

e-Scripta Romanica

ISSN: 2392-0718

VOL. 13 | 2025

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



UNIWERSYTET
ŁÓDZKI



Member since 2021
JM14948

Anglicismos derivados, abreviaturas y pseudoanglicismos en el *Diccionario del léxico juvenil en España* (2023)

Derived Anglicisms, Abbreviations and Pseudo-Anglicisms in the Diccionario del léxico juvenil en España (2023)

Beatriz Gómez-Pablos

Universidad Comenius de Bratislava, Eslovaquia

 <https://orcid.org/0000-0002-2165-7314>
gomezpablos@fedu.uniba.sk

Resumen: El artículo analiza los anglicismos derivados en el *Diccionario del léxico juvenil en España* (2023), de María Luisa Regueiro Rodríguez, desde el punto de vista morfológico, la difusión de abreviaturas inglesas en el lenguaje escrito y el fenómeno de los pseudoanglicismos en dicho repertorio lexicográfico. Actualmente se aprecia una mayor familiaridad con el inglés entre los jóvenes, lo cual se refleja en el elevado número de préstamos no adaptados que emplean. Del mismo modo, también se manifiesta en la gran cantidad de formas derivadas, donde la variedad ortográfica y la de sufijos son dos de las características principales. Unida a ellas se encuentra la creatividad que lleva a los jóvenes a formar palabras nuevas, introducir sufijos foráneos, cambiar significados originales y otros fenómenos mencionados en este trabajo.

Palabras clave: jerga juvenil, anglicismos derivados, pseudoanglicismos, neologismos, diccionarios jergales.

Abstract: This article analyzes the anglicisms derived in the *Diccionario del léxico juvenil en España* (2023), by María Luisa Regueiro Rodríguez, from the morphological point of view, the diffusion of English abbreviations in written language and the phenomenon of pseudo-anglicisms in this lexicographic repertoire. There is currently a greater familiarity with the English language among young people, which is reflected in the high number of non-adapted loanwords they use. Similarly, it can be observed in the existence of a large number of derived forms, where orthographic and suffix variety are two of the main features. Related to them is the creativity of young people to form new words, to introduce foreign suffixes, to change original meanings and other phenomena mentioned in this paper.

Keywords: youth slang, derived anglicisms, pseudo-anglicisms, neologisms, slang dictionaries.



Received: 5.01.2025. Verified: 1.06.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Comenius University in Bratislava. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

1. Introducción

El *Diccionario del léxico juvenil en España* (en adelante DLJE-2023) recoge más de 3.000 unidades léxicas pertenecientes a la jerga juvenil. La obra va precedida de un extenso estudio preliminar, donde se da razón de la macro- y microestructura del diccionario, así como del proceso de elaboración del repertorio. Como explica la autora, las unidades proceden de encuestas orales y escritas y de la observación directa en entrevistas realizadas entre los años 2000 y 2022. Como bien se sabe, la variable sociolingüística empleada para caracterizar a este grupo es la edad, lo cual presenta cierta dificultad, pues la línea divisoria no resulta siempre nítida y suele oscilar entre los 12 y los 30 años.

Uno de los méritos principales del DLJE-2023 consiste en ofrecer un repertorio relativamente extenso sobre el sociolecto juvenil. Ciertamente en los últimos años han aparecido numerosos estudios de diversa índole sobre el tema; sin embargo, la dispersión de los mismos impide a menudo la visión de conjunto. Por otro lado, el DLJE-2023 amplía de forma considerable la cantidad de unidades léxicas y ofrece a los interesados un material rico para el análisis desde diferentes perspectivas; por ejemplo, aspectos morfológicos, semánticos, lexicográficos, de variación diatópica, etc.

Obviamente, aunque se trata del léxico que los jóvenes usan en sus intercambios y que consideran propio, algunas de las unidades léxicas cuentan con precedentes muy antiguos (*catre*, *mogollón*, *piltra*), otras con un vocabulario que se ha sostenido a lo largo de las generaciones (*cate*, *chuleta*, *hacer novillos*, *hacer la pelota*) y otras muchas que ya no son exclusivas de dicho sociolecto (*audio*, *enchufado*, *tuit*, *wasapear*) y pertenecen a la oralidad informal de un amplio número de hablantes. El resultado es un corpus muy variado cuyas unidades designan “actividades, relaciones y realidades cotidianas de carácter general, de ocio y diversiones comunes” (Regueiro, 2023, p. 31).

El presente estudio se ocupa de los anglicismos contenidos en el DLJE-2023, en concreto de los derivados, las abreviaturas y los pseudoanglicismos. La obra lexicográfica recoge más de 200 anglicismos adaptados y no adaptados¹, es decir, un 7% aproximadamente del total de las unidades léxicas; cifra que asciende de modo notable si agregamos los derivados (más de 60) y las abreviaturas (30). La influencia del inglés no se limita a estos dos grupos, sino que se aprecia también en expresiones donde comparecen palabras inglesas, palabras inventadas con “apariencia inglesa”, palabras y expresiones mixtas y otras construcciones semejantes (33 en total).

La reciente publicación del DLJE-2023 constituye una aportación novedosa dentro del ámbito de los estudios lexicográficos, en tanto que, hasta la fecha, no se contaba con repertorios de este tipo con una cobertura amplia y sistemática. La mayor parte de las investigaciones previas sobre la jerga juvenil se han limitado

¹ Véase: Gómez-Pablos (2024).

a artículos puntuales² —relativamente escasos— centrados en conjuntos reducidos de unidades léxicas. Por esta razón, consideramos de especial interés utilizar el mencionado diccionario como corpus de análisis, focalizando nuestra atención en un aspecto concreto: la presencia de anglicismos. Esta elección nos permite abordar la influencia creciente del inglés en el léxico juvenil en España, una cuestión que ha sido objeto de escasa atención en los estudios académicos.

En un estudio anterior (Gómez-Pablos, 2024) abordamos los anglicismos crudos y adaptados registrados en el DLJE-2023. Nuestro propósito ahora es analizar los anglicismos derivados, abreviaturas inglesas y pseudoanglicismos que emplean actualmente los jóvenes en España, determinar su número y delimitar los campos semánticos a los que pertenecen, con el fin de ofrecer una visión más completa, que refleje el impacto del inglés en el léxico juvenil contemporáneo.

2. Derivados

El grupo de derivados más numeroso lo conforman los verbos, 26 en total. La mayoría de ellos contiene información etimológica. Sin embargo, está ausente en seis voces: *chutar* (de *shoot*), *esnifar* (de *sniff*), *raidear* (de *raid*), *rapear* (de *rap*), *wasapear* (de *WhatsApp*) y *zapear* (de *zap*). Mientras que en otros, la información se recoge en el préstamo crudo o no adaptado, generalmente bajo el sustantivo: *ghostear* en *ghosting* (del inglés *ghost* ,fantasma'), *smurfear* en *smurf* (del inglés *smurf* ,pituf'), *tajear* en *tag* (del inglés *tag* ,firma'). Todos los verbos pertenecen a la primera conjugación. Sobresale la gran productividad del sufijo denominativo -ear, como se aprecia en 20 de ellos:

bufear. [Del inglés *to buff* ,pulir'] Mejorar las cualidades de un objeto. Mejorar, pulir, potenciar algo en sentido positivo. /2. Refiriéndose a los videojuegos, la acción de *bufear*³ (sic) provoca que los objetos sean de interés popular, cuando antes no lo eran.

chatear^{*4}. [Del ingl. *chat* ,charla, conversación por Internet'] Comunicarse, charlar interactivamente y en tiempo real a través de Internet, dos o más usuarios simultáneamente.

chutar^{*}. I. Lanzar con fuerza el balón de fútbol [...]. II. Inyectar drogas. /2. *fig.* Saber lo que se dice.

craquear. [Del ingl. *to crack* ,romper'] Romper las claves de protección de programas informáticos, a fin de acceder a ellos de forma ilegal.

craquear. [Del ingl. *to crack* ,romper'] Acción de romper el escudo del enemigo en un videojuego.

esnifar^{*}. *drog.* Aspirar droga en polvo por la nariz, sobre todo cocaína.

² Como puede apreciarse en: González Cruz et al. (2009), Danbolt Drange (2007), Solis (2014), Spinelli (2022). Esta última autora analiza el uso de los anglicismos en el habla coloquial de los jóvenes de Santiago de Chile.

³ También en el ejemplo aparece una *f* doble: *Esta arma la han buffeado tanto que ahora es mi favorita.*

⁴ Llevan asterisco aquellas palabras que se recogen en el DLE-2023.

farmear. [Del inglés *to farm* ,recolectar'] En los videojuegos, acto repetitivo que consiste en matar enemigos, con la finalidad de conseguir, dependiendo del juego, oro, experiencia, puntos de facción u objetos, o una mejora en el personaje propio.

flipar*. [Del inglés *to flip out* ,volverse loco'] Entusiasmar, cautivar, gustar mucho alguna cosa. //II. Impresionar vivamente. Maravillar. [...].

ghostear⁵. Dejar de hablar con una persona desapareciendo sin dar explicaciones.

grifear. [Del inglés *to grif* (*sic*⁶) ,sufrir'] En una partida de videojuego, molestar a otro jugador, lo que afecta al conjunto.

holdear. [Del inglés *to hold* ,aguantar'] En los videojuegos, avanzar con un personaje con sigilo, sin ser visto ni oído; y mantener la posición en un lugar concreto, generalmente para espiar o "campear".

lootear. Saquear. En el marco del videojuego abrir un cofre, una caja o simplemente recoger objetos del suelo que estaban ahí o ha soltado un enemigo al ser golpeado o vencido.

lootear. [Del inglés *loot* ,botín'] Acción de coger los objetos de un enemigo al haberlo eliminado en un videojuego.

mutear. [Del inglés *mute* ,mudo'] Silenciar a alguien.

oneshoteear⁷. [Del ingl. *one* y *shoot* ,disparo'] En los videojuegos matar a alguien de un solo disparo o golpe.

pushear. [Del ingl. *push* ,apretar'] En el contexto de los videojuegos, atacar, presionar.

raidear. Destruir un servidor con diversos objetivos posibles, entre ellos divertirse.

rapear. Cantar canciones o tocar música de estilo rap.

rushear. [Del inglés *to rush* ,precipitarse, avanzar'] En un videojuego de acción o estrategia, atacar mientras se avanza. Embestir, asaltar, combatir.

shippear⁸. [Del ingl. *to ship* y *relationship* ,relación personal'] Emparejar, juntar a dos personas que podrían constituir una buena pareja⁹.

⁵ Aunque todos estos verbos añaden el morfema verbal del infinitivo en español y, por tanto, se consideran derivados, Regueiro alterna en los lemas la letra cursiva con la redonda, como si se tratase de préstamos crudos.

⁶ Se trata de la palabra **grief**. slang (in online gaming) to play with the intention of frustrating (another player) rather than winning oneself; véase: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/grief>

⁷ Esta voz no aparece según el orden alfabético; es la segunda recogida en la letra O.

⁸ Aunque siempre es necesario verificar las informaciones colgadas en Internet y en cuestiones de etimología con frecuencia es difícil establecer fechas concretas, traemos a colación este comentario sobre el origen del verbo: "el término *shippear* se remonta desde 1996, donde se tienen registros de foros de fans de la clásica serie *The X Files* [*Expediente X* en España] en los que deseaban que los personajes de Scully y Mulder estuvieran juntos, utilizando el término *shippear* con normalidad"; en: <https://www.milenio.com/virales/que-es-shippear-y-como-se-utiliza-en-redes-sociales> Esta información se repite en otras páginas (por ejemplo: <https://es.wikipedia.org/wiki/Shipping> o <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/que-es-shippear-significado-explicacion>).

⁹ **ship**. to promote or endorse a romantic relationship between (two characters); en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ship>

smurfear¹⁰. Jugar en un **smurf**¹¹.

stalkear¹². [Del inglés *to stalk* ,acechar'] Cotillear, observar la vida privada de una persona mayormente en las redes sociales sin dejar evidencia a través de «vistos», «me gusta», etc.

tajear. Firmar el grafitero o escritor.

tryhardear. [Del ingl. *to try* ,intentar' y *hard* ,fuerte'] Intentar seriamente alguna actividad, en especial en juegos, videojuegos. También cuando se necesita mucha concentración en diversas situaciones.

wasapear. Enviar o recibir mensajes, fotos, videos, etc. a través de la aplicación electrónica inmediata *WhatsApp* (sic).

zapear*. Cambiar reiteradamente de canal televisivo o de pista en los discos CD-Rom, mediante el mando a distancia.

Solo cinco verbos se registran en el DLE-2023: *chatear*, *chutar*, *esfinar*, *flipar* y *zapear*. Del verbo *tajear* se conoce también otra grafía a la que alude Rodríguez González:

desde un punto de vista grafemático, pero, situada en posición final y en un monosílabo, la consonante velar tiende a ensordecerse por lo que algunos hablantes lo pronuncian /tak/; de ahí la variante *tak* y sus derivados correspondientes *takear* (y *taquear*), *takeador* y *takeo* (2018, p. 366).

En el caso de *lootear* y *lotear* se trata de un doblete gráfico, que no precisa de entrada independiente. La definición se puede unificar, y en todo caso recoger los lemas por separado con la remisión al verbo que contenga la definición. Por su parte, para *craquear* (como se hace con *chutar*) también se podría haber empleado una sola entrada donde se recogiesen las dos acepciones.

Respecto a los campos semánticos a los que pertenecen estas voces, llama la atención la cantidad de verbos relacionados con los videojuegos (10 sobre un total de 26).

El DLJE-2023 registra 21 sustantivos derivados y 9 adjetivos (contando las diversas grafías):

chateo. m. Acción y efecto de **chatear*** (en los dos sentidos de comunicarse y beber chatos).

¹⁰ Al tratarse de un neologismo, algunos diccionarios (*Cambridge Dictionary*, *Collins Dictionary*, *Oxford Learner's Dictionaries*) no lo incluyen aun, pero puede encontrarse en numerosas páginas web; por ejemplo en <https://www.idnow.io/glossary/smurfing/> se lee: "The term 'smurf' is used in gaming to describe a player in an online game that creates a new account to play against lower-ranked players, however, it can be used as an all-around term for describing a player who uses an alternate account or multiple accounts".

¹¹ **smurf**. Cuenta de videojuego alternativa que se abre habitualmente para probar personajes y nuevos *skills* (DLJE-2023).

¹² El significado en inglés no especifica los mismos matices que posee la definición de DLJE-2023. En el *Collins Dictionary* se lee: **stalk**. If someone stalks someone else, especially a famous person or a person they used to have a relationship with, they keep following them or contacting them in an annoying and frightening way; en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/stalk>

cheto. m. [Del ingl. *cheter* (sic)¹³ ,tramposo'] Programas externos de juegos multijugador, modificaciones del mismo o códigos para terminar un juego y derrotar más fácilmente a los adversarios.

esnifada*. f. *drog*. En el lenguaje de la droga, acción y efecto de esnifar*. /2. Dosis esfinada.

fanzinero, **-sa**. m. y f. Amante de los fanzines¹⁴.

fekas. adj. com. [Del ingl. *fake* ,falso'] Persona falsa, que traiciona o decepciona.

flipado, **-da***. adj. Persona que está bajo los efectos de una droga o lo parece por estar cautivado, maravillado, emocionado [...]. /3. Jactancioso, creído, vanidoso, presuntuoso. /3. Persona que gusta impresionar sin importar los medios.

flipante. adj. com. Que flipa. Cautivante, que entusiasma. /2. Asombroso, alucinante. /3. Llamativo. /4. Emocionante.

flipe*. m. Acción y efecto de **flipar**. /2. Maravilla. Sorpresa. Cosa o persona asombrosa, inusual, llamativa, emocionante o muy interesante. /3. Alucinación por drogas.

frikachón. adj. superlativo de **friki**.

glitcheado, **-da**. adj. [Del ingl. *glitch*¹⁵ ,falla'] En un programa informático o en una red, la persona que está equivocada, en un error.

hip-hopero, **-ra**. m. y f. Andal. Cád. Amante del **hip-hop**.

hipioso, **-sa**. adj. despect. Que tiene aspecto o ideas propias de un hippy.

jipiguay. m. y f. com. Sevil. Despect. **Jipioso**, **hipioso**. /2. El **jipiguay** sevillano también se identifica con el **alternativo** de otras regiones. Es pacifista, suele llevar rastas, se reúne en parques y plazas donde toca el bongó y conversa con su grupo.

jipilongo, **-ga**. adj. Andal. **Jipioso**, **hipioso**. Persona de aspectos y costumbres de un **hippie**, desaliñado y descuidado en su modo de vestir.

jipioso, **-sa**. adj. Despec. De aspecto descuidado, desaliñado, propio de *hippies*. /2. Desaliñado, de aspecto poco sucio y descuidado.

metalero, **-ra**. m. y f. Joven que se define por gustos musicales, por la subcultura metal, y de la combinación de estilos *trash metal* y *rock*, con elementos de *rap*, *hip hop* [...].

¹³ **cheater**. A cheater is someone who cheats; en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cheat> **cheat**. When someone cheats, they do not obey a set of rules which they should be obeying, for example in a game or ex, en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cheater>

¹⁴ **fanzine**. m. [Contracción de los términos ingleses *fan* y *magazine*, ,revista para fans'] Publicación periódica de jóvenes y para jóvenes fans de determinados estilos musicales [...] (DLJE-2023).

¹⁵ **glitch**. 1. a sudden instance of malfunctioning or irregularity in an electronic system; en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/glitch>

Según Wikipedia, la palabra *glitch* procede del yiddish: Un *glitch* (del Yiddish שטיגל), en el ámbito de la informática o los videojuegos, es un error que, al no afectar negativamente al rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa o videojuego en cuestión, no puede considerarse un fallo, sino más bien una característica no prevista; en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Glitch>

También el *Etymology Dictionary Online* alude a dicha etimología; si bien lo hace con cierta precaución: "by 1953, said to have been in use in radio broadcast jargon since early 1940s, American English, possibly from Yiddish *glitsh* a *slip*, from *glitshn* to *slip*, from German *glitschen*, and related *gleiten* to *glide* (see *glide* (v.)). Perhaps directly from German. Apparently it began as technical jargon among radio and television engineers, but was popularized and given a broader meaning c. 1962 by the U.S. space program"; en: <https://www.etymonline.com/search?q=glitch>

pafeto. m. [Adaptación fonética del término ingl. *pub*] Bar en el que se escucha música moderna.

punkarra. [adj.] m. y f. *Catal.* despect. **punk**. **punki**.

rapeo. m. Música *rap*.

rapero*, **-ra**. l. m. y f. Joven que se identifica con la música **rap**. [...]. //II. adj. Perteneciente o relativo al rap.

rockerío. m. conjunto, grupo de rockeros.

rockero, **-ra**. adj. y s. **roquero**.

roquero, **-ra**¹⁶. m. y f. seguidor de la música rock. T. **rocker**.

sarpero, **-ra**. m. y f. **sarp**.

shippeo. m. Nombre que se forma fundiendo los de los nombres de una pareja generalmente famosa. *Brangelina*, de Angelina Jolie y Brad Pitt.

tajeo. m. Acción y efecto de tajar. En el grafiti, firmas, espec. las hechas con rotulador.

[toy o] toyaco. Grafitero, novato que no sabe pintar, o que lo hace mal.

wiscacho. m. whisky (*sic*).

yonquita. Sevil. Drogadicto¹⁷.

yonko. Sevil. drog. Drogadicto.

yonkarra. drog. **yonqui**¹⁸.

Nueve de las voces están relacionadas con los verbos vistos anteriormente: *chateo*, *esfinada*, *flipado*, *flipante*, *flipe*, *rapeo*, *rapero*, *shippeo*, *tajeo*.

En esta muestra de voces encontramos diferentes sufijos, según se trate de sustantivos o adjetivos. Los sufijos más frecuentes para los sustantivos son *-eo* (*chateo*, *rapeo*, *shippeo* y *tajeo*), denotan la acción de las correspondientes formas verbales, y *-ero* (*hip-hopero*, *metalero*, *rapero*, *rockero-roquero*¹⁹ y *sarpero*), en palabras relacionadas con personas aficionadas a un tipo de música o baile concretos. En inglés *shippeo* corresponde a *ship name* que puede definirse como "a portmanteau or combined nickname given to a romantic, platonic, or even fictional relationship between two people. It's a way for fans or the general public to identify and talk about a couple without having to use their full names. It can also signify a collective hope that two individuals will become an item"²⁰.

Por su parte, el equivalente inglés de *hip-hopero* es *hip-hop dancer*; mientras que *metalero* recibe diferentes denominaciones en inglés: *metalhead*, *headbanger*,

¹⁶ Aquí se podrían haber unido las grafías y presentar la entrada como "roquero o roker", como vemos más abajo en "yonqui o yonki".

¹⁷ El ejemplo recoge otra grafía: *Los yonkitas vienen puestos de farlopa* (s.v. **yonquita**).

¹⁸ **yonqui** o **yonki**. m. y f. [Del ingl. *junkie*] Heroinómano, adicto a la heroína. /2. despect. Drogadicto en general. /3. Adicto. Con valor calif., en ocasiones despect., se emplea para referirse a personas o actitudes que reflejen cualquier género de dependencia o de adicción.

¹⁹ El doblete gráfico es común en voces que contienen las grafías *k* y *ck*.

²⁰ Sobre este fenómeno lingüístico puede obtenerse más información en: <https://usdictionary.com/idioms/ship-name/>

hesher, *mosher* y *thrasher*; las dos primeras son las más comunes y se refieren tanto a los *fans* de la música como de la subcultura misma²¹. Para *rapero* existe en inglés *rapper*; sin embargo, el equivalente de *sarpero* es *sharp* (sigla de *Skinheads Against Racial Prejudice*).

Como se apunta en la *Nueva gramática de la lengua española* de la RAE hablando sobre el sufijo *-ero*:

El sustantivo que constituye la base léxica designa asimismo muy frecuentemente aquello que se tiene por afición, como en *aventurera*, *bolichero*, *fandanguera*, *matero*, *milonguero*, *salsera*. Este último grupo se va extendiendo en la lengua actual, sea en el lenguaje juvenil o en los registros coloquiales de la lengua general. Se han creado así *bloguero*, *chatero* ('aficionado al chat o a chatear'), *fotero* ('aficionado a la fotografía'), *futbolero*, *motero* (también *motequero* y *motoquero* en la Argentina, distinto de *motorista*), *metalero* ('aficionado al heavy metal'), *roquero* o *trenero* ('aficionado al tren') (NTLE § 6.8p).

Otros sufijos que aparecen en los sustantivos de la lista con representación individual son: *-ada* (*esfinada*), *-acho* (*wiskacho*), *-aco* (*toyaco*), *-arra* (*punkarra*, *yoncarra*), *-e* (*flipe*), *-eto* (*pafeto*), *-ío* (*roquerío*), *-ita*, (*yonquita*), *-o* (*cheto*, *yonko*). El sufijo *-ada* se suele añadir a verbos para indicar una acción; los menos comunes en sustantivos son *-eto* y *-acho*²².

Las palabras inglesas *hippie-hippy*, *junkie-junky* y *punkie-punky* son las más prolíficas en crear derivados en español, como se observa en el DLJE-2023.

Pafeto resulta algo peculiar, por la adaptación del término inglés *pub* a *paf*, variante que, según Rodríguez González, se basa en su pronunciación coloquial (2021, p. 589). Tanto él como Gómez Torrego (2001, p. 48) subrayan que se trata de un sufijo diminutivo de carácter despectivo y coinciden en mencionar en este contexto *bareto* junto a *y pafeto* (Rodríguez González) y *pubeto* (Gómez Torrego)²³. Una búsqueda rápida a través del Google arroja algunos ejemplos de uso²⁴:

- (1) Fiestuki en el *pafeto*²⁵.
- (2) En mi curro/ el *pafeto* [...] *Pafeto*: Dícese de lo que no es ni un *pub* ni un *bareto*²⁶.
- (3) Estaba en un *pafeto* sonando trap to wapo y va el dj y pone esto [...] ²⁷.
- (4) Al llegar, un poco apurados vimos que era... un *pub*, bueno, en realidad por su minúsculo tamaño un *pafeto* [...] arriba de la entrada hay un cartel de tres

²¹ Véase: https://en.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal_subculture La página equivalente en español recoge otros sinónimos usados en español: *metallier*, *metálico*, *heavy-rocker*; en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Metalero>

²² Si bien podrían aducirse palabras como *careto*, *cubeto*, *libreto*, etc. y *hombracho*, *libracho*, *poblacho*, *ricacho*, entre otras (algunas con sentido despectivo).

²³ Este autor los describe concretamente como 'bar o *pub* de pequeñas dimensiones y de poca calidad y comodidad' (2001, p. 48).

²⁴ La cursiva es nuestra.

²⁵ <https://cantabria2016.wordpress.com/2016/03/10/fiestuki-en-el-pafeto/>

²⁶ https://www.comunidadumbria.com/comunidad/galerias-de-fotos/foto/607?__Pg=2&__pg=0

²⁷ <https://forocoches.com/foro/showthread.php?t=7298069>

metros donde está escrito Roa Cocktails PUB eso significa que es un PUB (*pafo* en manera despreciativa)²⁸.

Sobre el sufijo *-arra* existen diferentes opiniones. Gómez Torrego, refiriéndose a la palabra *motarra* (‘motero’, pero con un carácter algo más vulgar), considera que se ha creado por imitación del sustantivo-adjetivo *macarra*, aplicado a las personas (cfr. 2001, p. 50). Por su parte, Rodríguez González opina que se trata del sufijo de origen vasco *-arra*, y menciona también los dos ejemplos que recoge el DLJE-2023: *punkarra* (< *punk*), *yonkarra* (< *junkie*) (2021, p. 587).

Por lo que se refiere a *wiscacho*, solo hemos encontrado esta palabra en canciones hispanoamericanas. El DLJE-2023 lo define como ‘wisky’. El *Diccionario de americanismos* (2010) registra esta voz con tres grafías diferentes:

whiscacho. l. 1. Bo. whiskacho.

whiskacho. l. 1. m. Pe, Ar. Whisky. (whiscacho; wiskacho).

wiskacho. l. 1. Ec, Pe, Ch. whiskacho.

A *cheto* se podrían añadir otros derivados: *chetar* y *chetado*; como bien se refleja en algunas páginas web sobre videojuegos. Vaya como ejemplo este texto²⁹:

Dentro del mundo de los videojuegos existen dos significados para **chetado**: uno de ellos está relacionado con el jugador y el otro con los elementos que forman parte del juego:

En el caso de un jugador: **chetar** consiste en usar **chetos**, que quiere decir trucos, para obtener ventajas en el juego. Alguien ha chetado en un videojuego cuando recurre a programas externos al juego o modificaciones en el mismo para vencer a sus adversarios. Esta es una mala praxis [...].

En el caso de los elementos del videojuego: **chetado** quiere decir que un personaje, un objeto, una habilidad... contiene un potencial tan extraordinario y que ofrece tanta ventaja sobre el resto que puede considerarse como desequilibrado en comparación con el rival³⁰.

Los adjetivos muestran diversos sufijos: *-ado* (*flipado*), *-ante* (*flipante*)³¹, *-ero* (*rapero*), *-chón* (*frikachón*) y *-oso* (*fanzineroso*, *hipioso* o *jipioso*)³² y *-s* (*fekas*). Este último, *fekas*, se recoge en el *Diccionario de americanismos* (2010) con otra grafía, con marca diatópica de Puerto Rico y como sustantivo: **feca**. ll. 1. f. PR. Mentira, engaño.³³ La voz pertenece principalmente al mundo de los raperos y la suelen

²⁸ https://www.tripadvisor.co/ShowUserReviews-g187529-d3479107-r578023823-Roa_Lounge_Music_Dreams-Valencia_Province_of_Valencia_Valencian_Community.html

²⁹ La negrita es nuestra.

³⁰ En: <https://www.geekno.com/glosario/chetado>

³¹ Rodríguez González menciona otros derivados de anglicismos como *dopante* (< *dopar*), *estresante* (< *stress/estrés*) o *tripante* (< *trip*), *swingante*, *swingueante* (< *swing*) (2021, p. 601).

³² Rodríguez González añade otros ejemplos: *espitoso* y *spitoso* (‘marchoso’ < *speed*, *espid*), *piloso* (< *pill*), *serendipitoso* (< *serendipia*, *serendipidad*), *triposo* (‘relativo al *trip*’; ‘consumidor de *trips*’). El sufijo indica cualidad, relación o semejanza con el sustantivo del que parte como base léxica (2021, p. 600).

³³ Este significado se recoge en algunas páginas web, por ejemplo en el *El Reggaetonario – Diccionario del flow*; en: <https://www.flowradio.fm/reggaetonario/>

emplear cuando la letra de sus canciones no coincide con la realidad de las vidas de los cantantes³⁴.

En el caso de *jipilongo*, voz de uso regional, contamos con numerosos testimonios escritos. Vayan aquí algunos ejemplos:

- (1) Robin Food, chef del programa, nos enseña a preparar un bizcocho de chocolate "jipilongo", como él mismo denomina, porque lleva calabacín³⁵.
- (2) El mercadillo nocturno de Pai es uno de los principales atractivos de este pequeño pueblo "jipilongo"³⁶.
- (3) Este ambiente jipilongo, como lo describen algunos visitantes, le da al lugar una energía especial y un ambiente de libertad³⁷.
- (4) Le preguntó al viejo Altman, el librero, quién era esa chica y él le respondió: una jipilonga que estudia en el profesorado³⁸.

Rodríguez González comenta que

La terminación *-ongo* como sufijo en español con una referencia personal es rara, pero está presente en algunas voces castizas con un matiz despectivo y humorístico, como *bailongo* y *frailongo*. Junto a otras con similar morfología, como *-engo*, *-ango*, *-engo (sic)*, Juan Selva (1949) la incluye dentro de un grupo que calificó en su día como "sufijos olvidados", a los que atribuye raíces africanas. Con anglicismo el GDA registra una voz, *jevilongo*, 'aficionado al heavy (metal)' e 'intérprete de este estilo', y tiene valor de nombre y adjetivo al igual que *rockero*, de la misma serie semántica musical. La */-l-/* intervocálica ofrece apoyatura al sufijo, y probablemente voces como las señaladas, *bailongo* y *frailongo*, han servido de modelo en la derivación (2021, p. 587).

Según Hernández, la sinonimia es abundante y se utilizan bastantes términos para denotar lo mismo. "Lógicamente este fenómeno es más frecuente en campos concretos de inmediatez vital, como son la comida, la droga, la bebida, el dinero, lo relacionado con los estudios, las personas, etc." (1991, p. 17).

3. Abreviaturas

Si la adopción de siglas inglesas en español ha sido desde hace años común³⁹, no así la adopción de frases o expresiones expresadas por medio de abreviaturas. El DLJE-2023 recoge 30 abreviaturas inglesas. Este número rebasa con diferencia el de las españolas, que apenas llegan a cuatro⁴⁰. El uso de abreviaturas está muy

³⁴ "Las personas más criticadas en el mundo del *freestyle* son aquellas a las que llaman *fekas*. Suele ser alguien que no presenta coherencias entre su vida real y lo que transmite en el contenido de su *free* o en las letras de sus temas"; en: <https://urbanroosters.news/feka-glosario-freestyle/>

³⁵ *Onda cero* 5/3/2021, en: https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/audios-podcast/recetas-robin-food/robin-food-bizcocho-jipilongo-chocolate-calabacin_20210305604217ac9d3d150001c7b5f8.html

³⁶ En: <https://cronicasdeunamochila.com/que-ver-y-hacer-en-pai-tailandia/>

³⁷ En: <https://viajandoitalia.com/valle-della-luna-un-paisaje-magico-en-el-norte-de-cerdena/>

³⁸ *Perfil* 14/5/2023; en: <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/libros.phtml>

³⁹ Como por ejemplo: CEO (*Chief Executive Officer*), CIA (*Central Intelligence Agency*), FBI (*Federal Bureau of Investigation*), NASA, (*National Aeronautics and Space Administration*), etc. Si bien existe también una fuerte tendencia a la traducción (OMS, ONG, ONU, OVNI, SIDA, etc.).

⁴⁰ **ADS** 'adiós', **cc** 'con copia a', **ESO** 'Eso que Soportamos Obligatoriamente', **mg** 'me gusta', **mñn** 'mañana' (con mayúsculas en el ejemplo: Nos vemos MÑN).

extendido en la mensajería instantánea (*WhatsApp, WeChat, Facebook Messenger, Telegram* e *iMessage*, entre otras), donde suele regir la inmediatez, la brevedad y la informalidad, características a su vez que la definen. Las abreviaturas facilitan mayor cantidad de información en menor espacio; lo cual implica a la vez mayor rapidez tanto para el que escribe el mensaje como para quien lo lee; es decir, en ambos casos conlleva ahorro de tiempo. Los jóvenes españoles, cada vez más familiarizados con el inglés, emplean con frecuencia este tipo de abreviaturas.

La mayor parte de las abreviaturas inglesas pertenecen al ámbito de las expresiones coloquiales:

asap. [*as soon as possible*] Tan pronto como sea posible.

gn. [*good night*] Saludo de buenas noches.

gtg. [*Got to go*] Me tengo que ir, expres. que marca el final del intercambio comunicativo.

ite. [*alright (sic)*] En las redes sociales, expresión de acuerdo.

lmk. [*let me know*] Expres. para solicitar a alguien que conteste en un chat, en las redes sociales, etc.

omg. [*Oh my God*]

omw. [*On My Way*] En camino.

thx. [*thank's*] Expresión de agradecimiento a algo o a alguien.

tyl. [*Talk to you later*] Se emplea en las redes sociales para indicar que se interrumpe la comunicación en ese momento.

wby.⁴¹ [*Whet (sic) about you*] ¿Qué opinas?, empleada en un chat al interlocutor.

wth. [*what the heck/hell*] ¡Qué diablos! Expresa extrañeza, sorpresa.

yh. [*yes*] en redes, chats, etc.

xoxo. Expresión de saludo afectivo, como el envío de “besos, abrazos” en un correo electrónico, en mensajes de texto, etc.

La abreviatura **yh**, si la consideramos con precisión, procede de *yeah*, sinónimo de *yes*, usado según el *Collins Dictionary* en un contexto hablado informal⁴². Sobre la expresión **xoxo** no se indica tampoco su origen inglés, y nuevamente la búsqueda en el *Collins* proporciona la información⁴³: ‘symbol for hugs and kisses: used esp in social media, text messages, etc.’

Además de las que se recogen en el DLJE-2023, existe gran cantidad de abreviaturas que los jóvenes españoles emplean al escribir mensajes y que se pueden consultar en diversas páginas webs⁴⁴, donde unas veces aparecen en mayúsculas

⁴¹ Quizás, para entender mejor la abreviatura, no estaría de más añadir también la forma inglesa contraída: *What 'bout you?*

⁴² **yeah.** 1. convention. Yeah means yes. [informal, spoken]; en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/yeah>

⁴³ En: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/xoxo>

⁴⁴ Véase por ejemplo: <https://www.socialmediaycontenidos.com/las-45-abreviaturas-mas-comunes-en-twitter-y-otras-redes-sociales/>, <https://elblogdeidiomas.es/acronimos-y-abreviaturas-mas-usadas-en-las->

y otras en minúsculas. Vayan aquí algunos ejemplos: *FTF* [*face to face*, cara a cara], *HTH* [*hope to help*, espero que te ayude], *IDK* [*I dont know*, no sé], *LOL* [*laughing out loud*, reírse a carcajadas], *NP* [*no problem*, ningún problema], *TMI* [*too much information*, demasiada información], *TOY* [*thinking of you*, pensando en ti] o *WB* [*wellcome back*, bienvenido de nuevo], etc.

Un tercio de las abreviaturas registradas en DLJE-2023 está relacionada con los videojuegos:

afk. [*away from keyword*] Jugador de videojuego que está inactivo en la partida o en un chat.

bbl. [*Be Back Latter*⁴⁵] Expres. con la que el jugador anuncia que se ausenta de la partida de videojuego por un periodo de tiempo indeterminado.

bbs. [*Be Back In a Second*] Expres. con la que el jugador anuncia que se ausenta de la partida de videojuego por un periodo mínimo de tiempo.

dc. [*Discord*] En las redes sociales ,desacuerdo⁴⁶.

ez. [*easy*] Fácil, que emplean los jóvenes para burlarse de una partida de videojuego que consideran mala.

gg. [*God (sic) Game*] Buen juego, buena partida. Gralm. se emplea como expresión de satisfacción al final de la partida de videojuego que se dirige a los demás jugadores.

gl hf. [*Good luck, have fun*] Expresión de saludo cordial a los oponentes al inicio de una partida de videojuegos.

id. Nombre con el que se identifica el jugador de videojuegos.

no ty. loc. v. No, gracias.

ohk. [*one hit kill*] Expres. de triunfo del jugador que gana la partida de videojuego.

ff.⁴⁷ [*Team fight*] En una partida de videojuegos, situación en la que los miembros de un equipo definden un área determinada.

tyfp. [*Thank you for your playing* o *Thank you for the party*] Gracias por jugar, en partidas o asaltos cooperativos con aliados desconocidos en videojuegos, donde los equipos combinan fuerzas para hacer frente a un objetivo específico.

wp. [*well played*] Bien jugado⁴⁸.

En dos de los artículos no se alude al origen inglés de la abreviatura: en **id** debería añadirse entre corchetes *identification document*, como en las demás expresiones; e igualmente en **no ty** debería señalarse *no, thank you*.

Las demás abreviaturas hacen referencia a expresiones que la autora comenta de la siguiente manera:

redes-sociales/, <https://www.significados.com/abreviaturas-redes-sociales/>, <https://english4future.es/abreviaturas-y-acronimos-en-ingles#W>, entre otras muchas.

⁴⁵ Quizás podría unificarse el uso de mayúsculas y minúsculas de los corchetes.

⁴⁶ La entrada reenvía a **Discord**. Plataforma que permite la comunicación entre jugadores de videojuegos.

⁴⁷ La abreviatura se recoge erróneamente entre las entradas **techno** y **tejo**.

⁴⁸ Aunque no hay una mención explícita de los videojuegos, esta entrada remite a **gg**, donde sí se menciona.

bts. [*Behind the scenes*] Expresión que se utiliza inicialmente para referirse a cómo se ha hecho un video musical.

fanfic. [*fanfiction*] Historia o novela creada en las redes sociales por fans de un personaje o influencer.— historia creada en las redes sociales por fans de un personaje o un influencer.

fff.⁴⁹ [*follow for follow*] Nos seguimos mutuamente, con la que los interlocutores en una red social expresan que se seguirán comunicando.

rt. [*retweet*] Expres. de asentimiento, de acuerdo o conformidad con lo que manifiesta el interlocutor, por ,lo retuiteo'. De acuerdo.

Consideramos que las abreviaturas como **ATEEZ** [*A Teenagers Z*], **insta** [*Instagram*] o **yt** [*Youtube*] no deberían registrarse en el DLJE-2023, pues se trata de nombres propios. De hecho, las dos últimas no ofrecen ninguna definición o descripción y en la primera leemos: "Designa una *boy band* de Corea del Sur de ocho miembros adolescentes" (s.v.). Este grupo debutó en 2018 y es uno de los muchos grupos de *k-pop* que existen, cuyos nombres —algunos incluso más famosos— tampoco se recogen en el repertorio lexicográfico.

4. Pseudoanglicismos

Entre los pseudoanglicismos⁵⁰, o palabras y expresiones inventadas, distinguimos cuatro tipos o grupos: a) palabras inglesas cuyo significado español no existe en inglés, b) palabras híbridas donde se distingue un componente inglés y un componente español, c) palabras españolas con un sufijo inglés y d) expresiones españolas en inglés o con un componente inglés.

Al primer grupo, voces y expresiones inventadas, pertenece la palabra **batfactor** (,mujer joven poco agraciada y generalmente obesa, que acompaña a otra joven, esta muy atractiva'). No se explica en la definición, que la *batfactor* espanta a aquellos hombres que intentan entablar relación con la chica atractiva. En muchas páginas web⁵¹ la llaman ,factor murciélago', traduciendo al español *bat*. Otro ejemplo de este grupo es **sandwich**, donde la metáfora tiene un valor humorístico (,entre estudiantes, pequeña chuleta que se esconde en una goma de borrar cortada por la mitad')⁵². La tercera palabra que encontramos, **forest** (,tonto, imbécil, lelo'), procede del título de la famosa película protagonizada por Tom Hanks como se explica entre corchetes: [Alude a la película de Forest Gam (*sic*)⁵³]. Sinónimo

⁴⁹ También admite, como indica Regueiro, la grafía **F4f** (s.v.).

⁵⁰ Casado Velarde (2015, pp. 132-133) los llama *falsos préstamos*, mientras que Rodríguez González (2013) los denomina *pseudoanglicismos*.

⁵¹ Sirvan como botón de muestra: <https://forocoches.com/foro/showthread.php?t=1484624> y <https://objetivoligar.wordpress.com/2013/05/29/neutralizando-al-bat-factor/>

⁵² El DLE-2023 recoge bajo *chuleta* varios sinónimos, que no aparecen en el DLJE-2023. Se trata de: *apunte, nota, acordeón, chepe, chivo, comprimido, ferrocarril, trencito, forro, machete, polla*.

⁵³ El nombre de la película estadounidense es *Forrest Gump*, estrenada en 1994 y basada en la novela homónima del escritor Winston Groom.

del adjetivo anterior es también el antropónimo **larry**⁵⁴ (,muy tonto, estúpido'⁵⁵), diminutivo de *Laurence*. La voz está registrada en el *Diccionario de americanismos* (2010) con dos acepciones, ambas usadas en Honduras entre los jóvenes⁵⁶. El DLJE-2023 registra **pretty woman** (,mujer que lleva la ropa muy ceñida al cuerpo'); se trata de un juego de palabras entre *prieta* (,ajustada, ceñida') y *pretty* (,bonita'). Por último, estaría **sexylady** (,joven muy atractiva') que en inglés se escribe *sexy lady* y significa literalmente ,mujer sexy', sin más.

En el segundo grupo se encuentran siete palabras compuestas con un componente inglés y otro español. Se trata de **covidiota** (,persona que se niega a cumplir las medidas sanitarias dictadas para evitar el contagio de la covid'), del acrónimo inglés *covid* (de *Coronavirus Disease*), conocido también como covid-2019⁵⁷; de **jpitecagas** (,pijo* que se distingue por su esnobismo en el lenguaje, en la vestimenta y en los modales') donde la palabra inglesa *happy* ya aparece adaptada, **jipiguay** (,hipioso, jipioso')⁵⁸, **machoman** (,extranjero prototipo de la falocracia, el predominio del hombre sobre la mujer en la vida social'), **mochilaman** (,en eventos masivos, la persona que vende refrescos, que lleva en una mochila'), **pijolight** (,persona insignificante que se da la importancia que no tiene') y **yonquilata**⁵⁹ (,bote o lata de cerveza de mediolitro o más').

Grupo aparte lo forman aquellas palabras que poseen una raíz española y el sufijo inglés *-ing*: **balconing** (,práctica que consiste en saltar entre los balcones de un hotel o de lugares altos hacia la piscina'), **cañoning** (,deporte de riesgo consistente en descender por cañones'), **puenting** (,deporte de riesgo que consiste en tirarse al vacío desde un puente u otro lugar elevado, sujetándose con una cuerda elástica'). A diferencia de las anteriores, estas voces están documentadas en los corpus académicos⁶⁰.

⁵⁴ Sobre el origen de este significado hay quien lo remite al personaje "Larry", del grupo de cómicos *Los Tres Chiflados*, que siempre hacía el tonto. Véase: <https://www.portalpuentealto.cl/tras-los-dichos-de-camila-vallejo-que-es-hacerse-el-larry/> Las películas de *Columbia Pictures* que protagonizaba este trío se doblaban en América, en un español hispanoamericano, principalmente con voces mexicanas.

⁵⁵ El DLJE-2023 añade aquí la marca de despectivo, quizás innecesaria por el significado mismo de la palabra.

⁵⁶ **larry**. (Voz inglesa). I. 1. adj. *Ho. juv.* Referido a persona, incapaz, inepta. 2. *Ho. juv.* Referido a persona, haragana. *Diccionario de americanismos* (2010). Esta voz parece difundirse también por otros países, véase: https://www.chvnoticias.cl/viral/que-significa-hacerse-el-larry_20201204/

⁵⁷ COVID-19 is a serious disease which affects your ability to breathe. It is caused by a new type of coronavirus that was first identified in 2019. The short form Covid is also used; en: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/covid-19>

⁵⁸ Además de contar con dos marcas lexicográficas *Sevil.* y *despect.* Tiene una segunda acepción: ,El **jipiguay** sevillano también se identifica con el **alternativo** de otras regiones. Es pacifista suele llevar rastas, se reúne en parques y plazas donde toca el bongó y conversa con su grupo'.

⁵⁹ En el *Diccionario del español de todos* se da razón de la etimología: "De yonki y lata, a su vez del latín vulgar *latta* 'vara larga', de origen germánico. Lo de yonki a su vez puede deberse a que son las latas que popularmente se considera que beben en la calle los drogadictos (además de las litronas), quizá con influencia de la idea de que el que bebe de estas latas es un yonki de la cerveza (es decir, una persona muy adicta)"; en: <https://diccet.com/2020/09/01/yonkilata/>

⁶⁰ La voz *balconing* se recoge en cuatro documentos en CORPES XXI; *cañoning* no aparece en CREA ni CORPES XXI; y *puenting* se registra en CREA en 12 documentos diferentes, casi todos ellos de la década de los noventa del siglo pasado, y en 24 documentos en el CORPES XXI; en ambos bancos la fuente mayoritaria es la prensa.

En el cuarto grupo, encontramos palabras como **emilio** (,mensaje de correo electrónico'), donde *e-mail* se transforma en el antropónimo español *Emilio* por su aparente semejanza y le da un ligero matiz humorístico. Sin embargo, cada vez se usa menos y, en su lugar, los jóvenes suelen emplear *mail*, *email* o *correo*. También **efectiviwonder** (,efectivamente, por supuesto') pertenece a este grupo. Puede datarse entre los años 70 y 80, época en la que el cantante Stevie Wonder se encontraba en su apogeo musical. Se trata de un juego de palabras entre el nombre del artista Stevie (pronunciado Estivi) y Wonder, de donde resulta *efectiwonder*⁶¹. La tercera voz que se suscribe a este grupo es **parkineo** (,botellón que se desarrolla en un parking abierto al aire libre'), formada a partir de la palabra inglesa *parking* y el sufijo español -eo. La diferencia con el botellón es el papel predominante de la música y el baile, tal y como se describe en las siguientes páginas de Internet:

El fenómeno del "Parkineo" se ha arraigado profundamente en la cultura española, especialmente entre los más jóvenes, definiendo una forma única de socialización y diversión al aire libre, siendo una combinación del botellón convencional. Este término, acuñado en España en la última década del siglo XX, revela una costumbre en la que la música, los vehículos y las bebidas alcohólicas se entrelazan para crear una experiencia memorable⁶².

las prácticas del parkineo y el botellón como una práctica cultural legítima y propia de ciertos grupos sociales [...] llevan las fiestas al parking de las discotecas en las que ya no cabe un alfiler. Es el célebre parkineo, una de las tendencias más bizarras e hilarantes de aquel movimiento juvenil: cientos de personas bailando a plena luz del día, con los viejos radiocasetes a todo gas⁶³.

El DLJE-2023 contiene también expresiones que se traducen del español al inglés por completo, o solo parcialmente, y que poseen un toque humorístico, como por ejemplo:

by the face (s.v. **face**) expres. **por la cara**, loc. adv. Gratuitamente.

por si las flais (s.v. **flai**) loc. v. Por si las moscas, las dudas.

mala milk (s.v. **milk**) loc. n. Eufemismo propio de pijos, mal humor. Mala intención. Mal carácter.

ir a full (s.v. **full**) loc. v. **a tope**.

La expresión **¿qué me estás contáiner?** (,¿qué me estás contando?') es inventada y tiene un uso simplemente humorístico; aprovecha la semejanza fonética entre *container* y *contar*. Suena cómico, como también sonaría a la inversa al decir en inglés *it's raining cats and perros*, en lugar de *it's raining cats and dogs* (,llueve a cántaros').

⁶¹ En: <https://diccet.com/2021/07/14/efectiviwonder/>. Otros artículos consideran esta expresión pasada de moda: <https://zeleb.publico.es/noticia/17-expresiones-viejunas-que-tendrias-que-borrar-de-tu-vocabulario/>, <https://elpais.com/cultura/2023-12-01/estopa-nosotros-decimos-efectiviwonder-estamos-desactualizados-y-con-orgullo.html>, <https://www.laopiniondezamora.es/sociedad/2015/06/04/frases-palabras-viejunas-seguimos-utilizando-1062896.html>

⁶² En: <https://wololosound.com/articulos/parkineo/>

⁶³ En: <https://www.descubrir.com/que-paso-con-la-ruta-del-bacalao/>

En otros casos se trata de locuciones verbales donde se inserta un anglicismo crudo que conserva su significado:

estar de chill (s.v. *chill*) loc. v. Hablar tranquilamente, en un contexto amable. //II. Estado de tranquilidad, de relax.

se le oye trotar al fail (s.v. *fail*) expresión que anticipa que algo **saldrá mal**.

darle un flas/flash (s.v. *flas*) [a alguien] loc. v. Trastornarse, sufrir un fuerte impacto emocional.

tirar follow⁶⁴ loc. v. Comenzar a seguir a alguien en las redes sociales.

hacer un next (s.v. *next*) Desatención grave, indiferencia extrema al interlocutor. *Mientras hablaba, su amigo le hizo un next, un nextazo, y seguía con el móvil como si nada.*

Por último, encontramos la expresión **ni Perry** (,nadie'), sobre la que existen diversas teorías. La más plausible y difundida⁶⁵ es que se refiere a Perry Mason, el abogado que protagonizó las novelas policíacas de Erle Stanley Gardner. Estas novelas sirvieron para hacer una serie televisiva en los años 50, que estuvo en pantalla durante décadas. "Estaba tan presente en la vida de los telespectadores y era tan difícil no verlo, que consiguió que se acuñara dicha frase en su honor"⁶⁶. El DLJE-2023 recoge dos expresiones sinónimas: **ni Peter** (s.v. *Perry*), y **ni Clifford** (s.v. *Clifford*).

Sin pertenecer a ninguno de los grupos anteriores, estaría **yonatán** (,heroinómano'), adaptación ortográfica del antropónimo *Jonathan*, que puede ser considerado un pseudoanglicismo. La entrada remite a *yonqui*.

