCG, p. 124), c'est-à-dire en s'écartant de son rôle ou plus exactement en pratiquant une inversion totale, signe s'il en est de la folie. En effet, en tant que protecteur de la société, il met le feu à la ville, ne respecte pas la religion et gaspille les richesses ; en tant que juge suprême, il assassine et vole ; et en tant que chef de guerre, il la dénature, l'avilit et la pervertit. De plus, certains éléments comme l'inceste consommé avec sa sœur et désiré avec sa mère, le cannibalisme de l'un de ses amis<sup>47</sup>, ainsi que la description d'un Néron déguisé en *joglar* se délectant de la beauté des flammes qui détruisent Rome, car il voulait absolument voir comment Troie avait brûlé, ne peuvent que produire une impression de folie sur le lecteur.

Néron et Caligula sont-ils alors des fous au sens médiéval du terme ? La folie royale n'est pas explicitement nommée car elle est inenvisageable. Mais à n'en pas douter, la réponse est oui. Si le terme est soigneusement évité, la description des règnes des deux empereurs ne peut qu'évoquer un comportement déréglé qui met la société en danger, donc un comportement de fou. Nous avons vu plus haut que les *Siete Partidas* protègent le fou en raison de ses faiblesses. Mais Caligula et Néron ne sont présentés ni comme des faibles ni comme des idiots. Ce sont des empereurs et ils doivent être punis. Pour Caligula, la chronique parle de punition divine<sup>48</sup> à propos de son assassinat. Quant à Néron, la chronique montre quatre rebellions dans les provinces de l'Empire et une rébellion du Sénat, directement imputées à son comportement<sup>49</sup>, et qui le poussent finalement au suicide. De leur vivant, ces empereurs troublent l'ordre établi en ne remplissant par leur rôle et en pervertissant la société. Leur conduite finit par les mener tous les deux à la mort, par le meurtre ou le suicide. Cependant, le désordre ne prend pas fin avec leur disparition, puisqu'après Caligula, l'équilibre est tellement instable que les sénateurs se déchirent et qu'il est question pendant un temps de revenir à la République. Quant à la mort du second, elle précipite la guerre civile et la succession en quelques mois de trois empereurs<sup>50</sup>, que la chronique ne considère pas comme de vrais empereurs mais comme des

---

<sup>45</sup> « A la ora que Nero auie de yr en hueste la primera cosa de que auie cuydado. era de guisar sus carretas en que leuasse sus organos et sus estrumentos et las cosas que auie mester pora su iogleria. E de fazer uestir todas sus amigas a manera de omnes et de las mostrar a feir de segures et mayor mientre a tirar dardos a manera de las amazonas » (PCG, p. 126).

<sup>46</sup> « Este nero era mesurado de cuerpo. nj muy grand ni muy pequenno. pero auielo todo lleno de manziellas et de mal olor. Auie los cabellos castannos. et la cara fremosa. mas que de buen donario. no auie el uiso claro ni ueye bien de los oios. La cerviz auie delgada. & el uientre colgado et las piernas muy delgadas » (PCG, p. 121).

<sup>47</sup> « Andaua en su casa un omne del linage de los egiptianos. que auie por costumbre de comer carne crua et que quier quel pusiessen delante. E nero con grand crueza echauale los omnes uiuos que los matasse antel e los comiessa » (PCG, p. 126).

<sup>48</sup> « Ordenolo Dios dotra manera; ca ante que estos mandaderos ni estas cartas le Llegassen, ante le llegaron nuevas que era muerto ell emperador » (PCG, p. 117).

<sup>49</sup> « Auino assi que las tierras que obedecien a roma con las grandes cruezas et con estas desmesuras dell emperador nero. començaron a bollecer entre ssi por se levantar contral sennorio de Roma » (PCG, 124). « Perdio muchas prouincias del sennorio de Roma » (PCG, p. 125). « E las tierras que eran so el sennorio de Nero quando uieron cuemo fазie el mal su fazienda; alçaronse todas » (PCG, p. 126).

<sup>50</sup> Galba (68-69), Othon (69) et Vitellius (69).

usurpateurs<sup>51</sup>. La folie du gouvernant provoque donc des rebellions, menace de morceler et d'affaiblir l'Empire, voire de le détruire comme l'affirme la chronique à propos de Néron<sup>52</sup> et, de plus, elle favorise l'usurpation du pouvoir et l'anéantissement de l'ordre social.