5. Conclusiones

La presencia de los anglicismos crudos y adaptados (202 unidades) junto con las formas derivadas y abreviaturas inglesas (90 unidades) supone un 10% de las entradas del DLJE-2023, lo cual manifiesta la gran influencia del inglés en la jerga juvenil. Teniendo en cuenta que el material recogido por Regueiro procede no solo de encuestas escritas sino también de conversaciones orales, es difícil rastrear el uso de algunas voces.

Con frecuencia la bibliografía sobre este sociolecto subraya el carácter efímero de su léxico y ciertamente es así en muchos casos. Sin embargo, una gran cantidad de voces pasa con frecuencia al uso general y esto provoca no solo que se difundan, sino también que se conserven y establezca su ortografía. Este fenómeno se constata en algunas palabras y expresiones que pertenecen ya a la oralidad informal de un amplio número de hablantes. En cualquier caso, el DLJE-2023 puede considerarse una fotografía sincrónica de la jerga juvenil de estos últimos veinte años, pues,

⁶⁴ *Tirar follow* significa ,tocar el icono de *follow* (,seguir') en una aplicación de redes sociales para estar informado sobre las publicaciones de una persona'; también se usa *dar follow*. Existe además *devolver el follow*, que se emplea cuando un usuario sigue a otro que le ha comenzado a seguir de manera previa.

⁶⁵ Véase: https://www.yasss.es/cultura/quien-es-perry-no-hay-mason_18_2754420103.html o <https://www.abc.es/historia/20141030/abci-perry-201410291039.html>, entre otras.

⁶⁶ Así lo afirma Yolanda Tejada en: <https://www.fundeu.es/blog/encuesta-formas-de-decir-que-no-hay-nadie/> Esta autora escribe *Clifford*.

como señala Regueiro, las encuestas escritas y orales se desarrollaron entre el año 2000 y 2022. La obra lexicográfica analizada brinda una excelente herramienta de consulta sobre la jerga juvenil y tiene, sin duda, el mérito de reunir un léxico hasta la fecha disperso en numerosos estudios.

Respecto a los anglicismos derivados, como hemos visto, tenemos tres grupos de palabras: verbos, sustantivos y adjetivos. Los verbos además de añadir el morfema flexivo de la primera conjugación y conservar generalmente el significado original, es el tipo de palabra que menos adaptaciones ortográficas sufre (*ghostear, oneshotear, pushear, rushear, shippear, smurfear, stalkear, tryhardear*). En lo que se refiere a los sustantivos y adjetivos, la variedad de sufijos suele incorporar connotaciones afectivas, tanto positivas como negativas, y humorísticas, registradas algunas veces con marcas lexicográficas (la más frecuente *despec.*). Regueiro, consciente de la limitación de cualquier diccionario, presenta el suyo como un repertorio “parcial, específico y representativo” (2023, p. 93); lo cual se confirma al contrastar algunas entradas con el *Gran diccionario de anglicismos* (2017) de Rodríguez González, donde se registran más formas ortográficas (valga como ejemplo *punk > punkero, punketa, punkiano, punkinino, punkirulo, punkismo, punkitud, punkniano*). El autor afirma:

Este doblamiento de tipo formal, que afecta al anglicismo en tanto que lexema base del derivado, forma parte de un fenómeno más general conocido con el nombre de “morfovariación” (Natanson 1976), al que se considera normal y propio de las lenguas más desarrolladas. Porque es un proceso normal en el léxico no puede ser condenado, aunque siempre es previsible y deseable que se produzca una simplificación de formas, como si se tratara de una selección natural [...]. En los derivados las variaciones o fluctuaciones son más frecuentes que en otras categorías (2021, pp. 605-606).

Los campos semánticos a los que pertenecen las voces analizadas son por orden de frecuencia los videojuegos, la música, los grupos urbanos, las redes sociales y la vida cotidiana; que, junto a la droga y el sexo, son los más frecuentes en el DLJE-2023.

Solo algunas voces poseen marcación geográfica, lo cual muestra la influencia suprarregional del inglés.

El uso de abreviaturas inglesas para expresiones escritas confirma la difusión de la lengua anglosajona, sobre todo si se compara con la cantidad de abreviaturas españolas registradas en el DLJE-2023. Mientras que en el campo de la oralidad, encontramos gran cantidad de pseudoanglicismos, que surgen de juegos de palabras. Es en ellos donde, con mayor fuerza, se aprecia la creatividad y el carácter humorístico del léxico juvenil. Esas palabras y expresiones raramente se recogen en repertorios lexicográficos, pero su vitalidad es extraordinaria. El tiempo dirá qué formas derivadas, abreviaturas y pseudoanglicismos perdurarán.

Bibliografía

- CAMBRIDGE DICTIONARY <https://dictionary.cambridge.org/> [10/5/2024].
- CASADO VELARDE, M. (2015). *La innovación léxica en el español actual*. Madrid: Editorial Síntesis.
- COLLINS DICTIONARY <https://www.collinsdictionary.com/> [6/5/2024].
- DANBOLT DRANGE, E.M. (2007). Los anglicismos en el habla coloquial juvenil. In CORTÉS RODRÍGUEZ, L.M. (coord.), *Discurso y oralidad. Homenaje al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. V. 2. Madrid: Arco Libros, pp. 805-814.
- ETYMOLOGY DICTIONARY ONLINE <https://www.etymonline.com/> [16/7/2024].
- FERNÁNDEZ MORENO, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ-PABLOS, B. (2024). Anglicismos adaptados y no adaptados en el *Diccionario del léxico juvenil en España* (2023). *Dicenda*, 42, pp. 43-55. <https://doi.org/10.5209/dice.94412>
- GÓMEZ TORREGO, L. (2001). El lenguaje actual de los jóvenes. *Carabela*, 50, pp. 39-60. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/carabela/pdf/50/50_039.pdf
- GONZÁLEZ CRUZ, I. et al. (2009). *Anglicismos en el habla juvenil de Las Palmas de Gran Canaria*. Madrid: La Factoría de Ediciones.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1991). El lenguaje coloquial juvenil. *Boletín AEPE*, 38-39, pp. 11-20. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_38-39_21-22_91/revista_38-39_21-22_91_03.pdf
- MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY <https://www.merriam-webster.com/> [10/12/2023].
- OXFORD LEARNER'S DICTIONARIES <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> [18/3/2024].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009-2011). *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE) <https://www.rae.es/gramatica/> [11/2/2024].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010). *Ortografía de la lengua española* (OLE) <https://www.rae.es/ortografia/> [9/1/2024].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023). *Diccionario de la lengua española* (DLE) <https://dle.rae.es/> [12/3/2024].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus del Español del Siglo XXI* (CORPES) <https://www.rae.es/corpes/> [19/3/2024].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA) <https://corpus.rae.es/creanet.html> [18/3/2024].
- REGUEIRO RODRÍGUEZ, M. L. (2023). *Diccionario del léxico juvenil en España. Del lenguaje juvenil al español coloquial* (DLJE). Pamplona: Eunsia.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2013). Pseudoanglicismos en español actual. Revisión crítica y tratamiento lexicográfico. *Revista Española de Lingüística*, 43/1, pp. 123-168. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/46050/1/2013_Felix-Rodriguez_RSEL.pdf
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2017). *Gran diccionario de anglicismos*. Madrid: Arco Libros.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2018). Aspectos ortográficos del anglicismo. *Lebende Sprachen*, 63/2, pp. 350-373. <https://core.ac.uk/reader/162130530>

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2021). Anglicismos y formaciones derivadas en español actual. *Lexis*, 45/2, pp. 575-622. <https://doi.org/10.18800/lexis.202102.003>
- SOLÍS ARONI N. (2014). Anglicismos en el léxico juvenil peruano. *Escritura y Pensamiento*, XVII/34, pp. 171-198. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13651/12096>
- SPINELLI, L. (2022). Anglicismos en el léxico juvenil de la red social Whatsapp. *Scientiarum*, 1, pp. 122-135. <https://investigacionuft.net.ve/revista/index.php/scientiarium/article/view/562/833>

La punteggiatura italiana nella traduzione. Analisi comparativa della Costituzione italiana nella versione originale e dell'apposita traduzione in polacco

Italian Punctuation in Translation. A Comparative Analysis of the Italian Constitution in the Original Version and Its Polish Translation

Katarzyna Maniowska

Università Maria Curie-Skłodowska, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-8682-7951>
katarzyna.maniowska@mail.umcs.pl

Riassunto: Quanto pesa una virgola nel testo? Quanto vale l'aggiunta o l'omissione della virgola nella traduzione? Un diverso uso della punteggiatura può comportare differenze semantiche? La lettura parallela del testo della *Costituzione della Repubblica Italiana* e della sua traduzione polacca ci offrirà il punto di partenza per ulteriori riflessioni sul significato di questo elemento tanto labile. L'analisi comparativa verrà preceduta da brevi cenni sullo sviluppo dell'interpunzione in italiano e in polacco, nonché da osservazioni sugli usi diversi della punteggiatura in entrambe le lingue. Dal momento che l'interpunzione italiana è di tipo prosodico-sintattica, mentre il polacco opta per l'interpunzione basata su rigide regole sintattiche, quest'incongruenza dei sistemi di interpunzione è rilevante anche dal punto di vista traduttivo. Infatti, una corretta trasposizione del senso viene effettuata anche attraverso la punteggiatura. La *Costituzione della Repubblica Italiana* appartiene alla categoria dei testi vincolanti, perciò richiede dal traduttore la massima rigidità interpretativa. Si ipotizza che, nonostante diversi criteri di applicazione della virgola in entrambe le lingue, sia il testo originale che il testo tradotto esprimano lo stesso significato senza maggiori deviazioni di senso. Attraverso esempi tratti dal prototesto si individueranno possibili punti di incontro nel sistema di interpunzione italiano e polacco, nondimeno saranno evidenziate le differenze inconciliabili che derivano dalla diversa concezione della punteggiatura in ambedue le lingue.

Parole chiave: punteggiatura, virgola, *Costituzione della Repubblica Italiana*, traduzione, linguistica comparativa.

Abstract: How much does a comma weigh in a text? What is the significance of adding or omitting a comma in translation? Can differences in punctuation usage lead to semantic differences? A parallel lecture of the text of the *Constitution of the Italian Republic* and its Polish translation will serve as



Received: 5.02.2025. Verified: 23.06.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

a starting point for further reflections on the meaning of this elusive element. The comparative analysis will be preceded by a brief overview of the development of punctuation in Italian and Polish, as well as observations on the different uses of punctuation in both languages. Since Italian punctuation is based on prosodic-syntactic principles, while Polish uses a punctuation system based on strict syntactic rules, this discrepancy between the two systems is also relevant from a translational perspective. Indeed, correct transposition of meaning is also achieved through punctuation. The *Constitution of the Italian Republic* falls into the category of binding texts and therefore requires the translator to adopt maximum interpretative rigidity. The hypothesis is that, despite differing criteria for comma usage in the two languages, both the source text and the target text express the same meaning without significant deviations. Through examples drawn from the source text, the analysis aims to identify possible points of convergence between the Italian and Polish punctuation systems, as well as to highlight the irreconcilable differences that arise from the distinct concepts of punctuation in each language.

Keywords: punctuation, comma, *Constitution of the Italian Republic*, translation, comparative linguistics.

Qualcuno alla virgola dovette la vita.
Presentando al suo re la domanda di grazia d'un condannato a morte,
il ministro di giustizia vi aggiunse la postilla:
«Grazia impossibile, fucilarlo».
Ma il sovrano, clemente, presa la penna cancellò la virgola del ministro
e ne aggiunse una sua, dopo la prima parola, sicché risultò la frase:
«Grazia, impossibile fucilarlo» (Marchi, 1984, p. 20).

L'importanza della virgola si è consolidata nei secoli al punto da meritarsi perfino un proverbio. Non eliminiamo neanche una virgola per lasciare intatto un testo, dato che l'assenza o la presenza di questo segno grafico può modificare profondamente il significato dell'enunciato. Prima che si codificassero le regole di punteggiatura, si susseguirono secoli di dibattiti accesi che in linea di massima rappresentavano due modalità interpretative del testo: logico-sintattica e prosodico-retorica (Foremniak, 2014, p. 28). A seconda dell'ottica adottata, l'uso codificato della punteggiatura in diverse lingue sposta il punto di forza verso elementi quali sintassi, pause o ritmo, per cui i segni d'interpunzione, tanto comuni in ogni lingua, assumono un notevole valore semantico e logico:

In order to understand the nature and functions of punctuation, its analysis must take into consideration the relationship between writing and cognition without the extra-dimension of orality, unless mimesis of oral discourse is a sought-for effect. Punctuation is defined by several source as a 'road sign' that allows orientation in the text, identifying units, marking boundaries and establishing the relations that make the text cohesive and meaningful (Brusasco, Corino, 2020, p. 104).

1. Cenni sulla punteggiatura italiana

Sebbene la lingua italiana possieda le proprie regole d'interpunzione, molto spesso vengono adottate altre soluzioni che paiono più convincenti dal punto di vista espressivo. Pertanto, come punto di partenza si propone, almeno in teoria, l'approccio sintattico: "Le grammatiche italiane tradizionali oscillano tra una concezione prosodica e una concezione sintattica della punteggiatura, spesso intrecciandole" (Ferrari, 2017, p. 21). Capita che la punteggiatura italiana sia soggetta a un giudizio soggettivo, complice una certa inconseguenza nell'applicazione delle leggi di punteggiatura:

“(...) alle incertezze pratiche si aggiunge il disaccordo degli studiosi sull'interpretazione complessiva del fenomeno, nonché sulla definizione e sulla classificazione delle singole unità interpuntive (...)” (Serriani, 1989, p. 68). Infatti, la punteggiatura italiana a volte tenta di ricalcare il parlato, a prescindere anche dallo stile e registro adoperati. Sebbene l'autore del testo sia tenuto a muoversi entro i limiti imposti dalle regole, egli ha il diritto di oltrepassarli, secondo il proprio parere soggettivo:

Il fatto è che, della punteggiatura italiana contemporanea, non si può dare che una spiegazione comunicativa (...) qualunque sia la strada che si sceglie di percorrere, la trattazione sintattica della punteggiatura è destinata a fallire. Sono necessarie distinzioni, sotto-distinzioni e sotto-sotto-distinzioni, al punto che il (putativo) sistema finisce per sfilacciarsi; senza contare la massa di eccezioni di cui occorre tener conto, tutte spiegabili – peraltro – in termini comunicativi (Ferrari, 2017, p. 20).

1.1. Cenni sulla punteggiatura polacca

Nel caso dell'interpunzione polacca, parimenti a quella italiana, sembra che siano ben saldi i principi su dove e quando inserire dati segni grafici: “Zasady polskiego przestankowania, objaśniane w kilkudziesięciu publikacjach poprawnościowych, odznaczają się dużym stopniem standardyzacji” (Cieśla, 2016, p. 17). I linguisti polacchi esaltano la chiarezza della punteggiatura polacca, dandole il primato tra i sistemi più limpidi per quanto concerne il rigido ordine delle sue regole: “polska interpunkcja należy do najlepszych, najbardziej uporządkowanych w Europie”² (Mioddek, 2007, p. 208). Nonostante ciò, sussistono delle perplessità riguardo all'uso della punteggiatura dovute sia a casi complicati e ambigui sia all'ignoranza rispetto alla propria lingua. Come nel caso dell'italiano, l'uso della punteggiatura è dettato principalmente da regole sintattiche:

(...) il carattere sintattico della punteggiatura polacca la rende prevedibile, fino a diventare quasi automatica, più memorizzabile che intuitiva. La natura delle regole si può osservare attraverso l'esempio delle preposizioni subordinate in cui l'uso della virgola corrisponde non tanto al contesto semantico dell'enunciato quanto all'uso delle congiunzioni e dei pronomi subordinativi (Foremniak, 2017, p. 373).

Tuttavia, sono pur sempre ammesse scelte che si discostano dalla norma: “(...) reguły interpunkcyjne oparte są na zasadzie składniowej jako głównej, niemniej jednak szczegółowe reguły odchodzą od niej na rzecz innych: uznaniowych, prozodycznych, a nawet wręcz estetycznych”³ (Awramiuk, Andrejewicz, 2016, p. 8).

Dal momento che la prospettiva comparativa che vogliamo adottare nasce dalla convinzione che la lingua della traduzione possa esprimere un significato pressoché corrispondente alla lingua di partenza, tanto più sembra urgente tracciare possibili punti di incontro e di scontro per quanto concerne la presenza della punteggiatura

¹ [“Le regole della punteggiatura, esplicate in diverse pubblicazioni sul loro corretto uso, si distinguono per altro grado di standardizzazione”]. Qualora non indicato diversamente, frammenti citati dal polacco sono stati tradotti dall'autrice.

² [“L'interpunzione polacca è una delle migliori e più ordinate in Europa”].

³ [“(...) le regole di interpunzione si basano principalmente sul fondamento sintattico, sebbene regole particolari se ne discostino per conto di altre regole: soggettive, prosodiche o perfino estetiche”].

italiana nella traduzione. L'ambito del presente studio sarà ristretto alla presenza della virgola nel testo originale italiano e nella sua traduzione polacca. Dal momento che "l'uso dell'interpunzione può essere fortemente marcato (...) la punteggiatura opera in modo diverso a seconda del tipo di testo in cui interviene, soggetta più di altri domini linguistici alle convenzioni convocate dal contesto d'uso" (Lala, Coviello, 2017, p. 95), un testo molto vincolante costituisce un buon punto di partenza per l'analisi comparativa di possibili modifiche nell'uso della virgola inevitabilmente introdotte nella traduzione polacca del testo originale, *Costituzione della Repubblica Italiana*. Il testo di carattere giuridico, che appartiene alla categoria dei testi vincolanti, sarà privo di tratti di espressività a favore di una massima rigidità interpretativa. La forma del testo, l'ordine dei suoi elementi rigorosamente impostati, una chiara distinzione di concetti e l'esposizione univoca di informazioni sono elementi adottati per garantire la massima comprensibilità:

Nella scrittura scientifica e nella scrittura professionale, la punteggiatura deve essere usata innanzitutto per strutturare logicamente il testo e per esplicitare i rapporti tra i diversi piani dell'enunciazione. La funzione di chiarimento della forza illocutoria della frase è invece marginale (...) (Ballerio, 2009, p. 168).

Si ammette come ipotesi che sia il testo originale che il testo tradotto esprimano lo stesso significato senza deviazioni di senso, nonostante ci siano diversi criteri di applicazione della virgola in entrambe le lingue. Occorre inoltre valutare in quali occasioni si possano riscontrare diverse possibilità interpretative del testo a seconda della presenza o assenza della virgola.

2. L'uso della virgola in italiano e polacco a confronto: caratteristiche generali

Giacché le differenze nelle regole di punteggiatura in italiano e polacco sono soggette a eccezioni, nella rappresentazione grafica del loro uso sono stati presentati casi fondamentali, senza indicare possibili deviazioni dalle regole dovute sia alle deroghe dalle norme accettabili che a ragioni stilistiche. Per tale motivo è risultato indispensabile tralasciare alcune eccezioni alle regole principali, in particolare casi dubbi in cui si incrociano due regole di cui una impone l'obbligo della virgola, mentre l'altra ne vieta l'uso (Przyłubska, Przyłubski, 1978, p. 47), o viceversa. Poiché i testi analizzati in modo parallelo per la loro estensione richiedono anche una veduta panoramica, di seguito saranno riportati alcuni esempi di similitudini e differenze reputati rilevanti dal punto di vista traduttivo, e quindi semantico. Un altro criterio adottato nella scelta dei frammenti analizzati consiste nell'omissione di regole dell'uso della virgola non pertinenti al carattere del testo esaminato, come proposizioni interrogative indirette, caso vocativo, inversioni della posizione del soggetto, ecc. Nella tabella successiva sono stati messi a confronto frammenti della *Costituzione italiana*⁴ nella versione

⁴ Ai fini del presente studio è stato analizzato il testo della *Costituzione della Repubblica Italiana* reperibile nel repository dei documenti presso il Senato della Repubblica al seguente link <https://www.senato.it/documenti/repository/istituzione/costituzione.pdf> [25/06/2025].

originale e nella traduzione polacca⁵ per presentare in maniera comparativa variazioni dell'uso della virgola in entrambe le lingue. Si segnala che verranno contemplati solo i casi riscontrati nel testo analizzato per cui intenzionalmente sono stati ommessi casi di congiunzioni coordinanti: congiunzioni esplicative / dimostrative, consecutive / conclusive, nonché congiunzioni subordinanti: dichiarative, causali, concessive, modali, comparative e interrogative. L'assenza di tali elementi va cercata nella tipologia testuale in cui certe costruzioni non hanno ragione d'essere, giacché nel caso analizzato si tratta del testo altamente vincolante.

Tab. 1. L'uso della virgola in italiano e in polacco

Quando inserire una virgola	in italiano			in polacco	
	sempre	mai	facoltativo e/o cambio di significato	sempre	mai
per separare elementi in un elenco	x			x	
Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali (art. 3). Wszyscy obywatele mają jednakową godność społeczną i są równi wobec prawa bez względu na płeć, rasę, język, religię, poglądy polityczne, położenie osobiste i społeczne.					
per separare una parentetica (un inciso)	x			x	
Il Presidente della Repubblica può, sentiti i loro Presidenti, sciogliere le Camere o anche una sola di esse (art. 88). Prezydent Republiki może, po wysłuchaniu przewodniczących izb, rozwiązać je albo tylko jedną z nich.					
per separare il soggetto dal verbo		x			x
L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento (art. 33). Sztuka i nauka są wolne oraz wolne jest ich nauczanie.					
prima di proposizioni oggettive (pronomi relativo che)			x	x	
Vista la deliberazione dell'Assemblea Costituente, che nella seduta del 22 dicembre 1947 ha approvato la Costituzione della Repubblica italiana (...); Mając na względzie decyzję Zgromadzenia Konstytucyjnego, które na posiedzeniu 22 grudnia 1947 roku uchwaliło Konstytucję Republiki Włoskiej (...); Sono eleggibili a deputati tutti gli elettori che nel giorno delle elezioni hanno compiuto i venticinque anni di età (art. 56). Bierne prawo wyborcze do Izby Deputowanych posiadają wszyscy wyborcy, którzy w dniu wyborów mają ukończone dwadzieścia pięć lat.					

⁵ È stata sottoposta all'analisi la traduzione della *Costituzione della Repubblica Italiana* di Zbigniew Witkowski; il testo tradotto è reperibile nella biblioteca della Camera bassa del Parlamento polacco sul sito http://biblioteka.sejm.gov.pl/wp-content/uploads/2016/11/Wlochy_pol_010711.pdf [24/06/2025].

congiunzioni coordinanti						
copulative e (i, oraz, a) nonché (jak również) anche (oraz) né (ani) neppure / nemmeno / neanche (ani nie) inoltre (ponadto)			x x x x x x	 x x	 x x x x	
La potestà legislativa è esercitata dallo Stato e dalle Regioni nel rispetto della Costituzione, nonché dei vincoli derivanti dall'ordinamento comunitario e dagli obblighi internazionali (art. 117). Władza ustawodawcza jest sprawowana przez państwo i przez regiony z zachowaniem postanowień Konstytucji oraz uwarunkowań wynikających z prawa wspólnotowego i ze zobowiązań międzynarodowych. La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività, e garantisce cure gratuite agli indigenti (art. 32). Republika zapewnia ochronę zdrowia jako podstawowego prawa jednostki i interesu zbiorowego oraz gwarantuje bezpłatną opiekę ubogim.						
congiunzioni subordinanti						
disgiuntive o / oppure (lub) o / oppure (albo)		 x x			 x x	
La proprietà è pubblica o privata (art. 42). Własność jest publiczna lub prywatna.						
avversative ma / però (ale) bensì (lecz) anzi, tuttavia (jednak, jednakże) invece (natomiast) pure (jak również) eppure (a jednak)			 x x x x x x	 x x x x x x		
Le sedute sono pubbliche; tuttavia ciascuna delle due Camere e il Parlamento a Camere riunite possono deliberare di adunarsi in seduta segreta (art. 64). Posiedzenia są jawne; jednakże każda izba i parlament obradujący na wspólnym posiedzeniu obu izb mogą postanowić o zebraniu się na posiedzeniu, na którym obrady będą tajne.						
correlative sia...sia (zarówno..., jak) o...o (albo..., albo) così...come (tak..., jak) tanto...quanto (tak..., jak) non solo...ma (nie tylko..., ale)			 x x x x x	 x x x x x		
La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità (...) (art. 2). Republika uznaje i gwarantuje nienaruszalne prawa człowieka, zarówno jako jednostki, jak i uczestnika grup społecznych, w których rozwija on swoją osobowość (...)						
finali perché, affinché (aby, by)			 x	 x		
La legge determina i programmi e i controlli opportuni perché l'attività economica pubblica e privata possa essere indirizzata e coordinata a fini sociali (art. 41). Ustawa określa programy i stosowne formy kontroli konieczne, by publiczna i prywatna działalność gospodarcza mogły być skoordynowane i ukierunkowane na osiągnięcie celów społecznych.						
temporali quando (kiedy) mentre (podczas gdy) appena (jak tylko) dopo che (po) prima che (nim) finché (aż do)			 x x x x x x	 x x x x x x		

Quando si riunisce in via straordinaria una Camera, è convocata di diritto anche l'altra (art. 64)⁶. Jeżeli jedna izba zbiera się na sesję nadzwyczajną, z mocy prawa zbiera się także druga izba. Trenta giorni prima che scada il termine, il Presidente della Camera dei deputati convoca in seduta comune il Parlamento e i delegati regionali, per eleggere il nuovo Presidente della Repubblica (art. 85)⁷. W celu wyboru nowego Prezydenta Republiki Przewodniczący Izby Deputowanych zwołuje na wspólne posiedzenie parlament i delegatów regionalnych trzydzieści dni przed upływem kadencji.						
consecutive						
così...come (tak..., jak)			x	x		
tanto...che (tak..., jak)			x	x		
tanto...da (do tego stopnia, że)			x	x		
in modo...da (w ten sposób, że)			x	x		
A tale scopo nomina fra i propri componenti una Commissione formata in modo da rispecchiare la proporzione dei vari gruppi. (art. 82) W tym celu powołuje spośród swoich członków komisję tworzoną w sposób odzwierciedlający proporcje siły poszczególnych grup parlamentarnych.						
eccezzuative						
fuorché (z wyjątkiem, oprócz)			x	x		
eccetto che (z wyjątkiem, oprócz)			x	x		
salvo che (z wyjątkiem, oprócz)			x	x		
tranne che (z wyjątkiem, oprócz)			x	x		
a meno che (o ile nie)			x	x		
Il Presidente della Repubblica non è responsabile degli atti compiuti nell'esercizio delle sue funzioni, tranne che per alto tradimento o per attentato alla Costituzione. (art. 90) Prezydent Republiki nie jest odpowiedzialny za akty podjęte w ramach wykonywania swoich obowiązków, z wyjątkiem zdrady stanu lub naruszenia Konstytucji.						

Come si è già accennato, per rendere un po' più agevole la lettura della tabella non vi sono stati inclusi casi di natura dubbia. Si potrebbe aprire un'ampia parentesi sulle eccezioni esistenti, che paradossalmente sono altrettanto obbligatorie nell'interpunzione polacca. Infatti, nel caso di congiunzioni copulative o disgiuntive (*i, oraz, lub, ani, ni, a⁸, albo*) è severamente vietato l'uso della virgola. La prima eccezione alla regola riguarda appunto i cosiddetti "elementi ripetuti" (Podracki, Gałązka, 2010, p. 12), quando cioè la virgola precede le congiunzioni che di consueto

⁶ Visto che la questione esula dal tema principale, vogliamo solo segnalare una perplessità. Meriterebbe un ulteriore approfondimento la questione della congiunzione *quando* che introduce una subordinata temporale o condizionale. Nella traduzione polacca è stato messo in rilievo l'aspetto potenziale e quindi condizionale della frase, e non quello temporale, come pure in altri casi abbastanza analoghi: *Quando il Parlamento si riunisce in seduta comune, il Presidente e l'Ufficio di presidenza sono quelli della Camera dei deputati. (art. 63); Jeżeli parlament zbiera się na posiedzeniu wspólnym, jego przewodniczącym i prezydium są przewodniczący i prezydium Izby Deputowanych.* La proposizione condizionale viene invece chiaramente segnalata negli esempi successivi: a. *Accredita e riceve i rappresentanti diplomatici, ratifica i trattati internazionali, previa, quando occorra, l'autorizzazione delle Camere (art. 87).* b. *Il Governo, quando ritenga che una legge regionale ecceda la competenza della Regione, può promuovere la questione di legittimità costituzionale dinanzi alla Corte costituzionale entro sessanta giorni dalla sua pubblicazione (art. 127).* Nella traduzione viene mantenuta la stessa congiunzione „jeżeli” la quale, oltre ai suoi numerosi significati, può introdurre sia le proposizioni temporali che condizionali: a. *Akredytuje i przyjmuje przedstawicieli dyplomatycznych, ratyfikuje traktaty międzynarodowe, po uprzednim, jeśli jest to wymagane, upoważnieniu izb.* b. *Jeżeli Rząd uzna, że ustawa regionalna została wydana z przekroczeniem kompetencji regionu może, w ciągu sześćdziesięciu dni od jej opublikowania, wystąpić z wnioskiem w sprawie jej zgodności z konstytucją do Sądu Konstytucyjnego.* Sarebbe forse utile ripensare l'applicazione della stessa congiunzione in frasi in cui compaiono diversi modi, in particolare per evitare il livellamento del senso.

⁷ L'esempio non evidenzia con chiarezza la presenza o l'assenza della virgola nel caso della congiunzione temporale, dato che il contenuto è anteposto alla principale. Inoltre nella frase originale con l'inversione si dà la priorità alla tempistica, nella traduzione invece non viene rispettato l'ordine degli elementi, per prima viene ribadita la subordinata causale.

⁸ Si pensa alla congiunzione *a* usata come sinonimo della congiunzione *i*; qualora la congiunzione *a* venga usata con il significato di *eppure*, la virgola è obbligatoria.

non la richiedono, per esempio: *Prezydent albo podpisze ustawę, albo ją zawetuje. Ministrowie wysłuchali postów opozycji i przyznali im rację, i zagłosowali za projektem ustawy.*

Inoltre, l'abolizione della virgola non riguarda i casi delle frasi incidentali, perciò è indispensabile scrivere: *Prezydent Republiki Włoskiej podpisał dekret, i to dawno temu.* Lo spazio limitato del raffronto tabellare dell'uso delle virgole in italiano e in polacco può sembrare perciò inesatto, poiché non contempla un'importante parte delle regole nell'uso della virgola. Ben consci dei limiti dello schema presentato, desideriamo sottolineare che le categoriche affermazioni sull'uso obbligatorio o facoltativo della virgola in ambedue le lingue confermano appena una prima e principale regola d'uso, la quale ammette numerose eccezioni alla norma, dettate da particolari condizioni morfo-sintattiche.

3. L'uso della virgola in italiano e polacco: frasi relative

Nella tabella riassuntiva non si contemplano altresì casi più complessi che richiederebbero un commento più vasto. È questo il caso delle frasi relative, che in italiano possono essere precedute dalla virgola, qualora la relativa possieda "valore di circostante necessario" (Sabatini, Camodeca, De Santis, 2011, p. 459). In polacco, salvo in presenza di regole inverse (come per esempio la presenza di congiunzioni che escludono la virgola), la virgola precede sempre un'unità interpuntiva, ossia predicati, che insieme alla virgola, scandiscono l'andamento della frase. Visto un certo relativismo in italiano contrapposto alla rigida presenza della virgola in polacco, ci si può aspettare che il contenuto originariamente privo di virgole, appena inserito entro i recinti di virgole obbligatorie nella traduzione, perda il suo senso iniziale: "La regola di separare tutte le subordinate con una virgola facilita l'apprendimento della norma, ma allo stesso tempo cancella la differenza tra le relative restrittive e appositive" (Foremniak, 2017, p. 373).

Nel testo analizzato si possono osservare scelte diverse nel caso delle relative:

- a. la virgola davanti alla relativa viene omessa, per esempio:

Ciascuna Regione ha uno statuto che, in armonia con la Costituzione, ne determina la forma di governo e i principi fondamentali di organizzazione e funzionamento (art. 123).

Każdy region posiada statut, który zgodnie z Konstytucją określa jego formę rządu i podstawowe zasady organizacji i funkcjonowania.

- b. la virgola davanti alla relativa viene inserita, per esempio:

La Corte elegge tra i suoi componenti, secondo le norme stabilite dalla legge, il Presidente, che rimane in carica per un triennio, ed è rieleggibile, fermi in ogni caso i termini di scadenza dall'ufficio di giudice (art. 135).

Sąd wybiera spośród swoich członków, zgodnie z przepisami ustawy przewodniczącego, który pozostaje na stanowisku przez trzy lata i może być ponownie wybrany, z uwzględnieniem jednak terminu upływającej jego własnej kadencji.

Come si può desumere dagli esempi, la funzione della virgola nei testi italiani esula dalla semplice logica sintattica. La virgola in italiano comunica più di quanto

non si possa pretendere in polacco, poiché accanto al puro valore informativo dell'enunciato, nella costruzione del testo contano anche valori intonativi, se non addirittura sensi sottintesi:

(...) il legame che intercorre tra di essa e la prosodia di lettura (...) è mediata dall'articolazione informativa dell'Enunciato, riguarda l'intonazione del segmento isolato (e non la fenomenologia delle pause), ed è sotto-specificata e parziale: sotto-specificata nella misura in cui l'assetto intonativo effettivo è deciso in funzione del valore informativo del segmento (Quadro, Nucleo, Appendice); parziale in quanto tale valore informativo si definisce attraverso la combinazione di indicazioni date dal lessico, dalla morfologia, dalla sintassi e dalla punteggiatura (Ferrari, 2017, p. 157).

Se contrapponiamo esempi d'uso in base ai frammenti dello stesso testo in italiano e in polacco, possiamo accorgerci subito che il sistema italiano è basato su una maggiore espressività e una più ampia libertà nell'omissione e nell'introduzione di virgole. Di conseguenza, pare in larga misura incompatibile con il sistema polacco, basato su rigide leggi sintattiche. Per non scadere però nell'eccessivo pessimismo, vaticinando l'impossibilità di realizzare il fondamento stesso della traduzione, di seguito cercheremo di valutare il peso della virgola nel testo originale e del suo senso nella traduzione.

3.1. Testi paralleli della Costituzione Italiana nella versione originale e nella traduzione polacca: similitudini

Quantunque in italiano l'uso delle virgole differisca dal sistema polacco, vi sono dei parallelismi. I casi estrapolati dal testo analizzato ne sono la riconferma: laddove in italiano sono state applicate regole particolari, sia obbligatorie che facoltative, esse paiono corrispondere all'uso obbligatorio della virgola in polacco. Di conseguenza, nelle frasi sotto riportate, in cui prevalgono enumerazioni e frasi incisive che richiedono senza riserve la virgola, vi è una corrispondenza pressoché totale tra i due testi.

Tab. 2. Testi paralleli: similitudini nell'uso della virgola in italiano e in polacco

<i>Costituzione della Repubblica italiana</i>	<i>Konstytucja Republiki Włoskiej</i>
La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione (art. 1).	Suwerenność należy do ludu, który wykonuje ją w formach i w granicach określonych w Konstytucji.
La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale (art. 2).	Republika uznaje i gwarantuje nienaruszalne prawa człowieka, zarówno jako jednostki, jak i uczestnika grup społecznych, w których rozwija on swoją osobowość i wymaga wypełniania niedających się uchylić obowiązków solidarności politycznej, ekonomicznej i społecznej.
Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali (art. 3).	Wszyscy obywatele mają jednakową godność społeczną i są równi wobec prawa bez względu na płeć, rasę, język, religię, poglądy polityczne, położenie osobiste i społeczne.
Lo Stato e la Chiesa cattolica sono, ciascuno nel proprio ordine, indipendenti e sovrani (art. 7).	Państwo i Kościół katolicki są, każde we własnym zakresie, niezależne i suwerenne.

Le confessioni religiose diverse dalla cattolica hanno diritto di organizzarsi secondo i propri statuti, in quanto non contrastino con l'ordinamento giuridico italiano (art. 8).	Wyznania religijne inne niż katolickie mają prawo organizowania się według własnych przepisów, o ile nie są one sprzeczne z włoskim porządkiem prawnym.
Lo straniero, al quale sia impedito nel suo paese l'effettivo esercizio delle libertà democratiche garantite dalla Costituzione italiana, ha diritto d'asilo nel territorio della Repubblica, secondo le condizioni stabilite dalla legge (art. 10).	Cudzoziemiec, któremu uniemożliwiono w jego własnym kraju skuteczne korzystanie z wolności demokratycznych gwarantowanych przez konstytucję włoską, ma prawo do azylu na terytorium Republiki, według zasad ustalonych przez ustawę.
I capaci e meritevoli, anche se privi di mezzi, hanno diritto di raggiungere i gradi più alti degli studi (art. 34).	Zdolni i zasługujący na pomoc, nawet jeśli są pozbawieni środków, mają prawo zdobywania najwyższych szczebli wykształcenia.
La legge può, per l'ammissione ai pubblici uffici e alle cariche elettive, parificare ai cittadini gli italiani non appartenenti alla Repubblica (art. 51).	Ustawa może, w celu dopuszczenia do urzędów publicznych i stanowisk wybieralnych, zrównać z obywatelami włoskimi Włochów nienależących do Republiki.

Teniamo a mente questi esempi, perché ci torneranno utili nella lettura parallela delle differenze. La similitudine nella costruzione delle frasi, incluso anche l'uso della virgola, non sembra nella traduzione polacca una soluzione forzata, anzi pare alquanto naturale. Eppure, come si vedrà più avanti, non sempre viene riscontrata la stessa alta incidenza di analogie.

3.2. Testi paralleli della Costituzione Italiana nella versione originale e nella traduzione polacca: differenze

Giacché in polacco "la virgola rimane un segno gestito, nella maggior parte dei contesti, secondo i confini risultanti dalla sintassi" (Foremniak, 2017, p. 384), minore sarà il suo potere espressivo rispetto alla lingua italiana. Infatti, a differenza dei frammenti precedenti, in cui con una straordinaria facilità si sovrapponevano esempi d'uso di questo segno grafico, in quelli seguenti si potrà osservare quanto diminuisce l'equivalenza tra il testo originale e tradotto, almeno dal punto di vista della punteggiatura. Si citano anche dei casi di un'evidente incongruenza dell'uso della virgola dovuta sia alle regole invariabili di punteggiatura nella prima o nella seconda lingua, sia alle scelte traduttive che inevitabilmente influiscono sulla struttura della frase intera, e conseguentemente sull'uso della punteggiatura.

Tab. 3. Testi paralleli: differenze nell'uso della virgola in italiano e in polacco

<i>Costituzione della Repubblica italiana</i>	<i>Konstytucja Republiki Włoskiej</i>
L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro (art. 1).	Włochy są Republiką demokratyczną opartą na pracy.
La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione (art. 1).	Suwerenność należy do ludu, który wykonuje ją w formach i w granicach określonych w Konstytucji (art. 1).
Ogni cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, una attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società (art. 4).	Każdy obywatel, stosownie do własnych możliwości i według własnego wyboru, ma obowiązek rozwijania działalności lub pełnienia funkcji, która przyczynia się do rozwoju materialnego lub duchowego społeczeństwa.

La Repubblica, una e indivisibile, riconosce e promuove le autonomie locali (art. 5).	Republika jednolita i niepodzielna uznaje i wspiera samorząd lokalny.
Nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giuridica, della cittadinanza, del nome (art. 22).	Nikt nie może być pozbawiony z powodów politycznych zdolności prawnej, obywatelstwa, nazwiska.
Nessuno può essere sottoposto a misure di sicurezza se non nei casi previsti dalla legge (art. 25).	Nikt nie może być poddany środkom zabezpieczającym, jak tylko w sytuacjach przewidzianych przez ustawę.
La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività, e garantisce cure gratuite agli indigenti (art. 32).	Republika zapewnia ochronę zdrowia jako podstawowego prawa jednostki i interesu zbiorowego oraz gwarantuje bezpłatną opiekę ubogim.
La legge, nel fissare i diritti e gli obblighi delle scuole non statali che chiedono la parità, deve assicurare ad esse piena libertà e ai loro alunni un trattamento scolastico equipollente a quello degli alunni di scuole statali (art. 33).	Ustawa, ustalając prawa i obowiązki szkół niepaństwowych, które mają być traktowane równo ze szkołami państwowymi, musi zapewnić im pełną swobodę, a ich uczniom wychowanie szkolne równorzędne do tego, jakie otrzymują uczniowie szkół państwowych.
L'istruzione inferiore, impartita per almeno otto anni, è obbligatoria e gratuita (art. 34).	Kształcenie podstawowe udzielane jest przez co najmniej osiem lat, jest obowiązkowe i bezpłatne.
Il lavoratore ha diritto al riposo settimanale e a ferie annuali retribuite, e non può rinunziarvi (art. 36).	Pracownik ma prawo do cotygodniowego wypoczynku i do corocznego płatnego urlopu, których nie może się zrzec.
La Repubblica tutela il lavoro dei minori con speciali norme e garantisce ad essi, a parità di lavoro, il diritto alla parità di retribuzione (art. 37).	Republika ochronia pracę młodocianych specjalnymi przepisami i gwarantuje im za taką samą pracę prawo do takiego samego wynagrodzenia.
La proprietà privata può essere, nei casi preveduti dalla legge, e salvo indennizzo, espropriata per motivi d'interesse generale (art. 42).	Własność prywatna może być w sytuacjach przewidzianych przez ustawę i z zastrzeżeniem odszkodowania, wywłaszczona ze względu na interes ogólny.

Traducendo si è limitati nell'espressione del senso originale sia dalla lingua di arrivo che dalle sue leggi di punteggiatura. Negli esempi analizzati, l'aggiunta o l'omissione della virgola non cambiano il senso della frase né ne modificano il contenuto, poiché costituiscono un obbligo fondato sulla sintassi stessa, per esempio: *La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione*; *Suwerenność należy do ludu, który wykonuje ją w formach i w granicach określonych w Konstytucji*. Basandosi su norme sintattiche, la virgola in polacco introduce un minor grado di soggettività rispetto all'italiano, almeno per quanto concerne i testi molto vincolanti. La virgola in polacco diventa forse più trasparente rispetto a quella in italiano la cui presenza è determinata da scelte più soggettive.

A prescindere dalle manifeste differenze nell'uso della virgola dettate dalle regole fisse, possiamo notare diverse scelte nella sua applicazione nei casi d'uso facoltativo. In tal senso, risultano essere paradigmatiche le frasi incidentali, come nel seguente esempio: *La Repubblica, una e indivisibile, riconosce e promuove le autonomie locali; Nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giuridica, della cittadinanza, del nome*. Nella traduzione polacca, infatti gli incisi (*Republika jednolita i niepodzielna uznaje i wspiera samorząd lokalny; Nikt nie może być pozbawiony*

z powodów politycznych zdolności prawnej, obywatelstwa, nazwiska) vengono incorporati nel testo, per cui non si può certamente parlare dell'omissione di una parte del testo. Tuttavia, la forza espressiva degli incisi nella versione originale sembra molto più efficace, poiché resa distinta dal resto della frase. Anzi, occorrerebbe notare un paradosso che si verifica nel caso delle frasi incidentali citate. Di regola, le incidentali vengono considerate elementi accessori, i quali compaiono nel contesto della frase, restandone indipendente: "Le proposizioni incidentali non hanno nessun legame sintattico con il resto del periodo, di solito sono racchiuse tra due virgole o due lineette, e contengono un'osservazione, un commento, un chiarimento" (Minisci, 2005, p. 91). In teoria possono essere rimosse dalla frase senza modificarne il senso. Eppure proprio per il fatto che gli elementi vengono riportati come incisi, essi assumono una maggiore visibilità all'interno della frase. Se fossero rimossi, il significato della frase sarebbe del tutto diverso, e quindi si ridurrebbe il peso semantico dell'enunciato. Non è indifferente la scelta di riportare certi contenuti come frase incidentale, piuttosto che inserirli come uno degli elementi presenti in una principale o subordinata che sia.

Per quanto concerne le soluzioni del traduttore polacco, si notano due tendenze: da una parte viene rispettata la presenza delle virgole, dall'altra invece egli opta per l'omissione di virgole, che rende la frase più lineare e meno segmentata, a scapito però dei sensi apparentemente parentetici presenti nell'originale.

4. Conclusioni

Nel testo sottoposto all'analisi dell'uso della virgola dovuto alle differenze dei sistemi linguistici non si notano profonde variazioni di senso. La virgola adoperata nel testo italiano, ove possibile, considerate le intrinseche differenze dei sistemi linguistici, viene spesso ricalcata sulla sua traduzione, senza causare eccessive variazioni o distorsioni di significato. Lievi cambiamenti della forza espressiva dell'enunciato si notano nel caso delle frasi incidentali, che in polacco vengono spesso incorporate all'interno della frase e così pare più attenuato il messaggio originariamente sottolineato.

Essendo il testo analizzato molto ponderato, non vi si riscontrano frammenti dal dubbio significato dovuto all'uso della virgola. Le differenze rintracciate consistono piuttosto nella maggiore o minore forza espressiva del testo, e non nella mutazione profonda del senso.

Bibliografia

- AWRAMIUK, E. & ANDREJEWICZ, U. (2016). *Miejsca niedookreślone w polskiej interpunkcji – wybrane zagadnienia. Poradnik językowy. T. IV, pp. 7-17.*
- BALLERIO, S. (2009). *Manuale di scrittura. Metodi e strumenti per una comunicazione efficace ed efficiente. Milano: Franco Angeli.*
- BRUSASCO, P. & CORINO, E. (2020). *Translating punctuation: A corpus-based proposal to enhance students' output. In S. GANGER & M.A. LEFER (ed.), Translating and Comparing Languages: Corpus-based Insights. Selected Proceedings of the*

- Fifth Usinf Corpora in Contrastive and Translation Studies Conference. Louvain-la-Neuve: PUL, pp. 101-122.
- CIEŚLA, B. (2016). Przecinek a sąsiedztwo okoliczników. *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN. T. XII*, pp. 17-25.
- FERRARI, A., LALA, L. & PECORARI, F. (2017). *L'interpretazione oggi (e ieri). L'italiano e altre lingue europee*. Firenze: Cesati.
- FERRARI, A. (2017). Il fondamento comunicativo della punteggiatura italiana contemporanea: il caso della virgola e del punto virgola. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, 9(1), pp. 152-165.
- FOREMNIAK, K. (2014). *O sztuce przestankownia w Polsce i we Włoszech. Rozwój normy interpunkcyjnej od XV wieku do współczesności*. Warszawa: WUW.
- FOREMNIAK, K. (2017). Tra norma e uso. La virgola e la lineetta nel polacco contemporaneo. In A. FERRARI, L. LALA & F. PECORARI (ed.), *L'interpretazione oggi (e ieri). L'italiano e altre lingue europee*. Firenze: Cesati, pp. 371-387.
- LALA L. & COVIELLO, D. (2017). Punteggiatura: norme, tendenze e complessità. I casi del punto e della virgola. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, 9(1), pp. 94-106.
- MARCHI, C. (1984). *Impariamo l'italiano*. Milano: Rizzoli.
- MINISCI, A. (2005). *Grammatica italiana. Analisi grammaticale, logica e del periodo*. Milano: Alpha Test.
- MIODEK, J. (2007). *Słowo jest w człowieku. Poradnik językowy*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- PODRACKI, J. & GAŁĄŻKA, A. (2010). *Gdzie postawić przecinek*, Warszawa: PWN.
- PRZYBUŁSKA, E. & PRZYŁUBSKI, F. (1978). *Gdzie postawić przecinek*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SABATINI, F., CAMODECA, C. & DE SANTIS, C. (2011). *Sistema e testo. Dalla grammatica valenziale all'esperienza dei testi*. Torino: Loescher.
- SERIANNI, L. (1989). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET.

Bécquer y el simbolismo de José María Eguren

Bécquer and the Symbolism of José María Eguren

Renato Guizado-Yampi

Universidad de Piura, Perú

 <https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>
renato.guizado@udep.edu.pe

Resumen: La crítica ha señalado que las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer dejaron huella en la obra de José María Eguren (Lima, 1874-1942), quien lo leyó en su etapa formativa. El presente artículo analiza los modos e implicancias de dicha impronta. Se examinan los paralelos en los idearios de ambos autores, y las marcas de la obra del sevillano en las pautas compositivas y en la vaguedad característica de Eguren. En consecuencia, se explica cómo dicha lección intervino en la formación de la sensibilidad y del estilo del autor limeño, y fue determinante en su asimilación de la estética simbolista. Es decir, cómo Eguren halló en ciertos puntos de la poética de Bécquer una vía conocida en su lengua materna para extrapolar elementos del simbolismo francés.

Palabras clave: José María Eguren, Gustavo Adolfo Bécquer, vaguedad, poesía peruana, simbolismo.

Abstract: Critics have pointed out that Gustavo Adolfo Bécquer's *Rimas* left their mark on the works of José María Eguren (Lima, 1874-1942), who read it during his formative years. This article analyzes the modes and implications of said imprint. It examines the parallels in the ideas of both authors, and the marks of the work of the Sevillian in the compositional guidelines and in the characteristic vagueness of Eguren. Therefore, it is explained how this imprint intervened in the formation of the sensitivity and style of the Lima author, and was decisive in his assimilation of the symbolist aesthetics. That is, how Eguren found in certain points of Bécquer's poetics a known way in his mother language to extrapolate elements of French symbolism.

Keywords: José María Eguren, Gustavo Adolfo Bécquer, vagueness, Peruvian poetry, symbolism.

1. Introducción

El romanticismo literario en el Perú fue un periodo de poca autenticidad. En aras de acoplarse a las líneas europeas, los poetas peruanos de mediados del siglo XIX imitaron de manera superficial las lágrimas y exclamaciones de poetas franceses como Victor Hugo o Lamartine, y en especial de los románticos españoles: José de Espronceda, el duque de Rivas, Ramón de Campoamor. En el último cuarto del siglo



Received: 18.02.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Piura. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

XIX se sumó el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer, cuya poesía gozó de una fama tal en Perú que impuso una moda entre los jóvenes. Ese becquerianismo es notorio en autores connotados como Manuel González Prada y Carlos Augusto Salaverry (Esteban, 2008, pp. 52-53).

Hacia la década de 1850, el romanticismo español inicial había sido dado por muerto, acusado de altisonante y verboso (Navas Ruiz, 1990, pp. 117-118). Entonces Bécquer apareció con la nueva dirección: buscó la poesía que brota del alma, alimentada de la fantasía, natural y libre de artificio; y prefirió los estados de ánimo vagos, indefinibles (y no el sentimiento exacto y amplificado de los autores previos) (Bécquer, 1974, pp. 255-256). En su famosa conferencia dada en el Ateneo de Lima (1885), Manuel González Prada elogiaba la simpleza y transparencia de su estilo que, según explica, poseían un “sabor del *lied* alemán” que el sevillano asimiló con originalidad de Heinrich Heine (1976, p. 9). Claro que dichos frutos no serían solo de la lectura de Heine (a través de las traducciones de Gérard de Nerval y de Eulogio Florentino Sanz), sino también de Lord Byron, Anastasius Grün, entre otros (Alonso, 1975, pp. 515-518).

Los poetas de la generación del 27 vieron en Bécquer al inaugurador de la poesía moderna en España, un contemporáneo. Dámaso Alonso señala que los poetas de la generación del 98 se alejaron “de las sonoridades exteriores” y del colorido de Rubén Darío, y se acercaron a las “músicas y matices casi sólo alma” de las *Rimas* (1975, pp. 507-508). Luis Cernuda explica que, mientras los primeros románticos españoles continuaron el gusto ornamental de los clasicistas “por lo preconcebidamente bello”, Bécquer aportó un lirismo que indaga en la misteriosa vibración del mundo, lo que era esencial de la poesía moderna, y se deshizo de elementos no poéticos (2002, p. 66). Con justa razón, los críticos lo han comparado con los simbolistas franceses, pues en él se advierte la noción de la poesía como misterio y sugerencia de lo inefable (Ciplijauskaitė, 1966, pp. 49-55).

Durante la primera mitad del siglo XX, las opiniones más autorizadas coincidían en que la modernidad poética del Perú, iniciada con las obras de José María Eguren y César Vallejo, supuso una cancelación de las vetas decimonónicas del romanticismo y del modernismo. Por ejemplo, en el primer libro de Eguren, *Simbólicas* (1911), es evidente la lección de ideas y giros estilísticos de autores del simbolismo francés como Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck y Stéphane Mallarmé. Así, José Carlos Mariátegui coloca al autor como representante del cosmopolitismo que reaccionó contra la imitación del grandilocuente romanticismo español que todavía afectara los versos de José Santos Chocano y de José Gálvez (2007, p. 250). Difundida la tachadura del romanticismo (de la que fueron acusados en especial los españoles) como opción retórica y declamatoria y, por tanto, no moderna, la crítica poco se interesó en la huella que el poeta sevillano pudiera haber dejado en la poesía peruana del siglo XX.

No obstante, la poesía del andaluz siguió siendo importante para algunos autores peruanos como el mismo Eguren, que lo admiró desde la adolescencia. La huella de Bécquer en su producción ha sido advertida por no pocos estudiosos, uno de los cuales no duda en llamarlo “especie de Bécquer limeño” (González Vigil, 1974,

p. 186); pero hasta el momento no se ha profundizado en los modos e implicancias de dicha huella. El presente artículo examina los paralelos ideológicos de esos poetas, las marcas de Bécquer en las pautas compositivas de Eguren y en su característico motivo de la vaguedad. Se explicará de qué manera esta impronta fue condicionante en la formación de la sensibilidad y el estilo del autor limeño, y cómo moduló su asimilación del simbolismo francés.

2. Composición y originalidad

Eguren leyó a Bécquer como leyó a Verlaine, Darío, Heine, D'Annunzio, Maeterlinck y tantos otros en boga en el cambio de siglo; sin embargo, la injerencia de Bécquer se dio en la etapa formativa, anterior a su acercamiento al simbolismo. Ricardo Silva-Santisteban señala que la huella se aprecia desde los primeros poemas que publicó el limeño, en 1899, "Retratos" y "Tardes de abril" (2020, p. 102). Ello es significativo de cuánto caló en él, porque, como comenta Javier Sologuren, dichos versos son logros de la depuración de un artista ya con oficio, y porque están inspirados en la infancia del autor vivida en las afueras de Lima. Además, en estos poemas se aprecian notas particulares de la obra sucedánea: la simbolización (aunque no con la complejidad que adquirirá después) de la naturaleza y el adelgazamiento de la anécdota que se confiará a las insinuaciones (Sologuren, 2005).

El tono menor de la voz, el ritmo asordinado y la casi ausencia de colorismo de estos versos se diferencian del modernismo circundante. En "Retratos", al igual que en "Volverán las oscuras golondrinas" (rima LIII)¹, hay una "madreselva" como signo del regocijo del amor pasado (2015a, p. 370). El influjo es más patente en "Tardes de abril" por cómo los elementos naturales metaforizan, por paralelismo, la cancelación del pasado:

En las tardes de abril, allá en los cerros
felice correteaba tu niñez;
pero ya el viento arrebató la huella
que allí dejara tu menudo pie.

En las tardes de abril, las enramadas
llenaba de contento tu beldad;
y ahora son mustia, polvorosa selva
adonde tristes los mochuelos van.

En las tardes de abril, la flor del valle
mecíase en tu pecho con amor:
ya no se encuentra ni vestigio leve
de aquella dulce, cariñosa flor.

En las tardes de abril, bellas palomas
volaban de su blanco palomar;
del alto corredor las divisabas,
y aquellas aves fenecieron ya.

¹ Enumero los poemas de Bécquer según la serie de las *Rimas* de 1871 (y no según el orden del *Libro de los gorriones*).

En las tardes de abril, la siempreviva
 sembramos para emblema del amor:
 pasaron esas tardes y el verano
 prendió la llama que agostó la flor (2015a, p. 371).

No en vano las palomas fenecidas y las siemprevivas agostadas recuerdan a la rima LIII de Bécquer, donde las golondrinas y madreselvas cumplen la misma función. Además, por adecuación al tema y a la intensidad del sentir, Eguren extrapoló las pautas de simetría, repetición y contraste del poema becqueriano. Nótese la anáfora de "en las tardes de abril" que principia todas las estrofas, repetición que en la rima LIII es alternada entre "volverán" y "pero" (y complementada por la simildesinencia y una epífora). Asimismo, las oraciones de los vv. 9-10, 13-14 y 17-18 son paralelos sintácticos: *En las tardes de abril* + sujeto + verbo pretérito imperfecto + complemento preposicional. Mientras los ocho cuartetos del poema de Bécquer se organizan en pares contrastados por adversativa, donde cada estrofa contiene una proposición, los cuartetos de "Tardes de abril" se dividen con simetría en dos proposiciones que contrastan el pasado con el presente (excepto la cuarta estrofa que no es simétrica). Quizás el detalle que confirma que Eguren toma como modelo la rima LIII sea la conjunción "pero" de su estrofa inicial, que Bécquer usa en las estrofas pares.

En la rima del andaluz hay variación en la cadena de imágenes que empieza con la naturaleza (golondrinas, madreselvas) y culmina con los sentimientos humanos (palabras del amor) (Bělič, 1969, p. 98). En una dinámica también progresiva, las estrofas primeras de "Tardes de abril" se enfocan en la belleza de la amada descrita en tercera persona, y la estrofa final presenta una acción en la que interviene por primera vez el yo lírico ("sembramos") y que remite al intento frustrado de unión: siembran la "siempreviva del amor" que, sin embargo, muere. Por último, quepa mencionar la semejanza de la estrofa escogida: la del sevillano se conforma de tres endecasílabos y un heptasílabo con asonancia aguda en los versos pares, y el limeño usa cuartetos endecasílabos con el mismo orden de asonancias. De hecho, la cuarta estrofa de "Tardes de abril" presenta la asonancia "palomar"- "ya", huella de las asonancias agudas en /a/ de "Volverán las oscuras golondrinas".

El cuarteto asonantado en los versos pares, que consentía diferentes mezclas de metros y rimas, era tenido hacia fines del siglo XIX por sello becqueriano (González Prada, 1976, p. 12). Dicho estrofismo reaparecerá todavía en la base de poemas del tercer poemario de Eguren, *Sombra* (publicado en parte en 1929): "El bote viejo", "La canción de los días felices" y "Lied VI" (de tema y tono románticos); y en "El caballo" y "Nocturno", de *La canción de las figuras* (1916), el segundo libro. En "Nocturno", además del paralelismo y la anáfora (rasgos de estilo becqueriano), hay un cuarteto de decasílabos y hexasílabos que reelabora la estrofa de endecasílabos y heptasílabos que el andaluz emplea en rimas como la XXII y la XXXI:

Que así viene la noche trayendo
 sus causas ignotas;

así envuelve con mística niebla
las ánimas todas (2015a, p. 171).

En la mayoría de casos, Eguren acude al esquema becqueriano para procurar una melodía suave a sus estrofas de versos de arte menor, los cuales tienden a una sonoridad mayor.

Hay otras reminiscencias en la obra de Eguren. El poema "Fantasía" de *Sombra* inicia con el verso "En el rincón oscuro de la honda estancia..." (2015a, p. 270), ambientación tomada del primer verso de la rima VII del sevillano, "Del salón en el ángulo oscuro..." (Debarbieri, 1975, p. 95). Dicho verso es memorable por la sintaxis: un complemento circunstancial, introducido por la preposición "en", al que se antepone su complemento genitivo. Eguren ensaya la misma construcción en diversos poemas:

- "¡Sayonara!": "de tu estancia veo mis luceros rojos / que en el espacio mueren" (2015a, p. 131). El orden corriente sería: Veo que mis luceros rojos mueren en el espacio de tu estancia.
- "Las Señas": "Del parterre en la roja banca" (2015a, p. 135). Aquí el hipérbaton abre el poema al igual que en la rima de Bécquer.
- "Marcha noble": "del castillo ducal no lejos / y de las brumas en el fondo, / vertían sus celestes lágrimas" (2015a, p. 139).
- "Lis": "Y del pianoforte / en dulces vagancias / desfila la corte" (2015a, p. 155).
- "La niña de la lámpara azul": "De encantación en un derroche, / hiende leda vaporoso tul" (2015a, p. 179).

Incorpora dicha construcción para mantener la regularidad métrica, en principio; sin embargo, no es un uso automático. El limeño consigue efectos expresivos puntuales. Por ejemplo, en la rima VII de Bécquer el hipérbaton no solo mantiene el decasílabo, sino que propicia una ambientación que va del espacio amplio hacia el rincón particular, misma progresión que se observa al inicio de "Las Señas". En "Lis", la anteposición procura dar un orden causal: pianoforte → dulces vagancias → desfile de la corte. Como luego se detallará, en "Marcha noble" se avistan unas princesas en la lejanía y el hipérbaton ilustra la distancia al presentar primero la pantalla de brumas muy detrás de la cual son ubicadas las damas. "¡Sayonara!" presenta una variante compleja de la anteposición original, pues hay una proposición subordinada, y se interponen varios sintagmas entre el genitivo y su núcleo. Así, se confiere al verbo subordinado "mueren", que aparece al final, una mayor relevancia²; y al aislar el sintagma "en el espacio" de la precisión locativa ("de tu estancia"), los "luceros

² En la rima LIII Bécquer confiere sentido verbal pleno al verbo subordinado alejándolo del principal. En las tres perífrasis verbales de dicho poema el poeta aleja el auxiliar del infinitivo auxiliado, colocándolos al inicio y al final de la construcción respectivamente: "Volverán las tupidas madreselvas / de tu jardín las tapias a escalar" (el énfasis es mío) (Bélič, 1969, pp. 110-112). En "Lied II", Eguren distribuye el verbo principal y el infinitivo de la misma forma (y con la misma rima aguda): "Y vense las obscuras olas / masteleros últimos cubrir" (2015a, p. 149).

rojos" del sujeto (sus ojos llorosos) aparecen suspendidos en el vacío, lo cual resulta expresivo en este poema sobre el rechazo amoroso que sufre el yo.

Como se observa, la lectura de Bécquer tuvo consecuencias en la formación técnica de Eguren, en el desarrollo de su sentido de composición sintáctica y métrica inclusive. El sevillano, conocedor de la preceptiva horaciana, era diestro en la estructuración a partir de esquemas sintácticos reiterados, cuidaba del ritmo y de la colocación de las palabras (Sebold, 1983, pp. 117-125). Y sus casi siempre exactos paralelismos formales pueden presentar paralelismos conceptuales igual de ceñidos (Alonso y Bousoño, 1970, pp. 209-212). Si bien ese cuidado del lenguaje en las *Rimas* llama la atención, pues Bécquer declaró su predilección por una poesía sin artificio, el prurito de la estructuración fue natural en un autor angustiado por la tarea imposible de dar forma bella a las figuras inasibles que su fantasía le asomaba (Mayoral, 1982, p. 539). Eguren se halló con el mismo reto de dar expresión lingüística a la música y las figuras de su interior, y aprendió de Bécquer que la construcción poética no mermaba la libertad y la espontaneidad, pues es el poeta quien diseña sus propios moldes.

Luego de "Tardes de abril", texto becqueriano en la construcción, el metro y las imágenes, el limeño siguió estimando los paralelismos. "Las puertas" es un caso saltante:

Se abrieron las puertas
con ceño de real dominio;
se abrieron las puertas
de aluminio.

Contaron las puertas
los tiempos de ardor medioevales;
contaron las puertas
con sonido de tristes metales.

Crujieron las puertas,
en bélico tinte sonoro;
crujieron las puertas
a los infantes de yelmos de oro.

Rimaron las puertas
ornadas de sable y de gules;
rimaron las puertas
a las niñas de ojos azules.

Se cierran las puertas
con sonido triste y obscuro;
se cierran las puertas
del Futuro (2015a, p. 203).

Aunque es su poema más paralelístico, no hay repetición absoluta. La creatividad de Eguren no se decantó por el paralelismo casi siempre total de Bécquer, sino en fijar ciertos tipos de estructuración y de progresión temática. Por ejemplo, un gran número

de sus textos ("Las puertas", entre ellos) consisten en la aparición de un ser cuyo actuar se describe y luego desaparece intempestivo (Debarbieri, 1975, pp. 28-29). Asimismo, Eguren ideó un molde de base paralelística que da pie a muchos poemas: consiste en dividir el discurso en oraciones simples independientes en las que hay reiteración del tópico y variación en los remas, y que presentan sintaxis semejante y/o contenido análogo. Tal división suele estar marcada por estrofas del mismo metro. "Las puertas" es también ejemplo de dicho esquema, al igual que "La dama i":

La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada
de papel a la misa
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma
despierta blandamente
su sardana en las hojas.

Y parte dulce, adormida,
a la borrosa iglesia
de la luz amarilla (2015a, p.144).

Todas las estrofas son oraciones simples en presente verbal, tienen algún complemento locativo, el sujeto es siempre la dama i, y casi todas predicen su desplazamiento. No se replica el orden de las palabras en la frase, pero sin duda hay un diseño básico que determina cada oración. Eguren elabora cada diseño en función del símbolo particular del poema.

Aprendida la lección del esfuerzo becqueriano de dar cuerpo a la fantasía, la consciencia de construcción dio a Eguren solución técnica para su sensibilidad proclive a crear personajes. A saber, el esquema permite concentrar el discurso y genera un efecto de espejo entre las palabras que dan impresión de coherencia interna y entidad verosímil a las figuras más extrañas, más imprecisas y de significado más abierto. Los ecos de la repetición sutil (sentidos más que expuestos) dan al texto un efecto de trasfondo secreto, pues proponen nuevos lazos semánticos entre las palabras que incrementan la sugestión. Los poemas más esquemáticos del limeño suelen esbozar los seres menos explicables, pero con existencia convincente: la dama i, las torres muertas, los reyes rojos que batallan sin fin, los barcos fantasmas, las puertas, la ronda de espadas. Este logro prosigue la intención de Stéphane Mallarmé, difundida por los simbolistas, de que el poema sea una entidad autónoma cuya realidad inmanente se sustenta por una construcción donde las palabras se espejan entre sí (Utrera Torremocha, 2011, pp. 228-229).

Por otra parte, durante las primeras dos décadas del siglo XX el circuito literario del Perú exaltaba los versos descriptivos y de tema histórico a la manera del modernista José Santos Chocano, por lo que el gusto era adverso a la imaginación de Eguren. Por ejemplo, Clemente Palma tachó el poemario *Simbólicas* (1911), por ser un desfile de “pesadillas inconexas, fumosas, informes” y de “extravagancias disparatadas” (1977, p. 61). En ese marco, la nueva sensibilidad egureniana consiguió con la destreza compositiva cierta verosimilitud para mostrarse a los lectores de la época.

3. De misterio, brumas y vaguedades

José María Eguren define la poesía como “la revelación del misterio por la verdad del sentimiento” (2015b, p. 57). La consecuencia de ese misterio es la vaguedad que cunde en sus imágenes: la predilección por las visiones difuminadas y desmaterializadas, las imágenes de brumas, la lejanía, las músicas y voces imprecisas. Y esto implica una recurrencia al léxico relativo a vago. A saber, Eguren parte del tópico romántico de lo vago e indefinible como condición de la poesía³, así como de la estética de la pintura impresionista y la de Paul Verlaine, cuyas bases antirretóricas se declaran en “Art poétique”: “De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair, / Plus vague et plus soluble dans l'air...”. Verlaine constituyó lo *plus vague* en una sensibilidad con unos rasgos estilísticos fijos. Para sugerir sensaciones vagas, su poesía intenta la incorporeidad de la música, deshaciéndose de ritmos marcados, prefiriendo palabras imprecisas, y una mirada en que la ensoñación hace brumosos los contornos de las cosas, y potencia matices y sinestesias (Utrera Torremocha, 2011, pp. 137-139). Según Eguren, esa música esencial de Verlaine “es la expresión directa del sentimiento”, alejada de lo concreto y de la lógica (2015b, p. 194).

Rubén Darío convirtió la vaguedad verleniana en un tópico modernista, cuando buscaba “para su poesía la vaguedad de una expresión atenta sobre todo a la musicalidad que acentuase la capacidad de sugerencia [...]” (Fernández, 2016, p. 86). En “Sinfonía en gris mayor” hay un marinero pensando en “las playas / de un vago, lejano, brumoso país” (1985, p. 216), elementos que se hallan en Eguren, pero cuyas aplicaciones son opuestas. Darío adjudica vaguedad a sentimientos y visiones imprecisas por naturaleza, a parajes lejanos y objetos errantes; con todo, atento al nexo vaguedad-música de Verlaine, la adjudica en su mayoría a estímulos sonoros para referir que son poco audibles: “Llegaban ecos de vagos cantares” (“El faisán”), “a veces enuncia el vago viento / un misterio” (“Coloquio de los centauros”), “La queja vaga que a la noche entrega / Loreley en la lengua de la lira” (“Divagación”), “¿Qué son se escucha, son lejano, vago y tierno?” (“El reino interior”). En Darío lo vago no es la desmaterialización verleniana que tienta la música interior, sino que es cualidad sensorial de fenómenos que pueden objetivamente ser inmateriales: son vagos los ecos, el sonido y el desplazamiento del viento. Esa vaguedad casi nunca constituye la sinestesia característica del simbolismo, y en algunos casos es solo tipificación.

³ Se habría inspirado también en la típica neblina de Lima que “tiende a difuminar los colores hacia los matices (tal como lo pedía Verlaine en su «Art poétique») [...]” (Silva-Santisteban, 2020, p. 113).

La vaguedad de Eguren no se reduce al cliché modernista. Ya lo muestra el poema inicial de *Simbólicas*, "Lied I", que como señala Silva-Santisteban ejemplifica la novedad expresiva del libro:

Era el alba,
cuando las gotas de sangre en el olmo
exhalaban trístísima luz.

Los amores
de la chinesca tarde fenecieron
nublados en la música azul.

Vagas rosas
ocultan en ensueño blanquecino
señales de muriente dolor.

Y tus ojos
el fantasma de la noche olvidaron,
abiertos a la joven canción.

Es el alba,
hay una sangre bermeja en el olmo
y un rencor doliente en el jardín.

Gime el bosque,
y en la bruma hay rostros desconocidos
que contemplan al árbol morir (2015a, p. 131).

Se aprecia la melancolía de un olmo, metáfora de una persona, ante lo que sería el recuerdo de un amor que lo olvidó, aunque todo queda velado, con un hilo argumental casi inexistente (Silva-Santisteban, 2020, pp. 116-121). El ocultamiento no es antojadizo, procura sugerencias que proyecten un sentir complejo que aún a agonía perpetua y soledad aterradora, y que no podría manifestarse en imágenes de un relato detallado. La segunda estrofa explicita la equivalencia que asume Eguren de poesía y ocultamiento, directriz de estilo que "Lied I" metaforiza en imágenes de lo vago: la música es lo único que se percibe en el presente del amor perdido, una música nebulosa, pues el pasado es irrecuperable e inenarrable. La vaguedad, pues, cumple un papel principal para la sugestión.

Las "vagas rosas" de la estrofa tres ejemplifican la peculiaridad de la sensibilidad egureniana, pues poseen materia y forma conocida, pero reciben un calificativo ajeno a dicho carácter: vago por 'borroso' e 'indefinido'. La imagen apela al impresionismo pictórico⁴, pero su evocación excede lo sensorial y remite a un dolor profundo hasta lo misterioso. Empozado en el corazón, el sentir aparece traspuesto por las extrañas rosas de borrosidad duplicada, pues no solo son "vagas", están cubiertas del tono "blanquecino" del ensueño. Se sugiere así que el dolor escapa a la vista y la razón. Entiéndase en un sentido semejante la bruma de la estrofa final que redobla la condición solitaria del olmo, mostrado como ser sufriente al que le

⁴ Es conocida la predilección de los pintores impresionistas por el motivo de las flores difuminadas.

niegan su empatía esos otros seres de “rostros desconocidos” ('ajenos') y sin gestos. Ominosa imagen. Más que el pretexto de la borrosidad de los rostros, la bruma es símbolo del aislamiento: el cerco de un alma imposibilitada de comunicación directa.

Un símbolo análogo a esa bruma es la que aparece en “Marcha noble”:

Y las rubias vírgenes muertas,
del castillo ducal no lejos
y de las brumas en el fondo,
vertían sus celestes lágrimas.
Y con sus nacaradas manos,
en los musgos y setos buscan
las purpúreas florecillas,
y sollozan inconsolables.
Y modulando van sus sueños,
los días de oro recuerdan,
y sus lindos ojos enluta
desolada visión de muerte.
Las beldades caminan dulces
sobre los marchitados musgos,
y florecillas de oro buscan
vertiendo sus celestes lágrimas (2015a, p. 139).

El poema presenta los fantasmas de unas vírgenes que, en un cementerio insinuado, buscan sin éxito los cuerpos (flores “purpúreas” como la sangre) que perdieron prematuramente. La “bruma” no es simple impresión de lejanía, sino que es el límite existencial que ellas no pueden cruzar.

Mientras Verlaine depone las ideas privilegiando los sentimientos (Casado, 1991, p. 68), y mientras los modernistas privilegian lo sensorial, Eguren trasciende la difuminación impresionista y da a su vaguedad un trasfondo afectivo y conceptual. Relevante al respecto es el poema “La walkyria”, donde una valquiria, deidad nórdica que de acuerdo con los cantares recogía las almas de los guerreros muertos en batalla para trasladarlos al Valhala, confiesa ser la mensajera de la muerte:

Yo soy la walkyria que, en tiempos guerreros,
cantaba la muerte de los caballeros.

[...] Y sé las ideas funestas y vagas;
y el signo descubro que ocultan las sagas.

[...] Y dando a mi cielo tristísima suerte,
camino en el bayo corcel de la muerte (2015a, p. 143).

Parece un contrasentido que las “ideas” ya sabidas sean a la vez “vagas”; no obstante, dicho adjetivo sugiere lo arcano, sentido al que deriva desde la acepción de ‘imprecisas’ que se asocia a ‘incomprensibles’. La valquiria es conocedora de

la verdad descarnada de la muerte⁵, a la que su "tristísima suerte" está atada; es un conocimiento vedado a los vivos. La valquiria indica que los cantos de gesta ignoran su origen, ya que ni los bardos han atravesado a esa otra región. Así, se configura un personaje nuevo, oscuro, cuya acción es destructora y no premiadora como sucede con las valquirias tradicionales.

Para Eguren lo vago no es un elemento ornamental, sino esencia de la expresión poética. Coincide ahí con Gustavo Adolfo Bécquer, en cuyo verso el misterio del alma se manifiesta en la sacralización de la vaguedad y la metafísica de la música (García Montero, 2001, p. 97), y para quien el poema permite entrever lo no dicho (Díaz, 1971, p. 446). En la primera de las "Cartas literarias a una mujer" sostiene el sevillano que la definición de la poesía siempre estará hecha a lo "confuso y vago", pues esta es un misterio inexplicable al igual que el amor (2004, p. 459). Ello, por momentos, causa regocijo, pues el arcano es inagotable para la razón humana:

[...] Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar y en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
[...] mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía! (2004, p. 70)

Antes de Bécquer, los románticos llamaban *vaguedad* al estilo verboso, de palabrería sonora y sin sentido (cfr. Navas Ruiz, 1990, p. 117). Él se deshace de esos vicios y, en cambio, concibe la vaguedad como objeto de representación de sus *Rimas*. A saber, el sevillano entiende que hay una distancia entre la experiencia poética y la plasmación artística (Balbín, 1969, p. 36); las impresiones de la experiencia primera (vivencia o sueño), pura emoción, solo puede rescatarlas de la memoria en un estado racional posterior como visiones (Bécquer, 2004, p. 460). Lo mueve ahí la necesidad de dar forma lingüística a esa belleza ideal que le asoma la fantasía, pero la tarea resulta imposible, porque dicha labor excede la materia del "mezquino idioma", que requiere de "palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas", según anuncia la rima I (2004, p. 62). Advierte el autor que "entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo, que sólo puede salvar la palabra, y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos" (2004, p. 53).

El léxico de lo vago e indeterminado es "lo más privativo y característico de Bécquer" (Sobejano, 1956, p. 401); pues las brumas y entes incorpóreos, fumosos, registran la lucha por materializar las fantasías. Delatan una frontera ontológica infranqueable: la que se alza entre el ideal por representar y el lenguaje insuficiente que produce dibujos indefinidos⁶. La rima III describe esas fantasías informes en términos que, no por casualidad, parecerían describir a la dama i de Eguren:

⁵ De hecho, como se insinúa en las estrofas 9 y 10 del poema, esta valquiria practicaría la "ciencia maldita" de la astrología (Anchante, 2013, p. 167).

⁶ Comenta Joaquín Casaldueiro que esta obra "nos detiene en esa línea fascinante que separa el ser del no ser" y necesita "fragar la forma para poder expresar lo incorpóreo e intangible [...], y por eso tiene que reducir la forma a su mínimo de realidad para desposeerla lo menos posible de espíritu" (1935, pp. 99-100).

[...] Deformes silüetas
de seres imposibles;
paisajes que aparecen
como a través de un tul (2004, p. 77).

Por cierto, la vaguedad también interviene al representar a la mujer, que es inalcanzable y no comparte substancia con el hombre enamorado, pues en el ideario becqueriano ella es vía de acceso a la poesía en el mundo (López Estrada, 1972, p. 85). En la rima XV la amada es "cendal flotante de leve bruma / rizada cinta de blanca espuma" (2004, p. 86). Y en la rima XI ella misma se descubre ser perfecto y superior a lo corporal: "Yo soy un sueño, un imposible; / vano fantasma de niebla y luz; / soy incorpórea, soy intangible [...]" (2004, p. 82). Dicha sensibilidad recuerda a las formas entrevistas del Verlaine de "Colloque sentimental" y "Mon rêve familier".

Al ver de Enrique Peña Barrenechea, amigo del autor de *Simbólicas*, en Eguren quedaría impreso el vago rumor que anima la poesía de Bécquer (1956, p. 252). La relevancia que dan ambos al motivo examinado radica en su capacidad de evocar el misterio que conciben como definición de la poesía, aspecto que Verlaine, por ejemplo, no enfatiza. Así, los dos escritores coinciden en el uso de dicho motivo como signo de un límite infranqueable de dos dimensiones: en las *Rimas* es el intersticio entre el ideal y su imperfecta materialización; en Eguren es la barrera intelectual y existencial entre el mundo que habitamos y la verdad superior que comunica la poesía.

4. El simbolismo a través de Bécquer

Jorge Basadre supo notar en la obra del limeño una importante veta de lirismo romántico paralela a la simbolista (1929, p. 24). Enrique Peña Barrenechea, por su parte, señaló una fusión de la música y el color de la fantasía simbolista con el verdadero tono íntimo (ya no retórico) del romanticismo (1937, pp. 69-70). En las prosas de tema estético de Eguren, *Motivos*, es evidente la complementariedad de sensibilidad simbolista y nociones románticas, en especial aquellas relativas a la música y el sentimiento (Valles Calatrava, 2016). Cabe añadir que en sus versos e ideas hay una nota dominante sentimental que recusaban los simbolistas más influidos por Mallarmé. Por otro lado, si en el pensamiento romántico de Bécquer la poesía es fusión con la naturaleza (Díaz, 1971, p. 330), para Eguren era manifestación de un estado interior que sea comunión trascendente y misteriosa con la Naturaleza⁷. Y es que Romanticismo y simbolismo, con sus obvios contrastes, fueron fenómenos vinculados en la estética, en el pensamiento y en cuanto al concepto de símbolo, cuyo sustento común sería la teoría de las correspondencias (Utrera Torremocha, 2011, pp. 36-83).

La relevancia de la lección juvenil de Bécquer en la formación de Eguren se debe a que halló en dicha obra un modelo de su lengua materna para adaptar la

⁷ Declara el poeta: "Debe haber parajes arcanos y sonoros, donde el poeta [...] celebra su comunión íntima con la Naturaleza, en el instante sagrado de la fiesta bella; en el que percibe clara e indeleble la nota misteriosa que, partiendo de lo subconsciente, viene a fundirse en su alma, a ser toda ella, a ser el poeta mismo" (2015b, p. 192).

vaguedad musical y trascendente del simbolismo, que fue forjada para la lengua francesa. Vaguedad que entendió como realización estilística de la música del sentimiento, propia del ideario romántico. Téngase en cuenta que, si bien no hubo contacto entre Bécquer y los simbolistas, las notas comunes son evidentes, aun en la matización de la melancolía que lo acerca a Verlaine (Ferrerres, 1975, p. 95). Debe subrayarse que el limeño tuvo noticia del simbolismo recién a inicios del 1900, siendo adulto, a través de amigos que pertenecían a la generación subsiguiente como el filósofo Pedro Zulen (1889-1925), o el poeta Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937). Eguren fue uno de esos autores que fundieron la impronta de Bécquer y la del simbolismo en frutos felices y auténticos. Sucedió con Juan Ramón Jiménez, quien reconoce que su primera etapa estuvo marcada por las lecturas del sevillano y de Verlaine (citado en Gullón, 1958, p. 100); y sucedió con Antonio Machado, en cuyos primeros poemas Juan Ramón vio la mezcla de Bécquer y simbolismo (citado en Gullón, 1959, p. 17).

En varios poemas de Eguren (especialmente los *lieder*) se aprecia una confluencia natural entre elementos románticos y simbolistas. Es el "Lied V", de *La canción de las figuras* (1916), el que más recuerda a Bécquer por su estilo libre de retoricismos (Peña, 1956, p. 253), y "por razones sentimentales en que canta la dicha del amor evocado y cumplido" (Silva-Santisteban, 2020, p. 159):

La canción del adormido cielo
dejó dulces pesares;
yo quisiera dar vida a esa canción
que tiene tanto de ti.
Ha caído la tarde sobre el musgo
del cerco inglés,
con aire de otro tiempo musical.
El murmurio de la última fiesta
ha dejado colores tristes y suaves
cual de primaveras oscuras
y listones perlinos.
Y las dolidas notas
han traído melancolía
de las sombras galantes
al dar sus adioses sobre la playa.
La celestía de tus ojos dulces
tiene un pesar de canto,
que el alma nunca olvidará.
El ángel de los sueños te ha besado
para dejarte amor sentido y musical
y cuyos sonos de tristeza
llegan al alma mía
como celestes miradas
en esta niebla de profunda soledad.
¡Es la canción simbólica
como un jazmín de sueño,

que tuviera tus ojos y tu corazón!

¡Yo quisiera dar vida a esta canción! (2015a, p. 186)

No yerran los comentaristas al señalar la proximidad: además de la “niebla” y de la naturaleza sobrehumana de la amada, “Lied V” confiesa en primera persona una profunda nostalgia por dicha amada que deriva en un deseo de recuperación que marca el clímax del poema con exclamaciones finales (poco común en el limeño), todo tan al estilo del sevillano. La profundidad de un sentimiento (su arraigo en el alma) no debe confundirse con una expresión llorosa o exhibicionista; en este *lied*, por el contrario, y pese al clímax exclamativo, los afectos son aludidos y atenuados, a semejanza de los estados de ánimo en tono menor de Bécquer que se expresan “con delicadeza, comedimiento y pudor”, sin la ostentación sentimental de los románticos precedentes (Bělič, 1969, pp. 95-96).

Pero, además, la atenuación se debe a que el sentir es ambiguo, rasgo que, junto con las sinestesias y los colores matizados, es simbolista. El corazón del yo oscila entre el gozo del recuerdo de la dulzura de la mujer y el pesar de su falta; así, el cielo deja “dulces pesares” y la fiesta, “colores tristes”. La mezcla de regocijo y alegría se observa, por ejemplo, en el “Clair de lune” de Verlaine donde, al igual que en este *lied*, el alma conserva la música triste de una apenas mencionada fiesta galante. En pro de tal ambigüedad afectiva, el poema imprecisa otros niveles del discurso. Por ejemplo, la fuerza del recuerdo hace que la voz proyecte la presencia patente de la mujer que se sabe perdida. Así, aunque lógicamente el tiempo de la amada es el pasado remoto (“otro tiempo musical”), se le adjudican verbos en presente y pretérito perfecto compuesto (pasado próximo). Por otra parte, hay insinuaciones de que la mujer está muerta, aunque no se explicita: su vínculo con lo celestial (que deja “sones de tristeza”)⁸, el beso del ángel de los sueños y la insistencia en “dar vida” a la canción que la evoca.

La elipsis, el no precisar información importante de la situación (como la muerte de la segunda persona), fue un instrumento estimado por los simbolistas. Se observa en la imprecisión de “las sombras galantes” que se despiden en la playa, que quedan solo en mención, sin otro detalle. ¿Son fantasmas, sombras de parejas de la “última fiesta” o es la visión despersonalizada del yo y su interlocutora? La imagen está ahí solo para insinuar un final al que se suman las asociaciones de la escena marina. Igual de simbólicas resultan otras imágenes que quedan en mención: el ángel de los sueños, los listones perlinos, el oxímoron de las “primaveras oscuras”. En “Lied V” y en otros poemas de Eguren, el tono atenuado que este admiró de Gustavo Adolfo Bécquer se sirve de los símbolos para manifestarse prescindiendo de la declaración directa y sobrecargada.

5. Conclusiones

Dada la peculiaridad del estilo de José María Eguren y por el desconocimiento parcial sobre sus lecturas juveniles, todavía hoy se discute cómo se dio su recepción de la estética simbolista. Las opiniones son variadas: los hay quienes aducen que se

⁸ Como las lágrimas de las vírgenes muertas de “Marcha noble”, las miradas de esta mujer son “celestes”.

inspiró principalmente en Mallarmé o en Verlaine; otros (menos justificados), que casi no leyó a los franceses, etc. Sería ocioso trazar la genealogía de un poeta que creía en una originalidad ecléctica y cosmopolita, que pensaba que el espíritu moderno "valiéndose del impulso de todas las escuelas, ha llevado su centro al punto avanzado para repartirse en individualismos tan complejos como la vida" (2015b, p. 193).

En ese sentido, no cupo en Eguren (como sí en los críticos posteriores) prejuicio alguno sobre las propuestas estéticas del siglo XIX. Antes bien, con los múltiples estímulos literarios que el fin de siglo puso sobre el tapete llevó a cabo una lectura afinada que trazó vínculos entre diferentes expresiones para conformar la suya. Es claro que, entre la maraña de lecturas, algunas tienen preeminencia; es el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, al que el poeta limeño leyó de adolescente. Y es que su gusto por la poesía extranjera confluyó con un vivo interés por la lengua materna, como demuestran los numerosos arcaísmos, neologismos y experimentos gramaticales que sus versos reportan.

El presente trabajo, entonces, ha buscado explicar cómo Bécquer, más que una moda juvenil, fue para el autor limeño un modelo que le permitió adaptar en lengua castellana elementos del simbolismo de lengua francesa con los que la obra del sevillano tuvo semejanzas. Por un lado, se explicó que para asimilar el motivo simbolista de la vaguedad el limeño tuvo ante sí las brumas y los seres intangibles del sevillano, con el que compartía no solo la noción de poesía como fenómeno inefable, sino que en ambos lo vago fue signo de la barrera infranqueable entre el mundo material y otro plano trascendente. Además, se comentó cómo desde los primeros versos Eguren adoptó de Bécquer el cuarteto asonantado y aprendió la importancia de la estructuración textual a partir de paralelos y reiteraciones, con los que dio forma verosímil y sugestiva a una imaginación que signaría el desarrollo de la poesía del Perú.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1975). *Obras completas IV. Estudios y ensayos sobre literatura*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. & BOUSOÑO, C. (1970). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- ANCHANTE, J. (2013). *Las figuras del cazador*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- BALBÍN, R. DE (1969). *Poética becqueriana*. Madrid: Prensa Española.
- BASADRE, J. (1929). *Elogio y elegía de José María Eguren*. *Amauta*, 21, pp. 23-29.
- BÉCQUER, G. A. (2004). *Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- BĚLIČ, O. (1969). *Análisis estructural de textos hispánicos*. Madrid: Prensa Española.
- CASADO, M. (ed) (1991). *Introducción*. In VERLAINE, P., *La buena canción. Romanzas sin palabras*. Sensatez (pp. 7-78). Cátedra.
- CASALDUERO, J. (1935). *Las Rimas de Bécquer*. *Cruz y Raya*, 32, pp. 91-112.
- CERNUDA, L. (2002). *Prosa II*. Madrid: Siruela.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1966). *El poeta y la poesía*. Madrid: Ínsula.

- DARÍO, R. (1985). *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DÍAZ, J. P. (1971). *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid: Gredos.
- EGUREN, J. M. (2015a). *Poesía completa*. Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/ Biblioteca Abraham Valdelomar.
- EGUREN, J. M. (2015b). *Prosa completa*. Lima/Ica: Academia Peruana de la Lengua/ Biblioteca Abraham Valdelomar.
- ESTEBAN, Á. (2008). Un Bécquer trasatlántico: su influencia en Perú, *Letral*, 1, pp. 52-63.
- FERNÁNDEZ, T. (2016). Rubén Darío y su homenaje a Paul Verlaine. *Anales de Literatura Española*, 28, pp. 85-97.
- FERRERES, R. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA MONTERO, L. (2001). *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1974). *Forma e indeterminación en "Eclipse de una tarde gongorina" (manierismo y modernidad en Ricardo Peña Barrenechea)* [tesis doctoral no publicada]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GULLÓN, R. (1958). *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, R. (1959). *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1972). *Poética para un poeta. Las "Cartas literarias a una mujer" de Bécquer*. Madrid: Gredos.
- MAYORAL, M. (1982). *Esquemas estructurales en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*. In HARO SABATER, J. et al. (eds.), *Instituto de Bachillerato Cervantes. Miscelánea en su cincuentenario (1931-1981)*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 527-539.
- NAVAS RUIZ, R. (1990). *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra.
- PALMA, C. (1977). *Notas de artes y ciencias*. In SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, pp. 61-62.
- PEÑA BARRENECHEA, E. (1937). Aspectos de la poesía de Eguren. *Letras*, 3/6, pp. 68-78.
- PEÑA BARRENECHEA, E. (1956). Bécquer: perfil y resonancias. *Mercurio Peruano*, 349, pp. 229-253.
- SEBOLD, R. P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (2020). *Escrito en el fuego*. Lima: Alastor Editores.
- SOBEJANO, G. (1956). *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos.
- SOLOGUREN, J. (2005). *Obras completas VII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2011). *El simbolismo poético*. Madrid: Verbum.
- VALLES CALATRAVA, J. (2016). Las causas de los Motivos de Eguren. Bases críticas, pensamientos estéticos e ideas sobre la literatura en los Motivos de José María Eguren. *Acta Literaria*, 53, pp. 95-109.

Relecture du réel, transmission d'un legs : François Bon et Leslie Kaplan entre mémoire et histoire

*Rereading the Real, Transmitting a Legacy:
François Bon and Leslie Kaplan Between Memory and History*

Ana M. Alves

CITeD, Instituto Politécnico de Bragança, Portugal
CLLC, Université d'Aveiro, Portugal

 <https://orcid.org/0000-0001-7762-2092>
amalves@ipb.pt

Résumé : La publication en 1982 de *Sortie d'usine* de François Bon et de *L'Excès-l'usine* de Leslie Kaplan marque un tournant important dans la littérature française contemporaine, en introduisant un retour au récit fondé sur une écriture critique prenant la forme de socio-fictions. Ces œuvres permettent aux écrivains de focaliser leur attention sur les fractures du monde sans pour autant inciter le lecteur à participer à un combat revendicatif. L'analyse explore comment ces récits participent à la relecture du réel et à la transmission d'un legs littéraire et mémoriel, en inscrivant la mémoire ouvrière dans une tension constante entre histoire et mémoire collective. Par cette démarche, Bon et Kaplan établissent une connexion singulière à un passé ouvrier qui continue d'influencer des écrivains contemporains, tels Sylvain Rossignol avec *Notre usine est un roman* (2008) et Frédéric H. Fajardie avec *Métaleurop. Paroles ouvrières* (2003).

Mots clés : histoire, mémoire, legs, monde ouvrier, écriture critique.

Abstract: The 1982 publication of François Bon's *Sortie d'usine* and Leslie Kaplan's *L'Excès-l'usine* marked a significant turning point in contemporary French literature, introducing a return to narrative based on critical writing in the form of socio-fiction. These works enable writers to focus their attention on the fractures in the modern world, without inciting the reader to take part in a protest struggle. This analysis explores how these narratives participate in the rereading of reality and the transmission of a literary and memorial legacy, inscribing working-class memory in a constant tension between history and collective memory. With this approach, Bon and Kaplan establish a singular connection to a working-class past that continues to influence contemporary writers, such as Sylvain Rossignol with *Notre usine est un roman* (2008) and Frédéric H. Fajardie with *Métaleurop. Paroles ouvrières* (2003).

Keywords: history, memory, legacy, working-class world, critical writing.



Received: 18.02.2025. Verified: 13.06.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: FCT – Fondation pour la Science et la Technologie ((UID/04188/2025) and (UID/05777/2025)).

Conflicts of interests: None. **Ethical Considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous. Il n'y a pas d'autre air que ce qu'elle pompe, rejette. On est dedans. Tout l'espace est occupé : tout est devenu déchet (Kaplan, 1982, p. 11).

1. Introduction¹

Cet extrait nous plonge d'emblée dans le monde ouvrier, à partir duquel refait surface le terme « usine » vecteur d'un retour au réel dans la littérature contemporaine. Comme l'écrit Bruno Blanckeman, l'écrivain adopte ici une posture plus humble : il cherche à « interpelle[r] ses semblables [...] sans chercher à se dédouaner lui-même – ni procureur stigmatisant la décadence de ses pairs, ni avocat plaidant la cause des opprimés » (Blanckeman, 2015, p. 168). Cette idée est également partagée par Dominique Viart, qui affirme que l'écrivain n'est plus engagé mais impliqué : « loin des tréteaux et des tribunes, l'écrivain est désormais un homme dans la foule. Il appartient à cette communauté de l'homme quelconque que décrit Giorgio Agamben, et réagit en citoyen, par des actions ponctuelles hors de tout discours surplombant » (Viart, 2010, p. 114).

Avec *L'excès l'usine* de Leslie Kaplan et *Sortie d'usine* de François Bon, s'affirme une écriture critique qui s'inscrit dans un renouveau littéraire autour de la représentation du travail. Ces auteurs, que l'on peut qualifier de pionniers, s'attachent à « dire le travail » (Bikialo, Engelibert, 2012), et rendent compte des « récentes mutations linguistiques, managériales, structurelles et idéologiques des grandes entreprises, pour en évaluer les enjeux socioéconomiques, éthiques, anthropologiques » (Labadie, 2016, pp. 12-13).

La parution simultanée de ces deux ouvrages en 1982 marque un moment clé où s'amorce une transformation de l'écriture du réel. Ces textes permettent aux écrivains, comme le souligne Thierry Laurent, de se concentrer sur les « fractures du monde sans pour autant mobiliser le lecteur à une lutte revendicative » (2015, p. 62). Sans verser dans le militantisme explicite, Bon et Kaplan donnent à voir les transformations du monde ouvrier dans un contexte post-soixante-huitard, en rupture avec la littérature engagée du début du XX^e siècle (Alves, 2021).

Comme le souligne Dominique Viart, ces récits « font preuve d'une conscience critique aiguë envers les événements historiques eux-mêmes ou envers l'état du monde présent. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière et sur la manière » (Viart, 2010, p. 119).

À travers l'observation du quotidien ouvrier et des dynamiques à l'œuvre dans les usines, leurs textes instaurent une forme de récit qui, sans appel idéologique, s'efforce de restituer une expérience incarnée du travail. Il ne s'agit pas de construire une littérature politique, mais bien de faire politiquement de la littérature », selon la formule de Kaplan (Hilsum, 2016 p. 228). Nous analyserons donc comment ces deux œuvres proposent une relecture du réel qui, en même temps, transmet un legs littéraire et mémoriel inscrit dans la tension entre Histoire et mémoire collective.

¹ Cette publication est financée par des fonds nationaux, par l'intermédiaire de la Fondation pour la science et la technologie, I.P., dans le cadre du projet UID/04188/2025 du CLLC de l'Université d'Aveiro et du projet UID/05777/2025 du CITEd de l'Institut Polytechnique de Bragança, Portugal.

2. François Bon et Leslie Kaplan : Témoins et voix de leur époque

Chez Kaplan et Bon, ce qui prime c'est l'observation fine et détaillée du quotidien des ouvriers, la manière dont ils évoluent dans un espace oppressant – l'usine – et les effets de cette évolution sur leur identité. Ces récits ne cherchent pas à romantiser la classe ouvrière, mais à en documenter la réalité, souvent brutale, du travail en usine. La question de « l'usine » est comme l'écrit Kaplan :

toujours liée à la fois à une recherche sur le langage, et à une recherche sur la folie. Est-ce qu'on parle, pense, écrit, comme à l'usine ou autrement ? Est-ce qu'une phrase est ouverte ou fermée ? Est-ce que nous habitons le langage en consommateur aliéné ou en homme/femme libre ? Est-ce que nous parlons entre nous comme à l'usine ? Est-ce que nous enchaînons nos phrases sans penser comme en faisant des pièces fabriquées ? Est-ce que nous fabriquons des phrases comme des produits du marché ? Est-ce que nous parlons à quelqu'un ou à personne ? (Kaplan, 2015, p. 279)

Kaplan ajoute que lorsqu'elle a décidé d'écrire à ce sujet, elle cherchait à « écrire l'usine, cet endroit. Pas les actions qui s'y étaient passées, rien d'autre que l'usine [...] C'est la découverte de ce lieu, complètement [...] déconnecté, [...] un lieu complètement suspendu, où une table est une table et n'est pas une table » (Kaplan, 2020, p. 112). Elle précise vouloir se détacher d'une écriture naturaliste :

Quand j'ai voulu écrire cette expérience, je cherchais à rendre compte de la sensation : à la fois le dehors et ce qu'on avait dans la tête, à l'opposé du naturalisme, du déterminisme, où les choses et les êtres sont soi-disant à leur place, correspondent à leur définition.

C'est seulement dans l'après-coup que j'ai perçu combien « l'usine », et le monde « sous le ciel de l'usine », remettait tout en cause, contaminait tout et, comment ne pas le reconnaître, pouvait vider l'expérience, en faire quelque chose de vide. On ôtait même leur expérience aux hommes. Prenons le mot cadence, j'y pense à cause d'un article lu récemment sur le travail dans les usines en Chine. Qu'est-ce que ça veut dire : il faut suivre la cadence. Suivre la cadence ne dit rien ou presque.

Devenir la cadence serait peut-être plus juste. On peut aussi parler des cadences infernales. À bas les cadences infernales, mot d'ordre de Mai 68. Cette question : l'aliénation de l'expérience, comment l'expérience réelle est rendue irréelle, comment le langage devient faux, mensonger, cette question appartient à tout le monde, et c'est pourquoi une vision naturaliste, où la parole est ramenée à une origine sociale, psychologique, etc., ne m'a jamais convenu (Kaplan, 2015, pp. 278-279).

Pour Kaplan, comme elle l'explique dans un entretien accordé à Mireille Hilsum, il s'agit « de faire politiquement de la littérature et non pas de la littérature politique, didactique » (Hilsum, 2016, pp. 228-229). Elle cherche ainsi à « penser un monde qui, bien sûr, [la] dépasse, et de lui répondre ». Il lui semble, en effet, « que l'exigence politique et l'exigence poétique vont ensemble » (*ibid.*, p. 237).

Pour sa part, François Bon justifie l'appellation « roman » inscrite en couverture de *Sortie d'usine* afin de préciser son intention : « J'appelle ce livre roman [afin de] tenter la restitution par l'écriture, [de] mots [qui] redisent [...] silences » (Bon, 2004, p. 42), des

mots qui traduisent également « les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient » (*ibid.*). Dans *Sortie d'usine*, qui évoque les ruines des aciéries de Longwy, où les postes se transmettaient de père en fils, perpétuant une tradition générationnelle, Bon met en lumière la motivation fondamentale de la condition ouvrière : « Allez quand même pas me faire dire ce que j'ai pas dit, que les gars ne seraient là que pour la croûte. Bon, sur le tas, qu'il y en ait quelques-uns qui ne voient que la retraite au bout, je veux bien, mais c'est pas l'essentiel » (Bon, 1982, p. 46).

Il montre comment l'intensité du réel y est dépeinte avec une attention particulière aux conditions de travail, aux rythmes de production, aux luttes des ouvriers, aux déformations imposées aux corps corps :

La main serrée au matin, leur main rêche plutôt que cailleuse ou sèche, raidie par l'outil, le contact froid et répété de l'acier. Ou boursouflée du durcissement ancien d'écorchures accumulées, une main qui n'avait droit de toucher que parce qu'enveloppée comme d'un gant de ce cuir impersonnel du travail (Bon, 1982, p. 52).