\*\*\*

Il apparaît donc qu'à travers l'historiographie et le cadre juridique qu'il élabore Alphonse X se conforme au paradigme médiéval de la folie. Tout en respectant ses sources, essentiellement Suétone et Sénèque, il évite soigneusement d'affirmer que ses prédécesseurs, même lointains, étaient fous. Néanmoins, la *Estoria de España* rend compte de façon détournée de cette folie au moyen de stratégies du discours qui permettent de l'évoquer sans jamais la mentionner directement. Ainsi, en utilisant « les topiques littéraires, théologiques, juridiques et iconographiques de la représentation de la folie » (Escurignan, 2021, § 49), l'historiographe dépeint les comportements déviants de deux empereurs, Caligula et Néron, et leurs conséquences désastreuses sur leur entourage et leur royaume. Le Roi Sage se réapproprie l'histoire antique et l'adapte au cadre médiéval et à ses propres intérêts, de sorte que la figure royale, axe majeur de l'historiographie alphonstine, demeure préservée.

## Bibliographie

- ALPHONSE X (1843). *Las Siete partidas*, LÓPEZ, G. (ed.). Madrid : Compañía general de impresores y libreros del reino.
- ALPHONSE X (1906). *Primera crónica general. Tomo I, Texto : Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, MENENDEZ PIDAL, R. (ed.). Madrid : Bailly Baillière.
- AUGUET, R. (1975). *Caligula ou le pouvoir à vingt ans*. Paris : Payot.
- ÉCOLE BIBLIQUE DE JERUSALEM (1998). *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris : Éditions du Cerf.
- ESCURIGNAN, S. (2021). Contre-modèles : une exemplarité à rebours. In ESCURIGNAN, S. *Une genèse pour l'Espagne, le récit des origines dans la Estoria de España d'Alphonse X le Sage (1252-1284)*. Paris : e-Spania Books, pp. 290-296. <http://books.openedition.org/esb/3377> [30/06/2021].
- FRITZ, J.-M. (1992). *Le Discours du fou au Moyen Âge*. Paris : PUF.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. J. (2012). Las fuentes del relato de la invasión de los almujuces en la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-41, pp. 185-203.
- HUGONNIOT, C. (2004). De l'infamie à la contrainte. Évolution du statut de l'acteur sous l'Empire romain. In HUGONNIOT, C., HURLET, F. & MILANEZI, S. (ed.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes du colloque de Tours 3 et 4 mai 2002*. Tours : Presses universitaires François Rabelais, pp. 213-240.

---

<sup>51</sup> « No son contados en la linna de los Emperadores. porque esso poco que regnaron fue a manera de robo & no cuemo deuien » (PCG, p. 129).

<sup>52</sup> « Este Cesar nero echava ell Imperio » (PCG, p. 125).

- LOGNA-PRAT, D. (2000). *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*. Paris : Flammarion.
- JIMENEZ DE RADA, R. (1987). *Roderici Ximenii de Rada Historia de rebus hispanie sive historia gothica, Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis, LXXII*. FERNANDEZ VALVERDE, J. (ed.). Turnhout : Brepols.
- LAHARIE, M. (1991). *La Folie au Moyen Âge, XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles*. Le Havre : Le Léopard d'Or.
- LEGROS, H. (2012). *La Folie dans la littérature médiévale. Études des représentations de la folie dans la littérature des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (ed.) (1999). *Poema del Cid*. Madrid : Editorial Castalia.
- RÉGNIER-BOHLER, D. (1985). In DUBY, G. & ARIÈS, P. (ed.). *Histoire de la vie privée*, vol. 2. Paris : Seuil.
- SÉNÈQUE (2004). *La constance du sage*, MARECHAUX, P. (ed. & trad.). Paris : Payot et Rivages.
- SUÉTONE (1993). *Vies des douze Césars*, I-III, AILLOUD, H. (ed. & trad.). Paris : Les Belles Lettres.
- TUY, L. DE (2003). *Lucae Tudensis Opera omnia. Tomus I. Chronicon mundi*, FALQUE, E. (ed.). Turnhout : Brepols.
- ZINK, M. (1992). *Les voix de la conscience*. Caen : Paradigme.