Construit sur des impressions et des témoignages, ce récit évoque la désillusion face à la promesse du progrès. L'usine, symbole à la fois de l'espoir et de démoralisation, devient le théâtre d'un récit où le travail est vécu à la fois comme une aliénation et comme un lieu de résistance. Dans *Sortie d'usine*, Bon explore le « réveil » (26) d'un ouvrier contrôlé par « la pendule, l'heure, [le] regard réflexe, dressé, huilé » (7) traduisant un quotidien rythmé par une cadence mécanique, répétitive. Son style sec, dépourvu de lyrisme, préserve une distance critique qui évite l'idéalisme ou la victimisation. L'auteur plonge le lecteur dans un univers industriel désincarné, où l'ouvrier n'est qu'un rouage, et fait découvrir la dureté de son rituel quotidien jusqu'à l'usine, où « rares sont les jours qui [...] démarque[nt], de l'ordinaire » (33) tout en nous faisant entendre « le cri [...] de l'autre côté de l'allée » (29). Ce quotidien reproduit un mécanisme « enrob[é] d'ennui » (38), avec quatre semaines de travail, qui se répètent inlassablement « lundi, et puis le mercredi en voilà un bon bout de fait, jeudi ça va mieux qu'hier mais moins bien que demain jusqu'à vendredi ça ira mieux ce soir » (34). Deux événements perturbent cet ennui dévoilé : la mort d'un ouvrier exténué après avoir pris sa retraite et la préparation sonore de son « passage » (80), évoquée par « une règle du bruit » (*ibid.*) ; et l'organisation d'un « piquet de grève » (101), mis en place pour dénoncer les humiliations quotidiennes infligées par la direction, les ouvriers revendiquant leurs droits via leur syndicat. L'écriture du réel de François Bon ne présente « pas de romanesque » (Viart, 2008, p. 20), ni de simple mimétisme de la brutalité, mais impose un « rythme [qui marque] son urgence, sa mécanique à l'homme comme au texte » (*ibid.*, p. 21).

Avec Leslie Kaplan, notamment dans *L'Excès-L'Usine* (1982) « on est nourrie de vérité. Il n'y a que ça » (Kaplan, 2020, p. 18). L'auteure adopte une approche plus introspective, mettant l'accent sur l'individu face à la machine, sur le rapport à l'humain. L'usine y est décrite comme « un enfer en ce sens où elle est le lieu de dérive morale, un espace où l'individu est conduit à transgresser son système de valeurs

pour épouser les objectifs immoraux de la structure qui l'emploie » (Labadie, 2016 : 167). Contrairement à *Sortie d'usine*, aucune référence explicite au militantisme n'apparaît dans le texte de Kaplan. Tout au long de neuf chapitres, elle avance une série de réflexions sur le monde démesuré de « l'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous » (Kaplan, 2020, p. 11), celle où « on vit, on meurt, à chaque instant » (*ibid.*, p. 39). Elle montre combien « de la chaîne, on voit tout » (Kaplan, 2020 : 23), précise que « les sexes sont séparés. Les hommes restent en bas » (51) et souligne que « personne ne peut savoir le malheur qu'[elle] voi[t] » (Kaplan, 2020, p. 14), autant de formulations qui traduisent l'aliénation généralisée de la vie quotidienne oppressante et déshumanisante de la vie ouvrière. La vie devient un acte purement mécanique, vidant peu à peu l'individu de sa vitalité et de sa singularité : « travaille [de] neuf heures, on fait des trous dans des pièces avec une machine. On met la pièce, on descend le levier, on sort la pièce, on remonte le levier ». (Kaplan, 2020, p. 13). Cette phrase, d'une extrême simplicité syntaxique, témoigne de la répétition mécanique du geste ouvrier, du dépouillement de la pensée réduite à l'action. L'écriture de Kaplan épouse la cadence du travail à la chaîne, fait entendre le rythme saccadé et abrutissant du quotidien de l'usine. À la tête de la chaîne : « La femme est assise. [...] Les morceaux arrivent. La femme fait ses pièces, absorbée. Corps épais, retenu. » (Kaplan, 2020, p. 26). Le corps devient bloc, résistance passive. La subjectivité s'efface dans l'enchaînement des gestes. Ce dépouillement radical du texte donne à voir une subjectivité broyée, une dépossession de soi dans le mouvement mécanique. La parole se fragmente, épouse la matérialité des objets, jusqu'à devenir une pure cadence :

Pièces, morceaux et vie, l'usine. Et brique et tuile. Et entre et sort. Et droite et gauche et brique et tuile et mou et gras et tourne et tourne et vie et vie et bois et clou et fer et fer et entre et sort et tourne et bruit. Jamais un cri. L'usine (Kaplan, 2020, p. 49).

Ce passage constitue un condensé poétique de l'aliénation : l'accumulation de substantifs, la répétition lancinante des conjonctions de coordination, l'absence de syntaxe développée, tout renforce l'image d'une chaîne interrompue, d'un monde clos où les matières et les corps s'indifférencient. L'absence de cri souligne la violence silencieuse du système. Kaplan réussit ainsi à faire entendre, dans et par l'écriture, une dépossession de soi qui touche à l'essence même de l'humain.

François Bon et Leslie Kaplan incarnent deux voix essentielles de la littérature ouvrière contemporaine. Par leurs écritures respectives, ils rendent compte des mutations sociales et identitaires provoquées par la désindustrialisation. Leur œuvre dépasse le simple témoignage pour s'affirmer comme un geste littéraire et politique, redonnant voix à ceux qu'on cherche à réduire au silence. Héritiers d'une tradition engagée, ils proposent une littérature du travail qui conjugue exigence poétique et conscience historique, ouvrant ainsi voie à une mémoire collective renouvelée et à une résistance par l'écriture. La littérature devient alors un outil de transmission, permettant de conserver les souvenirs d'une époque révolue et d'éclairer les transformations du monde contemporain.

Dans une perspective complémentaire à notre analyse, Abelhamid Nasralli, dans sa thèse de doctorat consacrée à *La question des identités ouvrières dans la littérature contemporaine du travail* (Nasralli, 2024), propose une relecture stimulante des œuvres de François Bon et de Leslie Kaplan. Il y montre comment ces écrivains, s'éloignant du réalisme traditionnel et de l'engagement militant des décennies précédentes, réinventent une écriture du travail qui reflète la fragmentation du réel et la précarité des identités sociales. Loin de se réduire à une simple dénonciation sociale ou à un témoignage, leurs textes participent à la mise en forme littéraire d'identités ouvrières constamment recomposées, tiraillées entre disparition, stigmatisation et réappropriation. Nasralli souligne l'importance du geste littéraire comme moyen de résistance poétique et politique face à la désindustrialisation et à l'effacement progressif de la mémoire ouvrière. À travers des récits discontinus, où corps, parole et espace se mettent en tension, Kaplan et Bon redonnent voix à un monde disloqué, restituant à la classe ouvrière une forme de dignité narrative dans un paysage socio-économique en mutation.

3. L'empreinte de l'héritage

Ces deux précurseurs laissent un legs important aux nouvelles générations d'écrivains, qui perpétuent cette démarche de représentation du monde ouvrier. Des auteurs comme Sylvain Rossignol avec *Notre usine est un roman* (2008) ou encore Frédéric Fajardie avec *Métaleurop. Paroles ouvrières* (2003), poursuivent cet effort de préservation de la mémoire ouvrière tout en réinterprétant cette réalité à travers leurs propres prismes. D'une part, leurs récits s'inscrivent dans une continuité littéraire, d'autre part, ils introduisent des perspectives nouvelles, en résonance avec les problématiques contemporaines liées à la mondialisation, à la précarité et à l'effacement progressif de la culture ouvrière. Force est de constater que ces fictions « témoignent en cela d'une conscience historique : ils gardent la mémoire de métiers et de mondes sociaux disparus et conjurent leur effacement de l'histoire » (Engelbert, 2012, p. 148).

Rossignol, pour qui, « le travail est depuis toujours [...] un objet fascinant » (Debout, Faure, 2009, p. 126) transforme l'usine en une métaphore vivante, où l'industrie devient un espace de fiction tout en demeurant fermement ancrée dans une réalité sociale. Il explore la vie quotidienne des ouvriers en mettant en lumière leurs luttes, espoirs et désillusions. À ce propos, il avoue :

À l'origine, le livre [...] est une commande d'une association de salariés et d'anciens salariés d'une usine pharmaceutique aujourd'hui fermée, le site de recherche pharmaceutique de Sanofi-Aventis, à Romainville, en région parisienne, et qui se sont battus pendant huit ans pour sauver leur usine. Leur objectif était avant tout de faire entendre leur point de vue, leur vérité. Ils envisageaient plutôt le livre comme une manière de dénoncer l'aberration de la fermeture de leur usine au plan de la santé publique comme au plan économique, et de dénoncer l'injustice qui leur avait été faite. Ce livre a d'emblée une portée politique en tant qu'il constitue une prise de parole sur la place publique. Je définis le politique comme « vivre ensemble » ; le travail

est donc intrinsèquement politique... Les discours politiques sur le travail aujourd'hui sont empreints d'une méconnaissance profonde de ce qu'il est véritablement (le discours visant à culpabiliser les chômeurs nous le montre bien). Il s'agissait là de faire entendre le travail en tant qu'il est d'emblée subjectif. De ce point de vue, l'art a directement vocation à porter ce discours sur la scène publique, la scène politique. J'ai pensé que la forme romanesque était la plus adaptée pour porter loin la parole des salariés, au-delà du premier cercle des personnes déjà sensibilisées à ce sujet. La forme romanesque visait à atteindre un plus large public (*ibid.*).

De son côté Fajardie, dans *Métaleurop. Paroles ouvrières*, dépeint le monde du travail, ses défis, ainsi que les relations humaines qui s'y nouent. Il donne voix à ceux que la mondialisation et les délocalisations ont marginalisés, témoignant du désastre humain et environnemental.

Sollicité par l'association *Chœurs de fondeurs*, il recueille 23 témoignages d'anciens salariés de l'usine centenaire Metaleurop Nord. Cette fonderie de zinc et de plomb, située à Noyelles-Godault et Courcelles-Lès-Lens, dans le Pas-de-Calais, a fermé ces portes le 17 janvier 2003. Ces récits, collectés par l'écrivain, « donne[nt] une forme écrite à leur mémoire » (Fajardie, 2003, p. 15) soulignant leurs luttes pour défendre leurs droits et leur dignité face à « la fermeture brutale de leur usine qui eut lieu sans plan social ni dépollution du site » (Hayem, 2014, p. 105), « sans négociation, sans préparation, du jour au lendemain, clac ! »². En effet, huit cent trente « salariés ont perdu leur emploi avant même d'être licenciés, sans préavis ni indemnités, tandis qu'aucun financement n'était prévu pour le reclassement des salariés, la dépollution et la revitalisation du site de production » (Mazade, 2013, p. 23).

Dans ce récit, Fajardie révèle les « non-dits, [de] la fragilité des choses humaines » (Fajardie, 2003, p. 135) et confie son état d'esprit à l'issue de cette expérience :

je fus précipité par les gens et les choses, je pense indispensable de vous en livrer le plus d'éléments qu'il m'est possible. J'ai vraiment fait de mon mieux. J'ai vécu des nuits fort courtes, mais je sais qu'un autre écrivain, par ses questions, sa sensibilité, son tempérament, aurait fait un tout autre livre.

Il est en effet probable que la vie va me séparer des salariés de Metaleurop. Mais, si grâce à ce livre leur attitude fait école, si la dignité est restaurée sur tous les lieux de travail, si les acquis des victoires ouvrières des temps passés sont défendus, si la lutte est enfin comprise comme constitutive de tout être conscient, je crois que ceux de Metaleurop seront partout présents, comme si nous ne les avions jamais quittés (Fajardie, 2003, pp. 135-136).

4. Conclusion

Il est indéniable que, par le biais de ces socio-fictions, les écrivains contemporains – pour reprendre les mots d'Alexandre Gefen - se « réengage[nt] [...] non du côté d'idéologies, mais du côté de l'analyse du discours, de travaux d'inventaire sociaux voire de pratiques relationnelles visant à conforter la démocratie et à produire de

² Propos recueillis lors de multiples conversations informelles avec Pierre, 60 ans, ancien ingénieur, dispensé de recherche d'emploi.

nouvelles civilités » (Gefen, 2021, p. 211). Ces récits redéfinissent la fonction de la littérature dans un contexte où la classe ouvrière est souvent reléguée à la marge. Ils montrent que la littérature contribue à la construction d'un rapport à l'histoire et à la mémoire collective.

Ces rapports s'inscrivent dans un geste de « relation » (Viart, 2007, pp. 56-57), une dynamique de restitution. Dominique Viart le souligne : « restituer, c'est reconstruire, établir la mémoire de ce qui fut et s'est oublié et déformé ; mais c'est aussi – peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu'un » (Viart, 2005, p. 400). Il ne s'agit plus simplement de dire l'Histoire pour elle-même, mais de la reconstituer en l'adressant à autrui : « La restitution relie le présent à son héritage mal transmis ; le témoignage destine le passé vécu aux hommes du présent » (Viart, 2007, pp. 56-57).

Ces récits s'inscrivent dès lors dans un véritable « travail de mémoire » (Ricoeur, 2000) qui permet non seulement de préserver une histoire souvent invisibilisée, mais aussi de transmettre un héritage symbolique aux générations futures. Cette littérature contemporaine « soucieuse de dire le monde [...] est consciente de son temps et de sa place dans l'histoire » (Viart, 2008, p. 31).

« Elle témoigne d'un renouveau littéraire marqué par le retour au récit, à l'expression du sujet et à la confrontation avec le réel » (Baetens & Viart, 1999, p. 3).

Plus qu'un simple geste testimonial ou archivistique, ces textes réinterrogent en profondeur la condition du monde ouvrier dans la société contemporaine. Ils incitent le lecteur à réfléchir à l'impact de la transformation industrielle sur les individus et les communautés, tout en rappelant le rôle fondamental de la littérature dans la reconnaissance de mémoires menacées d'oubli.

Bibliographie

- ALVES, A. M. (2021). *Dérives identitaires : déclinaisons de l'engagement littéraire au XXI^e siècle. La modernité un projet inachevé*. Intercâmbio, 14, pp. 106-117. <https://doi.org/10.21747/0873-366X/int14ap1>
- BAETENS, J. & VIART, D. (2010). *Eclats de réalité*. Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne.
- BIKIALO, S. & ENGELIBERT, J.-P. (ed.). (2012). *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BLANCKEMAN, B. (2015). *De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle*. In C. BRUN & A. SCHAFFNER (ed.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*. Dijon : EUD, coll. « Écritures », pp. 161-170.
- BON, F. (1982). *Sortie d'usine*. Paris : Editions de Minuit.
- BON, F. (2004). *Daewoo*. Paris : Fayard.
- DEBOUT, F. & FAURE, S. (2009). *Quand l'art met en scène le travail et la santé*. Table ronde réunissant Klara Vidic-Stanic, Sylvain Rossignol et Jean-Michel Carré. *Mouvements*, 2009/2, 58, pp. 125-130. <https://doi.org/10.3917/mouv.058.0125>

- ENGELIBERT, J.-P. (2012). Tombeaux de la classe ouvrière : Filippetti, Magloire, Sonnet. In S. BIKIALO & J.-P. ENGELIBERT (ed.), *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*. Rennes ; Presses Universitaires de Rennes, pp. 147-159.
- FAJARDIE, F., H. (2003). *Metaleurop, paroles ouvrières*. Paris : Mille et une nuits.
- GEFFEN, A. (2021). L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention, Paris : Éditions Corti, coll. Les Essais.
- HAYEM, J. (2014). HAYEM, J. (2014). Chœurs de fondeurs : interpellations créatives et mises en mémoire. *Travail et emploi*, 137, pp. 105-122. <https://doi.org/10.4000/travailemploi.6245>
- HILSUM, M. (ed.). (2016). *Entretien avec Leslie Kaplan, Leslie Kaplan*. Paris : Classiques Garnier, pp. 223-238.
- KAPLAN, L. (2015). *Usine*. Les temps modernes pp. 684-685. <https://doi.org/10.3917/ltm.684.0278>
- KAPLAN, L. (2020) [1982]. *L'Excès-l'usine*. Paris : P.O.L.
- LABADIE, A. (2016). *Le Roman d'entreprise français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- LAURENT, T. J. (2015). *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e-XXI^e siècles)*. Paris : L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires ».
- MAZADE, O. (2013). L'affaire Metaleurop Une dénonciation impossible ? *Terrains & travaux*, 22, pp. 23-40. <https://doi.org/10.3917/tt.022.0023>
- NASRALLI, A. (2024). *La question des identités ouvrières dans la littérature contemporaine du travail. L'exemple de Leslie Kaplan et François Bon (Thèse de doctorat)*. Université Clermont Auvergne. <https://theses.hal.science/tel-04623538v1>
- RICŒUR, P. (2000). *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- ROSSIGNOL, S. (2008). *Notre usine est un roman*. Paris : La Découverte.
- VIART, D. (1999). *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris : Hachette.
- VIART, D. (2005). Éthique de la restitution. Les fictions critiques dans la littérature contemporaine et l'Histoire. In Y. BAUDELLE, A. BEAGUE & M.-M. CASTELLANI (ed.), *Roman, histoire, société. Mélanges offerts à Bernard Alluin*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, pp. 391-401.
- VIART, D. (2007). *Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la Littérature contemporaine*. In G. RUBINO (éd.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Roma : Bulzoni, pp. 43-64.
- VIART, D. (2008). *François Bon, étude de l'œuvre*. Paris : Bordas, Collection « Écrivains au présent ».
- VIART, D. (2010). *La littérature contemporaine et la question du politique. Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Paris : Éditions Nota Bene, pp. 105-121.
- VIART, D. & VERCIER, B. (2006). *La Littérature française au présent*. Paris : Bordas.

Tchapali de vass et Polo Kouman, Polo Parle, des œuvres inaugurales de l'ivoironie : de la valorisation du nouchi

Tchapali de vass and Polo Kouman, Polo Parle, Inaugural Works of Ivoironie: Nouchi's Valorization

Adou Bouatenin

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

 <https://orcid.org/0009-0002-6134-7916>
bouatenin.adou@ufhb.edu.ci

Résumé : L'ivoironie se présente comme l'identité nouvelle de l'Ivoirien, celui-là même respectueux des institutions, de la diversité culturelle de sa nation en valorisant les mets, les sites touristiques et sportifs ainsi que le nouchi. Partant, nous disons que Josué Guébo et Henri-Michel Yéré s'inscrivent dans la mouvance d'une identification sociale, et leur œuvre respective, *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* sont un projet visant à la mise en pratique d'un style ou d'esthétique poétique et à l'établissement d'une identité, caractérisée par l'ivoironie – concept proposé par Toh Bi Tié Emmanuel. L'étude épistémique de ces deux œuvres permet de dire que Josué Guébo et Henri-Michel Yéré érigent le nouchi en langue poétique. Ce faisant, leur œuvre respective inaugure une nouvelle ère de la poésie ivoirienne tout en s'inscrivant dans la vision de Toh Bi Tié Emmanuel quant à son concept d'ivoironie, puisque chacune des œuvres met en valeur un élément identitaire de la population ivoirienne : le nouchi.
Mots clés : ivoironie, nouchi, langue poétique, Josué Guébo, Henri-Michel Yéré.

Abstract: "Ivoironie" presents itself as the new identity of the Ivorian, respectful of the institutions, of the cultural diversity of his nation by promoting the food, the tourist and sports sites as well as the nouchi. Therefore, we say that Josué Guébo and Henri-Michel Yéré are part of the social identification movement, and their respective works, *Tchapali de vass* and *Polo kouman, Polo parle* are a project aimed at putting into practice a style or poetic aesthetic and establishing of an identity, characterized by "Ivoironie" – a concept proposed by Toh Bi Tié Emmanuel. The epistemic study of these two works allows us to say that Josué Guébo and Henri-Michel Yéré establish the nouchi as a poetic language. In so doing, their respective works inaugurate a new era of Ivorian poetry while being in line with Toh Bi Tié Emmanuel's vision of his concept of "Ivoironie", since each of the works highlights an element of identity of the Ivorian population: nouchi.

Keywords: ivoironie, nouchi, poetic language, Josué Guébo, Henri-Michel Yéré.



Received: 27.02.2025. Verified: 13.06.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Université Félix Houphouët-Boigny. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

1. Introduction

Voici un bon moment que l'ivoironie fait son chemin dans le quotidien des Ivoiriens. Née officiellement le 05 juin 2017 lors de la lecture du *Manifeste de l'Ivoironie* à l'université Alassane Ouattara de Bouaké (campus 2)¹, Côte d'Ivoire, elle se manifeste au travers des activités socio-culturelles, des œuvres artistiques et littéraires, et des réseaux sociaux (Facebook, WhatsApp, etc.). Elle se présente comme l'identité nouvelle de l'Ivoirien nouveau, celui-là même respectueux des institutions et de la diversité culturelle de sa nation en faisant la promotion des mets et des sites touristiques et sportifs, vivant l'histoire de la Côte d'Ivoire, et mettant en avant le français de Côte d'Ivoire : le nouchi, l'un des traits identitaires ivoiriens. De ce fait, le nouchi participe de la nouvelle identité de l'Ivoirien que promeut l'ivoironie.

Ce concept identitaire, l'ivoironie, est aussi un concept poétique – de la poésie – puisque la poésie ne se sépare pas de la quête identitaire, car « toute poésie est une quête identitaire » (Dia, 2000, p. 7) :

Si mythe, imaginaire et identité, étant des aspects de la poésie, l'ivoironie serait en ce sens un concept poétique, puisqu'elle (l'ivoironie) est à la fois mythe, imaginaire et identité chez Toh Bi Tié Emmanuel. En effet, un concept poétique ou un concept de poésie est un contenu de pensées, une représentation mentale, qu'elle soit d'ordre perceptif, imaginaire ou purement abstrait, tentant de prouver, permettant une compréhension, une appréhension efficace de la réalité, et faisant appel à des allusions, à des métaphores, à des substitutions (Bouatenin, 2023, p. 67).

Puisque mythe, imaginaire et identité sont inséparables de la poésie, et que l'ivoironie est à la fois mythe, imaginaire et identité, on peut, sans doute, affirmer que l'ivoironie est un concept poétique. Autrement dit, la poésie est le support véhiculaire de l'ivoironie : « [opportunément, la poésie, support véhiculaire de l'Ivoironie, est la mère de tous les arts de parole et même, de tous les arts, du fait qu'il fut l'art d'orchestration de la Création] »². Du point de vue de la forme et de l'esthétique, l'ivoironie, en tant que concept poétique, est une appropriation des faits sociaux de la Côte d'Ivoire visant à promouvoir la cohésion nationale et à célébrer les valeurs communes des Ivoiriens de leur différence, et ce, dans les œuvres poétiques. De ce fait, l'ivoironie devient un concept poétique parce qu'« [elle] est une poétique de la société ivoirienne en ce qu'elle se présente comme l'ensemble des éléments constitutifs des valeurs politiques, socio-culturelles du peuple ivoirien » (Ehui et Kouadio, 2024, p. 170). À cet effet, les poètes ivoiriens font coïncider la langue parlée et la langue écrite. On assiste, en fait, dans les œuvres de ces poètes, non pas à un travail de désarticulation de la langue

¹ Dans un interview accordé au journaliste Louis César Bancé par Toh Bi Tié Emmanuel, et disponible sur <https://louisecezarbance.mondoblog.org/professeur-emmanuel-toh-bi-la-cote-divoire-ne-sera-plus-un-pays-beni-de-dieu-si-on-sentredéchire>, on peut lire ceci : « D'abord, nous sommes né officiellement le 05 juin 2017 à l'université de Bouaké à la faveur d'une cérémonie intitulée « Lecture du Manifeste de l'Ivoironie ». Le temps est passé jusqu'à ce que le comité qui s'est dressé autour de ce concept naisse officiellement le 11 septembre 2021 [à Dabou] ».

² Toh Bi Tié Emmanuel, « La poétique de l'ivoironie : de la problématique de l'identité dans la poésie ivoirienne », *Cahiers de Psychologie Politique*, n°44, 2024, Disponible sur <https://cpp.numerev.com/article/revue-44/3332-la-poetique-de-l-ivoironie-de-la-problematique-de-l-identite-dans-la-poesie-ivoirienne>

et de jeu sur ses composantes, mais à une juxtaposition de la langue française et du nouchi pour dire les réalités des Ivoiriens. *Tchapali de vass* de Josué Guébo et *Polo kouman, Polo parle* d'Henri-Michel Yéré en sont un exemple et illustrent bien le concept poétique de l'ivoironie : « [...] le présent ouvrage entend contribuer à mettre sous les feux de la rampe une variante du français d'Afrique : le français de Côte d'Ivoire » (Guébo, 2022, p. 11). Ce propos est corroboré par Marina Skalova parlant de *Polo kouman, Polo parle* d'Henri-Michel Yéré :

Lorsque j'ai rencontré Henri-Michel Yéré fin 2019, il portait déjà ce projet d'un livre en deux langues. Il souhaitait à la fois donner à lire le nouchi, parler populaire venu de la rue abidjanaise, et un français mâtiné d'ivoirien. [...] La faire entrer en poésie, cela voulait dire célébrer une multiplicité de langues en une, disait-il alors (Yéré, 2023, p. 7).

En considérant les deux propos susmentionnés, il se dit que Josué Guébo et Henri-Michel Yéré s'inscrivent dans la mouvance d'une identification sociale, et leur texte respectif est un projet visant à la mise en œuvre d'un style et d'une nouvelle esthétique poétique. Autrement dit, l'œuvre de Josué Guébo et celle d'Henri-Michel Yéré s'inscrivent dans l'idéologie de l'ivoironie, celle de valoriser les valeurs culturelles et identitaires de la Côte d'Ivoire à travers ce qui unit les Ivoiriens, et non ce qui les divise.

Partant de ce fait, il faut estimer que *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* sont des œuvres inaugurales de l'ivoironie. En effet, ces œuvres sont parues bien après *Le Manifeste de l'ivoironie*, et semblent répondre à la problématique du concept poétique d'ivoironie, puisqu'elles valorisent le nouchi. Alors, si tel est le cas, peut-on s'autoriser à montrer ce qui rapproche ces œuvres à l'ivoironie ? Mieux, comment Josué Guébo et Henri-Michel Yéré mettent-ils en pratique l'ivoironie dans leur œuvre respective ? Pour mener à bien l'étude, il convient, à travers une approche épistémique, de mettre en rapport l'ivoironie et le nouchi, puis de montrer que *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* valorisent le nouchi ; et enfin de dire qu'elles sont des œuvres significatives de l'ivoironie.

2. L'ivoironie et le nouchi

Paru en 2018, *Le Manifeste de l'ivoironie* présente de façon didactique le concept d'ivoironie, et la manifestation de ce concept dans toutes les activités. Toh Bi Tié Emmanuel, le concepteur, décline l'ivoironie en huit modules, que voici : Connaissance de la nature (1), Connaissance de l'histoire (2), Considération idolâtre des symboles de l'État (3), Vécu intense de l'art et de la culture (4), Passion pour les mets ivoiriens (5), Connaissance des symboles sportifs (6), Connaissance des cultures vivrières et de rentes (7), Élan touristique aux infrastructures (8). Ces huit modules attestent que l'ivoironie est l'expression de la connaissance totale de la Côte d'Ivoire. Pour réaliser cet idéal, par ivoironie, son concepteur entend valorisation des éléments culturels, historiques et sociaux qui constituent l'identité de la Côte d'Ivoire : « L'ivoironie, par ricochet, se présenterait comme un désir zélé de connaissance profonde du pays, le connaître bien pour mieux l'aimer » (Toh Bi, 2018, p. 61). Cela inclut également des références à la cuisine, à la musique, aux langues locales y compris le nouchi, aux traditions et à

l'hospitalité ivoirienne tout en appelant à la cohésion sociale, à l'engagement et à la participation de chacun dans la construction d'une nation plus unie et solidaire. C'est en ce sens que Ehui Jean Marius et Kouadio Kouassi Jean Bernard (2024, p. 170) disent que « l'ivoironie est un concept culturel et identitaire permettant de mettre en œuvre les valeurs de la société ivoirienne ». Et Sangaré Mamadou de corroborer en ces termes : « sous cet angle, l'Ivoironie devient un acte patriotique vis-à-vis de la terre natale avec pour foyer de convergence la célébration du patrimoine civilisationnel national » (2024, p. 299). Bien que le concept d'ivoironie soit défini comme « [...] l'identité méliorative de l'Ivoirien, clairement signifiée » (Toh, 2018, p. 45), comme l'identité du nouvel Ivoirien, il se veut le promoteur de la créativité et des productions artistiques ivoiriennes, puisque « [dans] cet ordre d'idées, l'ivoironie apparaîtrait comme une abstraite littérature embêtante » (p. 9). C'est en ce sens que l'ivoironie aura un penchant pour le nouchi qui est devenu, depuis 1970, l'un des symboles de l'identité culturelle ivoirienne (Kadi, 2017).

Comme la Francophonie défendant le français, l'ivoironie a un penchant pour le nouchi, un apprivoisement du français par l'Ivoirien. « J'entends par Ivoironie, l'état d'esprit de l'Ivoirien qui apprivoise le français et qui en fait le petit espace de son état d'esprit », souligne Emmanuel Bi Toh. Cet apprivoisement du français doit être visible tant chez le citoyen Ivoirien que chez ses écrivains et poètes (Bouatenin, 2021, p. 129).

En fait, le nouchi est une langue mixte qui se fonde sur le mélange du français et de plusieurs langues locales ivoiriennes empruntant aussi bien sa structure syntaxique au français pour exprimer le mode de vie et la manière de penser des Ivoiriens.

[...] il se trouve que les Africains ont du mal à se définir une langue pouvant exprimer leur réalité. En plus, ils ne veulent pas subir la langue française mais la recréer pour la rendre accessible à leur mode de vie et à leur manière de penser [...] (Bouatenin, 2017-2018, p. 58).

C'est dans cette logique et cette dynamique d'apprivoiser le français que Toh Bi Tié Emmanuel, à propos du nouchi, affirme :

Enfin, ne saurait (sic.) passer sans brillance le langage made in Côte d'Ivoire qui interpelle aujourd'hui les grandes personnalités et instances de la francophonie. [...] Dans ce sens, le Nouchi se présente comme un réflexe insurrectionnel contre l'appareil de l'État et contre les hautes sphères bourgeoises du pays. En un mot, le langage ivoirien, c'est le refus de se faire dominer par la culture blanche et par ses représentants nationaux constituant l'élite dirigeante (Toh, 2018, pp. 57-60).

Cela dit, le nouchi est une langue réfractaire au français. Cependant, il ne peut s'en passer du français :

C'est toujours du français qu'on tire notre nouchi. Sans le français, on ne peut pas créer notre langue ! On prend votre français pour le transformer et vous transformer aussi un peu. Finalement, c'est devenu notre français à nous³.

³ Propos recueilli par Franck Ballager et Thomas Sellin pour le compte de France Tv Info. Disponible sur https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/francophonie/reportage-francophonie-comment-le-nouchi-cet-argot-des-quartiers-d-abidjan-enjaille-peu-a-peu-la-langue-francaise_6433681.html

De ce propos, on retient que le nouchi est dû au français transformé pour dire le mode de vie et la manière de penser des Ivoiriens.

La langue est considérée comme un élément essentiel de l'identité culturelle d'un peuple, et joue un rôle crucial dans la constitution d'une identité collective voire nationale. De ce fait, le nouchi, étant une langue, est une identité culturelle propre à la Côte d'Ivoire, puisque « [notre] identité, c'est le reflet des relents de notre culture à travers notre être, visible dans nos parlers, agissements, réflexions et principes de l'altérité » (Toh, 2018, p. 25). Or l'expression de l'identité du nouvel Ivoirien, selon Toh Bi Tié Emmanuel, est l'ivoironie. En effet, l'ivoironie

[dénote] un imaginaire collectif et commun d'une identité exprimée par toutes les couches sociales de la Côte d'Ivoire. Cet imaginaire se veut un facteur fédérateur de la diversité et des différences qui permettra aux Ivoiriens d'être unanimes sur ce qui leur est propre, intrinsèque et unificateur dans leur culture que dans leur manière d'être, de s'affirmer, de vivre et de s'exprimer (Bouatenin, 2021, p. 135).

En d'autres mots, ce qui est propre, intrinsèque et unificateur dans la culture ivoirienne est le nouchi, puisque, selon le slogan de l'ivoironie, « au milieu de nos différences, soyons d'accord sur ce qui ne nous différencie pas » (Toh, 2018, p. 94). Ce qui ne différencie pas les Ivoiriens, ou ce qui les rassemble, c'est le nouchi, parce que dans toutes les sphères de la société ivoirienne cette langue réfractaire – le nouchi – est parlée. De ce fait, nouchi et ivoironie sont intrinsèquement liés pour dire l'identité de l'Ivoirien nouveau. En fait, l'ivoironie, posant la problématique de l'identité en Côte d'Ivoire, inscrira le nouchi dans son programme de valorisation de l'identité culturelle au travers de son module 4 (Vécu intense de l'art et de la culture). Autrement dit, en tant que codification artistique et poétique de la diversité ivoirienne sous le rapport de l'identité, l'ivoironie devient ainsi un processus de socialisation par l'acceptation de tous du nouchi, cette langue qui unit tous les Ivoiriens malgré leur différence. Pour cette raison, Josué Guébo et Henri-Michel Yéré érigent le nouchi en langue poétique.

3. *Tchapali de vass et Polo kouman, Polo parle : De la valorisation du nouchi*

Il est bien vrai que le nouchi est employé par les musiciens et les humoristes Ivoiriens (les BD de Bob Kanza, la musique – zouglou, rap –, les gags, etc.), mais en tant que langue poétique, c'est une première. En fait, Josué Guébo et Henri-Michel Yéré ont décidé tous deux de l'ériger en une langue poétique afin de lui donner un statut légitime des langues capables de dire le littéraire.

Dans leur œuvre respective, le nouchi et le français sont en situation de diglossie. Dans *Tchapali de vass*, le nouchi et le français sont juxtaposés. Le nouchi, en italique et en-dessous du français, est une désarticulation du français, mais pas forcément une translation (pas une réécriture, pas une traduction) du texte en français :

Il nous faudra nous parler sans faux-fuyant
Nos paupières se faisaient rivage
Sans frémir
Sans fléchir

La voix tenue à toison d'arc
 On va se pan-pan les gbê
 Zié dans zîé
 Sans yeinguer
 En no Yohi

Dans un tchapali de vass (Guébo, 2022, p. 13).

Quant à *Polo kouman*, *Polo parle*, le nouchi et le français se font face. Chaque langue occupe une page du livre. En d'autres mots, elles sont en parallèle. Le nouchi est à la page de gauche tandis que le français est à la page de droite :

À l'heure-là on est au clair que
 Je suis l'enfant
 caché du flôkô.
 Termites a pris pour racines
 Arbre est krangba
 mais y a rien dans lui
 Un jour le vent va finir avec lui
 le gammer dans ses phases

(Yéré, 2023, p. 20)

Maintenant je sais
 Je suis l'enfant
 naturel du mensonge
 Les racines sont mangées de termites.
 Certes l'arbre est debout
 mais son tronc est creux
 le vent attend son heure
 pour l'emporter dans sa danse
 et le répandre parmi le temps

(Yéré, 2023, p. 21)

Du point de vue de la forme et de l'esthétique, nous pouvons dire, à propos de Josué Guébo, que le nouchi se désolidarise du français, raison pour laquelle il opère à une juxtaposition pour mettre en valeur le nouchi. En plus, le texte en nouchi est une langue autre que du français. Ne dit-il pas que « [le] présent ouvrage ne s'éloigne pas de la préoccupation de voir rayonner le français dans ses variantes alternatives » (Guébo, 2022, p. 12) ? Par contre, chez Henri-Michel Yéré, le nouchi est une réécriture du français. Cependant, les deux langues sont autonomes et évoluent dans des contextes différents, dans deux directions linguistiques distinctes, pour dire que chaque langue a son mode de fonctionnement. En fait, « [le] poème français n'est pas là pour dévoiler ce qui serait obscur. Il dédouble plutôt le sillon creusé par les textes en nouchi, se proposant d'emprunter de nouvelles voies » (Yéré, 2023, pp. 8-9). On retient que chez Josué Guébo, le nouchi est subordonné au français et qu'il s'agit d'une juxtaposition, alors que chez Henri-Michel Yéré, il y a une réécriture du français, un parallélisme. En réalité, si on trouve quelques mots français dans le nouchi de Josué Guébo, il faut reconnaître que cette langue est incompréhensible pour les non-ivoiriens. Le nouchi employé dans *Tchapali de vass* est une pure création ivoirienne s'éloignant du français standard par la tonalité. Il est une langue à part, juxtaposée au français. Cela dit, on écrit dans une situation de diglossie où on a l'impression que le nouchi est une déformation du français dans plusieurs langues locales ivoiriennes :

C'est toi tu vas ouvrir zîé
 Et puis moi je vais vadi
 Dans tous mes gnagas
 Tu vas panpan

Et puis je vais kpattra au calme (Guébo, 2022, p. 31)

Le nouchi d'Henri-Michel Yéré est accessible à tous. Il est encore du français mais dilué, donnant l'impression d'être adapté à un milieu ou un contexte différent de celui de la France. Il reste fidèle par la tonalité au français standard. Henri-Michel Yéré transcrit plutôt le français des Ivoiriens ayant abandonné l'école tôt, soit au primaire soit au collège. En d'autres mots, le nouchi d'Henri-Michel Yéré est le français populaire ivoirien (Fpi) :

Vous dites je gamme pas en français : mon hobahoba perce murs ! Quand j'ai kouman, que tu m'as entendu-là, tu peux plus marcher même chose ! On n'est pas venu ici prendre place de quelqu'un ; on est venu ici pour se caler dans notre coin. Avant tu dinssais dans la pièce, tu gagnais pas quelqu'un pour voir. Maintenant, tu me vois pas non, mais tu es au courant des sciences ! Surtout tu es au clair de qui est venu se pô entre toi-même et toi ! (Yéré, 2023, p. 28)

Le nouchi de *Tchapali de vass* diffère de celui de *Polo kouman, Polo parle*. Néanmoins les deux types de nouchi respectent la structure phrastique et grammaticale du français standard : sujet, verbe et complément. Par exemple, chez Josué Guébo, on a :

(A) « Je vais te panpan »

– Sujet : Je

– Verbe : vais [...] panpan

– Complément : te

Et chez Henri-Michel Yéré

(B) « Les arbres qui ont sagba caillou//Sanman le sol »

– Sujet : les arbres

– Verbe : sanman

– Complément 1 : le sol

– Complément 2 : qui ont sagba caillou (proposition subordonnée relative)

Nous voyons dans l'exemple ci-dessus que la structure phrastique du nouchi dans les deux phrases extraites des deux œuvres ne diffère point de celle du français standard. Cela dit, le nouchi est un calque du français, mieux une variante, qui se veut également une langue autonome et structurée au même titre que le français, considéré jadis comme langue de la poésie, ce genre littéraire par excellence qui tente de montrer les possibilités et les limites du langage par le biais d'une langue inhabituelle, invitant ainsi le lecteur à réagir sur son rapport au monde.

La langue française, depuis la Pléiade, a été l'outil des poètes Français. Si les poètes Ivoiriens, en l'occurrence Josué Guébo et Henri-Michel Yéré, s'approprient le nouchi, c'est pour le réinventer en une langue poétique, le codifier. Chacun des deux poètes sollicite le nouchi là où personne ne le fait : « [je] voulais faire accéder le nouchi à la littérature écrite et à la poésie, c'est-à-dire des lieux où la langue est aussi poussée à ses limites »⁴. Ils veulent en faire un outil de leur art poétique. Nonobstant, cette audacieuse tentative poétique en deux langues avait commencé en 1930

⁴ Propos d'Henri-Michel Yéré, disponible sur <http://www.tdg.ch/henri-michel-yere-celebre-le-nouchi-932995316541>

à Madagascar sous l'impulsion de Jean-Joseph Rabearivelo. Reconnaissons également que la question de plurilinguisme a été abordée dans des œuvres romanesques par des auteurs tels que Boris Boubacar Diop, Cheikh Aliou Ndao, Nurrudin Farah, Patrice Nganang et bien d'autres. Néanmoins, il s'agit ici de la poésie ivoirienne, et le projet de Josué Guébo et d'Henri-Michel Yéré d'ériger le nouchi en langue poétique ne s'éloigne pas du concept culturo-identitaire, l'ivoironie, qui veut institutionnaliser le nouchi, l'un des symboles identitaires de la Côte d'Ivoire.

4. *Tchapali de vass* et *Polo kouman*, *Polo parle*, des œuvres significatives de l'ivoironie

Si l'identité est le reflet des relents (traces) de notre culture visible dans nos parlers, alors le nouchi traduit bien l'identité culturelle de l'Ivoirien nouveau. Et *Tchapali de vass* et *Polo kouman*, *Polo parle* mettent en avant cette langue et l'identité culturelle ivoirienne. Le concept qui se doit de promouvoir et de valoriser cette identité et le nouchi est l'ivoironie : « [...] j'enregistre dans ce concept, innocemment, la vitrine de ce que nous sommes et que nous nous devrions de promouvoir ou de valoriser » (Toh, 2018, p. 61). En fait, le nouchi, étant un moyen pour une classe sociale de s'affirmer, s'est généralisé à toutes les couches de la société ivoirienne devenant un label identitaire traduisant un refus de se faire dominer par la culture française.

Comme « une nation ne peut prospérer sans identité au risque de se diluer dans l'universel, ou de se perdre dans la déculturation » (Loucou, 2024, p. 27), l'ivoironie se présente à cet effet comme l'identité méliorative de l'Ivoirien et se veut également la promotion du comportement, de la façon des Ivoiriens de s'habiller, de manger, de danser, de vivre, de construire, de se divertir, de faire leur littérature, etc. (Bouatenin, 2021, p. 130). C'est en ce sens que *Tchapali de vass* et *Polo kouman*, *Polo parle* sont considérés comme des œuvres significatives de l'ivoironie.

La présence du nouchi dans ces œuvres poétiques constitue une exportation, une valorisation, des valeurs culturelle du peuple ivoirien. En s'invitant dans la poésie, le nouchi ne peut plus être seulement considéré comme un phénomène ivoirien mais un phénomène dépassant les frontières de la Côte d'Ivoire, un phénomène universel, peut-on dire⁵, puisque la poésie est universelle. Aussi, le nouchi devient-il un terreau fertile et riche pour la poésie ivoirienne, parce qu'il est ouvert à toutes les influences, en éternel mouvement, en glissement perpétuel, et il est aussi hospitalier. Cette langue symbolise la dynamique identité en construction de la population ivoirienne. Le nouchi sort de la rue pour être langue poétique et faire honneur à l'ensemble de la population ivoirienne. N'est-ce pas le but poursuivi par l'ivoironie ?

L'ivoironie, pour avoir le plaisir et peut-être la fierté de vivre en Côte d'Ivoire et d'en être citoyen.

L'ivoironie, pour vendre chère (sic.) l'image de la Côte d'Ivoire, la faire davantage respecter et aimer à l'étranger.

⁵ Cf. Adou Kouadio Antoine, Marietta Laure Kouadio-Kacou et Yao Charles Bony, « Le nouchi, une esthétique poétique langagière dans *Les quatrains du dégoût* de Zadi Zaourou », *Les parlers urbains africains au prisme du plurilinguisme : description sociolinguistique : tome 1*, Observatoire européen du plurilinguisme, 2019, pp. 53-65.

L'ivoironie, donc, pour se battre contre les divisions qui nous minent.

Enfin, l'ivoironie, pour que :

Au milieu de nos différences, mais soyons d'accord sur ce qui ne nous différencie pas.

(Toh, 2018, p. 94)⁶

Si l'ivoironie consiste à vendre cher l'image de la Côte d'Ivoire, alors que font *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* ? Ces deux œuvres, bien que l'usage littéraire du nouchi entraîne à la mise en place d'une poétique renouvelée (Silué, 2021, p. 11), font écho d'une exportation des valeurs culturelles du peuple ivoirien et d'un patriotisme nationaliste. Cela dit, elles témoignent d'un amour de la patrie et d'une exaltation d'un sentiment national de « [...] faire accéder [le nouchi] à la dignité de la langue écrite, lui faire franchir un seuil, celui du palais des belles-lettres » (Yéré, 2023, p. 7). Mieux, ces deux œuvres vendent cher la Côte d'Ivoire à l'extérieur. La présence du nouchi, dans les œuvres de Josué Guébo et d'Henri-Michel Yéré, constitue une exportation, une valorisation des valeurs culturelles du peuple ivoirien hors de la Côte d'Ivoire. Mieux, « [le] nouchi ne s'est pas popularisé en Côte d'Ivoire, il a aussi franchi les frontières ivoiriennes pour devenir la marque de fabrique linguistique des Ivoiriens dans la francophonie. » (N'Goran, 2023, p. 230). L'ivoironie, quant à elle, c'est la vie artistique, urbaine et culturelle à défier toute émulation qu'elle tente de promouvoir⁷. L'ivoironie en tant qu'écriture poétique tente de rendre l'existence supportable. De ce fait, l'ivoironie et le nouchi ont donc une valeur symbolique de créativité de l'esprit des Ivoiriens en reflétant l'universalité de l'expérience humaine et le désir créatif s'affranchissant de toutes limites et de toutes frontières linguistiques pour dire l'identité culturelle des Ivoiriens.

La langue, étant aussi un élément intrinsèque à la culture, est également outil de création artistique participant à/de l'identité et à/de la dédramatisation du tragique, tel est le statut du nouchi dans *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* ; tel est aussi l'un des objectifs de l'ivoironie : « [l'ivoironie] est à la fois un armement et un désenvoûtement psychologique en vue d'une dédramatisation du mal » (Toh, 2018, p. 50). *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* dédramatisent la vie quotidienne des Ivoiriens, les crises post-électorales et les faits sociaux (le déguerpissement, la démolition des bâtiments par des bulldozers, la dure réalité de la jeunesse ivoirienne) en invitant respectivement à aimer la femme-patrie (la Côte d'Ivoire) :

Un seul verbe peut porter la phrase de tes yeux
Un seul peut tenir le dialogue
Avec la magie de ton regard
Lui seul a la mystique de tes prunelles
Lui seul est gémellaire au halo
Lumineux de tes yeux
AI-MER

⁶ Le texte est en gras dans l'œuvre citée.

⁷ Cf. Discours du PCP du Comité National de l'Ivoironie (CNI), Prof Toh Bi Tié Emmanuel, lors de l'ouverture du séminaire ivoironie tenu à Bouaké le 19 et 20 juillet 2024 au Campus 2. Voir archives du CNI.

Tes zîé là c'est un seul koumanli
 Qui peut taper leur son dêh
 Y a un seul panpanli pour zîé de génie ça-là
 Seul koumanli qui va avec tes zîé-là
 C'est être fan, fan son boulet même ! (Guébo, 2022, p. 74)

et à affronter son destin pour se faire une place, et à se nourrir d'espoir d'un lendemain meilleur :

On n'est pas venu ici prendre place de
 Quelqu'un ; on est venu ici pour se caler
 dans notre coin. Avant, tu dinssais dans la
 pièce, tu gagnais pas quelqu'un pour voir.
 Maintenant, tu me vois pas non, mais
 tu es au courant des sciences ! Surtout
 tu es au clair de qui est venu se pô entre
 toi-même et toi ! (Yéré, 2023, p. 28)

Mon but n'est pas de remplacer qui que
 ce soit ; je suis venu prendre notre place,
 simplement. Avant, quand tu regardais
 dans la pièce tu ne voyais personne.
 maintenant tu ne me vois plus, mais tu
 m'entends ! Surtout ne te demande,
 plus qui est venu se mettre entre toi-même
 et toi ! (Yéré, 2023, p. 29)

Autrement dit, *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle* s'inscrivent dans l'idéologie de l'ivoironie. Ces textes sont à cet effet des œuvres significatives de ce concept qui met en valeur la manière des Ivoiriens de sentir et de penser, de s'exprimer et d'agir (Toh, 2018, p. 45) ou l'ensemble de toutes les valeurs permettant de donner vie à la société ivoirienne (Ehui et al., 2024, p. 170).

5. Conclusion

L'étude menée consiste à établir un rapport entre *Tchapali de vass* de Josué Guébo et *Polo kouman, Polo parle* d'Henri-Michel, et l'ivoironie de Toh Bi Tié Emmanuel. Ce faisant, nous avons montré qu'il y a un rapport étroit entre le nouchi et l'ivoironie, puis nous avons ajouté que les œuvres respectives de Josué Guébo et d'Henri-Michel Yéré valorisent le nouchi, et enfin nous avons avancé qu'elles sont des œuvres significatives de l'ivoironie.

Si certains poètes Ivoiriens insèrent des mots issus du nouchi dans leurs textes, Josué Guébo et Henri-Michel Yéré ont eu d'heureuses audaces d'ériger purement le nouchi en langue poétique, ainsi la présence de cette langue dans leurs textes respectifs inaugure une nouvelle ère de la poésie ivoirienne, c'est-à-dire une poésie renouvelée. Du point de vue de la forme et de l'esthétique, voire de la thématique, Josué Guébo et Henri-Michel Yéré inscrivent leurs textes dans la dynamique de l'ivoironie, celle d'un patriotisme nationaliste, celle de promouvoir et de valoriser les valeurs culturelles de la Côte d'Ivoire, celle de positiver et de dédramatiser les faits sociaux – les crises quotidiennes des Ivoiriens – pour un meilleur vivre-ensemble avec un sentiment de fierté d'être Ivoirien à travers l'un des symboles de l'identité culturelle ivoirienne : le nouchi.

Tchapali de vass et *Polo kouman, Polo parle* portent le nouchi – cette langue made in Côte d'Ivoire – hors des frontières ivoiriennes, et, du coup, font la promotion de cette langue en mettant en évidence les ressources qu'elle recèle en son sein, puisque les deux œuvres le hissent au rang de langue poétique. La promotion

de cette langue – étant un élément identitaire – amène à réfléchir sur son statut, et aussi à prendre conscience de l'existence des variantes du français dans le monde. Le projet linguistique de Josué Guébo et d'Henri-Michel Yéré est simple : celui de voir des œuvres littéraires ivoiriennes entièrement rédigées en nouchi, affranchies du français. Dans ce cas, *Tchapali de vass* et de *Polo kouman, Polo parle* sont des œuvres expérimentales et significatives de l'ivoironie – ce concept promoteur des valeurs culturelles, linguistiques et identitaires de la Côte d'Ivoire. Mieux, *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle*, autant que l'ivoironie, font la promotion du nouchi en valorisant tout ce qui révèle l'identité culturelle ivoirienne. Dans ce domaine de promotion et de valorisation, *Tchapali de vass* et *Polo kouman, Polo parle*, peut-on dire, sont des œuvres inaugurales.

Bibliographie

- BOUATENIN, A. (2017-2018). Léopold Sédar Senghor et le français africanisé. *Revue Roumaine d'Études francophones*, 9-10, pp. 58-74.
- BOUATENIN, A. (2023a). Ivoironie, un concept poétique selon Toh Bi Tié Emmanuel. *Gnomus*, 13, pp. 54-75.
- BOUATENIN, A. (2023b). De l'ivoirité à l'ivoironie chez Eugène Dervain. *Legs et Littérature*, 17/2, pp. 119-138.
- BOUATENIN, A. (2025). Josué Guébo et Henri-Michel Yéré réinventent la poésie francophone. *ERI*, 4, pp. 129-138.
- DIA, H. (2000). Préface de À mi-chemin de Véronique Tadjo, Paris : L'Harmattan.
- DODO, J.C. (2017). Le nouchi : étude socio-linguistique d'un parler urbain dynamique (Thèse de Doctorat). Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).
- EHUI, J. M. & KOUADIO, J. B. (2024). Pour une poétique de l'ivoironie dans la poésie de Toh Bi Tié Emmanuel. *Altralang Journal*, 6,1, pp.168-176.
- FRANCE INFO. (2024). « Francophonie : Comment le nouchi, cet argot des quartiers d'Abidjan, enjaille peu à peu la langue française ». https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine/francophonie/reportage-francophonie-comment-le-nouchi-cet-argot-des-quartiers-d-abidjan-enjaille-peu-a-peu-la-langue-francaise_6433681.html
- GUÉBO, J. (2022). *Tchapali de vass*, Paris : L'Harmattan.
- KADI, G.-A. (2017). *Le nouchi de Côte d'Ivoire, dictionnaire et anthologie*, Paris : L'Harmattan.
- KOUADIO, A. ET AL. (2019). Le nouchi, une esthétique poétique langagière dans Les quatrains du dégoût de Zadi Zaourou. In TH. K. KOUABENAN ET AL. (éd.), *Les parlers urbains africains au prisme du plurilinguisme. Tome 1. Observatoire européen du plurilinguisme*, pp. 53-65.
- LOUCOU, J.-N. (2024). *Une querelle ivoirienne, l'ivoirité*, Paris : L'Harmattan.
- N'GORAN, J. K. (2023). De l'impact de la langue : quand le nouchi devient un outil de Développement. *Akofena, Hors-serie*, 2, 2, pp. 217-236.

- SANGARÉ, M. (2024). L'ivoironie, un écho de pratique nationale du patriotisme négritudien : une exploration de la chanson « Côte d'Ivoire est zo » de Elow'N feat. Mosty et Fior de Bior. *Revue de l'Acaref*, 3, 7, pp. 296-312.
- TOH B. T. E. (2018). *Le Manifeste de l'ivoironie*, Abidjan : les Éditions Matrice.
- TOH B. T. E. (2024). La poétique de l'ivoironie : de la problématique de l'identité dans la poésie Ivoirienne. *Cahiers de Psychologie Politique*, 44. <https://cpp.numerev.com/articles/revue-44/3332-la-poetique-de-l-ivoironie-de-la-problematique-de-l-identite-dans-la-poesie-ivoirienne>
- YÉRÉ, H.-M. (2023). *Polo kouman, Polo parle*, Lausanne (Suisse) : Éditions d'en bas.
- YOUANT, Y.-M. (2024). Nouchi : de l'argot à l'identité culturelle ivoirienne. *Cahiers de Psychologie Politique*, 44. <https://cpp.numerev.com/articles/revue-44/3335-nouchi-de-l-argot-a-l-identite-culturelle-ivoirienne>

Les noms de marques en français et leur fonctionnement dans le discours

Tradenames in French and Their Functioning in the Discourse

Jan Holeš

Université d'Ostrava, République tchèque

 <https://orcid.org/0000-0003-2270-2073>

jan.holes@osu.cz

Résumé : Les noms de marques possèdent dans le système des noms propres un statut précaire qui se traduit par l'instabilité de leur usage et par un va-et-vient incessant entre les catégories des noms propres et des noms communs. Certains noms déposés sont enregistrés par les dictionnaires et peuvent se comporter comme des noms communs. Un échantillon de 15 mots tirés de noms déposés a été constitué sur la base de la 9^e édition numérique du *Dictionnaire de l'Académie française*. Ces mots, qui désignent des produits et des matériaux techniques, sont analysés à l'aide du logiciel Sketch Engine selon quatre critères formels traditionnellement utilisés pour définir le nom propre : (a) l'emploi de la majuscule initiale, (b) l'emploi au pluriel, (c) la présence d'un article et (d) leur présence dans les dictionnaires. Les résultats démontrent un usage extrêmement flottant. Les formes avec une minuscule initiale prévalent, l'usage des mots au pluriel est très courant, l'emploi de l'article est extrêmement variable et les dictionnaires choisis enregistrent la majorité des mots de l'échantillon (avec ou sans majuscule), y compris les variantes orthographiques et les dérivés.

Mots-clés : nom déposé, terminologie, onomastique, Sketch Engine, lexicalisation.

Abstract: Tradenames have a precarious status in the system of proper names, which is reflected in the instability of their use and the constant back-and-forth between the categories of proper nouns and common nouns. Certain tradenames are recorded by dictionaries and may behave like common nouns. A sample of 15 words formed from brand names was established based on the 9th digital edition of the *Dictionnaire de l'Académie française*. These words, designating technological products and materials, are analyzed via the Sketch Engine software. The analysis applies four formal criteria traditionally used to define proper names: (a) the use of the initial capital letter, (b) the use in the plural, (c) the presence of the article, and (d) their presence in dictionaries. The results show an extremely fluid usage. The forms with the initial lowercase predominate, the use of words in the plural is very common, the anteposition of the article is extremely variable and the selected dictionaries record most of the sample words (with or without capital letters), including spelling variants and derived words.

Keywords: tradename, terminology, onomastics, Sketch Engine, lexicalization.



Received: 27.02.2025. Verified: 13.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Ostrava. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

1. Introduction. Les noms propres et le statut incertain des noms de marques

Juridiquement, un nom de marque est « un signe servant à distinguer les produits ou services d'une personne physique ou morale de ceux d'autres personnes physiques ou morales » (République française, s.d., Article L711-1). La définition sera différente en économie, en marketing, en sociologie ou en linguistique. Fèvre-Pernet et Roché (2005) distinguent le « nom de marque » (*Renault*) et le « nom de produit » (*Twingo*), qui se comportent différemment du point de vue pragmatique et morphosyntaxique. La distinction n'est pas toujours aisée, parce que les deux peuvent fusionner par métonymie dans le discours (*vendre sa Renault*) et certains réfèrent tantôt à l'entreprise, tantôt au produit et seul le contexte permet de trancher (*Je voudrais un coca-cola, un orangina, deux limonades...*) (Fèvre-Pernet & Roché, 2005, par. 17-18). Dans cet article, nous utilisons le *nom de marque*, en accord avec sa définition juridique, pour les noms de produits.

Les noms de marques représentent un groupe très varié. Berthelot-Guiet (2008, p. 137) met en relief la richesse formelle des noms de marques, qui peuvent provenir d'un mot de la langue courante (*Bonjour*), d'un emprunt (*Hello*), d'un néologisme (*Axa*), d'un syntagme nominal (*Reflets de France*), d'un énoncé (*Aussi bon cru que cuit, qui l'eût cru ?*), d'un sigle (*RATP*), d'un patronyme ou d'un toponyme réel (*Inès de la Fressange, Evian*) ou inventé (*Monique Ranou*). Botton et Cegarra (1994, pp. 85-89) ajoutent l'utilisation d'un patronyme composé (*Adidas* d'*Adolf Dassler*), d'un nom de société (*Sopalin* de *Société de papier linge*), d'une onomatopée (*Crunch*), d'un nom de personnage mythologique (hôtels *Mercure*) et des créations ex nihilo (*Exor*). Ajoutons que dans le cas de ces derniers, il y a presque toujours un motif ou un support, même si on ne le voit pas au premier coup d'œil.

Pour ce qui est du rapport du nom propre et de la terminologie, qui concerne aussi les mots qui font ici l'objet de notre attention, Kocourek (1982, pp. 74-75) rappelle les dérivés et les composés de noms de personnes et de lieux (*Pasteur* → *pasteuriser*, *Diesel* → *locomotive diesel-électrique*, *Les Baux* → *bauxite*, etc.), les éponymes et, en particulier, les noms de marques. Le rôle du nom propre dans la terminologie est un sujet étudié assez sporadiquement¹, à l'exception des éponymes qui représentent un cas particulier de l'usage du nom propre dans la terminologie².

Un flou règne dans les approches des noms de marques, comme en témoignent les propos contradictoires de divers auteurs : « D'un point de vue linguistique, le nom de marque est un nom propre », déclare Berthelot-Guiet (2008, p. 136). « D'un point de vue linguistique, ce sont effectivement des noms communs », affirme Vaxelaire à propos des noms de produits (2005, par. 19). Vaxelaire (2016, p. 66) remarque que les linguistes tantôt classent les noms de produits dans les noms propres, tantôt dans les noms communs, et d'autres créent de nouvelles « catégories intermédiaires ». Nous observons cette approche dans Van Langendonck (2007, p. 235),

¹ Cf., cependant, Cormier & Fontaine, 1995 ; Bodenreider & Zweigenbau, 2000 ; Humbley, 2006, Krymarys, 2017, Holeš, 2024a,b.

² Par exemple, Van Hoof, 1986 ; Gałkowski, 2018 ; Jandrain 2022 ; Monin, 1996 ; Pitiriciu, 1996 ; Kacprzak, 1998.

selon qui « [i]l existe beaucoup de confusion sur le statut linguistique de ces noms » et qui avance le terme « lemmes proprio-appellatifs ». Petit (2000) parle même d'un « hybride sémiotique ».

Qui plus est, il y a un va-et-vient incessant entre les noms communs et les noms propres, car les frontières entre les deux ne sont pas étanches. Le sujet n'est pas nouveau, comme le démontrent les travaux de Nyrop (1913) et de Migliorini (1927). Le processus a été étudié par Büchi (1991), Schweickard (2001), Wirth-Jaillard (2013) et Huguin (2018) dans le cadre de la déonomastique, ainsi que par Marouzeau (1950, pp. 159-180) et Lapierre (1989) qui l'appellent « communisation ». Plus spécifiquement, la lexicalisation des noms de marques fait l'objet de plusieurs contributions du volume édité par Altmanova et Le Tallec (2019). Chovancová et al. (2022) comparent le procédé en français et en slovaque.

Du point de vue de leur référence, Leroy (2004, p. 34) inclut les noms de marques parmi les *ergonymes*, c'est-à-dire les noms « de réalisations ou de découvertes humaines ayant une réalité matérielle », comprenant aussi les noms d'entreprises, d'institutions, les titres des œuvres, etc. La terminologie du *Conseil international des sciences onomastiques* (International Council of Onomastic Sciences, s.d.) définit *ergonyme* comme le « nom d'un produit ou d'une marque », notant que dans certaines langues, on utilise *chrématonyme* dans le même sens. Ajoutons le terme *logonyme* désignant les entreprises et les commerces (Krško, 2022), et *marconyme* pour les producteurs, les prestataires de services, les vendeurs et les produits (Gałkowski, 2022). Sjöblom (2016, p. 453) regroupe tous ces noms dans la catégorie plus vaste des « noms commerciaux » ayant pour fonction « d'orienter les choix des consommateurs et des investisseurs et dont l'utilisation poursuit des objectifs économiques ». Précisons, avec Lalanne-Gobet (2009, p. 27), que les noms de marques sont également utilisés hors du secteur commercial (comme *Wikipédia*).

Dans le présent article, nous voulons nous pencher sur quelques aspects du fonctionnement linguistique des mots tirés de noms de marques dans le discours. Pour ce faire, nous avons utilisé le logiciel Sketch Engine et un corpus de textes issus d'Internet. Ces textes se situent en quelque sorte à mi-chemin entre l'écrit et l'oral et représentent bien la pratique des scripteurs contemporains. Nous avons observé les propriétés des noms de marques selon quatre critères formels traditionnellement utilisés pour définir le nom propre. Il s'agit concrètement de critères d'ordre orthographique, morphologique, morphosyntaxique et lexicographique : (a) l'emploi de la majuscule initiale, (b) l'emploi de ces noms au pluriel, (c) la présence de l'article et (d) leur présence dans les dictionnaires. Dans une perspective d'onomastique commerciale et à l'aide d'outils de corpus, nous cherchons à observer si l'usage dans le discours de ces mots tirés de noms de marques est freiné en raison de leur statut juridique originel, officiellement fixé. Nous examinons également dans quelle mesure ces unités remplissent encore les critères formels et morphosyntaxiques valides pour les noms propres.

2. Composition de l'échantillon et logiciel utilisé pour l'analyse

La 9^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, qui a été achevée à la fin de l'année 2024 et qui est disponible en ligne, a été utilisée comme source des termes analysés. Cette dernière édition se caractérise par une nomenclature atteignant 53 000 entrées, des notes métalinguistiques formalisées et une note étymologique pour toutes les entrées. Son portail offre de nouvelles fonctionnalités, comme la recherche avancée en fonction de divers critères morphologiques et étymologiques. Le dictionnaire contient quelque 90 mots qui ont leur origine dans un nom de marque, parmi lesquels figurent (a) des appareils, des machines, des armes, des outils, etc. (*dictaphone, mobylette, parabellum, sandow*), (b) des matériaux et des matières comme des résines, des plastiques, des substances, des tissus (*bakélite, cellophane, penthotal, stretch*), (c) des produits alimentaires (*bénédictine, sucrette*), etc.

Dans ce lot de mots, nous avons choisi 15 mots pour notre analyse. Nous avons en fait opté pour les entrées assorties d'une indication du domaine « technique » (*CLIMATISEUR, FIBROCIMENT, INVAR, OZALID, PLEXIGLAS, RONÉO*), « chimie » (*SILICAGEL*), « métallurgie » (*DURALUMIN*), « imprimerie » (*LINOTYPE*), « électricité » (*THYRATRON*), « télécommunications » (*MINITEL*) et « textile » (*RHOVYL, VELCRO*). Nous avons ajouté *DURITE* et *TASER* qui, bien que dépourvus d'une indication de domaine dans le dictionnaire, sont susceptibles de fonctionner comme termes dans l'industrie automobile et de l'armement.

Nous avons écarté les entrées polysémiques parce que leurs acceptions non-propres déformeraient notre analyse (par exemple *TRIPLEX* « verre de sécurité » et « appartement sur trois étages »). Nous avons également exclu les mots coïncidant avec les noms d'entreprises (*DELCO, VELUX* et *PLACOPLÂTRE*), car il serait difficile de trancher sur leur référence dans le corpus.

Pour l'analyse, nous avons utilisé *Sketch Engine*, un logiciel de gestion de corpus permettant d'explorer les textes authentiques pour identifier « ce qui est typique dans la langue et ce qui est rare, inhabituel ou d'usage émergent » (Lexical Computing CZ s.r.o., s.d.). L'outil comporte de nombreux corpus unilingues. Nous nous sommes servis du *French Web Corpus 2023* composé de textes collectés sur Internet, contenant 23,8 milliards de mots. Entre autres, ce corpus comprend des textes présents sur des sites de bricolage ou sur des sites de discussion, ainsi que des textes provenant de la littérature grise des producteurs.

3. Analyse

Leroy (2004, pp. 7-24) énumère les critères traditionnellement utilisés pour définir le nom propre, distinguant (a) les critères formels, comme l'usage de la majuscule initiale, l'absence de traduction, l'absence dans les dictionnaires, (b) les critères morpho-syntaxiques, incluant l'absence de déterminant et l'absence de flexion, et (c) les critères sémantique et pragmatique qui sont l'absence de sens et l'unicité référentielle. Blanár (1996, p. 44) ajoute que les noms propres sont souvent caractérisés par une structure phonétique particulière et par une formation spécifique. Ce dernier

critère semble peu fiable pour les noms de marques revêtant des formes diverses et provenant fréquemment de langues étrangères.

Même si nous citons des chiffres exacts dans les sous-chapitres suivants, notre analyse ne peut contourner certaines entraves. Il s'agit principalement de la fréquence très basse de certains mots. En particulier pour *OZALID*, *RHOVYL* et *THYRATRON*, l'usage peut être influencé par les préférences individuelles de quelques rares scripteurs. Il est également difficile d'épurer les résultats des fautes de frappe et des créations individuelles, qui peuvent jouer un certain rôle surtout pour les mots à fréquence basse.

3.1. Emploi de la majuscule

L'emploi de la majuscule est souvent mentionné comme le critère de base identifiant un nom propre, au moins dans la forme écrite de la langue. Ce critère binaire a l'avantage d'être facilement reconnaissable par Sketch Engine, permettant une analyse simple et relativement fiable. Relativement seulement, parce que cet outil ne peut distinguer majuscule/minuscule si le mot est écrit en lettres capitales, par exemple dans les titres. Ces cas n'ont pas été pris en compte dans les statistiques. D'autre part, Sketch Engine ne permet pas d'identifier les majuscules motivées par un début de phrase, ce qui peut déformer légèrement les statistiques.

Vaxelaire (2016, p. 66) souligne que le critère cité n'est de plus valable que pour les alphabets européens puisque certaines écritures, comme l'arabe, n'ont pas d'équivalent à la majuscule. Leroy (2004, p. 8) mentionne l'allemand qui emploie les majuscules pour les noms communs, en ajoutant que l'usage de la majuscule n'est pertinent que pour la forme écrite de la langue et que l'emploi de la majuscule était flottant avant l'invention de l'imprimerie. Ballard (2001, pp. 50-51), qui range les noms de marques parmi les « référents culturels », note les différences de conception en français et en anglais de certains noms (*lundi* vs *Monday*) ou de leurs dérivés (*darwinisme* vs *Darwinism*).

La proportion de mots utilisés avec une majuscule ou une minuscule dans le corpus est indiquée dans le tableau figurant en Annexe 1. Le corpus contient également des formes allemandes *DURALUMINUM* / *DURALUMINIUM*, dont la fréquence relative ne dépassait jamais 0,01 et qui n'ont pas été prises en compte. On a observé des fréquences assez élevées de la forme *DURITE* qui représente une adaptation du nom de marque originel et qui dépassent largement les fréquences de *DURIT* (67 194 occurrences de *DURITE(S)* contre 6936 pour *DURIT(S)*). Ici encore, nous avons retenu seulement les formes qui correspondent exactement au nom de marque, c'est-à-dire *DURIT*.

Pour *FIBROCIMENT*, le corpus contient quelques rares cas avec une distribution de majuscules différente (*FibroCiment*) et quelques occurrences assorties d'un chiffre (par exemple *fibrociment-25*), mais ces occurrences sont rarissimes et elles n'ont pas été prises en compte. Outre *OZALID*, le corpus contient la forme *OZALIDE*, assez fréquente (131 occurrences) que nous avons laissée de côté. Pour *SILICAGEL*, le corpus contient quelques dizaines d'occurrences de la forme *SilicaGel* que nous

n'avons pas non plus prise en compte. Outre la forme *PLEXIGLAS*, le corpus contenait de nombreuses occurrences de la forme *PLEXIGLASS* (9 981 occurrences), sans doute sous l'influence de l'anglais *glass*, que nous avons aussi laissée de côté.

Pour ce qui est de notre échantillon, les résultats signalent que les formes avec une minuscule prévalent. La proportion est la plus marquante pour *CLIMATISEUR*, où les formes avec une minuscule sont dix fois plus fréquentes que celles avec une majuscule. Ceci est sans doute dû à la morphologie du mot qui ne laisse pas présager le nom de marque, mais le fait au contraire passer au premier abord pour un nom commun courant formé sur le même modèle qu'*aromatisateur* ou *dératiseur*.

INVAR, *MINITEL*, *OZALID*, *RHOVYL* et *SILICAGEL* font exception et sont utilisés le plus souvent avec une majuscule. La proportion est égale dans le cas de *LINOTYPE*. On peut présumer que la proportion des formes avec une minuscule augmente avec le degré croissant de lexicalisation et il est envisageable d'utiliser cet indice pour mesurer la lexicalisation des unités, pour le moins dans le discours écrit.

La préservation de la majuscule initiale dans les mots de notre échantillon nous amène à certaines hypothèses qui mériteraient une vérification et que nous laissons sans réponse définitive. Du point de vue pragmatolinguistique, on peut se demander si l'usage de la majuscule en général ne pourrait être considéré comme un signe de fidélité à la marque. Il est également possible que certains noms de marques paraissent étrangers et particuliers pour les locuteurs francophones en raison de leur aspect phonétique et morphologique spécifique, et c'est précisément pour cette raison qu'ils sont utilisés avec une majuscule.

3.2. Emploi au pluriel

De prime abord, l'association du nom propre, qui doit identifier l'individu, avec le pluriel peut paraître paradoxale. Or, les noms propres, même les plus « classiques » comme les noms de personnes et de lieux, paraissent couramment au pluriel. Leroy (2004, p. 16-17) rappelle les noms de famille et de dynastie (*les Dupont*, *les Capets*), les archipels (*Les Baléares*), les fédérations (*Les États-Unis*), les métonymies (*acheter deux Virgiles*) et les ellipses (*des [auteurs comme] Virgiles*).

Nous avons comparé la fréquence au singulier et au pluriel des mots de notre échantillon dans le corpus. Le pluriel des noms tirés de noms de marques exprime couramment la pluralité des produits :

Les forces de police en Ontario décident quels sont les policiers qui peuvent porter des tasers. (<https://www.ohrc.on.ca/fr/strategie-pour-une-meilleure-securite-en-ontario-memoire-de-la-codp-presente-au-mscsc>)

Pour les mots désignant les matières, le pluriel est utilisé pour les sortes de produits :

Toutefois, ce que beaucoup ignorent c'est que les fibrociments avec amiante sont interdits de vente. (<https://www.plus-que-pro.fr/actualites/habitat/toiture/le-remplacement-d-une-toiture-en-fibrociment-contenant-de-l-amiante-cadre-reglementaire/>)

Il ressort du tableau en Annexe 2, qui inclut les formes orthographiées entièrement en capitales, que les noms de marques sont plus fréquemment utilisés au singulier, mais

que les formes au pluriel ne sont cependant pas rares. Dans certains cas (*CLIMATISEUR*, *DURIT*, *VELCRO*), elles sont même très courantes. Pour certains mots, la faible fréquence du pluriel résulte plutôt de leur nature, car il s'agit de mots difficilement comptables désignant des matières et matériaux (*DURALUMIN*, *FIBROCIMENT*, *INVAR*, *RHOVYL*, *SILICAGEL*). Nous n'avons pas tenté de déterminer le nombre pour *PLEXIGLAS*, mais on peut présumer que son usage au pluriel serait presque inexistant.

3.3. Présence d'un article

Vaxelaire (2016, pp. 66-67) remarque que « le critère de l'absence de déterminant revient régulièrement, surtout sous la plume des anglophones », en avertissant que le critère n'est pas pertinent pour les langues qui ne possèdent pas d'article, comme les langues slaves, et pour les langues, comme le portugais, où l'article est employé régulièrement avant les noms de personnes. Leroy (2004, p. 14) ajoute que même en français, l'article peut être élément constitutif du nom propre (*La Ciotat*, *Le Bidois*) et qu'il est employé, à quelques exceptions près, pour les noms de pays, de régions ou de fleuves.

En ce qui concerne notre échantillon de noms de marques, on s'attendait à l'emploi commun de l'article pour les mots avec une minuscule initiale. Les mots sont cependant fréquemment précédés d'articles définis, indéfinis et partitifs, même s'ils sont orthographiés avec une majuscule.

Enfin, grâce au Minitel, près d'un Français d'âge actif sur trois est aujourd'hui un utilisateur de services télématiques. (http://www2.senat.fr/rap/o213-2/o213-2_mono.html)

Il y a eu surchauffe dans la zone, une Durit de refroidissement d'eau est partiellement brûlée, la peinture du bâti moteur est cloquée. (<https://rexxfa.fr/PublicReport/Details/441>)

J'ai remplacé le contreplaqué par du Plexiglass de 5mm. (<https://asapistra.fr/?q=node/2063>)

Le tableau figurant en Annexe 3, qui prend en compte aussi les formes orthographiées en capitales, montre la fréquence d'usage des articles avant les mots de l'échantillon. Le tableau inclut les mots orthographiés avec ou sans majuscule initiale et indique la proportion de cet usage par rapport au nombre total d'occurrences. Les différences sont frappantes : seulement 7,5 % de formes précédées d'un article pour *RHOVYL* contre 57,8 % de formes avec article pour *MINITEL*.

Sketch Engine ne permet pas de distinguer automatiquement les articles contractés *du/des* et les articles partitifs *du/des/de l'*. Au moins une partie de notre échantillon, en particulier les mots désignant les matières comme *FIBROCIMENT*, *SILICAGEL*, *PLEXIGLAS* et *VELCRO*, est accompagnée d'articles partitifs. Nous retenons donc les articles et les amalgames *le, la, les, au, aux, un, une, des, du, de l'* antéposés, sans distinguer davantage leur fonction. Il est à présumer que le nombre de mots avec un article antéposé est en réalité considérablement plus élevé. Notre analyse simplifiée n'enregistre en effet que le collocant immédiat gauche du mot, ce qui exclut les cas où l'article précède ce collocant et les cas où l'article est remplacé par un autre déterminant, comme dans les exemples suivants :

La présence d'amiante dans les plaques fibrociment des poulaillers antérieurs à 1997 augmente les coûts de... Engagés dans Nature d'éleveurs depuis deux ans, Audrey et... (<https://www.reussir.fr/volailles/eclairage>)

Nous vous recommandons d'avoir un contrat d'entretien annuel pour votre climatiseur et de faire nettoyer les gaines pour la circulation de l'air si votre installation en est dotée tous les trois ans. (<https://heero.fr/eco-renovation-re/climatisation>)

3.4. Présence dans les dictionnaires

Le statut précaire du nom de marque expose les lexicographes à la question épineuse de leur intégration dans les dictionnaires. Bien qu'il existe des dictionnaires consacrés aux noms propres et d'autres aux noms communs, Vaxelaire (2005, par. 1) remarque que la frontière n'est pas toujours précise. Leroy (2004, p. 12) souligne que les noms propres sont présents dans les dictionnaires de langue en tant que résultats des changements sémantiques (*joule*) ou de la dérivation (*joséphisme*).

La présence des noms de marques dans les dictionnaires est une question qui a également trait à l'acquisition de la langue. Leur opacité peut constituer un obstacle dans la compréhension de la langue par un locuteur non natif, comme le souligne Galisson dans son dictionnaire de noms de marques (Galisson, 1998). Altmanova (2016, p. 23) parle de la lexiculture autochtone et de la lexiculture globalisée, en remarquant que bien des noms de marques sont chargés culturellement (par exemple dans le domaine alimentaire), tandis que d'autres sont mondialement intercompréhensibles par les consommateurs. Notre échantillon comprend des noms de marques d'origine française (*MINITEL* de France Télécom), ainsi que des noms de marques d'origine étrangère (*TASER* de la compagnie américaine Axon Enterprise).

Même si cet échantillon est entièrement composé de mots issus d'un dictionnaire de référence, il nous paraît intéressant de comparer leur présence dans quelques dictionnaires généraux de la langue française : le *Dictionnaire de français Larousse* en ligne, le *Dico en ligne Le Robert*, le *Trésor de la langue française informatisé* et le *Wiktionnaire*, quatre ouvrages qui représentent des approches assez différentes³. Les deux premiers sont des dictionnaires traditionnels de grande diffusion. Le *DFL* comporte 90 mille articles et 135 mille définitions ainsi qu'une importante composante encyclopédique. Le *DLR*, réputé pour réagir promptement aux défis sociétaux et technologiques, contient 145 mille définitions. À la différence du *DFL*, il propose des exemples tirés de textes journalistiques, scientifiques, littéraires ou institutionnels. Le *TLFi* est la version informatisée du *Trésor de la langue française*, contenant 100 mille mots français en usage aux XIX^e et XX^e siècles, 270 mille définitions et 430 mille exemples (ATILF/Université de Lorraine, s.d.). Les travaux sur le dictionnaire ont été arrêtés en 1994 et le dictionnaire n'a pas la « vocation à être mis à jour » (ATILF/Université de Lorraine, s.d.), ce qui l'oppose aux autres dictionnaires utilisés. Le *Wiktionnaire* a été

³ Ci-après le *DFL* pour le *Dictionnaire de français Larousse* en ligne, le *DLR* pour *Dico en ligne Le Robert*, le *TLFi* pour le *Trésor de la langue française informatisé* et plus bas encore, le *DAF* pour *Dictionnaire de l'Académie française*.

choisi comme ressource purement informatique et anonyme, avec une nomenclature constituée « avec une attention particulière aux innovations lexicales » (Pruvost, 2021, p. 102). Selon sa propre description, il fait partie du projet multilingue *Wiktionary* (nom protégé appartenant à la Fondation Wikimedia), initialement créé comme « un complément lexical de l'encyclopédie Wikipédia » (Wiktionnaire, 2024).

Le *DFL* enregistre tous les mots de l'échantillon. Les majuscules y sont employées presque systématiquement et les entrées contiennent une note sur l'étymologie comme nom de marque, sauf pour *climatiseur*, *silicagel* et *thyratron*.

Le *DLR* contient 14 mots (il ne manque que *silicagel*), et indique toujours leur origine comme nom de marque sauf pour *climatiseur*. Les mots y sont régulièrement orthographiés avec une minuscule, y compris ceux qui figurent dans les exemples illustrant leur usage.

Le *TLFi* ne contient que 9 mots de l'échantillon, accompagnés d'une remarque sur leur origine comme nom de marque, sauf pour *climatiseur* qui est mentionné comme une forme dérivée du verbe *climatiser*. Il est d'ailleurs le seul à enregistrer, pour ce mot, le sens « professionnel spécialisé dans la climatisation des établissements souterrains », à côté de celui d'« appareil de climatisation ». L'absence de certains mots, dont *TASER* qui s'est répandu à la fin du XX^e siècle, est explicable par le fait que le dictionnaire n'est plus actualisé.

Le *Wiktionnaire* enregistre tous les mots, sauf *silicagel*, et indique l'étymologie comme noms de marque dans les entrées, sauf pour *DURIT* et *LINOTYPE*. L'emploi de la majuscule est flottant – tous les mots sont orthographiés avec une minuscule, mais parfois, le dictionnaire contient aussi une entrée avec la majuscule (*Durit*, *Minitel*, *Plexiglas*, *Taser*, *Velcro*). Le *DLR* et le *Wiktionnaire* sont les seuls à enregistrer la locution *péter la durite* (*Wiktionnaire*) / *péter la durit* (*DLR*) dans le sens de « perdre tout contrôle de soi-même ».

Quant au *DAF*, qui ne figure pas dans le tableau en Annexe 4, puisqu'il est la source même de tout l'échantillon, il utilise systématiquement les minuscules, tant dans les vedettes que dans les exemples, s'il y en a.

Les dictionnaires contiennent également des dérivés des mots de l'échantillon. Pour *LINOTYPE*, le *DAF* enregistre *linotypie* et *linotypiste*. Pour *RONÉO*, on y trouve *ronéotyper*, *ronéotypé*, *ronéotypie* et *ronéoté*. Le *Wiktionnaire* ajoute *ronéoteur* et *ronéotage*. Pour *MINITEL*, le *Wiktionnaire* contient *minitélite* et *minitelliste*, et *velcroter* pour *VELCRO*. Le *TLFi* mentionne l'apocope *dural* de *DURALUMIN*.

4. Conclusions

Selon Vaxelaire (2023, par. 14), l'usage des critères formels pour la définition des noms propres permet de « resituer la question sur le plan des faits linguistiques », même si la diversité des noms propres complique la tâche. Les résultats de notre analyse révèlent un usage instable des noms de marques dans le corpus, qui se traduit également par l'instabilité de leur traitement lexicographique. Tous les critères utilisés pourraient servir pour déterminer le degré de leur lexicalisation. Sur les 15 mots analysés, 9 sont utilisés plus souvent avec une minuscule. En ce qui concerne l'usage au pluriel, il est

très courant, bien que les mots apparaissent le plus souvent au singulier, ce qui est probablement un trait langagier général pour ce type de désignés (matières et matériaux). Pour ce qui est de l'emploi de l'article, les différences sont marquantes, allant de quelques pourcents jusqu'à un usage majoritaire. La plupart des 15 mots analysés sont enregistrés par les dictionnaires de langue générale, mais leur traitement formel n'est pas égal et les dictionnaires combinent l'emploi de la majuscule et de la minuscule. Le *DFL* et le *DAF* (d'où nous avons puisé l'échantillon) sont les seuls à contenir tous les mots, et c'est le *TLFi* qui en enregistre le moins.

Le sujet soulève certaines questions sur le fonctionnement de ce type de noms, auxquelles notre analyse ne répond cependant pas, car elle a laissé de côté les critères sémantique et pragmatique comme l'absence de sens et l'unicité référentielle. En fait, les noms de marques subissent des modifications de sens accompagnant leur lexicalisation. Sur un vaste matériau du corpus, Tonti (2020) démontre que la créativité lexico-sémantique n'est pas bloquée par le statut officiel du nom de marque. La même auteure (Tonti, 2021) démontre, sur l'exemple de la lexie *Kärcher* et ses dérivés, que le sens concret (« nettoyeur à eau à haute pression ») s'est récemment enrichi à tel point qu'elle est maintenant utilisée dans certaines expressions même pour parler d'activités politiques, écologiques, sociales et autres (comme dans la phrase prononcée par Sarkozy en 2005, *On va nettoyer au Kärcher la cité*).

En lien avec la présence des mots dans les dictionnaires, on pense à l'axiome aussi souvent répété que réfuté postulant que les noms propres ne se traduisent pas. La question de la traduction des noms de marques dépasse les limites de cet article, mais elle pourrait constituer le sujet d'une future recherche. Vaxelaire (2016, p. 66) remarque qu'il existe « des milliers d'exemples de noms propres qui se traduisent en français », mentionnant entre autres des noms de partis politiques. On aura tendance à traduire en particulier les noms propres « à base descriptive ou mixte » dont parle Jonasson (1994, p. 36) qui incluent les noms d'institutions (*Centre national de la recherche scientifique*), certains toponymes (*Côte d'Azur*) et anthroponymes (*Catherine II la Grande*). Il ne faut pas non plus oublier les noms de personnages qui se traduisent souvent et surtout dans la littérature humoristique et de jeunesse (cf. Nord, 2003).

En ce qui concerne les noms de marques, la question se complique par le fait que certains sont liés à un territoire déterminé (cf. *SAGEX* en Suisse, *STYROMOUSSE* au Canada, *FRIGOLITE* en Belgique au lieu du *polystyrène*) et d'autres ne sont pas nécessairement utilisés hors du territoire donné (*MINITEL* ne s'utilise qu'en France). En étudiant les correspondances des noms déposés en français et en tchèque, Kolářková et Mudrochová (2019) ont identifié plusieurs types d'équivalents (transcription fidèle ou avec modification, transcription accompagnée d'une explication, traductions avec un terme généralisant, traduction par une définition ou remplacement par un autre nom de marque).

Vaxelaire (2019, p. 78) souligne que les noms de marques et de produits ont un « poids culturel » et qu'« il est impossible de les mettre de côté dans le traitement du lexique ». À en croire Galey (1997, p. 7), un Européen moyen maîtrise les noms de cinq

milliers de marques, un chiffre deux fois plus élevé que le nombre de mots nécessaires pour parler couramment une langue. Ces noms ne représentent en nombre qu'une partie négligeable de la nomenclature du *Dictionnaire de l'Académie française* dont nous avons extrait notre échantillon, mais ils forment néanmoins un groupe de mots qui mérite notre attention.

Annexe 1. Emploi de la majuscule/minuscule dans le corpus

	Majuscule (sg. + pl.)		Minuscule (sg. + pl.)	
	Fréquence absolue	Fréquence relative	Fréquence absolue	Fréquence relative
CLIMATISEUR	7 037	0,26	77 973	2,87
DURALUMIN	338	0,01	849	0,03
DURIT	962	0,03	5 974	0,22
FIBROCIMENT	212	< 0,01	4 604	0,17
INVAR	328	0,01	217	< 0,01
LINOTYPE	664	0,02	664	0,02
MINITEL	11 560	0,42	8 873	0,32
OZALID	96	< 0,01	61	< 0,01
PLEXIGLAS	4 630	0,17	28 527	1,05
RHOVYL	86	< 0,01	17	< 0,01
RONÉO	404	0,01	1 351	0,04
SILICAGEL	50	< 0,01	38	0,01
TASER	4 840	0,18	5 159	0,19
THYRATRON	36	< 0,01	127	< 0,01
VELCRO	10 845	0,40	38 054	1,40

Annexe 2. Emploi des mots au singulier et au pluriel

	Singulier (majuscule + minuscule + capitales)		Pluriel (majuscule + minuscule + capitales)	
	Fréquence absolue	Fréquence relative	Fréquence absolue	Fréquence relative
CLIMATISEUR	60 148	2,22	25 391	0,93
DURALUMIN	1 185	0,04	5	< 0,01
DURIT	4 334	0,16	2 626	0,09
FIBROCIMENT	4 703	0,17	130	< 0,01
INVAR	603	0,01	7	< 0,01
LINOTYPE	1 180	0,04	163	< 0,01
MINITEL	20 017	0,73	625	< 0,01
OZALID	136	< 0,01	27	< 0,01
PLEXIGLAS	?	?	?	?
RHOVYL	106	< 0,01	1	< 0,01
RONÉO	1 487	0,05	276	< 0,01
SILICAGEL	441	0,01	2	< 0,01
TASER	9 234	0,34	1 159	0,04
THYRATRON	113	< 0,01	50	< 0,01
VELCRO	44 876	1,66	4 766	0,17

Annexe 3. Emploi des mots avec article

	Fréquence absolue avec l'article	Occurrences totales du mot dans le corpus	% avec l'article
CLIMATISEUR	46 723	85 539	54,6
DURALUMIN	170	1 190	14,3
DURIT	3 854	6 960	55,4
FIBROCIMENT	670	4 833	13,9
INVAR	130	610	21,3
LINOTYPE	508	1 343	37,8
MINITEL	11 925	20 642	57,8
OZALID	23	163	14,1
PLEXIGLAS	7 762	33 449	23,2
RONÉO	796	1 763	45,2
THYRATRON	74	163	45,4
VELCRO	8 539	49 642	17,2
SILICAGEL	157	443	35,4
RHOVYL	8	107	7,5
TASER	4 784	10 393	46,0

Annexe 4. Présence des mots analysés et de leurs variantes dans les dictionnaires

	DFL	DLR	TLFi	Wiktionnaire
CLIMATISEUR	<i>climatiseur</i>	<i>climatiseur</i>	<i>climatiseur</i>	<i>climatiseur</i>
DURALUMIN	<i>Duralumin</i>	<i>duralumin</i>	<i>duralumin</i>	<i>duralumin, dural</i>
DURIT	<i>Durit, durite</i>	<i>durit</i>	<i>durit, durite</i>	<i>Durit, durit, durite</i>
FIBROCIMENT	<i>Fibrociment</i>	<i>fibrociment</i>	-	<i>fibrociment, fibro-ciment</i>
INVAR	<i>Invar</i>	<i>invar</i>	<i>invar</i>	<i>invar</i>
LINOTYPE	<i>Linotype</i>	<i>linotype, lino</i>	<i>linotype, lino</i>	<i>linotype, lino</i>
MINITEL	<i>Minitel</i>	<i>minitel</i>	-	<i>Minitel, minitel</i>
OZALID	<i>Ozalid</i>	<i>ozalid</i>	-	<i>ozalid</i>
PLEXIGLAS	<i>Plexiglas</i>	<i>plexiglas, plexi</i>	<i>plexiglas</i>	<i>Plexiglas, plexiglas, plexi</i>
RHOVYL	<i>Rhovyl</i>	<i>rhovyl</i>	<i>rhovyl</i>	<i>Rhovyl</i>
RONÉO	<i>Ronéo</i>	<i>ronéo</i>	<i>ronéo</i>	<i>ronéo, ronéoter (v.)</i>
SILICAGEL	<i>silicagel</i>	-	-	-
TASER	<i>Taser</i>	<i>taser</i>	-	<i>Taser, taser, taser/tazer (v.)</i>
THYRATRON	<i>thyatron</i>	<i>thyatron</i>	<i>thyatron</i>	<i>thyatron</i>
VELCRO	<i>Velcro</i>	<i>velcro</i>	-	<i>Velcro, velcro, velcroter (v.)</i>

Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE (s.d.). La 9^e édition du Dictionnaire de l'Académie française. https://www.dictionnaire-academie.fr/9e_edition.html [10/01/2025].
- ALTMANOVA, J. (2013). *Du nom déposé au nom commun. Néologie et lexicologie en discours*. Milano : EDUCatt.
- ALTMANOVA, J. & LE TALLEC, G. (éds.) (2019). *Lexicalisation de l'onomastique commerciale. Créer, diffuser, intégrer*. Bruxelles : Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b16411>

- ATILF/UNIVERSITÉ DE LORRAINE (s.d.). Trésor de la langue française informatisé. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [10/01/2025].
- BALLARD, M. (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris : Ophrys.
- BERTHELOT-GUIET, K. (2008). Publicité, marques et dictionnaires. In SABLAYROLLES, J.F. (éd.), *Néologie et terminologie dans les dictionnaires*. Paris : Honoré Champion, pp. 128-149.
- BLANÁR, V. (1996). *Teória vlastného mena. Status, organizácia a fungovanie v spoločenskej komunikácii*. Bratislava : Veda.
- BODENREIDER, O. & ZWEIGENBAU, P. (2000). Stratégies d'identification des noms propres à partir de nomenclatures médicales parallèles. *Traitement Automatique des Langues*, 41(3), pp. 727-775.
- BOTTON, M. & CEGARRA, J.-J. (1994). *Le nom de marque. Création et stratégies de marque*. Paris : Ediscience International.
- BÜCHI, E. (1991). Contribution à l'étude des déonomastiques galloromans : Index des éponymes dans le FEW. *Nouvelle revue d'onomastique*, 17-18, pp. 139-152. <https://doi.org/10.3406/onoma.1991.1105>
- CHOVANCOVÁ, K., MEŠKOVÁ, Ľ. & KRAČÍKOVÁ, S. (2022). *Lexicalisation des noms de marques en français et en slovaque*. Paris : L'Harmattan.
- CORMIER, M. C. & FONTAINE, J. (1995). Les noms propres et leurs dérivés dans le vocabulaire de l'intelligence artificielle. *Traduction, terminologie, rédaction*, 8(2), pp. 103-149. <https://doi.org/10.7202/037220ar>
- FÈVRE-PERNET, C. & ROCHÉ, M. (2005). Quel traitement lexicographique de l'onomastique commerciale ? Pour une distinction Nom de marque/Nom de produit. *Corela*, HS-2. <http://journals.openedition.org/corela/1198>. <https://doi.org/10.4000/corela.1198> [10/01/2025].
- GALEY, B. (1997). *De mémoire de marques. Dictionnaire de l'origine des noms de marques*. Paris : Tallandier.
- GALISSON, R. (1998). *Dictionnaire de noms de marques courants*. Paris : Didier-Érudition.
- GAŁKOWSKI, A. (2018). Les éponymes démythonymiques dans le lexique du polonais et du français. In KONOWSKA, A. et al. (éds.), *Le poids des mots. Hommage à Alicja Kacprzak*. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp. 95-107. <https://doi.org/10.18778/8142-075-4.09>
- GAŁKOWSKI, A. (2022). Markonimy jako operatory taksonomiczne w terminologii (chremat)onomastycznej. *Onomastica*, 66, pp. 299-311. <https://doi.org/10.17651/ONOMAST.66.20>
- HOLEŠ, J. (2024a). Použití vlastních jmen v meteorologii. Tradiční, nové a budoucí oblasti zkoumání. *Onomastica*, 68, pp. 361-376. <https://doi.org/10.17651/ONOMAST.68.22>
- HOLEŠ, J. (2024b). Vlastní jména míst označujících české a slovenské lokality v mineralogické nomenklatuře. *Jazykovedný časopis*, 75(1), pp. 62-75. <https://doi.org/10.2478/jazcas-2024-0028>
- HUGUIN, M. (2018). Morphologie et organisation du lexique : la catégorie nominale, comparaison des déonomastiques et des dénominaux. *SHS Web Conferences*, 46. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20184608005>

- HUMBLEY, J. (2006). Terminologie et nom propre. In BRACOPS, M. (éd.), *Des arbres et des mots : Hommage à Daniel Blampain*. Bruxelles : Les Éditions du Hazard, pp. 107-124.
- INTERNATIONAL COUNCIL OF ONOMASTIC SCIENCES (s.d.). <https://icosweb.net/publications/onomastic-terminology> [10/01/2025].
- JANDRAIN, T. (2022). Quand le nom propre devient une particule élémentaire de la matière : étude contrastive des éponymes Higgs boson et boson de Higgs et de leurs substituts dans des textes spécialisés et vulgarisés. *Lexis*, 20. <https://doi.org/10.4000/lexis.6703>
- JONASSON, K. (1994). *Le nom propre. Constructions et interprétations*. Louvain-la-Neuve : Duculot.
- KACPRZAK, A. (1998). Les éponymes dans le vocabulaire médical. *Studia Romanica Posnaniensia*, 23, pp. 45-50.
- KOCOUREK, R. (1982). *La langue française de la technique et de la science*. Wiesbaden : Oscar Brandstetter.
- KOLÁŘIKOVÁ, D. & MUDROCHOVÁ, R. (2019). Les noms déposés issus du Petit Robert et leurs équivalents en tchèque. In ALTMANOVA, J. & LE TALLEC, G. (éds.), *Lexicalisation de l'onomastique commerciale. Créer, diffuser, intégrer*. Bruxelles : Peter Lang, pp. 681-697.
- KRŠKO, J. (2022). Logonyms as a part of the linguistic landscape. *Onomastica*, 66, pp. 87-298. <https://doi.org/10.17651/ONOMAST.66.19>
- KRYMARYS, J. M. (2017). Les dénominations métaphoriques en terminologie psychiatrique : recours aux personnages littéraires, historiques et mythiques. *E-Scripta Romanica*, 4, pp. 54-61. <https://doi.org/10.18778/2392-0718.04.05>
- LALANNE-GOBET, C. (2009). *Créer un nom de marque et un nom de domaine*. Paris : Eyrolles.
- LANGENDONCK, W. Van (2007). *Theory and typology of proper names*. Berlin ; New York : De Gruyter.
- LAPIERRE, A. (1989). Problématique des éponymes en français contemporain. In Kremer, D. (éd.), *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et de philologie romane IV*. Tübingen : Max Niemeyer, pp. 588-597.
- LAROUSSE (s.d.). *Dictionnaire de français*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [18/05/2025].
- LE ROBERT (s.d.). *Dico en ligne*. <https://dictionnaire.lerobert.com> [10/03/2025].
- LEXICAL COMPUTING CZ s.r.o. (s.d.). *Sketch Engine*. <https://www.sketchengine.eu> [10/01/2025].
- MAROUZEAU, J. (1950). *Les aspects du français*. Paris : Masson et Cie.
- MIGLIORINI, B. (1927). *Dal nome proprio al nome comune*. Leo S. Olschki : Genève.
- MONIN, S. (1996). Termes éponymes en médecine et application pédagogique. *ASP – La langue de spécialité, innovation, expérimentation*, 11-14, pp. 217-237. <https://doi.org/10.4000/asp.3527>
- NORD, C. (2003). Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta*, 48(1-2), pp. 182-196. <https://doi.org/10.7202/006966ar>

- NYROP, K. (1913). *Grammaire historique de la langue française IV*. Leipzig, New York ; Paris : Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag.
- PÉTI, G. (2000). Un hybride sémiotique : Le nom déposé. *Linguisticæ Investigationes* 23(1), pp. 161-192. <https://doi.org/10.1075/li.23.1.06pet>
- PITIRICIU, S. (2022). Éponymes dans la terminologie de la minéralogie. *Studii și Cercetări de Onomastică și Lexicologie*, 15(1-2), pp. 82-91. <https://doi.org/10.52846/SCOL.2022.1-2.06>
- PRUVOST, J. (2021). *Les dictionnaires français. Outils d'une langue et d'une culture*. Paris : Ophrys.
- RÉPUBLIQUE FRANÇAISE (s.d.). Code de la propriété intellectuelle. https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414 [10/01/2024].
- REY, A. (dir.) (2011). *Dictionnaire historique de la langue française* (Éd. numérique). Paris : Les Dictionnaires Le Robert.
- SCHWEICKARD, W. (2001). Dérivés sur la base de noms propres. In HOLTUS, G., METZELTIN, M. & SCHMITT, C. (éds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistic. Band I*. Tübingen : Max Niemeyer, pp. 899-904.
- SJÖBLOM, P. (2016). Commercial Names. In Hough, C. (éd.), *The Oxford Handbook of Names and Naming*. Oxford : Oxford University Press, pp. 453-464. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199656431.013.56>
- TONTI, M. (2020). Le nom de marque dans le discours au quotidien, prisme lexicoculturel et linguistique. Paris : L'Harmattan.
- TONTI, M. (2021). Pour un dialogue interculturel : évolution sémantique du Nom de Marque Kärcher dans le discours. *Anales de Filología Francesa*, 29, pp. 504-519. <https://doi.org/10.6018/analesff.483221>
- VAN HOOF, H. (1986). Les éponymes médicaux : essai de classification. *Meta*, 31(1), pp. 59-84. <https://doi.org/10.7202/004543ar>
- VAXELAIRE, J.-L. (2005). Nom propre et lexicographie française. *Corela*, HS-2. <http://journals.openedition.org/corela/1239>. <https://doi.org/10.4000/corela.1239> [10/01/2025].
- VAXELAIRE, J.-L. (2016). De la définition linguistique du nom propre. *Langue française*, 190(2), pp. 65-78. <https://doi.org/10.3917/lf.190.0065>
- VAXELAIRE, J.-L. (2019). Lexicographie des noms de marques et de produits. In ALTMANOVA, J. & LE TALLEC, G. (éds.), *Lexicalisation de l'onomastique commerciale. Créer, diffuser, intégrer*. Bruxelles : Peter Lang, pp. 75-90.
- VAXELAIRE, J.-L. (2023). Une hétérogénéité déconcertante : peut-on encore définir le nom propre ? *Corela*, HS-40. <http://journals.openedition.org/corela/16214>. <https://doi.org/10.4000/corela.16214> [10/01/2025].
- WIKTIONNAIRE (2025). Wiktionnaire: À propos. https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:%C3%80_propos [10/01/2025].