## José Carlos de Hoyos

*Léxico económico en la lengua española de principios del XIX. El Epítome de Jean-Baptiste Say.* San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018, 291 pp., ISBN: 978-84-17107-80-2

En la segunda década del siglo XXI, cuando han transcurrido más de dos siglos del *Traité d'économie politique* (1803-1841) de Jean-Baptiste Say, es muy oportuno este monográfico de José Carlos de Hoyos dedicado al vocabulario económico que contiene el tratado, el *Épitomé*, que Say añadió a partir de 1814. Y su oportunidad viene dada, en primer lugar, por el estatuto privilegiado que la lengua de la economía posee en la actualidad en los estudios sobre lenguas de especialidad, dada su repercusión tanto científica como política y social, por lo que no es solo conveniente, sino imprescindible, tener acceso al léxico contenido en un tratado fundacional como este. En segundo lugar, porque el español decimonónico no había sido, hasta fechas recientes y debido a su cercanía al español actual, objeto de estudio prioritario, como sí lo ha sido el español de otros períodos, por lo que este trabajo amplía nuestro conocimiento del español en una perspectiva diacrónica. Ciertamente, desde finales del siglo XX se está desarrollando una corriente en la investigación histórica del español en la que se coloca en el centro la lengua del XIX; en esta tendencia se sitúa la obra que reseñamos, en la que su autor alía los distintos intereses que han impulsado su carrera investigadora, los de la terminología y la lexicografía, y en la que destacan sus contribuciones a la etimología y la historia del léxico de la ciencia económica. En efecto, José Carlos de Hoyos, profesor de lingüística hispánica en la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia) e investigador del Centre de Recherche en Terminologie et Traduction (CRTT, EA 4162), acometió desde sus inicios en la investigación la tarea de documentar y analizar el léxico de la economía, como así puede constatarse desde su tesis doctoral *El vocabulario de la bolsa: tratamiento automático* (2002), hasta sus más recientes publicaciones, entre ellas "Las voces de la economía política" (2018), incluida en una obra dedicada a la edición del diccionario de la Academia española de 1817. Con relación a la obra que nos ocupa, cabe mencionar estudios anteriores del autor sobre las traducciones al español del *Épitomé*, como "Nacimiento de la ciencia económica: análisis de las traducciones españolas del "Epítome" de Jean-Baptiste Say" (2015), publicado en un monográfico sobre traducción de la ciencia y la técnica en España.

El libro es original por cuanto, a diferencia de otros sobre léxico de especialidad, nos ofrece un análisis relacional entre la lengua usada y el movimiento doctrinal de la economía política en el que se enmarca. También es novedoso que la investigación se centre en la conformación del léxico económico decimonónico, cuando los estudios existentes se ocupaban de períodos precedentes, dando la impresión de que se mantenía en el ámbito la terminología del XVIII, lo que José Carlos de Hoyos desmonta a partir de la revisión de la bibliografía del pensamiento económico que se difunde en la España del XIX. Así, este vocabulario, sumamente innovador en la época, permite a de Hoyos mostrar la construcción terminológica de la economía que tiene lugar a partir del *Traité*.

Jean-Baptiste Say fue el economista más reputado en Francia en la época, en una línea continuista de las ideas liberales que Adam Smith promulga en *The wealth of Nations* (1776), obra que supuso una revolución del pensamiento económico por la ruptura con la escuela mercantilista y una nueva orientación: la denominada *escuela clásica* de economía, que se asienta durante la primera mitad del siglo XIX. Ello explica, como justifica de Hoyos, que el *Épitomé* que Say anexa a su *Traité* se convirtiera en texto académico en las cátedras de economía política, produciéndose con ello la consolidación de la disciplina, y también en obra de referencia para el debate público sobre el liberalismo comercial. Por otro lado, nuestro autor hace notar que este vocabulario es indicativo de la voluntad pedagógica de Jean-Baptiste Say y prueba de la importancia que concede a la terminología en cuanto "brújula doctrinal", acorde, además, con el deseo de los miembros de la escuela clásica de cambiar la anterior terminología mercantilista.