L'interaction de la photographie et de l'autofiction dans *Encre sympathique* de Patrick Modiano

Interaction of Photography and Autofiction in Patrick Modiano's Encre sympathique

Sallem El Azouzi

Université Abdelmalek Essaâdi, Maroc

 <https://orcid.org/0009-0002-4759-4486>
sallemelazzouzi@hotmail.com

Résumé : Nous tenterons à travers cet article de démontrer l'importance de la photographie dans l'œuvre de Patrick Modiano. Fidèle à son univers autofictionnel, l'écrivain dans *Encre sympathique* cristallise la période de l'Occupation allemande en France durant la Seconde Guerre mondiale. Dans une quête quasi policière le narrateur cherche les traces d'une femme disparue dont l'identité est fragile comme celle de l'auteur. À l'intérieur de cette quête, la photographie s'érige en un élément crucial à la narration des faits et à la conjuration d'une crise identitaire. Elle est un lubrifiant narratif qui assure l'enchevêtrement des voix et l'enchâssement de plusieurs histoires, voire plusieurs micro-biographies. Celles-ci sont souvent accompagnées d'interventions auctoriales qui essaient de théoriser sur une philosophie de la vie. Elle sert aussi à traiter la perte d'identité dans des espaces hautement interlopes où des personnages et des personnes réelles ont sévi. L'espace de *fait* n'est pas de trop ; il est grâce à l'intervention de la photographie une entité philosophique et non des moindres dans un horizon autofictionnel adroitement scellé par un déçu de l'Histoire.

Mots-clés : photographie, narration, autofiction, identité, espace.

Abstract : Through this article, we will try to demonstrate the importance of photography in the literary work of Patrick Modiano. Faithful to his autofictional universe, in *Encre sympathique*, the writer crystallizes the period of the German Occupation of France during the Second World War. In this novel, the narrator searches for traces of a missing woman whose identity is fragile like the author. Within this quest, photography becomes a crucial element in the narration of facts and in the conjuring up of an identity crisis. It is a narrative lubricant that ensures the entanglement of voices and the embedding of several stories, even several micro-biographies. These are often accompanied by authorial interventions which try to theorize about a philosophy of life. It also serves to deal with the loss of identity in highly shady spaces where real characters and people have been rampant. Thanks to the intervention of photography, the space becomes a philosophical entity in an autofictional horizon skillfully sealed by a person disillusioned with History.

Keywords : photography, narration, autofiction, identity, space.



Received: 11.03.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Abdelmalek Essaâdi University. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

1. Introduction

Son nom à lui seul révèle l'autofiction. Hormis l'autofiction, aucun parti pris n'est réconfortant pour Patrick Modiano. C'est au niveau du champ littéraire de l'autofiction qu'il se situe. Son œuvre est une trame discontinue de sédiments de mémoire qui fertilisent le champ de l'acte scriptural. Garnissant de beaucoup de riens chaque moment vécu, il semble comprendre l'usage du monde qui exige plus de retour sur le passé que de fuite en avant. Il écrit des récits faits à partir de documents authentiques, photos, registres administratifs et autres, dans des phrasés fragmentaires où il développe une narration étoffée d'intertextes et de blancs. Exhumer un déshumain avant de pouvoir l'inhumer dans une sépulture psychique, tel est son objectif premier. En ceci, il garde le mérite d'avoir formulé l'exigence rationnelle d'un principe universel qui est la mémoire collective. Comme toute tentative de ce genre, son écriture n'est pas sans rapport, sans pour autant se confondre, avec l'Histoire. Son traitement du récit est polyphonique mais non linéaire, avec un présent intemporel qui se mue en un non-temps. De tous ces mécanismes diégétiques, Modiano habille son texte de fortes ambition et inspiration autobiographiques.

La photographie est le mécanisme privilégié par Modiano pour observer la société française dont il critique le mutisme et dont l'oubli volontaire le consterne s'agissant de l'Occupation allemande. Pour raviver les mémoires individuelle et collective, il s'appuie sur la photographie qui assure la réussite des prodromes du récit et de ses techniques en rendant compte d'une identité entachée, pour le moins. Nous tenterons alors de démontrer comment la présence de la photo dans *Encre sympathique*¹ opère comme lubrifiant narratif et élément inhérent au traitement de l'identité.

2. Un lubrifiant narratif

La photo assure brillamment l'enchevêtrement des voix narratives : « Et je finissais par croire que j'étais à la recherche d'un chaînon manquant de ma vie. » (Modiano, 2019, p. 73) Elle empêche la perte de la voix auctoriale dans le touffu de l'intrigue et le foisonnement des personnages. La narration prend une autre tournure que celle du début de l'œuvre, une tournure qui ressemble aux photogrammes ternis par l'usure du temps mais en partie révélateurs. En voulant résister à l'usure du temps, à sa fuite et à l'implacable sentiment de perte qui va avec, Modiano arrache couche après couche la croûte sédimentaire construite sur un unanimité narrative rare en apparence et qui se transforme en puzzle bouleversé par des voix narratives en vrac. Il en fait une fiction :

Mais l'histoire donne à lire, en même temps que la naissance de l'idée de photographie, que l'allégorie de la photographie à comprendre à travers une fable d'amour, de séparation et de mémoire perdue ou conservée, la transformation d'une image en légende, d'un reflet en récit, et donc en texte. Il s'agit d'y comprendre exactement la manière dont le texte s'empare de l'image pour en faire une fiction. Ce qui

¹ Roman de Patrick Modiano paru le 3 octobre 2019 aux éditions Gallimard.

veut dire tout au moins que fiction littéraire et photographie ont une même origine commune (Caraion, 2008, p. 72).

Le récit est ancré dans une affaire hautement métaphysique et sans issue. La question, ontologique s'il en est, de découvrir le coupable, développée tout au long du texte, est posée à travers un amas d'hésitations du personnage principal², d'où le passage par le biais de la photo à d'autres voix outre la sienne. De fait, la vraie enquête est autre, elle est scellée par la réalité du doute que les autres personnages font naître avec leur contre-vérité et leurs phobies qui se précipitent menaçantes sur lui. À la mission initiale que Hutte lui a assignée se succèdent une série de missions qui ne sont nullement secondaires dont le lecteur sort profondément impacté quand il comprend que l'enquête « policière » n'est qu'un alibi narratif. C'est sûrement là le mérite de l'écriture modianienne qui s'appuie sur des éléments comme la photographie pour tirer bien des souvenirs de l'oubli :

La thèse que nous voulons défendre ici consiste à poser une supériorité de la ressemblance sur la différence entre photographie et souvenir. Au lieu d'insister sur leur opposition, il paraît plus fructueux de réfléchir sur ce qu'ils ont en commun et sur les conséquences qui en découlent (Skopin, 2018, p. 44).

Débuté par un petit soupçon « Pourquoi ce 'dossier' plutôt qu'un autre ? » (Modiano, 2019, p. 4), l'enquête se transforme en une introduction d'un parcours ésotériquement fermé sur lui-même dont l'enchâssement est la marque principale. La photo sert aussi à exceller dans l'enchâssement.

J'ai sorti de ma poche la carte que m'avait confiée Hutte. Aujourd'hui, un siècle plus tard, je me suis arrêté d'écrire un instant à la page 14 du bloc Clairefontaine pour regarder encore cette carte qui fait partie du « dossier » (Modiano, 2019, p. 7).

Ce temps présent du narrateur va prendre une autre allure grâce à la photo : « La photo est beaucoup plus grande qu'un simple photomaton » (Modiano, 2019, p. 7). Avec l'évocation de la photo, on remonte le temps pour arriver à celui de la mission confiée par Hutte : « Vous vous débrouillerez. Prenez-la en filature pour que je sache si elle traîne encore dans ce quartier » (Modiano, 2019, p. 7).

Modiano est prudent lorsqu'il s'agit des idées. Il lui faut un tact scriptural manipulateur en matière de langage et de techniques narratologiques. C'est pourquoi on est devant un récit pendulaire, rythmé par des échappées dans le passé et dans le présent qui ponctuent la trame, débouchant ainsi sur un rythme chaotique. Il est un écrivain pour qui des éléments comme la photo devraient conditionner l'affabulation :

Dans leurs [Patrick Modiano et Lola Arias] essais infructueux de retrouver une temporalité dépassée, ils utilisent en guise d'éléments déclencheurs de leur imaginaire

² On reconduit ici l'idée de Frédéric Martin-Achard dans un article passionnant intitulé « Être moins ou ne pas être : sur quelques modalités paradoxales d'existence du personnage romanesque contemporain (Alféri, Chevillard, Modiano, Vassetz) » et publié dans la *Revue italienne d'études françaises* en 2016. Le personnage se confond à l'auteur, car tous les deux sont voués à résister contre les aléas du temps. Les impératifs des temps réel et intérieur font du lectorat un témoin complice dans la complexité de ce discernement qui devrait présider à l'acte de lire.

les archives, les photographies existantes ou les documents, qui agissent en tant qu'objets médiateurs de la mémoire (Erбетта, 2019, p. 10).

Un presque rien est déployé pour combattre l'angoisse de l'oubli à travers des enchâssements menés par un narrateur dont la voix change.

Le narrateur change avec l'apparition de la photo dans le chapitre où Rome supplante Paris :

Il avait hésité à entrer, puis il avait ouvert la porte d'un geste décidé, comme s'il se jetait à l'eau. Il l'avait saluée d'un mouvement de tête et il avait examiné les unes après les autres les photos exposées aux murs (Modiano, 2019, p. 83).

Rome est un espace référentiel qui porte les traces les plus plausibles dans *Encre sympathique*. Grâce à la photo, la ville cristallise la substance de l'image matérielle d'une quête ardue. Le passage au « il » dans le tissu narratif témoigne de l'intimité de l'espace qui présuppose une implication sociale :

Grâce à ces lieux dits, à ces mots écrits dont la ville est généreuse, le quotidien se révèle comme un espace-temps où mémoire et oubli sont inextricablement mêlés. Le vertige d'une identité incertaine travaille encore un tel espace [...] (Lévy-Vroelant, 2019).

Faire résonner une époque à travers la photo, tel est l'objectif de Modiano. Il prévaut assez largement dans toute son œuvre.

Derrière la pulsation intermittente des rencontres et le changement subtil de la voix narrative qui coïncide avec celui de l'espace, la photographie apporte une solution à l'énigme. Le ton change et :

C'était le surnom français d'un ami à elle, un Italien qui tenait cette galerie où étaient exposées et rassemblées les nombreuses photos qu'il avait prises de la vie nocturne de Rome à une certaine époque (Modiano, 2019, p. 82).

Tout le reste de l'œuvre est dédié à la photo dans un essai passionnant de théorisation sur le temps, comme dans ce passage : « Elle aurait tranché sur les photos précédentes, et ainsi on aurait senti le passage du temps » (Modiano, 2019, p. 87). L'écrivain rechigne au temps et crée une nouvelle perception placée sous le signe de l'écriture autofictionnelle qui devient une métaphore de la vie :

Et comme pour la photo numérique, on ne verrait plus se développer peu à peu l'image dans la chambre noire, cette image et cette chambre noire qu'évoquait un écrivain du XIXe siècle dans une lettre que j'aurais pu trouver à la poste restante, oubliée là depuis plus de cent ans et qui m'aurait donné le courage de poursuivre ma recherche : ' Je continue à ne parler à personne. C'est d'ailleurs dans cette espèce de chambre noire de la solitude qu'il faut que je voie vivre mes livres avant de les écrire ' (Modiano, 2019, p. 45).

Les dissertations de l'auteur sur l'existence, surtout celles déclenchées par l'apparition de la photo dans le récit, revêtent le texte d'un bout à l'autre. La photo devient *de facto* complice dans un acte qui fait pont entre le lecteur et l'écrivain sur la conception du don de la vie. L'idée s'étire et s'affine dans l'horizon d'un lecteur assoiffé d'en savoir plus. Il s'ensuit que la trame de l'œuvre devient doublée par

bien des interventions. Modiano s'acharne à expliquer le renversement des valeurs qui pousse à choisir « la solitude », à remettre tout en jeu pour assurer le passage à l'humanisme et accueillir aisément l'existence.

D'autres motifs narratologiques alimentent l'importance de la photo dans le cahier des charges de Modiano, dont les détails. Elle déclenche les détails nécessaires à l'écriture autofictionnelle³ dans un cadre captivant :

Sur la photo, il était vêtu de la veste en mouton retourné qu'il portait quand il m'avait adressé la parole. Une casquette en cuir rejetée en arrière pour dégager le front et un foulard, très serré autour du cou... Assis sur le bras d'un fauteuil, il souriait. Au bas de la photo, un numéro de téléphone était écrit au crayon rouge (Modiano, 2019, p. 34).

Le détail accolé à la photo est la recherche d'une unité dans un rapport étroit à l'écriture comme reconstruction de soi. C'est un retour sur sa propre vie revisitée à partir des détails probablement oubliés. Cette insistance renvoie à une incapacité à revivre exactement sa vie passée. La photo et ses détails compensent cette porosité.

Est important à qui voudrait connaître le dénouement, que la quête ne s'achève pas, qu'elle continue pour tous les éléments constitutifs du récit, même pour le lecteur. La lente alchimie des mots et de la présence de la photographie nous renseigne sur l'existence de la littérature et son importance dans la recherche des traces exigée par le devoir de mémoire. Le lecteur potentiel se reconnaît dans des détails de comportement, dans des manières de penser relayées par la photo dans un écrit autofictionnel flou qui traite une identité intenable.

3. Un élément dans une quête d'identité

L'identité de l'écrivain est originale et artistique, donc révolutionnaire. C'est pourquoi il faut prendre garde aux contresens de la définition de cette notion dans l'œuvre modianienne. Relève-t-elle simplement d'une faiblesse ? d'un mythe personnel⁴ qui déborde la vie extérieure et étrangère au for intérieur ? Est-elle une démonstration de ce « moi » dans ses rapports conflictuels avec l'autre ? De ce fait, qui triomphe/ qui l'emporte sur l'autre : l'amour de soi ou l'amour de l'autre ? Ce qui pousse à s'interroger sur la partie de l'entendement humain qu'elle occupe : le rationnel ou l'irrationnel ? Cet écheveau de questionnements pourrait se lire dès les premières lignes de l'œuvre où le rapport de la photo à l'identité est patent. Elle annonce le récit de la quête : « [...] mais on n'était même pas sûr de sa véritable identité. [...] Sur celle-ci figurait le nom de Noëlle Lefebvre, son adresse et sa photo [...] » (Modiano, 2019, p. 5) ».

³ Bien que la définition de l'autofiction ne soit pas un sujet rebattu, on ne saurait actuellement la définir que par ses traits distinctifs en raison du nombre considérable de travaux qui lui ont été consacrés. Le goût du détail serait le trait le plus saillant. Il reflète les affres et les manies d'un écrivain déçu et insatisfait de son sort.

⁴ Nous l'entendons ici dans le sens donné par Albert Cohen. Il est une pulsion issue des persécutions subies. Chez Modiano, le mythe personnel est appelé à intégrer le mythe collectif des Juifs bafoués durant la Seconde Guerre mondiale.

Par le biais de la photo, Modiano raconte une investigation douloureuse comme le polar⁵ pense le mal du monde.

Une fois la photo évoquée, les frontières entre deux identités s'estompent, celle de l'écrivain et celle du personnage Jean Eyben. C'est dire que le temps est irrémédiablement tavelé d'imprécision et de flou joué à la perfection :

Mais non, je ne me plaçais pas du tout sur un plan professionnel. La disparition de Noëlle Lefebvre réveillait des échos beaucoup plus profonds chez moi, si profonds que j'aurais eu de la peine à les éclaircir (Modiano, 2019, p. 31).

« [D]es échos beaucoup plus profonds », rien d'autre ne compte pour Modiano dont l'instabilité identitaire est liée notamment à la période de l'Occupation allemande et à la délation de son père et la vie désinvolte de sa mère :

Pour Raczymow comme pour Modiano et pour Perec, la photographie est une manière extraordinaire de répondre à cette question qui les hante : « quelle fut la vie de mes parents en cette période cruciale que fut l'Occupation, avant qu'ils ne deviennent mes parents ? » (Schulte Nordholt, 2008, p. 313).

Le personnage échoue partiellement dans son enquête, mais aussi dans l'ardeur mimétique qui le pousse à faire de même que son créateur. Face à cet état de choses, l'impuissance est double, il est dominé et par l'auteur et par l'intrigue qui le dépasse. Les jeux de miroirs sont assez bien menés pour que la photographie intervienne :

C'est avec cette mémoire photographique des autres que, cette fois-ci, Modiano va tenter de se construire sa propre mémoire, son propre passé. Mémoire oblique, indirecte, touchant un univers et des êtres qu'il n'a pas connus [...] (Schulte Nordholt, 2008, p. 288).

Un univers qui se prolonge en fiction sur un mode parfois hallucinatoire :

Parfois, dans mes rêves, c'est moi ce passant. La nuit dernière, sans doute parce que j'avais écrit les pages précédentes pendant la journée, je suivais de nouveau le chemin de campagne à travers les immeubles. La fenêtre de l'appartement était éclairée (Modiano, 2019, pp. 21-22).

Le mode hallucinatoire entre rêve et réalité n'est qu'un revers d'une seule réalité, enquêter sur son propre passé. Le récit, suivant cette perspective idéale, est incessamment traversé d'observations psychologiques qui s'organisent en scènes de probable vie. La mémoire en fêlures du narrateur est si rêveuse qu'elle tend à devenir le fief de la réalité. Dans des percées oniriques, le personnage s'enlise dans des contemplations de lui-même avec un plaisir facile qui lui permet de chasser l'oubli le plus loin possible au travers des projections émanant d'une mémoire auctoriale qui excelle dans les raccourcis et qui mêle raison et déraison. Il procède par la mise en abyme du drame personnel, il nous fait entrer pas à pas dans sa vie dont les décombres sont encore fumants. Modiano fait écrire à son personnage son propre

⁵ Cette analogie est loin d'être un rapprochement des genres littéraires. Peu sont les similitudes entre *Encre sympathique* et le roman policier.

mythe dans une sourde tragédie du quotidien et de la guerre. Là aussi, la photo se présente pour remodeler une identité par rapport à l'Histoire. Elle est là pour essayer de rétablir la vérité qui ne s'efface pas derrière le silence de la France s'agissant des retombées de la Seconde Guerre mondiale où beaucoup de Français ont pactisé avec l'ennemi allemand. Modiano avance clairement par le truchement du narrateur-enquêteur :

La photographie de Gérard Mourade serait un indice de plus, après la fiche établie par Hutte dix ans auparavant, les maigres renseignements supplémentaires que j'avais recensés sur deux pages, et la lettre à Noëlle Lefebvre récupérée par moi, poste restante. Un indice de plus ? J'ai pensé à certains procès en cour d'assises où sont réunies ce qu'on appelle « les pièces à conviction », et, en particulier, à un procès d'après-guerre : derrière l'inculpé, une trentaine de valises – les seules traces qui subsistaient de personnes disparues (Modiano, 2019, p. 35).

La photo amplifie l'image de l'h/Histoire. Elle fait comprendre au lecteur la machine diégétique et lui permet d'en retenir des instants et des moments forts.

Dans un chapitre intitulé « L'ambivalence de la photographie », Didier Saillier avance⁶ :

La photographie est un élément que le lecteur retrouve régulièrement dans les ouvrages de Modiano. Les photos appartiennent à son univers comme les bottins, les fiches signalétiques, les articles de journaux. Elles reproduisent la réalité d'un lieu à un moment donné. Pour le grand nostalgique qu'est Modiano, la photo permet d'entrer en relation avec un passé tant vécu qu'imaginé. C'est un intermédiaire qui fait se joindre le passé et le présent : un seul regard suffit pour que s'abolisse la temporalité. Le procédé de reproduction qu'est la photographie est une sorte de machine à remonter le temps, qui permet de s'immerger dans une époque, de sentir sa coloration, l'air du temps (Saillier, 2021, p. 56).

Au travers d'un trait d'une ironie glaçante Modiano nous décrit une France qui se croyait à l'abri d'une collision avec l'Histoire. La collision est si forte qu'aujourd'hui encore elle continue de préoccuper et de hanter les Français. Il doit pour l'atteindre emprunter les voies de la documentation qui lui est ouverte par les voies de sa formation intellectuelle. Il reste au ras des choses, du concret et de l'abstrait pour nous relayer ses obsessions profondes. Après le traumatisme que sa psychologie défaillante lui évite de mener à terme, il emprunte le chemin de la fuite dans le récit d'une quête. Faut-il voir dans l'œuvre l'impossibilité de refléter entièrement la réalité des années de l'Occupation et de la Shoah ? Probablement, oui !

Écrire sa vie antérieure c'est survivre à son passé : « [...] l'écriture se présente un moyen de rédimier le silence de l'enfance, de s'emparer de ses souvenirs avec la légitimité de l'auteur » (Vergnol, 2022, p. 239).

⁶ C'est un chapitre dans son ouvrage consacré à Modiano *Poétique de la répétition chez Patrick Modiano Style, symptômes, vestiges*.

Modiano le fait en s'appuyant sur la photographie qui fait poindre un espace plus ou moins paisible loin des relents de Paris, Rome⁷. Cette ville, où on a trouvé la vérité, est en rapport avec la photo. Le changement brusque dans le cheminement de l'enquête est introduit par la photo : « Mais pour quelles mystérieuses raisons décidet-on de s'exiler à Rome ? » (Modiano, 2019, p. 82). Le lecteur qui comprend depuis le début que la trame de l'enquête est retorse et qu'il est très difficile d'en déceler la saisie objective, apprend vers la fin de l'œuvre que toutes les notions flottantes émaillant la recherche cachent un peu de vérité. C'est justement à travers la photo que se lit ce bout de vérité sur des identités réelles. Un personnage qui serait le spécimen d'une classe apporte le ridicule à toute une détermination sociale. Une biographie s'affiche, une biographie qui tient par son personnage à un roman policier. La photo étend son champ, car elle n'est pas moindre que celle de l'auteur. Elle rassemble les rudes réalités. Elle a cela de précieux qu'elle nous fait plonger dans ce que nous détestons de notre amour-propre.

C'est à Rome que la photo peut nous renseigner sur des rencontres improbables qui causent une perte d'identité :

Une photo parmi des centaines d'autres dans un album, un nom prononcé par un fantôme, un soir, dans le brouhaha d'une conversation, comment des détails aussi flous avaient-ils pu retenir son attention ? (Modiano, 2019, p. 98).

Des gens qui s'animent des pires intentions sévissaient dans le Paris de l'Occupation. Le doute est niché dans l'esprit du personnage. Il déforme parfois sa vision jusqu'à une abstraction insolite :

Tout aussi bien, n'importe quelle représentation picturale, quel qu'en soit le style, est vécue comme présence intelligible par la place qu'elle occupe dans une suite logique du cours du temps qui lui donne sens. [...] C'est bien pourquoi la représentation-récit fonctionne selon une logique du sens (Tarika, 2003, p. 113).

Le lecteur partage de fait la logique du personnage et sa peur faisant du suspense plus fort que le dénouement. Ce n'est pas un hasard si le malfaiteur est pris « comme un fantôme, [...] » (Modiano, 2019, p. 59) lors de l'une des rencontres improbables de l'enquêteur.

La force du phrasé modianien, c'est d'être vraisemblable. C'est aussi d'aborder des questions plutôt prudentes par le biais d'une ironie pudique en traitant les rencontres des gens « peu recommandables » selon les termes de l'auteur lors de plusieurs entretiens. Le personnage se défait du désespoir par l'autodérision :

Mais à quoi bon ? J'étais sûr que sa réponse n'aurait pas été précise, comme d'ailleurs les quelques détails qu'il m'avait donnés au sujet de Noëlle Lefebvre (Modiano, 2019, p. 45).

⁷ Le projet autofictionnel de Modiano trouve là son accomplissement relatif. Rome est une ville qui porte les jalons d'une probable solution dans une autre enquête dans *Rue des boutiques obscures* publié en 1978. L'enquêteur Guy Roland entame un voyage à Rome comme dernier recours vers la fin de l'œuvre. Il n'y trouve pas la vérité mais elle constitue le motif de l'espoir dans une orientation inscrite sous le signe de la quête. D'où l'on peut déduire l'importance de la photographie dans le cheminement de l'écrivain, la ville de Rome est étroitement liée à des photos dans deux de ses œuvres avec un intervalle de 41 ans.

L'écrivain ne se hasarde pas à décrire les sentiments de ses anti-héros, ils le font eux-mêmes à travers des gestes psychologiques au centre d'une Histoire qui rappelle incessamment que la seule aventure valant la peine d'être vécue est celle de la résistance.

4. Conclusion

L'arsenal des pièces administratives et les intuitions plutôt que les faits ont fait de l'enquête menée par Jean et Patrick une autofiction où la photographie s'affiche en pièce majeure. Le texte prend sous la plume de Modiano la valeur d'un pamphlet. La politique n'est pas en reste dans *Encre sympathique*, l'œuvre est autant un ouvrage d'apprentissage de la vie qu'un acte scriptural visant les Français moins regardant aux retombées de la Seconde Guerre mondiale sur des identités rendues fragiles. L'écrivain a fait de ses personnages d'inlassables enquêteurs qui se transforment en modèles.

La photographie dans ce sens peut sauver des gens de l'oubli. Elle contribue à l'élaboration du récit et la recherche ardue de l'identité perdue dans des lieux sordides sous le régime de Vichy, remise en question à travers le pictural. Dans un texte où le polar est écorché par l'autofiction, la photographie fortifie le floutage du récit et renforce l'incertitude inhérente à l'écriture de la mémoire où le rêve contribue à la porosité de la trame narrative.

Bibliographie

- CARAION, M. (2008). *Texte-Photographie : La vérité selon la fiction*. In MONTIER J.P., LOUVEL, L., MÉAUX, D. & ORTEL, P. (DIRS.), *Littérature et Photographie, Collection « Interférences »*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 67-81.
- ERBETTA, A. (2019). *Pour une poétique de la mémoire Photographie, littérature & arts*. Paris : L'Harmattan.
- LÉVY-VROELANT, C. (2025). *Modiano, la trace et le territoire*. Libération. Le 2 octobre 2019 [17/02/2025].
- MODIANO, P. (2019). *Encre sympathique*. Paris : Gallimard (version électronique réalisée le 29 juillet 2019).
- SAILLIER, D. (2021). *Poétique de la répétition chez Patrick Modiano Style, symptômes, vestiges*. Paris : L'Harmattan.
- SCHULTE NORDHOLT, A. (2008) *Perec, Modiano, Raczymow : La génération d'après et la Mémoire de la shoah*. Amsterdam : Rodopi.
- SKOPIN, D. (2018). *Œdipe sous l'objectif. La psychanalyse et la photographie*. Paris : L'Harmattan.
- TARIKA, R. (2003). *Les aventures de l'image chez Michel Foucault*. In T. LENAIN (coord.), *L'image Deleuze, Foucault, Lyotard*. Annales de l'Institut de Philosophie de l'Université de Bruxelles, pp. 109-125.
- VERGNOL, M. (2022). *Chevreuse de Patrick Modiano, ou la quête mémorielle d'un passé insaisissable*. *Quêtes littéraires*, 12, pp. 234-245.

La maternidad como duelo emotivo: el alumbramiento poético en tres autoras venezolanas

Maternity as Emotional Grief: the Poetic Childbirth in Three Venezuelan Female Writers

Marisa Russo

Universidad de Palermo, Italia

 <https://orcid.org/0000-0002-0220-3173>
marisa.russo01@unipa.it

Resumen: En la idealización masculina, la figura maternal siempre ha sido representada y delineada por su pureza y sensibilidad, como prototipo de perfecta casada casta y dócil. El presente artículo, en cambio, pretende delinear el itinerario psicosomático que el sujeto femenino tiene que emprender durante y después del embarazo. Mediante sus anticanónicos discursos poéticos, María Calcaño, María Auxiliadora Álvarez y Maritza Jiménez, poetas emblemas de la tradición lírica venezolana, desacralizan todo el estado en que se halla la mujer gestante. Ellas destacan no solo sus rasgos más despiadados y salvajes, que van de la inestabilidad *pre partum* al *pavor post partum*, sino también dan luz al desequilibrio emocional que abortar puede provocar.

Palabras clave: duelo materno, poesía venezolana, María Calcaño, María Auxiliadora Álvarez, Maritza Jiménez.

Abstract: In the male perspective, the maternal figure has always been depicted and outlined through her purity and sensitivity, as the prototype of the chaste and docile perfect wife. This article, however, seeks to outline the tortuous psychosomatic journey that the female subject must undertake during and after pregnancy. Through their uncanonical poetic discourses, María Calcaño, María Auxiliadora Álvarez and Maritza Jiménez, emblematic poets of the Venezuelan lyrical tradition, desacralize the entire condition in which the pregnant woman finds herself. They not only highlight her most ruthless and wild traits, ranging from *prepartum* instability to *postpartum* fear, but also shed light on the emotional imbalance that abortion can provoke.

Keywords: maternal grief, Venezuelan poetry, María Calcaño, María Auxiliadora Álvarez, Maritza Jiménez.



Received: 16.03.2025. Verified: 13.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Palermo. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

No he dado frutos secos como la matricaria
ni de sabor picante como el mastuerzo.
Contigo, hija mía, he sufrido y gozado.
Y la dicha de la maternidad me surge
por los poros como a la madrépura.
Silvia Mistral, *Madréporas*

Una mujer y su hija. En un fondo blanco, una mujer se autorretrata sentada en el hecho de amamantar a su bebé recién nacida. La niña aún está atada por el cordón umbilical a su madre, cuyo cuerpo, desvestido y ensangrentado, contrasta con la blancura, el candor y la limpieza del fondo. Al lado del cuerpo maternal, manchado de sangre, el desecho: la placenta. Este es *El Nacimiento de mi Hija*, un autorretrato documental sacado por la fotógrafa argentina Ana Álvarez-Errecalde en 2005, una imagen transgresora que hace patente lo visible y lo socialmente invisible tras el acto de parir. Mostrar esta imagen al mundo entero convierte la maternidad de una experiencia personal e íntima en un hecho colectivo y universal, en una condición nueva que subvierte el cuerpo y el espíritu femenino, con el objetivo de concienciar no solamente las madres a asumir toda naturalidad del desembarazo.

Al parir, la mujer rehúye el velo social y cultural, lo embadurna con su sangre y con su sudor. En su cara aparece una sonrisa de felicidad, que, al mismo tiempo, esconde y entierra lágrimas de sufrimiento y dolor. De ahí que, sin duda, el cuerpo maternal, con sus desperdicios, se halla en el territorio de lo abyecto que, como advierte Julia Kristeva es "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite" (Kristeva, 1982, p. 4). Es más, el objeto femenino se topa con otro ser –él que sale de sí misma– y que la lleva a un estatus de duelo y trastorno psicológico y emotivo.

Sin embargo, la experiencia del parto transforma a la mujer en sujeto que da la vida, en heroína impura que procrea y marca el camino de un nuevo ser humano. Ella, de hecho, pasa a ser un modelo deshonrado de una mujer-primal, de una mujer-bestia, que no tiene nada prohibido, que puede comunicar con su cuerpo e, incluso, con su pluma, todos los sentimientos que sellaron dicha experiencia.

El autorretrato documental de Ana Álvarez-Errecalde bien puede representar en clave visual lo que muchas poetas venezolanas empezaron a expresar en sus composiciones. Ambos dan por acabada la tendencia a mostrar la imagen de la figura maternal mediante la visión heterosexual masculina de las madres como sujetos sensibles, puros, dóciles y limpios, cuyo único papel dentro del colectivo era:

el de cuidar y respetar al hombre, además de asumir los quehaceres propios de la casa y el cobijo de los hijos distanciándose de la concepción hegemónica del 'ser mujer' (Rodríguez & Hidalgo, 2020, p. 184).

Por tanto, el arquetipo victoriano del 'ángel del hogar', de las mujeres buenas y protectoras (Morales Muñoz, 2019), transposición terrenal de la pureza virginal, entra en colisión con un nuevo ideal femenino (Álvarez, 2013, p. 68). Se trata de un prototipo de mujeres que, tanto en la esfera pública como en la privada, emprende

el camino de la decepción, ya que, como revela María Auxiliadora Álvarez a Ignacio Ballester Pardo:

una conciencia de oposición solo puede nacer de las propias convicciones y condiciones, incluyendo las biológicas, a fin de detonar desde adentro las bases del estatuto social que intenta (in)determinar la existencia (Ballester Pardo, 2024, p. 186).

En las últimas décadas del siglo pasado, el pensamiento feminista y los estudios culturales conceptualizaron el cuerpo femenino no solo como "espacio para ser ocupado material y subjetivamente, para dar vida a los otros" (Lagarde, 2005, p. 203), sino también y, sobre todo, como producto social que, según Julia Kristeva en *Revolution in Poetic Language* (1984, p. 27) y Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002, p. 18), está al servicio de dinámicas de poder. El cuerpo femenino, pues, que siempre ha sido considerado 'lo otro' por el sistema falogocéntrico, ahora quiere emerger como sujeto disidente que se distancia de la clasificación de 'segundo sexo' y reivindica a sí mismo en cuanto individuo con capacidades biológicas e intelectuales.

A pesar de eso, el cuerpo femenino llega a ser también cuerpo materno. Siguiendo a Kristeva en *Stabat Mater*, materno es:

the ambivalent principle that derives on the one hand from the species and on the other hand from a catastrophe of identity which plunges the proper Name into that 'unnameable' that somehow involves our imaginary representations of femininity, non-language, or the body (1985, p. 134).

La gestación, que Simone de Beauvoir define en *El segundo sexo* como "un drama que se desarrolla en la mujer entre ella misma y ella misma" (2015, p. 648), es una experiencia que amenaza al cuerpo procreante por estar en contacto con el "parásito que la explota" (Beauvoir, 2015, p. 648). Al llevarlo en su vientre, la mujer encinta, además, puede pasar, durante y después del acto gestacional, por un estado de desequilibrio psicofísico. La representación literaria de esa aflicción encarnará, para las autoras que iremos analizando, una manera para distanciarse de la recepción idealizada de la maternidad y del cuerpo materno, que el modelo patriarcal había enraizado en la sociedad.

Precursora en Venezuela de la sexualidad explicitada (Miranda, 1995, p. 12) y emblemática opositora a la poesía tradicional que condicionaba y oprimía la bárbara voz poética femenina (Gackstetter Nichols, 2003, p. 5) es María Calcaño (Maracaibo, 1906-Caracas, 1956). Por primera vez, ella empieza a tocar abiertamente temáticas subversivas para la lírica venezolana de principios del siglo xx. De hecho, la poeta logra dar alumbramiento al aborto, a la desesperación femenina y al duelo, más bien psicológico que corporal, que dar la vida o dar la muerte a su propia sangre puede implicar. Su obra primera, *Alas fatales* (1935), será la fuente de la que beberán dos poetisas caraqueñas nacidas en 1956: María Auxiliadora Álvarez y Maritza Jiménez. En su poesía sigue manteniéndose encendido el fuego sagrado de la lírica violenta, mordaz y, al mismo tiempo, estremecedora vinculada a la manera de abordar la temática de la maternidad y de proporcionar las emociones que dicha experiencia exclusivamente femenina origina.

Fijando, pues, la atención en la libre expresión poética de género, en estas páginas se intentará analizar la difícil metamorfosis que, para una mujer, puede representar llegar a ser madre. Es más, se hará particular hincapié en el sufrimiento físico y psicológico que la gestación determina en todas sus diferentes etapas: de la inestabilidad *pre partum* al *pavor post partum*, pasando por el tormento de engendrar la muerte de otro ser humano. Por tanto, el objetivo será escudriñar los versos testimoniales de poetisas venezolanas que consiguieron, mediante su propia experiencia procreativa, reasumir el yo como sujeto lírico, contrastándolo, así, al antiguo canon masculino que propugnaba la mujer solo como objeto referido.

El enfoque en el conjunto de sentimientos que el sujeto materno soporta a lo largo, y después, de su gestación quiere sugerir a los lectores –y a toda sociedad– que el ente embarazado pasa por estados emotivos que pueden perturbarlo. Es por esta razón que, en los años Ochenta del siglo pasado, cuando empiezan a circular en Venezuela estudios e ideologías feministas, María Auxiliadora Álvarez y Maritza Jiménez abordan la maternidad desde una perspectiva personal. Sin embargo, como atestiguan sus poemarios *Cuerpo* (1985) y *Hago la muerte* (1987), la representación de su propia intimidad permite renovar la percepción del duelo femenino, que abandona la esfera privada para alcanzar la vida de todas aquellas mujeres que, leyendo esos versos, pueden en ellos identificarse.

Cuerpo, publicado por María Auxiliadora Álvarez, es un poemario de disconformidad, una respuesta abierta y franca a la visión ortodoxa facilitada por una sociedad patriarcal que considera al sujeto femenino como un individuo sacro e inmaculado, fruto sagrado del árbol mariano (Álvarez, 2013, p. 68), un ser paciente y tolerante al alumbrar y al emprender el nuevo camino de la maternidad. En sus versos, en cambio, la poeta da voz a lo indecible, a lo tradicionalmente tachado y condenado al olvido, a un proceso físico que alcanza un aura mística, pero que, en realidad, es “violento, degradante y doloroso” (Gackstetter Nichols, 2003, p. 8).

Concebido tras una visita a un hospital público en Venezuela, *Cuerpo*, como evoca la autora misma en una entrevista de 2010 a Nora Almada, es un “grito, horror y vísceras” de lo que las madres tuvieron y que tienen que padecer. Es, asimismo, una denuncia a la indiferencia de una sociedad mundial que prescinde de las cuestiones femeninas y que desoye y desmitifica la experiencia natural de la reproducción animal. María Auxiliadora Álvarez en sus poemas desacraliza el ritual del parto, convirtiendo la gestante en una simple combinación de números, en una masa de carne anónima “SIETE- DOCE-CINCO / es su número su náusea / la nómina / la ubicación de su abdomen” (Álvarez, 2009, p. 7), en la que se impone el control judicial, personificado por el “doctor cardenal teniente coronel” (Álvarez, 2009, p. 7), quien encarna los tres ejes morales de las sociedades machistas (Vivas, 2020, p. 78): ciencia, religión y ley.

Ahora bien, teniendo en cuenta esos versos, ya en la fase *pre partum* el sujeto femenino pierde su identidad, puesto que “los cuchillos blancos” (Álvarez, 2009, p. 7) y la “vaca baba bata blanca corrosiva que me agrede” (Álvarez, 2009, p. 5)

transforman la maternidad en una experiencia pasiva y salvaje. Por consiguiente, el momento del alumbramiento, enfatizado por aliteración de la oclusiva bilabial sonora –“vaca baba bata blanca”– es representado como matanza de una alimaña, de un sacrificio humano en un espacio frío y aséptico. La mujer encinta deberá, pues, enfrentarse a un contexto, el hospitalario, que extermina su propia subjetividad (Alba, 2009, p. 85) desde los primeros controles ginecológicos, chocando, así, con un paisaje clínico que desnaturaliza y deshumaniza su figura maternal.

En efecto, al recurrir al saber médico institucionalizado, la gestante se percata de que:

hubiera podido reunirlo
el dinero doctora
vaca amarga castrada que me agrede
para tener mejor asistencia
su ojo más detenido
si el embarazo durara varios años
a medida que me hubiera ido inflamando
cada arcada
cada pelo que cayese
cada estría
lo hubiera ido guardando
[...] (Álvarez, 2009, p. 5).

Estos versos, que además abren el poemario, muestran el tránsito de violencia y de dolor inmedibles que:

rodean las circunstancias biológicas y emocionales de la madre en el trance de procreación y del hijo en el trance de nacimiento en un hospital público de América Latina (Álvarez, 2003, p. 12).

Sin duda, hacen patente cuáles son los primeros obstáculos que la gestación de un niño puede conllevar. Por tanto, es un proceso de deshumanización que persiste y culmina en el momento del parto, una carnicería, más bien que un ritual sagrado, donde “los médicos son carniceros y la madre es una vaca que ingresa con otras mujeres al matadero” (Pantin & Torres, 2003, p. 122). Sujeto dañado física y moralmente (Chacón, 1993, p. 211), la parturienta desconoce la alegría y el sosiego que el acto de dar vida a un hijo pueda significar, ya que el alumbramiento se convierte en desgarramiento *ex abrupto*, en operación aséptica y abúlica de una res:

sala de parto

MOSAICOS

RESES

CUCHILLOS

cocina que desuella sin anestesia porque su
dueño se lava con ella el órgano tibio por si acaso
cauteriza su conducto lácteo se ríe cerebral
enjuaga sus nervios sensitivos duerme

lejos
de los colchones plásticos
amnióticos
sangrientos
de la hilera
panza bonete libro cuajar rajar sacar
el relleno
ordenar los mosaicos
coser (Álvarez, 1993, p. 20).

En una sala de parto que se parece a un establo más que a una clínica, el cuerpo femenino es desmembrado, rebajado a una condición animalesca por dar a la luz a su neonato como “vaca sangrando colgada boca abajo de los ganchos en los que se cuelga el suero mientras espera la subida de la leche” (Pérez López, 2020, p. 371). La incisión lacerante en el cuerpo de la mujer-vaca, desollada sin anestesia, expresa el abismal duelo femenino, el implacable rugido de carne sacrificada, cuya sangre vital, al salir de su panza, es solo un relleno, una vida cosificada. Es más, mediante un lenguaje desgarrado e hiperbólico, donde predomina la esencialidad de la palabra, aflora el grito corporal de la voz silenciada y aplastada por mayúsculas que, como sugiere María Ángeles Pérez López, presidian “a modo de pilares la sala de parto” (2020, p. 373).

La poeta, además, juega con un campo semántico médico-veterinario que enfatiza la animalización de la *mater dolorosa*, de un cuerpo maternal que transforma su dolor “en arma que utiliza sádicamente” (Beauvoir, 2015, p. 670). La frialdad de casi todos los verbos empleados “desollar, cauterizar, enjuagar, cuajar, rajar, sacar, ordenar y coser” (Álvarez, 1993, p. 20) destacan la humillación de un cuerpo femenino herido por “los cuchillos blancos” (Álvarez, 2009, p. 7). Por lo tanto, la figura masculina, encarnación desjerarquizada de lo público y paternalista, revela ser un individuo que, en palabras de Alexandra Alba “viola[n], ataca[n] y manipula[n] un cuerpo de mujer en un estado vulnerable” (2009, p. 88). Al mismo modo, se percibe como un sentenciador que desconoce el significado del malestar del segundo sexo; es quien ignora las angustias a resistirse a las contracciones uterinas, condenando, por eso, la gestante a alumbrar entre duelo y desecho porque:

usted nunca ha parido
no conoce
 el filo de los machetes
no ha sentido
 las culebras de río
Nunca ha bailado
 en un charco de sangre querida
doctor
NO META LA MANO TAN ADENTRO
[...] (Álvarez, 2009, p. 9).

Las neo-madres “cortadas cosidas rígidas / segregando leche” (Álvarez, 2009, p. 17) comparten el *planctum* con “el muñón todavía tibio / entre las piernas / la humedad de la placenta / ACHE I JOTA O” (Álvarez, 2009, p. 17). Los alaridos de este nuevo individuo, representado como parte de miembro cortado, y cuya cosificación es subrayada por las cuatro letras mayúsculas y separadas, que no logran formar la palabra ‘hijo’, estremecen la figura materna. El deseo del ‘h-i-j-o’ es regresar al hogar uterino (Gackstetter Nichols, 2003, p. 9), único verdadero espacio de salvación, un refugio donde poderse alejar de aquella luz y de aquellos sonidos desconocidos y molestos:

ella me abre las piernas
desde el piso
trata de ascender
y no la dejo que ahí no hay nada
se cerró la puerta
se acabó la casa
[...] (Álvarez, 2009, p. 15).

Sin embargo, la voz poética le niega a su hija el acceso a la casa materna para cortar el invisible hilo umbilical que las une y, así, mantener una distancia con ella. Cabe subrayar que, en los últimos versos del poema *Conozco* (Álvarez, 2009, p. 14), el yo lírico le enseña, desde los primeros alientos de su hija, a medir el peligro y a enterarse de la brutalidad de la sociedad contemporánea consagrada al machismo y de:

[...] la propiedad afectiva
de los dementes
y los mamíferos diarios
muertos en la cocina (Álvarez, 2009, p. 14).

Sin duda alguna, al dar la vida a una nueva criatura el sujeto femenino experimenta en su propia piel nuevos retos y dificultades que ponen a dura prueba la resistencia física y emotiva de la madre. Como destacan los versos de Álvarez, mantener un equilibrio entre el nuevo papel que se ha de desempeñar, cuidar, sustentar al niño y retomar la vida sosegada de la era pre-fecundativa es un desafío que termina con la angustia de no dar abasto y, sobre todo, de fracasar como sujeto-madre.

A pesar de que la obra de Calcaño sea antecedente a las de Álvarez y Jiménez, el duelo *post partum* es expresado de manera muy transparente por la poeta marabina María Calcaño. En efecto, en su poemario *Alas fatales* (1935) la poeta, por una parte, “levanta para la poesía venezolana un velo de censura en lo que se refiere a la formulación del deseo erótico” (Pantin & Torres, 2003, p. 43), grabando, así, con tinta la sicalipsis femenina (Rodríguez & Hidalgo, 2020, p. 171). Por otra, en cambio, alude a la libre decisión de ser o no madre, con la intención de enseñar a los lectores el desconsuelo de la figura materna por no llegar a proteger a su hijo. Dicho desaliento puede culminar, en algunos casos, en el duelo lacerante de decidirse por dar la muerte a su propia sangre.

Movida por, quizás, percibir que la muerte se estaba aproximando, puesto que ya padecía de cáncer, María Calcaño rellena sus versos de angustia y de temor. Ella, de hecho, tenía miedo de no cumplir con su misión de madre (Díaz Torres, 2013, p. 62), proyectándose, por eso, en el hipotético futuro de su hijo:

Al pasar por la calle,
una pobre mujer desamparada
me salió con su hijo.
Aún escucho su voz atribulada,
la fatiga de todo lo que dijo
y aquel niño llorando sobre el pecho...

¡Triste miseria que enturbió mi alma!
También era yo pobre, pero había
otro Dios más clemente en mi pobreza.
Tomé el niño en los brazos
y le calmé el sollozo,
y lo hice sonreír
con una mansa y celestial dulzura.

Luego palidecer los vi en el rojo
cuadro del horizonte...
Y pensando en mi hijo
a quien nunca ha faltado mi cariño
y tiene padre, abrigo, y pan seguro,
proseguí mi camino, nublados ya los ojos
de pensar con angustia y con alivio:
¡si algún día este niño dará pan a mi hijo! (Calcaño, 2015, p. 32)

Los sollozos de un niño que gime en los brazos maternos de una desdichada mujer abandonada y desprotegida que pordioseca, sacuden el alma del yo lírico, ya que ve esbozado en aquella mujer su pasado, cuando las dos, en diferentes momentos de sus vidas, compartieron pobreza. A pesar de eso, para la voz poética hubo un Dios más clemente, un destino más propicio. Calcaño no descuida pensamientos agobiantes de una madre que no puede desprenderse de su criatura (Díaz Torres, 2013, p. 61) y que, al fin y al cabo, tuvo "este gajo sangrante / será la única mordedura feliz que me hable distante... ¡Hasta la raíz!" (Calcaño, 2006, p. 65). Este sujeto cosificado, un gajo sangrante que pulula de vida, se convierte en un "gajo pequeño" (Calcaño, 2015, p. 33) en *Desangre*, donde, por primera vez, una voz femenina toca con su pluma el dolor más grande para algunas mujeres: el aborto (Pantin & Torres, 2003, p. 44).

[...]
Fracaso de la siembra pródiga
en el vientre partido de miseria.

¡Sangra mía absoluta!,
impetuosa
y ardiente:

¡cómo deseo ahora
con el orgullo suelto,
sentirte toda pimpollada
en cien brotes altos!

La raíz lastimada.
Los pezones baldíos.
Mi gozo en suspenso.
Y la vida me duele
como una cosa grande...
por no haber afirmado
bien el gajo pequeño! (Calcaño, 2015, p. 33)

La predominancia de versos heptasílabos y la ausencia de rima regular permiten una lectura rápida, pero, al mismo tiempo, estremecedora del poema. Con imágenes rurales –“la siembra pródiga, los brotes altos, la raíz lastimada, el gajo pequeño” (Calcaño, 2015, p. 33)– y una versificación con encabalgamientos, el sujeto lírico se representa como un cuerpo fracasado, “incapaz de sostener la vida del hijo” (Vivas, 2020, p. 72) que latía, que vivía en sus entrañas, pero que ahora ya no existe. Es un sujeto-madre que no solo sufre porque vio cortada “la raíz lastimada” (Calcaño, 2015, p. 33), sino porque el culpable de esta inocente muerte es el inútil “vientre partido de miseria” (Calcaño, 2015, p. 33).

Esa *damnatio matris*, esa condena de “la palabra MADRE / devora cunas devora llantos” (Jiménez, 1995, p. 223), cuyo mismo cuerpo, como sugieren Pantin y Torres en *El hilo de la voz*, es responsable de la pérdida (2003, p. 44) y, a la vez, simboliza el territorio del desgaje psíquico femenino, igualmente aflora en *Hago la muerte* (1987) de Maritza Jiménez. Con breves versos sobrecogedores, la poeta caraqueña abarca el tema del aborto, experiencia corporal contada por una mujer para otras mujeres.

A la autora le interesa presentar “el dolor espiritual, el dolor que no admite intromisión de un ajeno, el dolor que evoca la angustia, la soledad, la penumbra del cuerpo vaciado” (Vivas, 2020, p. 73), de un seno materno seco que “ya no alimenta esta sangre” (Jiménez, 1995, p. 220). En sus versos, el lugar de amparo y de protección absoluta se transforma en un espacio árido, aséptico, en la cuna de la muerte que “con su tentáculo / cotidiana persiste / como niño sin rostro / lacerando” (Jiménez, 1995, p. 225). El silencio roto, la fragmentación corporal y poética son, pues, esenciales para expresar el máximo sentimiento de aflicción.

Notemos, además, cómo el tiempo y la vida no pueden raspar de ese cuerpo el recuerdo desgarrador de haber condenado a muerte a un ser sin rostro:

caes
ya no amortigua este cuerpo
en
mi
seno

sólo la Muerte (Jiménez, 1995, p. 221).

El aborto implica una sensación de vértigo, de descenso en profundos abismos, donde seguir con vida falta de cualquier significación. Con una disposición tipográfica muy peculiar Maritza Jiménez fractura un simple sintagma preposicional para que sus tres componentes solitarios sugieran la caída hacia la nada, hacia la Muerte inminente. Es más, ya en el segundo verso la voz lírica se dirige a su propio hijo, pronosticándole su destino nefasto, puesto que el verbo “amortiguar” –en cuya raíz resuena la cesación de la vida– anticipa el fallecimiento de la criatura en el vientre maternal, cuna, en este caso, de la Muerte.