Las dos traducciones de la obra de Say de las que se sirve de Hoyos para investigar el léxico económico del español de principios del XIX se publican en España en dos contextos políticos opuestos: durante el sexenio absolutista, en 1816, la de Manuel María Gutiérrez, que es traducción de la 2ª edición del *Traité*; y durante el trienio liberal, en 1821, la de Juan Sánchez Rivera, traducción de la 4ª edición. Además, entre estas dos ediciones del *Traité* se había producido un aumento del repertorio léxico del *Épitomé*, pasándose de la definición de 81 unidades léxicas en la 2ª (distribuidas en 74 artículos lexicográficos), a 87 unidades en la 4ª (en 77 lemas).

Tras el primer capítulo, dedicado a presentar el *Épitomé* en el contexto de la doctrina económica del siglo XIX, la obra que reseñamos ofrece dos capítulos sobre la constitución lingüística del léxico económico: uno dedicado a su morfología y otro a su semántica; los siguientes dos capítulos se centran, respectivamente, en la diacronía del léxico económico en el *Épitomé* y en su historia lexicográfica. Tras las conclusiones y la bibliografía, se cierra el monográfico con una serie de anexos con tablas ilustrativas de los distintos análisis desarrollados en el estudio. Se tiene así, como anuncia el autor en la introducción, un triple enfoque de la lengua económica en el XIX: diacrónico, diatécnico y textual.

Una vez que comprueba que no hay novedad en las formaciones léxicas de Say desde el punto de vista morfológico, de Hoyos examina su corpus económico fijándose en la relación entre la base léxica y su derivado. En este punto, se enfrenta a una doble problemática por el solapamiento de las perspectivas diacrónica y sincrónica: la introducción en la morfología sincrónica de asociaciones léxicas que pueden no tener justificación etimológica; y la dudosa identificación de la base

léxica sobre la que opera el proceso morfológico de derivación. Por ello, opta por describir las 133 unidades léxicas que resultan de sumar lemas monoverbales y formantes de lemas que acogen compuestos sintagmáticos. Como es propio de toda terminología, predominan los sustantivos (109), por lo que dedica un extenso subapartado a la derivación nominal; también se ocupa de la derivación adjetival y, por último, de la sintagmación, tendencia en las actuales lenguas científico-técnicas que ya advierte en el vocabulario de Say, si bien constata el predominio de las unidades simples. Muy ilustrativos son los gráficos en el último subapartado del capítulo, especialmente los relativos a la productividad de los distintos sufijos. Y especialmente relevante es su interpretación semántica de los derivados con relación a los conceptos económicos que aporta Say en su teoría.

Centrándose ya de forma específica en la semántica de la terminología de Say, el enfoque que adopta de Hoyos es el de caracterizar la transparencia, orden y método que guía su constitución, en consonancia con la construcción de su discurso doctrinal. Previamente, nos muestra que el estilo del *Traité* corresponde a la aspiración de su autor de difundir las ideas económicas más allá de las élites, entre todos los estratos sociales, y a su interés por superar el caos ideológico de la obra de Smith, introduciendo el método experimental en pos de la claridad. Por otro lado, subraya la voluntad de Say de establecer la red conceptual de la economía política y la interrelación entre términos, razón por la cual establece remisiones continuas en las entradas del *Epítome*. Asimismo, evidencia la vinculación mayor con lo ideológico que con lo semántico en los cuatro campos en los que Say clasifica su vocabulario (naturaleza de la riqueza, distribución, consumo y producción). Por último, se pregunta de Hoyos por el motivo de que el autor del *Traité* se responsabilice de redefinir de modo urgente la lengua económica y resuelve que tiene que ver, por un lado, con el uso del fondo léxico de la lengua general, que invisibiliza la marcación diatécnica, y, por otro, con la alta presencia de palabras polisémicas por la escasez de nuevas acuñaciones. Deduce de Hoyos que por ello Say recurre a la creación de sinónimos de tipo sintagmático (siendo la estructura N+A la más productiva) como alternativa léxica a palabras patrimoniales. Comprueba que los traductores respetan estas sintagmaciones excepto en contados casos, cuando la hiperespecificidad plantea dudas (por ejemplo, Gutiérrez (1816) traduce *travail industriel* mediante la paráfrasis *trabajo que exige la industria*). Por lo que respecta a las creaciones metafóricas, tan abundantes en la lengua de la economía en la actualidad, no son frecuentes en el *Epítome* y si bien de Hoyos reconoce algunos usos figurados en entradas tales como *circulación*, determina que Say prioriza la claridad, evitando la opacidad de las imágenes. Nuestro autor coteja la información lexicográfica de las unidades del corpus en los diccionarios académicos de 1817 y 2014 y, aunque el porcentaje de términos polisémicos es algo mayor en el último, su análisis contrastivo refleja que la polisemia es la tendencia general del léxico económico. Por esto y por la escasa especificación semántica de los términos, comprende el interés de Say por la fijación y concreción del significado del vocabulario de la economía política.