La disgregación formal de los vv. 3-5, además, simulan un descenso vertical que termina en el último verso colocado gráficamente en el centro de la página y que cierra el poema con una sentencia firme y lacónica.

El fuerte simbolismo, que aquí se expresa, comunica la ausencia de parte de su propia carne, de un ser humano cuya existencia hubiera revolucionado y sacudido al sujeto-madre. Ella, en cambio, se percibe en la soledad, en el silencio de un cuerpo vaciado, pero que sigue advirtiendo en su seno los golpes impetuosos de sus pequeños pies:

debiste ser la inundación
colorear las horas y el sentido
dibujar con furia tu pequeño pie
seguir golpeando desde adentro

entonces la muerte
con su traje falso de enfermera
sabría que incendias cabellos
que vuelves como un ojo
abriendo paso entre la carne
y su mano que entra

– voraz instrumento –
retiraría espantada (Jiménez, 1995, p. 226).

En la primera estrofa, la marcada aliteración de oclusivas bilabiales sordas, de fricativas y vibrantes alveolares recalca cómo la pr-esencia del provenir agita y colorea la vida de la gestante. Sin embargo, la inundación de vida a quien da la vida es interrumpida por la muerte que, personificada por la figura médico-institucional de la enfermera, introduce en su cuerpo un agresivo y devorador dispositivo médico para violarla y vaciarla. El sujeto lírico, pues, se cargará de una culpa, sufrirá hasta desvivir y autocastigarse por ser:

ingrávidas
ya no cantan las mañanas
no hay árbol
no hay sol que me esconda
cuando avanza la alimaña (Jiménez, 1995, p. 223).

La repetición anafórica de “no hay” vislumbra la ausencia de la naturaleza, personificada también en el segundo verso, que no consigue dar amparo y esperanza al sujeto lírico ingrátido. A esto se le adjunta, además, la metáfora de la alimaña, símbolo de amenaza, de afirmación de la muerte y, por consiguiente, del duelo femenino.

La pérdida es devastadora: no hay futuro, no hay solución tangible a dicha angustia. A los ojos de una sociedad moralista y patriarcal, cuyos cimientos asientan en una fuerte asimetría de géneros, el aborto era –y sigue siendo– un acto pecaminoso, una forma de filicidio cometido por una mujer que ensucia voluntariamente sus manos, su vientre y su espíritu de crimen homicida (Beauvoir, 2015, p. 634). Lo que se advierte es la culpa de una moderna Medea, de un sujeto femenino juzgado solo por decidir, sin ningún vínculo afectivo, del destino de otro futuro ser humano. Aun así, no se da cuenta de que a este se le añaden los trastornos psicofísicos y los desequilibrios emocionales que la interrupción de una gestación realmente conlleva.

En definitiva, el presente trabajo ofrece una pequeña muestra de autoras que en sus textos poéticos lograron desempolvar una temática que adquirió mucha importancia, es decir el duelo del cuerpo materno. Hasta los años Ochenta, hablar de experiencia procreativa significaba definir el único papel que las mujeres podían desempeñar en el espacio dentro y fuera de las paredes domésticas. Por el contrario, las poetisas venezolanas, cuyos versos en estas páginas hemos rastreado, enseñan la otra cara de dicha experiencia, estado o condición, es decir los trastornos psicológicos, y en muchas ocasiones interiorizados, que el sujeto-madre puede padecer durante y después de la gestación. Con su particular énfasis en el duelo materno *pre* y *postpartum* y en el aborto, ellas emprenden una subversiva ruptura con la inoperante tradición lírica masculina. Finalmente, en sus poemarios María Calcaño, María Auxiliadora Álvarez y Maritza Jiménez se alejan de la imagen mariana que llevan en sus propios nombres, dando voz al desequilibrio intestinal, al pavor y a la angustia de ser o no ser madre, sin temor de ser condenadas por sus versos transgresores.

Bibliografía

- ALBA, M. A. (2009). *El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas. Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 17, pp. 63-91.
- ALMADA, N. (2010). *La intimidad del poema en tránsito. Entrevista a María Auxiliadora Álvarez. Candaya*, p. 15. <https://www.candaya.com/antigua/lasnadasliterata.pdf> [23/01/2025].
- ÁLVAREZ, M. A. (1993). *Cuerpo / Ca(Z)a*. Caracas: Fundarte.
- ÁLVAREZ, M. A. (2003). *La esfinge (des)honrada o la metáfora de la maternidad. Theme Day, Drury University*, pp. 1-27.
- ÁLVAREZ, M. A. (2009). *Lugar de pasaje. Antología poética*. Caracas: Monte Ávila.
- ÁLVAREZ, M. A. (2013). *La extradición del “ángel del hogar” en la poesía femenina venezolana. Akademos*, XV, 1-2, pp. 61-79.

- BALLESTER PARDO, I. (2024). Entrevista a María Auxiliadora Álvarez. *Mitologías Hoy*, 31, pp. 183-194.
- BEAUVOIR, S. DE (2015). *El segundo sexo*. Alicia Martorell (trad.). Madrid: Cátedra.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- CALCAÑO, M. (2006). *Obra poética completa*. Caracas: Monte Ávila.
- CALCAÑO, M. (2015). *María Calcaño. Selección poética*. Zambrano, J. (ed.). Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- CHACÓN, A. (1993). María Auxiliadora Álvarez: *Cuerpo y Ca(z)a de palabras*. *Inti*, 37-38, pp. 207-214. <https://www.jstor.org/stable/23285460> [18/02/2025].
- DÍAZ TORRES, J. (2013). Las Alas Fatales de María Calcaño: reivindicación de la voz femenina mediante una poética transgresora. *Investigaciones Literarias*, III, 21, pp. 43-65.
- GACKSTETTER NICHOLS, E. (2003). La insurrección poética: una revolución contra el arquetipo materno en la poesía contemporánea. *Argos*, 38, pp. 99-112.
- JIMÉNEZ, M. (1995). Hago la muerte. En MIRANDA, J. (ed.), *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte, pp. 219-227.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror. An Essey on Abjection*. Leon S. Roudiez (trad.). New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Margaret Walker (trad.). New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. (1985). *Stabat Mater*. Arthur Goldhammer (trad.). *Poetics Today*, VI, 1/2, pp. 133-152.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y Horas la Editorial Feminista.
- MARTÍNEZ CARVAJAL, V. (2018). El pensamiento venezolano expresado en las obras de Teresa de la Parra, María Calcaño y Lydda Franco. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 7, pp. 115-129.
- MIRANDA, J. (1995). *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.
- MISTRAL, S. (2020). *Madréporas*. Madrid: Cuadernos del Vigía.
- MORALES MUÑOZ, B. (2019). Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea. SENALC, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. <https://www.senalc.com/2019/08/01/maternidades-disidentes-en-la-literatura-hispanoamericana-contemporanea/> [18/02/2025].
- PANTIN, Y. & TORRES, A. T. (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX, I*. Caracas: Fundación Polar/ Editorial Angría.
- PÉREZ LÓPEZ, M. Á. (2020). Poesía y maternidad: revisión de tópicos en el poemario *Cuerpo de María Auxiliadora Álvarez*. In BERROA, R. & PÉREZ LÓPEZ, M. A. (coords.), *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 367-383.

RODRÍGUEZ, M. & HIDALGO, V. A. (2020). *Cuerpo, recia lastimadura. Revalorización de la obra de María Calcaño*. *Letras*, LX, 96, pp. 167-188. <https://revistas.upel.edu.ve/index.php/letras/article/view/88> [18/02/2025].

VIVAS, C. M. (2020). *Poética del aborto para un cuerpo que no nos pertenece. Aproximación al poemario Hago la muerte de Maritza Jiménez*. *Letras*, LX, 96, pp. 67-80. <https://revistas.upel.edu.ve/index.php/letras/article/view/83> [18/02/2025].

L'incertitude comme thème et complexe chez Montale, homme et poète

*Uncertainty as a Theme and a Complexity in Montale, Both
as a Man and as a Poet*

Fabrice De Poli

Université Savoie Mont Blanc, France

 <https://orcid.org/0009-0005-0086-1868>
fabrice.de-poli@univ-smb.fr

Résumé : Cette étude entend mettre au jour la prégnance de l'incertitude comme 'complexe' psychologique et comme thème poétique dans l'œuvre d'Eugenio Montale (1896-1981). Le point de départ de ce travail est l'analyse des 156 lettres (publiées pour la première fois en 2006) que Montale a écrites à sa muse la plus importante, l'américaine Irma Brandeis, entre 1933 et 1939. Leur analyse fait ressortir l'intensité d'un tourment amoureux généré par les incertitudes malades du poète face à la femme aimée qui lui demande de la rejoindre aux États-Unis. Compte tenu du rôle que jouera la figure d'Irma dans la création montalienne, il paraît important de comprendre si, et comment, la poésie de Montale fait une place à ces incertitudes déchirantes. Dans cette perspective, l'analyse du poème tardif *L'imponderabile* (1971) en regard de la correspondance avec la jeune américaine suggère une nouvelle lecture de ce texte. Plus largement, l'analyse de la poésie montalienne antérieure à la rencontre avec Irma permet d'établir la prégnance du thème de l'incertitude dans l'œuvre de Montale, en montrant que cette incertitude n'est pas seulement d'ordre cognitif et philosophique mais qu'elle revêt une dimension proprement psychologique et existentielle constitutive de son monde poétique, dès les poèmes de jeunesse.

Mots-clés : Montale, Brandeis, Clizia, incertitude, erreur.

Abstract: This study aims to highlight the prevalence of uncertainty as a psychological 'complex' and as a poetic theme in the work of Eugenio Montale (1896-1981). The starting point of this work is the analysis of 156 letters (first published in 2006) that Montale wrote to his most important muse, the American Irma Brandeis, between 1933 and 1939. Analyzing these letters reveals the intensity of a romantic torment generated by the poet's obsessive uncertainties concerning the woman he loves, who asks him to join her in the United States. Given the role that Irma's figure will play in Montale's creative process, it seems important to understand whether, and how, Montale's poetry accommodates these heart-wrenching uncertainties. In this perspective, an analysis of the late poem *L'imponderabile* (1971), in



Received: 20.03.2025. Verified: 13.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Palermo. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

light of the correspondence with the young American, suggests a new interpretation of the text. More broadly, analyzing Montale's poetry prior to his meeting with Irma allows us to establish the prominence of the theme of uncertainty in Montale's work, showing that this uncertainty is not only cognitive and philosophical but also has a psychological and existential dimension that is constitutive of his poetic world, beginning with his early poems.

Keywords: Montale, Brandeis, Clizia, uncertainty, error.

L'année 2006 aura eu son importance dans l'histoire des études montaliennes puisqu'elle voit la parution des 156 lettres que le poète Eugenio Montale (1896-1981 ; prix Nobel de littérature en 1975) envoya à son amante Irma Brandeis durant les six années tourmentées de leur relation, entre 1933 et 1939 (Montale, 2006a). La jeune américaine deviendra sa muse la plus importante et sera transfigurée dans son œuvre en un être angélisé répondant au nom mythologique de « Clizia » (« Clythie »). Cette correspondance nous intéresse ici en ce qu'elle met au jour les douleurs et tourments du poète pendant les années de sa relation avec Irma Brandeis ; Montale sera littéralement rongé par l'impossibilité de choisir entre sa compagne italienne, Drusilla Tanzi (la « Mosca » du quatrième recueil, *Satura*), de neuf ans son aînée, et la jeune américaine qui vient passer ses vacances en Italie – les projets de rejoindre Irma se verront définitivement enterrés avec l'instauration des lois raciales en 1938 et l'éclatement de la seconde guerre mondiale. C'est cette incertitude infernale, cette peur de l'erreur que nous voudrions sonder dans l'amas des lettres, avant de nous interroger sur sa possible transposition dans l'œuvre poétique de Montale. Sur un plan prospectif tout d'abord : si Montale a fait d'Irma une figure fondamentale de sa poésie, a-t-il également fait une place à l'angoisse du choix dans ses poèmes ? Sur un plan rétrospectif ensuite : la peur de l'erreur apparaît-elle dans la production poétique antérieure à sa rencontre avec Irma, suggérant ainsi la permanence d'un complexe ancré dans la personnalité du poète ? L'originalité de notre travail critique, selon nous, réside avant toute chose dans cette focalisation spécifique sur la question de l'incertitude, analysée à la fois dans la correspondance et dans la poésie de Montale, après et avant la relation avec Irma Brandeis.

1. Incertitude et peur de l'erreur dans les lettres d'« Arsenio »

Choisir entre Irma et Mosca, c'est choisir entre deux amours profonds ; Mosca deviendra l'épouse de Montale (en 1962) et l'une de ses muses ; Irma, quant à elle, suscite chez lui une passion dévorante vécue dans la douleur de l'absence (Irma ne venant en Italie que pendant les étés), une douleur qui rend fou : « Ma l'idea che debbano passare dieci o dodici mesi (e forse più !!) prima di rivederti mi fa totalmente impazzire »¹ (lettre du 7 septembre 1933). Le verbe « impazzire », récurrent dans la correspondance, est à prendre pratiquement au pied de la lettre, tout comme

¹ « Mais l'idée que doivent passer dix ou douze mois (peut-être plus !!) avant de te revoir me rend totalement fou ».

Nota bene : toutes les traductions de lettres ou de poèmes de Montale sont de notre main. Pour citer la correspondance, il nous a paru plus pertinent d'indiquer la date de la lettre envoyée et non la page dans laquelle elle se situe dans l'ouvrage.

les formules qui pourraient, aux yeux d'un lecteur détaché, apparaître comme grandiloquentes, mais qui traduisent en réalité l'acuité du tourment amoureux ; Montale peut ainsi écrire à Irma, deux jours avant qu'elle ne reparte à nouveau aux États-Unis : « Dearest Irma, imparo oggi quel che vuol dire morire »² (lettre du 5 septembre 1933). Le mode tragique est vraisemblablement autant le signe d'une douleur que d'une peur intenses qui abat celui qui se sent impuissant à trancher le nœud gordien de l'indécision et pour qui chaque départ d'Irma sur le bateau constitue un véritable drame intérieur venant rappeler l'incapacité à triompher de la peur. Le motif de la peur, pour lequel Montale utilise souvent, en plus du terme générique de « paura » (lettre du 18 septembre 1935), celui de « spavento » (« effroi », « peur intense ») apparaît dès les premières lettres³ et constitue un fil rouge de la correspondance :

Atonia formidabile, assenza di reazioni [...]. Sono ancora, probably, ossessionato dagli stupidi tricks dei miei nervi – e spaventato dalla paura di poterti spaventare – e atterrito dall'idea di poterti fare del male, troppo male, io che volevo, che voglio tanto bene per te. Così cammino al buio, col cuore di pietra e col sangue acceso di te. Non sono una persona vera e propria, ma tre o quattro frammenti di uomo messi insieme e senza legami tra di loro⁴.

Le chantage affectif de Mosca et ses tentatives de suicide (évoquées par Montale dans sa lettre du 16 mai 1939) ne feront qu'accroître démesurément la peur de choisir, présente dès les premières lettres. Montale (« Arsenio » dans la correspondance) va élaborer des stratégies de contournement ou d'évitement de la décision. La première consiste à déléguer à la femme aimée le pouvoir de décider de l'avenir de la relation ; dans une des premières lettres (en date du 7 août 1933), il schématise quatre devenir possibles et demande à Irma de trancher :

The case with four solutions
(A novel)

1st : Irma living in Europe

2nd : Arsenio « U.S.A (difficult !)

3rd : I. and A. meeting every summer in Europe (horrible winters !!)

4th : A. forgotten and blown into pieces.

Choose, my dearest Irma⁵.

² « Ma très chère Irma, je comprends aujourd'hui ce que veut dire mourir ».

³ « No, non posso dirti nulla che esprima l'atonia e lo spavento che porto in me. » (« Non, je ne peux rien te dire qui exprime l'atonie et l'effroi que je porte en moi. »), lettre du 7 septembre 1933.

⁴ « Atonie terrible, absence de réactions [...]. Je suis encore, *probably*, obsédé par les stupides *tricks* de mes nerfs – et épouvanté par la peur de pouvoir t'épouvanter – et terrifié par l'idée de pouvoir te faire du mal, trop de mal, moi qui veux tant de bonnes choses pour toi [...] Comme ça je marche dans le noir, avec un cœur de pierre et le sang enflammé de toi. Je ne suis pas une personne véritable, mais trois ou quatre fragments d'homme mis bout à bout et sans lien entre eux », lettre du 19 septembre 1934.

⁵ « La situation avec quatre solutions (un roman) ; 1° : Irma vivant en Europe ; 2° : Arsenio vivant aux États-Unis (difficile !) ; 3° : I. et A. se rencontrant chaque été en Europe (terribles hivers !!) ; 4° : A. oublié et réduit en miettes.... Choisis, mon Irma adorée ».

Montale se tient pareillement dans une position attentiste dans les mois qui suivent. En novembre 1933 il dit s'en être remis totalement à Irma : « lo posso veramente mettere la mia vita nelle tue mani, quando come e dove tu vuoi ; ma che dico : posso? – l'ho già fatto da un pezzo »⁶ (lettre du 24 novembre 1933). Dans la lettre du 24 février 1934, en déclarant sa totale disponibilité il se dispense de devoir faire un choix net ; à Irma qui lui demande si elle doit venir en Italie l'été suivant et ce qu'il compte faire, Montale répond : « lo... non farò nulla. Ti aspetterò se vieni, per passare più tempo che sia possibile con te »⁷ (lettre du 24 février 1934). Pareillement, il délègue à sa compagne officielle, Mosca, la responsabilité du choix lorsqu'il dit vouloir attendre qu'elle réalise par elle-même la nécessité de le laisser partir (stratagème exposé dans la lettre du 18 septembre 1935). Il attend aussi des événements extérieurs de sa vie professionnelle qu'ils décident pour lui, se faisant croire à lui-même et faisant croire à Irma qu'il était possible que la faillite financière du prestigieux cabinet Vieusseux (dont il est le directeur depuis 1929) entraîne son départ pour l'Amérique :

Non credo che i primi di Dicembre metterò più piede qui [au cabinet Vieusseux]. E allora si dovrà portare lo struggle RAPIDAMENTE alla conclusione. Avrò un mese o due d'inferno, poco conta, cioè di super inferno. But after, the boat...⁸ (lettre du 20 novembre 1938).

L'image de l'hésitation était d'ailleurs – peut-être symptomatiquement – celle qu'il utilisait pour qualifier le cabinet, « questa traballante istituzione che non si decide né a vivere né a morire »⁹ (lettre du 4 septembre 1933). L'autre grande manière de ne pas affronter la peur de l'erreur est d'attendre tout simplement un miracle, comme le suggèrent les références à Dieu, que Montale invoque, comme il l'écrit dans la lettre du 4 septembre 1935 (« Se Dio esiste [...] dovrebbe aiutarmi ma molto presto »¹⁰), ou qu'il prie : « I don't know what I understand for God. [...] But when I am in tears I talk with him. [...] He will help us »¹¹ (lettre du 27 octobre 1938).

La peur d'assumer pleinement le risque de l'erreur, que tout choix implique nécessairement, dévitalise « Arsenio » et participe d'une constellation de causes et de symptômes qu'on qualifierait aujourd'hui de « dépressifs », à commencer par une confusion intérieure totale où s'entremêlent les sentiments :

Devi pensare alla vita di un uomo che spesso non sa se provi paura truccata da lealtà o lealtà truccata da paura ; se è onesto o truffatore ; se è un delinquente o un mezzo santo. Et cetera. E questa è la cosa peggiore : perdere totalmente il senso della propria unità, non sapere più se e come giudicarsi [...] ¹² (lettre du 18 septembre 1935).

⁶ « Moi, je peux vraiment mettre ma vie entre tes mains, quand, comment et où tu le veux ; mais que dis-je : je peux ? – je l'ai déjà fait depuis un bon moment ».

⁷ « Moi... je ne ferai rien. Je t'attendrai si tu viens, pour passer plus le plus de temps possible avec toi ».

⁸ « Je ne crois pas que je mettrai les pieds ici début décembre [au cabinet Vieusseux]. Et alors il faudra mener le struggle RAPIDEMENT à sa conclusion. J'aurai un mois ou deux d'enfer, peu importe, ou plutôt de super enfer. But after, the boat... ».

⁹ « Cette brinquebalante institution qui ne se décide ni à vivre ni à mourir. »

¹⁰ « Si Dieu existe [...] il devrait m'aider, mais très vite ».

¹¹ « Je ne sais pas ce que j'entends par Dieu [...] Mais quand je suis en larmes je parle avec lui. [...] Il nous aidera ».

¹² « Tu dois penser à la vie d'un homme qui souvent ne sait pas s'il ressent de la peur maquillée en loyauté ou de la loyauté maquillée en peur ; s'il est honnête ou escroc ; s'il est délinquant ou demi-saint.

La peur génère ou est générée par (difficile de savoir ce qui vient en premier) : un manque de confiance en soi et un complexe d'infériorité maintes fois évoqués¹³ ; un désir d'anéantissement voire de suicide¹⁴ ; un sentiment d'inexistence et de « vie-mort »¹⁵. Le drame de l'indécision amoureuse réveille tout un monde psychique et pathologique et amène Montale à reconnaître dans son rapport avec Mosca un rapport œdipien, craignant d'avoir à être « mangé » par cette femme-mère : « I don't hate her ; on the contrary I have put her on the place of my mother. Mothers very often eat their children »¹⁶ (lettre du 27 octobre 1938). Aussi la question du choix est-elle avant toute chose une question capitale pour la personnalité même de Montale, un devoir qu'il se doit à lui-même d'accomplir : « You'll know, a day to come, why I missed, the first time, my duty to me »¹⁷ (lettre du 25 août 1938).

2. La poésie d'après : inatteignable Phyllis

La question se pose maintenant de savoir si, et dans quelle mesure, le poète Montale transpose dans l'espace poématique le champ personnel et pathologique de la peur de l'erreur qui a caractérisé sa relation avec la jeune américaine. La critique sait depuis longtemps la manière dont Irma Brandeis a été érigée en une figure angélique inspirant tout un filon de la poésie montalienne, à commencer par le second recueil, *Le occasioni*, dédié justement à Irma (indiquée par ses initiales en exergue, « a I. B. »). Irma (qui n'est pas l'unique muse mais qui est de loin la plus importante) viendra nourrir la veine poétique de Montale jusque dans sa dernière période, ironique et dé-sublimée, apparaissant sous les traits explicites de « Clizia » dans un poème du *Quaderno di quattro anni* (*L'eroismo*) et dans plusieurs poèmes tardifs publiés de façon posthume : *Clizia dice* (Montale, 1984, p. 713) ; *Clizia nel '34* (Montale, 1984, p. 714) ; *Siamo imprigionati in un'allegoria...* (Montale, 2006b, p. 31). Si le cycle poétique de Clizia, des *Occasioni* jusqu'aux derniers poèmes, est tout entier centré conjointement sur l'hymne à la femme aimée angélisée et sur le drame de l'éloignement et de l'absence, force est de remarquer qu'il passe complètement sous silence la terrassante incertitude qui définissait le rapport de Montale à la femme aimée et vénérée, ce qui pourrait expliquer pourquoi l'abondante critique qui s'est intéressée aux transfigurations d'Irma Brandeis dans la poésie montalienne n'a pas pris en considération cette question. Les états pathologiques d'indécision ne correspondaient certainement pas au projet poétique visant à la sublimation de l'objet de l'amour et des souffrances qui lui étaient inhérentes. En ce sens, les lettres d'Eugenio à Irma forment l'inverse symétrique, le pendant pathologique de presque

Et cœtera. Et le pire, c'est ça : perdre totalement le sentiment de sa propre unité, ne plus savoir s'il faut ou non se juger ni comment ».

¹³ Montale – pour ne donner que quelques exemples – se définit comme « bon à rien » (lettre du 5 septembre 1933), se dégoûte (23 novembre 1934), se considère comme un homme faible (18 septembre 1935), qui a perdu toute estime de soi (7 mai 1937), qui voit dans la dépréciation de soi son « terrible ennemi » (31 juillet 1938).

¹⁴ Voir les lettres du 1^{er} février 1936 et du 16 mai 1939.

¹⁵ Voir, entre autres, les lettres du 4 septembre 1935 et du 7 septembre 1938.

¹⁶ « Je ne la hais pas ; au contraire je l'ai mise à la place de ma mère. Les mères très souvent mangent leurs enfants ». Pour le complexe d'Œdipe, voir également la lettre du 7 mars 1936.

¹⁷ « Tu sauras, un jour prochain, pourquoi j'ai manqué, la première fois, mon devoir envers moi-même. ».

tout le filon poétique sublime et tragique consacré à l'égérie. La douleur de la séparation est comme habilement mise en scène dans les poèmes pour gommer toute responsabilité dans l'éloignement des deux amants.

A priori donc, pas de peur de l'erreur dans les poèmes qui suivent la rencontre avec Irma. Une composition du *Diario del '71* datée du 29 juin 1971, *L'imponderabile*, mérite cependant d'être analysée à la lumière de la correspondance montalienne :

L'incertezza è più dura del granito
e ha una sua massiccia gravitazione.
Sbrìgati dice Filli, allunga il passo
e in effetti su lei nulla gravita.
Ma l'altro è un peso piuma e il suo macigno
non può alzarlo una gru. La leggerezza
non è virtù, è destino e chi non l'ha
si può impiccare se anche col suo peso
sia più difficile¹⁸ (Montale, 2010, p. 172).

L'« incertitude » dont il est question ici relève sûrement moins du champ de la connaissance que de la relation amoureuse, comme le suggère le mythe de Phyllis, cette princesse de Thrace qui épouse Démophon, le fils de Thésée, puis attend désespérément son retour avant de se pendre. Le poète opère une opposition schématique entre une figure féminine empreinte de légèreté (« su lei nulla gravita ») et une figure masculine, un « autre » (« l'altro »), sur qui pèse le poids quasi matériel de l'incertitude (évoqué successivement par les images du granit dur, de la gravitation massive, de la masse rocheuse). L'« autre » pourrait bien être un personnage autobiographique, présenté paradoxalement comme « poids plume » non parce qu'il est léger (c'est l'inverse) mais plutôt parce qu'homme de plume, hommes de lettres – et donc, pour rester dans la métaphore du poids, existentiellement 'lourd', car pour Montale l'artiste ne parvient jamais ni à la légèreté ni à une plénitude de vie : « l'arte [è] la forma di chi veramente non vive : un compenso o un surrogato. [...] un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s'incarica di sfuggirli »¹⁹ (Montale, 1996, p. 1476). Montale renverse de manière parodique le mythe de Phyllis ; c'est bien la femme qui attend (et presse l'homme aimé de façon très prosaïque : « Sbrìgati ») mais c'est l'homme amoureux qui est destiné à la pendaison, contrairement au mythe.

Plusieurs éléments du poème correspondent étonnamment à l'histoire passionnelle avec la jeune américaine : l'attente de Phyllis, qui enjoint l'homme aimé de « se dépêcher » semble une traduction tragi-comique de l'attente subie par Irma ; l'insistance et le registre hyperbolique qui président au traitement poétique de l'incertitude comme « poids » granitique se prêtent efficacement à traduire métaphoriquement les six années d'incertitude passionnelle de Montale, de 1933

¹⁸ « L'incertitude est plus dure que le granit, / elle a une gravitation massive qui lui est propre. / Dépêche-toi, dit Phyllis, allonge le pas / et en effet rien sur elle ne gravite. / Mais l'autre est un poids plume et son roc / une grue ne peut le soulever. La légèreté / n'est pas une vertu, c'est un destin et celui qui ne l'a pas / peut aller se pendre même si avec son poids / c'est plus difficile ».

¹⁹ « L'art [est] la forme de ceux qui véritablement ne vivent pas : une compensation ou un succédané. [...] un poète ne doit pas renoncer à la vie. C'est la vie qui se charge de le fuir ».

à 1939 ; le thème final de la pendaison, qui touche « l'autre », le 'lourd', peut renvoyer aux tentations suicidaires de Montale à l'époque du dilemme amoureux. À son ami Balzen il écrit en effet, le 4 août 1938, qu'il n'a le choix qu'entre « un coup de revolver et le... ferry-boat » : « Che altra via di uscita ho, tra il colpo di rivoltella e il... piroscapo ? » (cit. d'après Rebay, 1982, p. 174) ; quelques mois plus tard, le 29 octobre, il lui écrit qu'il risque de se tirer un coup de revolver sans pouvoir attendre le mois de février 1939, moment projeté pour partir rejoindre Irma aux États-Unis (Montale, 1984, p. LXIX).

Comment interpréter l'étonnante affinité du poème avec l'histoire passionnelle Arsenio-Clizia alors même que l'inspiratrice 'officielle' de ce poème est une autre femme ? Si l'on s'en tient en effet aux déclarations de Montale, l'inspiratrice de Phyllis est « une espèce de Chantal » (Montale, 2010, pp. 172-173), nom-écran derrière lequel la critique a décelé la personne d'Adelaide Bellingardi, employée d'une bijouterie romaine²⁰. Est-ce à dire que Montale exprime dans ce poème des éléments psychologiques structurels de sa personnalité, à savoir une incertitude malade que sa relation aux femmes ferait ressortir ? Il y a bien un lien entre la correspondance avec Irma et le poème tardif *L'imponderabile* en ce que tous deux traduisent un même schéma comportemental. Le parallélisme entre « Clizia » et « Chantal », inspiratrice de plusieurs poèmes tardifs, est en outre renforcé par le fait que toutes deux ont des origines nordiques et une grâce qui contraste fortement avec la réalité dégradée de ce bas monde, à tel point que « Chantal » a pu être considérée comme l'ultime avatar, dans les dernières productions de Montale, du messager angélique qu'était Clizia dans les recueils précédents, *Le occasioni* et *La bufera* (Marchese, 1977, p. 213).

S'il faut souligner un parallélisme de situations, on peut aller plus loin dans la réflexion en avançant deux hypothèses. On peut se demander en effet si, et dans quelle mesure, la figure d'Adelaide et le poème *L'imponderabile* n'ont pas été l'occasion, consciente ou non, de revivre dans l'espace du poème et par une sorte de transfert ce qui fut vraisemblablement le plus grand drame sentimental de Montale. On pourrait se demander également, hypothèse plus hardie, si la figure de « Chantal » n'a pas participé, pour ce poème précis, d'une pratique de dépistage délibéré que Montale revendique par ailleurs dans la poésie liminaire du recueil *Satura* : « *I critici ripetono / da me depistati / che il mio tu è un istituto* »²¹ (Montale, 2009, p. 4) . Dépistage dont il use également dans son rapport à la tradition, comme l'a rappelé Anna Dolfi dans une étude sur la filiation Montale-Leopardi (Dolfi, 1999, p. 81).

3. La poésie d'avant : « m'occorreva [...] / la mente che decide »²²

L'étude de la correspondance et du poème *L'imponderabile* nous invite à relire, à l'aune du thème de l'incertitude, la production poétique montalienne antérieure à la rencontre avec Irma.

²⁰ Sur le rôle inspirateur de cette jeune femme nous renvoyons aux analyses de Massimo Gezzi (Montale, 2010, pp. 155-156) et à celles d'Alberto Bertoni et Guido Mattia Gallerani (Montale, 2015, p. 93).

²¹ « *Les critiques répètent / par moi désorientés / que mon tu est une instance* ».

²² « *il me fallait [...] / l'esprit qui décide* », *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...*, v. 19, *Ossi di seppia* (Montale, 1984, p. 59).

Concentrons-nous tout d'abord sur *Ossi di seppia*, le premier recueil de Montale, publié en 1925. Le poème *Falsetto* propose une opposition traditionnelle entre un poète mûr et désabusé et une très jeune femme à l'aube de ses vingt ans, « Esterina », pleine de la vitalité insouciante que l'on prête à cet âge. Montale récupère là de vieux modèles de personnages poétiques bien connus, à commencer par la « Silvia » ou la « Nerina » de Leopardi (le nom même d'« Esterina » pourrait sonner comme un mot-valise composé de « estate », l'été, et « Nerina »). Il est une différence avec Leopardi cependant (et plus largement avec la tradition précédente) qui tient dans l'accent mis sur la *volonté*, la *décision* de la jeune fille, louée certes pour sa jeunesse mais surtout pour l'assurance que celle-ci lui confère : Esterina est en effet la femme qui n'a pas peur du futur, qui ne doute pas et dont la volonté sans fissures s'illustre par les plongeurs hardis qu'elle effectue dans la mer – l'hésitation, chez elle, ne peut être qu'éphémère :

*Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.*

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra²³ (Montale, 1984, p. 14).

« Tu hésites [...] / puis tu ris » : le détail a toute son importance car il traduit ce que le poète ne sait pas faire – surmonter la peur de l'erreur, la peur de l'acte. Aussi l'absence de doutes et de peurs chez Esterina est-elle soulignée tout au long du poème (notamment aux vers 22, 38-41) ; elle est une « créature » qui est force de vie, que l'eau « trempe » comme elle tremperait un acier (v. 30). L'opposition avec le poète ressort davantage par le contraste institué avec le poème qui précède *Falsetto* dans l'économie du recueil, *Corno inglese*, lequel poème se terminait par l'évocation du cœur du poète comme « *scordato strumento* », « instrument désaccordé » qui a perdu son unité intérieure originelle et son adhésion harmonieuse avec le Tout, au contraire d'Esterina qui fait corps avec les éléments, avec la mer, et, surtout, avec son propre vouloir – car l'opposition topique du poète mélancolique face à un être ou une nature plus forte et homogène se singularise chez Montale, répétons-le, par l'accent mis sur le thème de la « volonté ».

L'autre figure d'opposition symétrique au poète dubitatif est celle, topique, de l'enfance comme temps de l'origine innocente. Le spectacle d'enfants déguisés pour le carnaval enchante « l'animo dubitoso », « l'esprit dubitatif » de l'individu problématique évoqué dans *Caffè a Rapallo* (Montale, 1984, p. 17). Plus généralement, le temps mythique de l'origine est associé nettement à l'absence de doute ; le poème *Là fuoresce il Tritone* présente un havre de paix, sur la côte ligure,

²³ « Tu hésites au sommet de la planche tremblante, / puis tu ris, et comme détachée par un vent / tu t'abats dans les bras / de la mer qui te saisit, divin ami. // Nous te regardons, nous, de la race / de ceux qui restent à terre. » *Nota bene* : les italiques sont de notre main.

où le temps semble suspendu, comme revenu « aux origines », où il n'est plus besoin de « décider » quoi que ce soit :

[...] Ogni dubbiozza
si conduce per mano
come una fanciulletta amica.

Là non è chi si guardi
o stia di sé in ascolto.
Quivi sei alle origini
e decidere è stolto :
ripartirai più tardi
per assumere un volto²⁴ (Montale, 1984, p. 37).

La réalité du monde de l'enfance est certes plus nuancée, comme le suggère le long poème *Fine dell'infanzia* où la maladie de l'indécision menace une enfance qui lit dans le spectacle des tamaris asséchés par le soleil « la musica dell'anima inquieta / che non si decide » (« la musique de l'âme inquiète / qui ne se décide pas », v. 21-22, Montale, 1984, p. 67). La « fin de l'enfance » sera marquée par la perte des illusions et surtout par l'envahissement du doute qui ruine toutes les certitudes et finit par imprégner jusqu'au paysage :

Volarono anni corti come giorni,
sommerse ogni certezza un mare florido
e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi²⁵ (Montale, 1984, p. 39).

L'homme non problématique s'ajoute aux figures positives ou partiellement positives représentées par l'enfance et la jeune femme sûre d'elle-même. L'assurance de ces figures se traduit aussi bien en actes que dans le simple fait d'être insouciant, de ne pas douter. Ainsi est l'homme « qui s'en va sûr de lui » du poème *Non chiederci la parola...* ; son assurance, symbolisée par son absence de considération pour sa propre « ombre », fait de lui un homme sans scission intérieure ni extérieure, contrastant avec le poète incapable de proposer la moindre vérité et incapable d'exprimer une volonté positive (et cette absence de volonté positive vaut aussi bien sur le plan collectif et idéologique que sur le plan individuel et personnel) :

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.

²⁴ « [...] Chaque doute / est pris par la main / comme un enfant ami. // Là il n'est personne qui se regarde / ou qui soit à l'écoute de soi. / Ici tu es aux origines / et décider est sot : / tu repartiras plus tard / pour prendre un visage ».

²⁵ « S'envolèrent des années courtes comme des jours, / et toute certitude fut submergée par une mer florissante / et vorace qui avait désormais l'aspect / douteux des tremblants tamaris ».

Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo²⁶ (Montale, 1984, p. 29).

Il est clair que l'hésitation à affirmer une vérité ou une volonté peut relever de la sagesse, surtout dans ces années vingt marquées par les désillusions générées par le désastre du conflit mondial, puis par le fascisme qui fit preuve, à l'inverse, d'une assurance idéologique exacerbée. Mais il est tout aussi clair que ce poème rentre également dans l'économie de la psychologie montalienne liée à la difficulté de choisir – et à l'envie qu'elle suscite vis-à-vis de ceux qui savent qui ils sont et ce qu'ils veulent. Une figure parente de l'« *amico di se stesso* » est l'ouvrier du poème *Ma dove cercare la tomba...* (Montale, 1984, pp. 24-25), lequel, tandis qu'il passe devant un cimetière en se rendant à son travail, sent d'un coup pulser la vie en lui, sent « battre à son poulx une volonté aveugle » (« *gli batte ai polsi una volontà cieca* », v. 16), âme simple, « âme rude » (« *anima rude* ») qui parvient à se réfugier dans les doux exils de l'imagination et à ne pas sombrer dans la considération mélancolique de la mort et de la vanité. Il est significatif que Montale attribue à cette figure d'innocence la capacité de vouloir sans questionnement, sans peur de l'erreur, une « volonté aveugle ».

La confrontation avec cette autre grande figure de la volonté qu'est la nature, comme force et principe moteur, éclaire mieux encore le portrait du poète en homme problématique incapable de se résoudre à l'action. Dans la section *Mediterraneo*, la mer personnifiée, que le poète appelle « père », est l'image d'une volonté pérenne qui contraste avec l'incapacité du personnage poétique à agir, à se décider :

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
[...] testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollire
della vita fugace – uomo che tarda
all'atto [...].
Seguì il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina²⁷ (Montale, 1984, p. 59).

²⁶ « Ah l'homme qui s'en va d'un pas sûr, / ami des autres et de lui-même, / et qui de son ombre n'a pas souci / que la canicule imprime sur le mur décrépi ! // Ne nous demande pas la formule qui puisse t'ouvrir des mondes, / mais plutôt quelque syllabe tordue et sèche comme une branche. / Nous ne pouvons te dire aujourd'hui que cela, / ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas ». *Nota bene* : les italiques sont de l'auteur.

²⁷ « J'aurais voulu me sentir rugueux et essentiel / à l'image des galets que tu roules, / [...] témoin / d'une volonté froide qui ne meurt pas. / Je fus autre : homme absorbé qui regarde / en soi, chez les autres, le bouillonnement / de la vie fugace – homme qui tarde / à l'action [...]. / Une fois suivi le sillon d'un sentier j'eus / l'opposé en mon cœur, et son invitation ; et peut-être / me fallait-il le couteau qui tranche, / l'esprit qui décide et se détermine ».

Montale explicite ici une difficulté à se « déterminer », à « trancher » une question, un dilemme, et offre à l'opposé l'image du caillou qui suit naturellement le mouvement que lui impose la mer, le destin – une image qui définissait déjà la spontanéité d'Esterina, comparée à un « galet » que la houle rapporte au rivage « plus pur » (*Falsetto*, v. 30-35). Montale voit dans le déchaînement des éléments naturels l'image d'une volonté, « volonté froide » pour la mer de *Mediterraneo*, « volonté de fer » lorsqu'il dépeint le vent tempétueux dans *L'agave sullo scoglio* (Montale, 1984, p. 72). Indépendamment de la portée métaphysique voire mystique qui pourrait être attribuée à l'utilisation du terme « volontà » pour évoquer les éléments naturels, on notera que Montale prête à la nature une qualité qui manque à son personnage poétique et à sa personne (comme l'indique sa correspondance) : la force de décision. C'est pourquoi l'hymne qui clôt le recueil *Ossi di seppia, Riviere*, chante une renaissance personnelle fondée sur une « force » intérieure (v. 48), un « pouvoir » (v. 57) et fondée surtout sur l'appel d'une « volonté nouvelle » (v. 50) (Montale, 1984, pp. 103-105).

Si l'on regarde du côté des poèmes non publiés en recueil par Montale, une composition retient notre attention, la série des sept poèmes 'musicaux' intitulée *Accordi*, de 1920 (Montale, 1984, pp. 793-800). Le premier des poèmes, *Violini*, développe en effet l'idée de l'indécision associée à la jeunesse, avec l'image des chemins qui s'offrent à l'adolescent et qui, trop nombreux, voire « indécis », conduisent à une « incertitude » où l'on ne sait plus « ni vouloir ni ne pas vouloir ». Montale imagine ici toutefois une sorte de « miracle » qui permet au personnage poétique de se hisser au-dessus des hésitations et de l'alternance des sentiments :

Gioventù troppe strade
distendi innanzi alle pupille
mie smarrite :
[...]
Sono qui nell'attesa di un prodigio
e le mani mi chiudo nelle mani.
Forse è in questa incertezza,
mattino che trabocchi
dal cielo,
la più vera ricchezza [...]²⁸

Le second poème, *Violoncelli*, précise la nature du miracle : c'est « l'Amour », un amour abstrait voire mystique, qui conduit au centre névralgique de l'Être, au « Rien ». Ce dont rêve le sujet poétique dans ces deux poèmes est un abandon total dans un geste d'offrande de soi à la vie. Le projet est on ne peut plus utopique et traduit bien le désir de dépasser l'état d'incertitude 'par le haut', par une sorte d'échappée miraculeuse de soi.

²⁸ « Jeunesse tu déploies / trop de chemins à mes pupilles / égarées [...] Je suis dans l'attente d'un prodige / et je joins ma main à ma main. / Et c'est peut-être dans cette incertitude / matin qui déborde / du ciel, / que se tient la plus authentique richesse ».

Si l'on replace ces compositions dans la trajectoire personnelle de Montale, on s'aperçoit qu'elles constituent comme une anticipation des peurs, incertitudes et difficultés de passer à l'action qui caractériseront sa relation à Irma. Les poèmes d'*Ossi di seppia* et ceux d'*Accordi* donnent l'image d'un personnage velléitaire et *Riviere*, *Violini* et *Violoncelli* expriment tous trois, symptomatiquement, le souhait d'un renouveau qui relève du « miracle », souhait utopique dont on comprend qu'il n'aura jamais lieu. « Sono nell'attesa di un prodigio » (« Je suis dans l'attente d'un prodige ») écrit le poète dans *Violini* ; « Ed un giorno sarò [...] / anima mia non più divisa » (« Et un jour sera [...] / mon âme, non plus divisée ») espère-t-il dans *Riviere*, indiquant explicitement que la renaissance est moins une réalité qu'un désir encore fragile, voire seulement un « inganno », une « illusion ». Mais l'effet d'anticipation que crée la lecture rétrospective des poèmes qui précèdent la tourmente « Irma Brandeis » est encore plus déroutant dans *Crisalide*, d'*Ossi di seppia*, poème de 1924 consacré à une femme à qui le poète voue un amour non avoué ; dans le final, il évoque le pacte qu'il voudrait nouer avec le destin :

[...] scontare
la vostra gioia con la mia condanna.
È il voto che mi nasce ancora in petto
[...] Penso allora
alle tacite offerte che sostengono
le case dei viventi ; al cuore che abdica
perché rida un fanciullo inconsapevole ;
al taglio che recide [...] ²⁹ (Montale, 1984, pp. 88-89).

Si pareille posture d'humiliation (par laquelle le poète se déclare prêt au sacrifice) se retrouvera dans les lettres à Irma, le plus étonnant réside dans les moments où le poète en vient à penser à celui ou celle qui sacrifie son amour-passion (dont le cœur « abdique ») au profit du foyer déjà constitué (représenté par l'enfant qui rit, ignare du sacrifice accepté par celui des parents qui reste à la maison seulement par amour pour lui). Car c'est justement ce type de sacrifice que fera Montale malgré tous les projets échafaudés pour rejoindre Irma ; un sacrifice de la passion au profit de sa compagne, Mosca, qui a tenté plusieurs fois de se supprimer et à qui il a voulu redonner de la joie en ne partant pas – si tant est que le fait de rester en Italie ait été le fruit médité d'une volonté assumée et non le résultat d'une incapacité à décider, à changer.

L'analyse du thème de l'incertitude dans la correspondance Montale-Brandeis nous aura donc permis d'analyser la manière dont se noue le drame amoureux dans cet épisode clé de la biographie montalienne, mais il nous aura permis également d'enrichir notre regard analytique sur la poésie de Montale, d'une part en nous permettant d'avancer une nouvelle interprétation d'un poème tardif, *L'imponderabile*, d'autre part en mettant au jour un schéma prégnant qui structure la psyché du « je » poétique tel qu'il se déploie au fil de son œuvre.

²⁹ « [...] échanger / votre joie contre ma condamnation. / C'est le vœu qui naît encore en mon cœur / [...] Je pense alors / aux offrandes tacites qui étayent / les maisons des vivants ; au cœur qui abdique / pour que rie un enfant inconscient ; / à la coupe qui tranche [...] ».

Bibliographie

- BLAKESLEY, J. S. (2011). *Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale*. *Italica*, 88, 2 (Summer 2011), pp. 219-231.
- DOLFI, A. (1999). *Montale secondo Leopardi : un caso limite d'intertestualità*. *Italies*, 15, pp. 77-83.
- MARCHESE, A. (1977). *Visiting angel: interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Turin : Società editrice internazionale.
- MONTALE, E. (1984). *Tutte le poesie*, Giorgio Zampa (dir.). Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (1996). *Il secondo mestiere*. Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (2006a). *Lettere a Clizia*. Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (2006b). *La casa di Olgiate e altre poesie*. Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (2010). *Diario del '71 e del '72*, Massimo Gezzi (dir.). Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (2015). *Quaderno di quattro anni*, Alberto Bertoni, Guido Mattia Gallerani (dir.). Milan: Mondadori.
- MONTALE, E. (2009). *Satura*, Riccardo Castellana (dir.). Milan: Mondadori.
- REBAY, L. (1982). *Montale Clizia e l'America*. *Forum Italicum*, 16, 3, pp. 171-202.

El espacio en *Contra el viento* de Ángeles Caso: entre realidad geográfica y construcción simbólica

*Space in Against the wind by Ángeles Caso: between
geographical reality and symbolic construction*

Mekkia Belmekki

Universidad Ibn Khaldoun de Tiaret, Algeria

 <https://orcid.org/0000-0002-8994-511X>
mekkia.belmekki@univ-tiaret.dz

Resumen: En el presente estudio, nos enfocaremos en la configuración que tiene el espacio en el universo narrativo de *Contra el viento* (2009) de Ángeles Caso. Para ello se abordará, en primer lugar, reflexiones teóricas acerca del espacio novelístico para, posteriormente, centrarnos en la naturaleza y las funciones de este elemento en la novela y su estrecha relación con el desarrollo de la protagonista y de la trama narrativa. Se tendrá en cuenta la teoría del cronotopo de Bakhtin, dadas las posibilidades que brinda para el análisis literario al respecto de las relaciones entre el marco espacial y el temporal de una obra. Con el fin de justificar las dimensiones simbólicas del espacio en la novela en cuestión y su conexión con el mundo real, nos referiremos a la teoría de Lefebvre (2013) y las llamadas polaridades espaciales, desarrolladas por muchos teóricos, como es el caso de Lotman. El espacio en la novela, caso de estudio, no es un elemento pasivo, ni neutro sino un componente dinámico que está cargado de significaciones y símbolos y se vincula inmediatamente con el mundo exterior al que se refiere, lo que fomenta la verosimilitud de la historia narrada y permite al lector ahondar en un contexto que le resulta ser reconocible.

Palabras clave: Ángeles Caso, *Contra el viento*, espacio, tiempo, ficción, mundo real, simbolismo.

Abstract: This study focuses on the configuration of the narrative space in *Against the Wind* (2009) by Ángeles Caso. We first address theoretical reflections on the novelistic space and then focus on the nature and functions of this element in the novel, and its close relationship with the development of the protagonist and the narrative plot. In this context, we draw on Bakhtin's theory of chronotope for the insights it provides into literary analysis, particularly the relationship between space and time within the narrative. To justify the symbolic dimensions of space in the novel and its connection with the real world, we will refer to Lefebvre's theory (2013) and the concept of spatial polarities developed by many theorists such as Lotman. Space in the examined novel is not a passive or neutral element. Rather, it is a dynamic component, rich with meanings and symbols, directly connected to the outside world it references, which enhances the plausibility of the story and enables the reader to explore a context that appears recognizable.

Keywords: Ángeles Caso, *Against the wind*, space, time, fiction, real word, symbolism.



Received: 27.03.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Funding Information: Ibn Khaldoun University of Tiaret. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

1. Introducción

Ángeles Caso, nacida en Gijón el 16 de julio de 1959, es una de las voces más importantes de la literatura española contemporánea y una figura polifacética que ha trascendido en diversos ámbitos: escritora, traductora, periodista, historiadora del arte, editora y feminista muy activa. Ha cultivado diversos géneros literarios, como la novela, la biografía, el relato, el ensayo y la crónica periodística. Su obra ha tenido un importante impacto en el panorama literario contemporáneo, abordando, con un estilo reflexivo y profundo, temas universales relevantes que reflejan los dilemas y desafíos de la sociedad actual. Caso ha recibido numerosos reconocimientos por su contribución a la literatura, como el Premio Planeta en 2009, uno de los galardones literarios más prestigiosos de las letras hispanas, con la obra *Contra el viento*, publicada ese mismo año.