En el capítulo dedicado a la diacronía del léxico económico, de Hoyos aborda la etimología, la aparición de voces y la configuración neológica. Como es propio de la constitución del léxico de este campo, corrobora que las etimologías de su corpus mayoritariamente remiten al fondo léxico tradicional (de base prerromana, latinovulgar o germánica). A pesar de producirse una fractura en la escuela clásica

desde el punto de vista teórico, y por ello la voluntad de renovar la lengua de la nueva economía, identifica de Hoyos en el *Epítome* casi un centenar de latinismos. No obstante, advierte que los abundantes cultismos de tipo latino no ingresan por vía de transmisión patrimonial, por lo que no se puede hablar de un fondo léxico tradicional como tal. Por otro lado, señala que las acepciones de los términos no están arraigadas en la tradición, sino que se constata la evolución semántica conforme se asienta la forma léxica en la disciplina. Para atestiguar el momento de gestación de los nuevos sentidos, de Hoyos toma como fuente el *Corpus del Nuevo diccionario histórico del español*, obteniendo como resultado que la aparición promedio de acepciones económico-comerciales se sitúa en el primer tercio del siglo XVI, bajando esa media hacia principios del siglo XV para unidades simples y subiendo hacia la segunda mitad del siglo XVIII para las ocurrencias compuestas. Por último, data los neologismos relativos a nuevos agentes económicos (*capitalista, empresario, especulador y productor*) entre la segunda mitad del siglo de las Luces y la primera mitad del siglo XIX; un poco más tarde, las series creativas con *industria* y sus derivados (*industria mercantil, industria agrícola, etc.*). También entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX sitúa, ya centrándose en el léxico relacionado con relaciones comerciales y riqueza, la revalorización semántica del término *capital*, gracias en un primer momento a los ilustrados españoles y después a los traductores del *Epítome*.

Llegados a la historia lexicográfica del léxico económico, nos encontramos un capítulo en el que de Hoyos presenta las tendencias generales en la inclusión de los términos en los repertorios españoles, tomando como fuente el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Entre los diccionarios bilingües publicados hasta la segunda década del siglo XIX, prioriza los de francés-español, pero también contrasta el vocabulario diatécnico en el diccionario hispano-latino de Nebrija (1495). Para la lexicografía monolingüe, consulta desde el *Tesoro de Covarrubias* (1611) hasta el *Diccionario de Alemany y Bolufer* (1917) y, aparte, todos los diccionarios académicos. De su análisis resulta que un alto porcentaje de voces de su corpus no se sanciona en los diccionarios, variando entre un 31% y un 42% en los bilingües y situándose la media en un 36% en los monolingües no académicos y en un 31% en los académicos. Por lo que respecta a los términos registrados, comprueba que la tendencia es recoger las acepciones sin gran especificidad de unidades léxicas monoverbales, normalmente asentadas en un período temprano en la historia de la lengua.

El monográfico se cierra con las conclusiones del autor, donde recapitula los resultados que ha obtenido en su análisis terminológico, lexicogenético y lexicográfico y donde concluye acerca del proceso de normalización del vocabulario económico del *Epítome* de Say y su visibilidad en la lengua española.

En suma, este libro de José Carlos de Hoyos contribuye al conocimiento del devenir en España de la terminología de la escuela clásica de la economía que se difunde en las primeras décadas del siglo XIX, cuando, como el autor hace notar, el país estaba desconectado de distintos movimientos europeos de cambio ideológico en lo económico. Por ello consideramos que es una aportación fundamental a la historia de la lengua y de la lexicografía españolas tanto por la exhaustividad y el rigor con los que el autor acomete el análisis de su corpus, integrando distintas perspectivas,

como por su capacidad para vincular los resultados en el nivel terminológico a la historia social de la economía política española en la época.

Carmen Sánchez Manzanares