Contra el viento pertenece a la tradición literaria denominada novela social, busca la exploración de la realidad de manera comprometida, criticando la situación de las mujeres inmigrantes africanas en Europa a través de la voz de las protagonistas. La autora denuncia el maltrato, la discriminación y la violencia a las que están sometidas estas mujeres, poniendo de relieve los desafíos que enfrentan a lo largo de su proceso de integración y de lucha por la supervivencia en la sociedad extranjera, un mundo que les resulta hostil. La novela narra la vida de São, una valiente mujer caboverdiana, nacida de una violación. Su madre emigra a Italia con otra pareja, dejándola al cuidado de una vecina llamada Jovita. Cuando era niña, São quería ser médica, pero la pobreza y la falta de ingresos la impidieron continuar sus estudios y realizar su sueño. Tras abandonar la escuela, se traslada a Praia, la capital, para trabajar, primero, como criada y luego, en algunas oficinas. Al final, decide emigrar a Europa en busca de una vida mejor. En Portugal conoce a Bigador, un joven angoleño con residencia legal, pero, ante el maltrato físico de éste, se escapa con su hijo André a Madrid, donde conoce a la narradora, una mujer española para la que São trabaja durante una temporada. La profunda amistad que establecen las ayuda a superar juntas los momentos más difíciles. La protagonista regresa de nuevo a Lisboa al no haber tenido oportunidades laborales estables en España y se enfrenta nuevamente a la violencia de su ex marido. Este último, al ver a São estableciendo una nueva y tranquila vida con otro hombre, llamado Luis, rapta a su hijo y se lo lleva a su país natal, lo que provoca un episodio muy trágico en la historia de la inmigrante, que dura largos meses. Al final, se atreve a viajar a Angola a pesar de las amenazas de Bigador y logra recuperar a André.

Contra el viento está basada en un episodio real, como reconoce la autora en los agradecimientos insertados al final del libro:

Y sobre todo, gracias a Maria Da Conceição Monteiro Soares, São, por haberme prestado buena parte de su vida. Que todas estas palabras sirvan para conjurar el dolor, y que ella, André y la pequeña Beatriz prosigan su camino por el mundo en paz (Caso, 2009, p. 150).

São existe en la realidad, fue la niñera de la hija de la autora, por lo que, en las declaraciones que Caso dio el día de la entrega del Premio Planeta, dijo que la mitad del dinero ganado era para ella, por haber sido la persona que alimenta las páginas de su novela (Tajes, 2013, p. 129). Esto hace que la historia parezca como si fuera real.

Otro aspecto que intensifica el tono de verosimilitud y realismo en esta novela es el espacio donde tiene lugar la mayor parte de las acciones. Ángeles Caso ambienta y desarrolla su trama en un espacio real, o sea, reconocible en el mundo real. El objetivo del presente artículo es percibir la categoría espacial en *Contra el viento* más allá de la simple presentación física de escenarios, poniendo de relieve su papel en la construcción del sentido global del texto y en reflejar la complejidad de los personajes y de los conflictos narrados. Dado que el concepto de espacio implica, no solo aspectos geográficos, sino también factores culturales, sociales, psicológicos e históricos, intentaremos descifrar los diversos lugares descritos en la obra para descubrir sus dimensiones simbólicas y su impacto en la protagonista. Se pretende, por otro lado, comprobar hasta qué punto la ficción puede plasmar el espacio real a través de procedimientos lingüísticos y discursivos muy significativos.

Con el fin de conseguir estos objetivos se abordarán algunos enfoques teóricos que tratan el espacio novelístico y su papel en la estructura narrativa. Se tiene en cuenta la teoría del cronotopo de Bajtín, dadas las posibilidades que brinda para el análisis literario al respeto de las relaciones entre el marco espacial y el temporal de una obra, fusionando ambos elementos en un todo consciente y concreto. En cuanto a la relación del espacio de la obra en cuestión con el mundo real y, dada la variedad de sus dimensiones simbólicas, nos parece ser necesario tener presente la función referencial que cumple, refiriéndonos, además, a la teoría del espacio propuesta por Lefebvre (2013) y a las llamadas polaridades espaciales, desarrolladas por muchos teóricos, como es el caso de Lotman.

2. Función referencial del espacio en *Contra el Viento* y sus dimensiones simbólicas

En *Contra el viento*, las acciones tienen lugar en Cabo Verde (la isla de Sal), Portugal (Lisboa y otras ciudades), España (Madrid) y Angola, por lo cual nos encontramos ante un espacio convencional y reconocible en el mundo real. Al pasar al mundo de la ficción, dichos países cumplen una función referencial, en la medida en que se refieren a espacios reales situados en el mundo extratextual. Cuando el lector lee el nombre de uno de estos lugares, lo asocia inmediatamente a los datos que conoce previamente, pero, si el espacio es pura creación literaria, como es el caso de Macondo en *Cien años de soledad* (1967) o de Vetusta en *la Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín» (1855), se percibe como una información nueva, desconocida o extraordinaria, tal como expresan Arcadio López Casanova y Eduardo Alonso:

Es un juicio usual hacer depender el realismo de una obra de referencia a emplazamientos preconocidos o, mediante lenguaje adecuado, a otro tipo de experiencias presumibles (concretas y detalladas, o intrascendentes, o de cierta crudeza) del lector. El nombre propio de Salamanca, Malqueda, Toledo ...; el callejo galdosiano, etcétera, en un

marco temporal determinado, es a su vez connotativo en la medida que al señalar el espacio preconocido el lector superpone al dato deíctico un conjunto de sentidos o semas (López Casanova y Alonso, 1982, pp. 498-499).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que cuando un nombre propio de un lugar real figura en una obra literaria, pasando de la realidad geográfica a la ficción narrativa, no permanece totalmente fiel a su condición primera u original, sino que adquiere nuevos rasgos y se adapta a nuevas condiciones que corresponden a la naturaleza del argumento del relato y al carácter de los personajes. El lugar real guarda sólo su etiqueta de nombre, perdiendo los demás atributos. En el caso de *Contra el viento*, las ciudades que acabamos de citar son, según los términos utilizados por los teóricos de la narrativa, «referentes externos» conocidos por el lector, mientras que las descripciones que la autora inserta para contextualizar las acciones de su trama son imaginarios a pesar de ser posibles. El retrato de estos lugares sirve para profundizar en la experiencia de la protagonista y las dificultades que va enfrentando cada vez, reflejando una dimensión que va más allá de la simple realidad geográfica. A modo de ejemplo, citamos el fragmento siguiente, que ofrece al lector una auténtica visión sobre la ciudad de Lisboa, distinguida, igual que otras capitales europeas, por su modernidad, urbanismo y grandeza:

Se dedicaba a recorrer las calles de Lisboa. Se sentía deslumbrada por las anchas avenidas y los edificios de piedra, por los jardines ordenados y los altares simétricos de las iglesias, por las columnas de las grandes fachadas y las inmensas estatuas de las plazas [...] Pero también le divertían el metro y los autobuses, el control que lograban mantener sobre el tiempo, exactamente cronometrad, la velocidad a la que le permitían trasladarse de una esquina a otra de la ciudad (Caso, 2009, p. 78).

Estas descripciones reales separan los referentes externos de los referentes internos o textuales, que consisten en las acciones ficticias del argumento que la autora va narrando inmediatamente después de este pasaje:

Pero pasaba el tiempo y no lograba encontrar empleo. Al cabo de diez días, Imelda le hizo saber que no podía seguir alojándola. Fue ella quien tuvo la idea de que fuera al Algarve. Empezaba el mes de julio, y las playas se llenaban de turistas. Allí había muchas probabilidades de lograr trabajar (Caso, 2009, p. 79).

La autora pasa de un evento real a otro ficticio, lo que mantiene muy estrechas las fronteras que separan ficción y realidad en la obra y hace que el cuento parezca como si fuera real. En efecto, el hecho de haber muchos turistas durante el mes de julio en Algarve y Portimáo es una noticia verídica, lo que ofrece muchas oportunidades de trabajo a medida que los hoteles y los restaurantes suelen necesitar personal de temporada. El objetivo de mencionar esta realidad es rellenar algún vacío en la trama, contextualizar la acción de la protagonista y justificar sus decisiones, de modo que São viajará enseguida a Portimáo en busca de trabajo: «Llego a Portimáo cuando ya había hecho de noche. Lilianna estaba esperándola en la estación. Era una mujer tan sólida y hermosa. São la admiro desde el primer momento» (Caso, 2009, p. 79).

Lo mismo se puede decir cuando la escritora traslada la escena a Madrid, de modo que, empieza con la descripción de la ciudad al estilo de un «flâneur», como un mundo europeo moderno, sueño de cualquier ciudadano africano, aspirante de un porvenir mejor:

Madrid se desplegaba a los ojos de São igual que uno de aquellos mapas que tanto le gustaba mirar de pequeña, un lugar enorme que le parecía [...] lleno de prodigios e iluminado por un sol que no era lejano y silencioso como todos los soles del mundo, sino que escribía para ella y André en el cielo palabras grandes y felices, como silencio y calma (Caso, 2009, p. 114).

Después va insertando acciones ficticias protagonizadas por São: «Y en Madrid no fue distinto: iban pasando los meses, y no conseguía encontrar un trabajo que le permitiera vivir dignamente» (Caso, 2009, p. 124).

Las fronteras que separan el espacio físico del espacio simbólico son un tema tratado por muchos críticos de literatura, como es el caso de Lotman, Greimas, Back y Javier del Pardo Piezma, que ven que el significado semántico o simbólico del espacio literario se aclara más si se asocia a su sentido contrario, por lo que proponen las llamadas polaridades espaciales. Estos modelos de estudio del espacio contienen un conjunto de dicotomías que tienen como objetivo reforzar el argumento y el contenido del relato. El modelo propuesto por Back, por ejemplo, se compone de las seis dicotomías siguientes: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha, delante-detrás. En cuanto a las categorías espaciales propuestas por Javier del Pardo Piezma, consisten en las dicotomías siguientes: espacio natural o social, espacio privado o público, espacio real o imaginario (Del Pardo Piezma, 2000). En la obra de Ángeles Caso, estas polaridades adoptan, además, otra forma, de modo que la historia tiene lugar en dos espacios totalmente opuestos: el mundo europeo moderno y el mundo sudafricano subdesarrollado, ofreciendo así al lector una serie de relaciones espaciales contradictorias que expresan con más fuerza el mensaje que la autora pretende transmitir. En efecto, la protagonista se traslada de su aldea humilde y pobre a Europa para mejorar su situación social y económica. De ahí que se pueda afirmar que la obra trata también de la historia de la migración sur-norte y del desequilibrio entre el primer mundo y el tercero a todos los niveles.

Dentro de este mismo contexto, merece la pena mencionar la teoría de Lefebvre¹, que define el espacio como un producto social activo en el que influyen las fuerzas económicas, políticas y culturales a la vez que contribuye a la configuración de estas mismas fuerzas: «El espacio ya no puede concebirse como pasivo, vacío» (Lefebvre, 2013, p. 55-56). En la tríada que Lefebvre propone para analizar la producción del

¹ Henri Lefebvre es un filósofo y sociólogo francés, su contribución crítica en el estudio del mundo urbano, desarrollada en su obra titulada *La producción del espacio urbano* (1974-1ª edición), ha sido influyente a nivel universal. Define el espacio como un producto dinámico de interacciones sociales, económicas y políticas. En su obra *Derecho a la ciudad* (1968-1ª edición) defiende el derecho a acceder a los bienes materiales por parte de los ciudadanos y la participación activa de éstos últimos en la composición y transformación de su mundo urbano.

espacio, intervienen el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido, los cuales, desde su punto de vista, no se deben analizar de manera independiente sino en su interrelación. El espacio percibido alude a la dimensión material y física del espacio, el espacio concebido abarca las representaciones del espacio como los mapas, los planes y las teorías urbanísticas, mientras que el espacio vivido se refiere a las experiencias efectuadas por los habitantes, incluidas las dimensiones culturales y simbólicas.

En *Contra el viento*, el espacio urbano europeo desempeña un papel importante en la vida de la protagonista y en el desarrollo de la trama. La autora describe detalladamente las ciudades europeas donde se instala la inmigrante, el retrato de estos espacios no se limita solo a aspectos geográficos y naturales, sino además trata de otros detalles que reflejan y caracterizan la vida industrial moderna como la arquitectura de los edificios, la grandeza de las calles, el ruido, los medios de transporte, los movimientos de la gente, el olor diferente, el cosmopolitismo y los contrastes. Esto permite al lector tener una idea global sobre los modos de vida en las sociedades industriales modernas a donde emigra la protagonista, opuestas al entorno rural de donde procede, y medir hasta qué punto ésta ha podido o no adaptarse a las nuevas condiciones. En efecto, gran parte de la lucha de la protagonista en *Contra el viento* está vinculada a su proceso de integración en el mundo urbano, representado por las dos ciudades europeas modernas: Lisboa y, luego, Madrid:

Lisboa le parecía [...] una trama de vidas y afectos en la que su propia existencia anónima era rescatada de vulgaridad por la lucha común. Algún día ella sería un responsable miembro de aquel conjunto, cuando dispusiera de su propio trabajo, su propia casa y sus horas libres (Caso, 2009, p. 79).

Contra el viento es una denuncia social, política y económica. La protagonista abandona su aldea, dirigiéndose a Europa en busca de una vida mejor, pero se topa con una realidad distinta de la imaginada. Algunas de las dificultades que enfrenta al principio de su estancia son la desigualdad en el trato y el racismo por parte de muchos nativos que no aprecian la diversidad cultural y lingüística de la especie humana y perciben a los emigrantes como seres despreciados o de poco valor, lo que hace muy difícil la integración en la sociedad de acogida:

Era la primera vez que alguien la insultaba por ser negra, la primera vez que la despreciaban por haber nacido en África. Quienes regresaban de Europa no hablaban de esas cosas. No explicaban que ser negro en medio de tantos blancos era igual que llevar una luz permanentemente encendida, y que había gente que deseaba apedrearla. Quería regresar a Cabo Verde y ser una más, igual a todos, invisible. De pronto, no le importaba la miseria, ni tampoco el futuro. Sólo aspiraba a desaparecer entre la multitud (Caso, 2009, p. 82).

Así describe la autora el episodio en que São experimenta, por primera vez, el racismo, mostrando cómo ha podido superar este sentimiento doloroso. A través de estos pasajes descriptivos, se abordan, además, temas muy profundos como

las tensiones de la vida cotidiana, los conflictos sociales, la diversidad cultural, las complejas interacciones humanas y la lucha de las mujeres en un entorno distinto y cambiante, representado por las ya citadas ciudades europeas. Esto nos remite a la importancia del espacio en la novela social, el género a que pertenece nuestro caso de estudio, de modo que su descripción detallada y minuciosa se convierte en un elemento dinámico que intensifica el carácter real, auténtico y verosímil de la historia narrada.

3. Lectura del espacio en *Contra el Viento* según la teoría del cronotopo de Mijael Bajtín

El cronotopo literario es un componente narrativo muy influyente, su función consiste en situar los sujetos, objetos y acontecimientos de la historia dentro de un determinado marco espacio-temporal, lo que da sentido y forma concreta al mundo ficcional creado por el autor. Dentro de este contexto, María del Carmen Bobes Naves define el tiempo narrativo como una noción abstracta expresada objetiva y lingüísticamente mediante el discurso, y el espacio como una encarnación concreta que da forma e imagen a los demás componentes de la novela: «Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan estática y dinámicamente en el espacio. En principio, consideramos espacio como lugar físico donde están los personajes y los objetos» (1998, p. 174). Las distancias entre los diferentes espacios de una obra se pueden medir a través de los movimientos de los personajes de un lugar a otro para llevar acabo sus acciones.

Fue Mijaíl Bajtín² el primer teórico en introducir en la teoría literaria el concepto de *cronotopo*, que significa la dicotomía tiempo-espacio y, en un sentido más amplio, la conexión indisociable entre estas dos unidades que están ligadas en la narración. Bajtín define el cronotopo como un punto de intersección donde los ejes temporales y espaciales se encuentran y se influyen mutuamente, formando una unidad. En este sentido, el tiempo se convierte en una realidad visible cuando se asocia a un lugar determinado, mientras que el espacio es asimilado y delimitado por medio del tiempo:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989, pp. 237-238).

² El término cronotopo, introducido por Bajtín en la literatura, es propio a otros dominios culturales como la biología y las matemáticas. Tiene su origen en la teoría de relatividad de Einstein que supone que el tiempo es relativo y que no existe una simultaneidad absoluta, de modo que, un acontecimiento puede ser simultáneo con respecto a un observador, pero no con respecto a otro. Dentro de este mismo contexto, Newton descubre que, al enviar un pulso de luz de un lugar a otro, cada observador va a tener su propia medida del tiempo que dura el proceso depende del espacio en que está. El espacio, según este sabio, no es un concepto absoluto y la velocidad de la luz es el resultado de la distancia recorrida dividida por el tiempo transcurrido.

El cronotopo espacio-temporal contribuye a la organización del relato, facilitando así el desarrollo del proceso narrativo. La sucesión de los acontecimientos, en una narración, está determinada por el aspecto temporal, mientras que las descripciones insertadas sirven para detener la trayectoria del tiempo, delatando la narración en el espacio.

El estudio del cronotopo en una determinada obra literaria, según la teoría de Bajtín, es una herramienta crítica fundamental que permite entender la relación intrínseca entre tiempo y espacio en el texto. Bajtín sostiene que el cronotopo es fundamental para comprender cómo se estructuran las narrativas y cómo estas estructuras reflejan y afectan la realidad social. Este concepto se atribuye no solo a la literatura sino también a otros campos como la cultura, la vida cotidiana y la política:

La interconexión esencial de las relaciones temporales y espaciales es fundamental para comprender la complejidad del mundo que habitamos. Estas relaciones no solo moldean nuestra percepción del tiempo y del espacio, sino que también influyen en nuestras interacciones sociales, culturales y políticas (Bajtín, 1989, p. 237).

Este concepto es aplicable a *Contra el Viento* donde el tiempo y el espacio están íntimamente ligados. La autora va pintando la amarga vida cotidiana de São, desplazándose de un país a otro y de ciudad a ciudad en busca de mejores oportunidades. La narración de la lucha constante de la protagonista por sobrevivir se enfoca dentro de un marco espacio-temporal bien delimitado: un largo recorrido que se inicia en Cabo Verde y finaliza en Angola, pasando por Europa. Ángeles Caso nos transporta desde una pobre y olvidada isla africana, donde se localiza la aldea de la emigrante, hasta Lisboa y Madrid. Estas dos grandes capitales europeas modernas, industriales y cosmopolitas acaban ofreciendo a la joven decenas de alternativas pese a las adversidades y los obstáculos que enfrenta y pese a la maldad y el maltrato de algunos. Los espacios físicos de Cabo Verde, Portugal y España sirven no solo como escenarios geográficos reales, sino también como estaciones que marcan la larga travesía de la protagonista en un mundo arduo. Cada período temporal en la vida de São está vinculado a uno de estos ejes espaciales y narra episodios distintos que registran desafíos y esperanzas. A continuación, se recogen algunos ejemplos que ilustran nuestra visión.

La protagonista nace y crece en Sal, una de las islas más aisladas y áridas del archipiélago caboverdiano. La aldea donde São vivió la primera etapa de su vida se caracteriza por un paisaje yermo y arruinado, un clima abrasador y tierra seca, las casas allí son humildes y las calles son polvorientas: «Aquella rara perfección, tan distinta del caos de las islas, con su desorden de rocas desprendidas y árboles perdidos, de casuchas espontáneas y aldeas desparramadas» (Caso, 2009, p. 78), dice la autora, comparando la perfecta arquitectura de las ciudades europeas con el caos de las islas africanas. Esta miserable situación destrozó incluso el sueño de São de ser médica:

La vida normal de una niña de doce años que vive en una aldea remota de Cabo Verde y que ya no va a la escuela. El hilo que la sujetaba a todo lo que debía ser se había roto aquella tarde de julio, cuando Jovita le hizo saber que no podría seguir estudiando, y no acababa de encontrar la manera de volver a anudarlo (Caso, 2009, p. 51).

Cabo Verde, como un espacio que representa la humildad y la lucha constante para sobrevivir, lleva a la protagonista a buscar un cambio en su vida, una decisión que propicia el surgimiento de un nuevo cronotopo espacio-temporal en la trama narrativa representado por Europa: «Para ella Europa era todavía un lugar de lluvia mansa y blanca nieve silenciosa, el espacio de todas las oportunidades, el ámbito que le permitiría salir definitivamente de la penuria, la región donde cabían todos los sueños» (Caso, 2009, p. 77), São considera el hecho de estar en un país europeo como un paso hacia una vida mejor y mayores oportunidades: «Vista desde el aire, Lisboa era hermosa. Enorme y hermosa. São se sentía feliz. Cabo Verde había quedado lejos, muy lejos. Y se había vuelto muy pequeño» (Caso, 2009, p. 77).

Aunque los primeros meses de su estancia en Portugal fueron muy difíciles, São logró finalmente encontrar un trabajo decente en una panadería:

Era mucho mejor de lo que ella había esperado. La tuvieron a prueba durante un mes, pero después le hicieron un contrato que le permitía solicitar los permisos de trabajo y de residencia. Cotizaron por ella a la seguridad social. Se emocionó al pensar que, si un día lo necesitaba, tendría médicos gratuitos y medicamentos y hospitales. La vida se estaba portando muy bien con ella, y ella trataba de devolverle todo lo que podía. No debía quejarse de nada [...] Disfrutaba con su trabajo. La tienda estaba en el barrio de Alfama, en pleno centro (Caso, 2009, p. 91).

En Portugal, la protagonista conoció a Bigador: «Cada día estaba más enamorada de Bigador. Y cada día le resultaba más necesario. Su llegada a Lisboa había sido muy dura sin su apoyo» (Caso, 2009, p. 92). Se sentía apoyada y protegida por este hombre y le parecía que el mundo era más hermoso porque él existía. Pero cuando ya cree haber encontrado la felicidad al enamorarse de un hombre cariñoso y con residencia legal, otro tipo de pesadillas aparece en su vida: «los primeros golpes llegaron unas semanas después, en pleno agosto [...] Era un viernes por la noche. Lisboa ardía. El calor había ido concentrándose a lo largo del verano en las calles, inundando el asfalto y las paredes de las casas y los tiradores de las puertas» (Caso, 2009, p. 100). Estas descripciones detalladas y muy significativas del marco espacio-temporal anticipan e introducen la crueldad y el maltrato de que padecerá São por parte de su pareja:

Y entonces se abalanzó sobre ella. El puño enorme le golpeó un pómulos, una, dos, tres veces. La otra mano gigantesca le sujetó los brazos que trataban de hacer frente a aquella mole inesperada, a toda esa brutalidad que se había precipitado encima de ella en un instante (Caso, 2009, p. 103).

El comportamiento de Bigador influye negativamente sobre el estado psicológico y afectivo de la protagonista, de allí en adelante no podrá confiar en la vida, ni en

el amor, teme no poder proteger a su hijo ni a sí misma en aquella sociedad extraña que le resulta ser hostil y compleja:

Desbaratando su orgullo de ser mujer, el ensimismamiento de su amor, su ciega confianza en la vida que había ido construyéndose, el refugio que había intentado levantar fervientemente para ella misma y su hijo contra la hostilidad y los malos vientos [...] una parte importante de sí misma estaba huyendo hacia la nada, y no regresaría nunca más (Caso, 2009, p. 103).

A pesar de estos nuevos desafíos, São no se da por vencida ni renuncia a sus sueños y decide huir a Madrid para levantarse de nuevo, lo que altera otra vez el marco espacial de la trama: «En seis horas estarían en Madrid. Fuera de peligro, en el punto exacto en el que una nueva vida podría empezar» (Caso, 2009, p. 114). Lo único que le preocupaba era cómo podría criar a su hijo sola, en la penuria económica que tal vez iba a durar mucho tiempo. El evento más importante que le ocurre a la heroína en la capital española es su encuentro con la narradora. Por eso el capítulo siete que narra la estancia de São en Madrid se titula “São y yo”.

A pesar de que los capítulos de la obra, a excepción del quinto, titulado «*Hacia Europa*», no llevan los nombres de los diversos lugares visitados, la autora los divide en función de los hechos efectuados en cada uno de los países que São recorre a lo largo de su travesía en busca de un futuro mejor. En *Contra el viento* es el cronotopo espacio-temporal, asociado a la acción, el eje central del relato que inicia en Cabo Verde, donde nace y crece la protagonista, y acaba en Angola, a donde se dirige, al final, para recuperar a su hijo, arrebatado por el padre. De hecho, es esta misma trilogía o unión entre espacio-tiempo-acción la que determina el proceso narrativo de la obra y hace que el estilo de Ángeles Caso sea distintivo, particular y valorado.

El cronotopo espacio-temporal de la obra es cronológico, es decir, su introducción en la narración corresponde a la linealidad que sigue en la historia, teniendo en cuenta dos criterios importantes: las diferentes etapas de la vida de la protagonista, desde la niñez hasta la madurez, y el itinerario recorrido ilustrado en el esquema siguiente:

A (Cabo Verde) → B (Portugal-Lisboa) → C (España-Madrid) → D (Lisboa) → ↓
(Lisboa-destino previsto) A ← (Angola) F

En efecto, la novela comienza con la descripción de la infancia de la protagonista en su aldea en la isla de Sal, en Cabo Verde, retratando sus primeros años de trabajo en la capital, Praia, tras abandonar la escuela, primero, como criada y, luego, en algunas oficinas. A continuación, la historia se traslada a Europa: Portugal y, luego, España, se detallan las dificultades que São enfrenta como inmigrante, sus trabajos precarios y los desafíos de adaptarse a un nuevo país, narrando sus experiencias con todas aquellas mujeres que la apoyan moral y financieramente. El destino final será Angola a donde la protagonista se dirige para recuperar a André.

La linealidad del cronotopo se rompe de vez en cuando, cuando la protagonista realiza viajes mentales, alejándose del mundo donde vive sin separarse físicamente de él. Estos recuerdos y reflexiones no son meros flashbacks, sino conexiones que permiten al lector profundizar en el análisis psicológico y social del contexto que

rodea algunas acciones, comprender los estados emocionales de los personajes, sus pensamientos, actitudes e incluso decisiones, rellenándose algunos de los vacíos de la trama. Ejemplo ilustrativo es el pasaje siguiente en el cual São recuerda su infancia, produciendo así analepsis o saltos hacia atrás:

Recordaba su infancia de hija de madre soltera, las infinitas veces que se había preguntado quién sería su padre y había deseado conocerlo, los muchos años que se había pasado mirando a cualquier hombre que le pareciera bondadoso y diciéndose a sí misma que tal vez fuera él (Caso, 2009, p. 130).

Bobes Naves³ denomina «*tiempo psicológico*» esta categoría temporal interiorizada e independiente del tiempo crónico: «es el tiempo presentado como vivencia, en su duración, para lo cual es preciso su interiorización» (Bobes Naves, 1998, p. 173). La duración del tiempo psicológico no se puede medir por mediación de la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración, razón por la cual queda excluido del análisis estructuralista:

El tiempo subjetivo puede alargarse más o menos, ya que no mantiene ataduras con la realidad exterior. En este caso, el paso de una acción a otra, o la superposición de dos o más acciones se produce por asociación, generalmente inmotivada, no por exigencias o necesidades derivadas de las relaciones de un esquema causal o temporal, en el que dada una premisa se sigue un efecto. El relato consigue así una apariencia de desorden, de caos (Bobes Naves, 1988, p. 173).

Según Ricardo Gullón (*Espacio y novela*, 1980), estos viajes llevan al cambio del tiempo y del espacio, puesto que estas dos unidades coinciden tanto en el mundo real como en el mundo de ficción. Es decir, cuando una persona está físicamente en un determinado lugar, pero su mente está en otro, el tiempo, en este caso, es el del lugar donde está y en el cual piensa, se mide por la extensión de la situación vivida o recordada:

Situado en el espacio, el hombre lo está necesariamente en el tiempo de este espacio-y no otro-¿Acaso no responde tal pensamiento a una correspondencia constante? Aún se vacila- por ejemplo- lo real y lo soñado [...] un viaje cuya duración no se mide por el reloj, sino por la intensidad de la experiencia (Gullón, 1980, p. 41).

Durante el viaje mental, se somete a las leyes, condiciones y sentimientos suscitados por la nueva atmósfera, el tiempo narrativo se detiene, dando paso al tiempo de las experiencias vividas. El personaje manipula el factor temporal dependiendo del orden cronológico que siguen estos recuerdos y de cómo se superponen en su mente: «el tiempo no pasa; quien pasa es el personaje, desplazándose hacia atrás y hacia adelante, el pasado es como el presente y el futuro, parte de una

³ Bobes Naves se inspira del filósofo francés Henri Bergson quien define el tiempo como una experiencia interna y dinámica. En su obra titulada *Materia y memoria* (1896) considera que la memoria recoge y conserva todos los aspectos de la existencia exterior, luego, el cerebro los recupera bajo forma de recuerdos, lo que quiere decir que la realidad se puede conocer desde dentro a través de la intuición. Bergson define estas vivencias interiorizadas como una duración en la medida que el ser humano las percibe como una sucesión continua y armónica que enlaza el presente con el pasado. La conciencia es un tiempo que dura independientemente del tiempo exterior numérico o matemático, lo que le concede el carácter de libertad. Para Bergson, también la realidad exterior es duración, pero siempre cambiante.

duración» (Gullón, 1980, p. 42). Por este motivo, el tiempo psicológico se describe como un tiempo circular o laberíntico en la medida en la que el personaje intenta situar y organizar las múltiples imágenes que le vienen a la mente simultáneamente y de forma yuxtapuesta.

Pero, a pesar de que este tipo espacio-temporal se distancia del mundo exterior, es el resultado de las circunstancias de este mundo. Puede ser provocado por un incidente o un estado anímico determinado. El malestar por la degradación de la vida cotidiana puede llevarnos a buscar lo ideal y lo perfecto o, al menos, soñar con cambiar a lo mejor. Un ejemplo ilustrativo es el siguiente pasaje, en el que São recuerda los momentos felices que vivía con Bigador mientras se ve sometida al maltrato de éste: «Recordó cuánto le gustaba cuidarle y sentirse sostenida por él, y cómo resonaba dentro de ella la idea de hacerse viejos el uno junto al otro, igual que dos árboles a los que han plantado muy cerca y que viven enredando sus ramas» (Caso, 2009, p. 114).

La anacronía en *Contra el viento* se introduce también cuando la autora inserta historias intercaladas de otros personajes femeninos que aparecen en la vida de São y, por lo tanto, en la trama narrativa. En efecto, Caso da especial importancia a la vida de los personajes secundarios y a la de la propia narradora, para la que São trabaja durante una temporada. El encuentro entre esta última y São es muy significativo en la medida en que el proceso narrativo de la obra gira en torno a las relaciones entre ambas, generando así dos cuentos que se entrelazan entre sí y que se desarrollan en paralelo.

La amistad que se establece entre estas dos mujeres les ofrece un espacio seguro para relatar sus experiencias, compartir sus preocupaciones y recibir consejos y consuelo, lo que les permite ayudarse mutuamente a superar sus traumas y tener esperanza: «Tras aprender a levantarse una y otra vez- São- encontrará una amistad nueva con una mujer española que se ahoga en sus inseguridades. São le devolverá las ganas de vivir y juntas construirán un vínculo indestructible, que las hará fuertes» (Caso, 2009, p. 4).

La narradora⁴ tuvo una infancia difícil debido a la crueldad de su padre y la debilidad y sumisión de su madre, lo que influye negativamente sobre su personalidad y la transforma en una persona insegura y miedosa: «El miedo que me daba de pequeña había pasado a expandirse con los años a la vida entera, y por él acabé sintiendo tan sólo indiferencia» (Caso, 2009, p. 7). Además, esta mujer experimentó la traición y el abandono por parte de su marido, lo que agrava más su situación. Al sumergirse más en la historia de São, la narradora encuentra alivio y reflejo de sus propias luchas y llega a conseguir la paz interior y superar sus desafíos (Xia y Fu, 2023, p. 73). La llegada de São durante su divorcio y sus problemas de salud mental marca un cambio significativo en su vida y la ayuda en su proceso de recuperación:

⁴ Es la voz que crea Caso para relatar la historia sin mencionar su nombre. A lo largo del primer capítulo de la novela, titulado *Mi madre*, la narradora se centra en hacer reflexiones introspectivas en primera persona sobre su propia vida y sobre las inseguridades y los miedos producidos por la dureza de su padre y la personalidad débil de su madre.

«la energía de São debió de contagiármeme. Desde que ella llegó a casa, yo fui encontrándome cada día un poco mejor, y al cabo de dos meses puede volver a trabajar» (Caso, 2009, p. 123).

La amistad entre estas dos mujeres sobrepasa las fronteras tanto culturales como geográficas, de modo que perdura cuando São regresa de nuevo a Lisboa tras haber perdido ya la esperanza de tener oportunidades laborales permanentes y estables en Madrid:

Cuando el cerco de la arpía que la acompañaba se hubo extendido por todo Madrid y le cerró a cal y canto las puertas de las casas y las tiendas y los bares y los talleres y las fábricas, cuando comprobó al cabo de dos meses de ansiedad que no había manera de encontrar trabajo y el dinero se le está acabando, São supo que no quedaba más remedio que regresar (Caso, 2009, p. 130).

El regreso a Lisboa resaltó el inicio de un nuevo episodio en la vida de São, marcado por una serie de eventos cruciales que influyeron en su personalidad, sus decisiones, su pasión y su modo de ver el mundo. Inicialmente, las cosas parecían ser mucho mejores de lo que había supuesto, encontró un trabajo digno en una cafetería. Además, conoció a Luis, un hombre portugués taciturno, serio, culto y profundamente bondadoso, su amor fue un apoyo incondicional y un bálsamo para las heridas del pasado. Pero la estabilidad emocional de la protagonista no parecía satisfacer a su ex-novio Bigador, quien no pudo aceptar el hecho de que São: «se enamoraría. Que tendría su propia existencia al margen de él, sus propios sueños y planes. Y que, de esta manera, se abriría una puerta en la fortaleza de la que él debía ser el señor exclusivo, el espacio en el que residían São y André, perteneciéndole» (Caso, 2009, p. 139).

Por ende, André le será arrebatado por Bigador, quien se lo llevará a Angola, manteniéndolo así alejado de su madre. Este acontecimiento es el pasaje más duro en la travesía de la inmigrante, por lo que decide luchar contra el viento, atreviéndose, finalmente, a enfrentarse a Bigador después de que todos sus esfuerzos de resolver la situación jurídicamente han fracasado.

El 3 de octubre de 2007, casi un año después del secuestro de André, São viajó sola a Angola para recuperar a su hijo sin hacer caso ninguno a las amenazas que el padre solía enviarle por teléfono, se despidió tranquilamente de Luis, que se fue a dar sus clases como de costumbre, y le dejó escrito un sobre a su nombre encima de la mesa de la entrada. Le pedía que no la siguiera, que la dejara enfrentarse sola a esa batalla porque no quería que se pusiera en peligro. Por lo tanto, la última estación en la historia será Angola, un lugar decisivo tanto en la trama narrativa como en la caracterización del personaje principal. Se asocia, al principio, al miedo, la oscuridad, la decepción y pesadumbre que São ha experimentado tras perder a su hijo, pero, al final, simboliza la esperanza de iniciar un nuevo capítulo, juntos, lleno de energía, fuerza, amor y protección: «la luna salía en ese momento por encima de los tejados próximos, anaranjada, inmensa, con su cara inocente contemplando la tierra. Una hermosa esfera de luz en medio de la oscuridad del firmamento. Impávida» (Caso, 2009, p. 149). Así cierra la escritora la historia de su novela.

4. Conclusión

El análisis del espacio en *Contra el viento* de Ángeles Caso evidencia que éste no funciona solo como un mero telón de fondo para el desarrollo de la trama, sino que adquiere gran importancia y cumple un rol fundamental y determinante en la construcción del sentido global del cuento.

La configuración espacial en la obra va más allá de la simple presentación física de escenarios que ambientan la historia, aportando una variedad de significaciones que profundizan en los conflictos narrados y la complejidad de los personajes. Los diferentes entornos en que se sitúan las acciones y las detalladas descripciones de éstos registran las diferentes etapas de la vida de la protagonista, determinan su destino y sus decisiones e influyen, además, en su comportamiento. Dentro de este contexto, la sucesión de los acontecimientos está marcada por el aspecto temporal, mientras que las descripciones intercaladas contribuyen a dilatar la narración en el espacio, deteniendo así el curso del tiempo. De ahí que, conforme a la propuesta de Bajtín, espacio y tiempo en *Contra el viento* estén ligados, formando una unidad indisoluble.

La relación que une São con cada uno de dichos espacios es afectiva, muy significativa y refleja las luchas y los desafíos que enfrenta tanto en su país natal como en el extranjero. En efecto, la narración de los desplazamientos de la protagonista de un lugar a otro retrata mejor su personalidad y sus conflictos internos, enriquece la trama y otorga más complejidad y carga semántica a los acontecimientos. El viaje realizado pone en contraste dos espacios totalmente opuestos, la humilde aldea ubicada en Cabo Verde y las ciudades europeas modernas, un aspecto que contribuye a la evolución personal de la protagonista y cuestiona su identidad y su propia cultura.

Concluimos diciendo que el espacio en esta novela no es un elemento pasivo ni neutro sino un componente dinámico que está cargado de significaciones y símbolos, y se vincula directamente con el mundo exterior al que se refiere, lo que fomenta la verosimilitud de la historia narrada y permite al lector ahondar en un contexto que le resulta ser reconocible.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1975-1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BOBES NABES, M. C. (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CASO, Á. (2009). *Contra el viento*. Barcelona: Planeta.
- DEL PARDO PIEZMA, J. (2000). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de analizar el texto literario*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, España: Antoni Bosch editor, S.A.
- LEFEBVRE, H. (1978 [1968]). *El derecho de la ciudad*. Ediciones Península.
- LEFEBVRE, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- LÓPEZ CASANOVA, A. & ALONSO, E. (1982). *Poesía y novela, teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Editorial Bello.

- PARDON BAZÁN, E. (1902). *La novela realista y la novela naturalista*. Madrid: Imprenta de Hijos de Tello.
- TAJES, M. P. (2013). La heroína del siglo XXI: emigración y maternidad en "Contra el viento" de Ángeles Caso. In *Letras Femeninas*, 39, 2, pp. 129-149.
- XIYAO, X. & SHUHUA, F. (2023). Entre mujeres solidarias. La sororidad en *Contra el viento* de Ángeles Caso. In *FemCrítica. Revista de estudios literarios y crítica feminista*, 1, pp. 65-75.

L'étiquetage des variétés non standard

The Labeling of Non-standard Variables

Kende Gali

Université Loránd-Eötvös (ELTE), Hongrie

 <https://orcid.org/0009-0008-8466-5638>
g.kende0@gmail.com

Résumé : La présente étude explore le statut complexe de la catégorisation des variétés non standard en lexicographie, en particulier la dynamique et les changements rapides de la langue urbaine dans le lexique des rappeurs contemporains. Elle confronte les dichotomies traditionnelles des variétés « standard » et « non standard », mettant en avant le dynamisme du lexique non standard, notamment du point de vue des groupes marginalisés. À travers l'examen du traitement des mots non standard dans les dictionnaires généraux et spécialisés, cette recherche examine les limites de termes figés tels que « argot », « familier », « populaire » et « vulgaire ». Ces termes ne parviennent pas à représenter la nature socio-culturelle, contextuelle et en constante évolution du non standard. L'étude s'attarde sur la manière dont de nouveaux termes, souvent issus de sous-cultures comme le rap, sont sous-documentés dans les dictionnaires. Elle plaide en faveur d'une approche lexicographique qui intègre la variation linguistique et contextuelle, et qui dépasse les catégories rigides pour mieux refléter la véritable diversité de la langue.

Mots-clés : catégorisation, non standard, variation linguistique, lexicographie, lexique des rappeurs.

Abstract: The current study explores the complex status of non-standard language categorization in lexicography, especially the dynamicity and rapid shift of contemporary urban colloquials in the lexicon of contemporary rappers. It challenges the conventional distinction between "standard" and "non-standard" varieties, foregrounding the dynamism of the non-standard lexicon, particularly on behalf of marginalized groups. Through consideration of the treatment of non-standard words in general and specialist dictionaries, this research is an investigation of the limitations of straitjacketed words like "argot", "familier", "populaire", "péjoratif" and "vulgaire". They are unable to represent the socio-cultural, context-sensitive and constantly changing nature of "non-standard" language. The present paper expounds on how new terms, typically arising out of subcultures like rap, are underdocumented in both general and specialized dictionaries. It defends a lexicographical approach which embraces variation in language and socio-cultural context and transcends the rigid categories in a bid to reflect the real diversity in language.

Keywords: categorization, non-standard, linguistic variation, lexicography, the lexicon of rappers.



Received: 29.03.2025. Verified: 10.06.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Eötvös Loránd University. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

1. Introduction

Con, merde, pute, doggyner, nachave, kouma, baveux, chtar, gamos, charbonner, foirer, débouler... – Chaque mot de cette brève liste évoque en nous une multitude de qualificatifs dans le domaine linguistique, à l'exception du terme « standard ». L'idée qu'une langue présente une grande variabilité, d'où découle la complexité de la relation entre système et usager, recèle un vaste potentiel linguistique. Dans un cadre linguistique ou pédagogique, on a souvent l'impression que l'introduction et l'utilisation des catégorisations hiérarchisantes comme *français soutenu*, *français familier* ou *français argotique*, facilitent la compréhension des structures et des évolutions linguistiques. Cependant, cela véhicule aussi l'idée qu'il faudrait supposer, voire établir, une frontière nette entre ces catégories. Le véritable problème survient lorsqu'on cherche des traits variables correspondant à chaque catégorie dite définie et invariante (qui n'est pas souvent le cas) et que l'on se rend compte qu'une telle spécification n'existe pas. L'instabilité ne s'arrête pas là, en s'étendant également à l'intérieur des variétés. La notion de « non standard » est un hyperonyme englobant de nombreuses variétés, que nous utiliserons par la suite et qui nous permettra de considérer les traits variables comme un ensemble, sans vouloir faire du standard une norme fondamentale. Pour nous, le standard et le non standard sont considérés comme ayant la même portée linguistique, sans hiérarchie ni différence de légitimité. Ainsi, nous pouvons catégoriser et étiqueter les mots ci-dessus sur un spectre allant du standard au non standard. Certains mots comme « merde », sont ancrés dans l'usage quotidien, tandis que d'autres comme « chtar », n'ont émergé que récemment dans diverses variétés linguistiques. En effet, les traits variables du non standard, y compris les expressions qui en relèvent, évoluent à un rythme effréné. Certes, la bibliographie sur les traits variables est loin d'être négligeable (Goudaillier, 2002, Blanche-Benveniste, 2002, Wachs, 2005, Billiez et Buson, 2013, Gadet, 2021, pour n'en citer que quelques-uns), tout comme celle consacrée aux propriétés lexico-sémantiques des éléments non standard (Verdelhan-Bourgade, 1991, Sourdot, 2002, Sablayrolles, 2019, Napieralski, 2021, Kovács, 2021). En étudiant des corpus constitués d'éléments de langue non standard récemment apparus, une question s'est posée : comment attribuer aux mots une étiquette qui s'adapte à la flexibilité des variétés non standard tout en suivant la tradition des indications lexicographiques ?

Le non standard, qu'il se manifeste dans un contexte textuel ou à travers un mot et une expression isolés, se dote d'une série de caractéristiques. Cet ensemble, dont les composants révèlent les propriétés fondamentales du non standard – telles que ses constructions morphologiques, ses champs lexicaux, la diversité de ses variétés et ses fonctions variationnelles – est à la fois dynamique et structuré. Il paraît évident que cette trame évolue au fil du temps et selon l'espace en s'enrichissant de nouveaux mots et en perdant d'autres. Cela explique pourquoi une description précise et continue, intégrant l'analyse de ses propriétés fondamentales, constitue un défi même pour les linguistes les plus expérimentés. Ce défi est d'autant plus redoutable

lorsque l'on tente de dénouer le nœud gordien des variétés non standard afin d'y trouver de la constance dans ce qui, par nature, varie (Gadet, 2021).

Quant au non standard, son système (la fréquence d'usage des mots, le cycle de disparition et d'émergence des mots, le milieu d'apparition), ainsi que l'utilisateur et la communauté qui l'emploie – c'est-à-dire les locuteurs pour lesquels ces mots font partie intégrante du lexique quotidien – subissent des changements rapides. Il est fort probable que ces variations ne se produisent pas de manière isolée, mais qu'elles soient interconnectées, l'une agissant comme moteur pour l'autre. Ainsi, chaque changement exercerait une influence réciproque au sein d'un réseau d'interactions. Plusieurs questions émergent alors : quelle variation est déterminante lors de l'attribution d'une étiquette à un mot ? Est-il nécessaire de se limiter à une seule étiquette lorsque plusieurs caractéristiques le définissent ? Comment les dictionnaires généraux et spécialisés intègrent-ils cette évolution ? Peut-on mesurer la différence quantitative du nombre d'entrées non standard entre ces deux types d'ouvrages ?

La littérature scientifique nous aide à canaliser quelque peu ces questions. Depuis ses débuts, la lexicographie insiste particulièrement sur le contexte d'utilisation de certains mots en intégrant les *marques d'usage* dans leur description. Que l'on feuillette un dictionnaire général imprimé, tel que le *Petit Robert*, le *Petit Larousse*, le *Dictionnaire Hachette* ou le *Dictionnaire du français usuel*, ou que l'on se tourne vers des dictionnaires spécialisés comme le *Dictionnaire du français non conventionnel*, le *Grand dictionnaire de l'argot et du français populaire*, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, ou encore vers des ressources en ligne (*Le Robert*, *Larousse*, *Le Dictionnaire de la Zone*, *Dico2Rue*, *Wiktionnaire*, *Dictionnaire Orthodidacte*, *Dictionnaire de lalanguefrancaise.com*), un élément reste incontournable : le *Tableau des signes conventionnels et abréviations*.

Dans cette multitude de sources, il suffit d'en comparer deux pour constater que les dictionnaires ne suivent pas tous la même nomenclature. Les étiquettes présentent une diversité de qualificatifs, tels que *argot*, *argot familier*, *familier*, *très familier*, *populaire*, *vulgaire*, *péjoratif*, *injurieux*, et bien d'autres encore. Cette hétérogénéité illustre bien les variations dans la catégorisation du lexique, rendant la classification des usages aussi subtile que mouvante.

Cette distinction opaque a attiré l'attention de Gadet en 1996. Elle a critiqué à plusieurs reprises l'incompatibilité des étiquettes dans les dictionnaires. Certains points qu'elle a soulevés seront traités avec une importance particulière dans notre travail. Commençons par le fait que l'auteure note que la norme permettant de définir la catégorie *standard* n'est pas explicitée, et que le *standard* n'est pas une étiquette. Cela renvoie également à l'idée selon laquelle le *standard* et le *non standard* ne sont pas sur un pied d'égalité, une relation hiérarchique les distingue. Cette approche suit manifestement une logique de simplicité, car les mots qui ne reçoivent pas l'étiquette *non standard* sont considérés comme *standard*. Le problème ici réside généralement dans le fait que nous ne savons pas à quel moment un mot devient non standard ou se standardise.

La deuxième observation de Gadet (1996) concerne les variétés non standard où de nombreuses étiquettes, présentées plus haut, désignent les mots liés à des communautés marginalisées, géographiquement, linguistiquement, ethniquement, ou socialement et économiquement défavorisées. Elle dit que la variation linguistique n'est pas aussi marquée vers le haut que vers le bas de l'échelle sociale, car la norme n'est pas répartie de manière équilibrée. En effet, vers le haut, les usages tendent à se rapprocher du registre littéraire, principalement associé à l'écrit, tandis que le familier ou le populaire, plus présents dans l'oralité vers le bas, connaissent une plus grande variabilité. Certes, l'oral, qui est plus exposé aux changements, s'adapte librement aux intentions des locuteurs rendant ainsi la classification et l'étiquetage plus complexes à définir (Gadet, 2007). Enfin, nous concluons en soulignant que dès 1996, il n'y a probablement pas de consensus entre les dictionnaires à ce sujet ce qui rend les dimensions des étiquettes vraiment instables dans la pratique.

Cela peut être soutenu par ce que Gadet a décrit deux ans plus tard, en 1998. Dans ses travaux, elle distingue quatre niveaux selon les traditions lexicographiques : *soutenu* (soigné, recherché, élaboré, châtié, cultivé, tenu, contrôlé), *standard* (standardisé, courant, commun, neutralisé, usuel), *familier* (relâché, spontané, ordinaire), et *populaire* (vulgaire). Cependant, cette catégorisation s'est depuis élargie et complexifiée. La racine du problème est à chercher dans le fait que les variétés changent dans l'espace et dans le temps, parfois l'une, puis l'autre prend le devant de la scène, et ce sont les questions socio-économiques qu'elles véhiculent qui définissent les variétés non standard.

Dans cette liste, la catégorie *populaire* sort fortement du lot non seulement parce que de nombreuses critiques (Gadet, 1996, Mathieu, 2003, Szabó, 2016) la rejettent parmi les variétés non standard, mais aussi parce qu'elle représente une variation différente des autres catégories. En guise d'exemple, le familier est souvent placé dans la catégorie des *niveaux de langue* (qui ne fait pas l'unanimité non plus parmi les chercheurs), autrement dit, il fonctionne selon la variation diaphasique, et il est intégré dans le discours en fonction de la situation de communication. À l'opposé, *populaire* représente la variation diastratique évoquant l'idée d'une hiérarchie sociale.

Sur cette base, nous pouvons affirmer que la plupart des dictionnaires, en particulier ceux qui travaillent avec les catégories diaphasiques traditionnelles, suivent plutôt la variation diaphasique. Les dictionnaires spécialisés, en revanche, se concentrent davantage sur la dimension diastratique, mais pas uniquement. Nous précisons également qu'alors que l'étiquette *français populaire* tend à être moins utilisée dans le domaine des variétés non standard, le terme *nouveau français populaire* a émergé dans les travaux de certains linguistes (Bertucci, 2013, Szabó, 2016) depuis une dizaine d'années.

2. Objectifs

Notre recherche vise à comprendre ce qu'il advient – ou pourrait advenir – des mots non standard dans les dictionnaires lorsque leur principale caractéristique n'est pas la variation diaphasique. Si nous analysons un corpus récent et cherchons ces

termes non standard dans les dictionnaires, combien d'entrées trouverons-nous ? Nous anticipons un nombre très faible d'équivalents, et une analyse détaillée nous permettrait non seulement de conclure que les dictionnaires intègrent ces mots avec un certain retard, mais aussi d'identifier les types de termes qui y sont répertoriés et, à l'inverse, ceux qui échappent à l'inclusion dans le dictionnaire.

L'avantage des dictionnaires spécialisés dans cette « course aux entrées » réside dans le fait qu'en théorie, ils prennent en compte toutes les variations linguistiques, y compris celles qui ne relèvent pas strictement du diaphasique. Comme l'un des principaux objectifs des dictionnaires spécialisés est de détecter et de documenter les évolutions des variétés non standard, il est probable que ces dictionnaires enregistrent un nombre croissant d'entrées, toutefois, en tenant compte de la rapidité avec laquelle de nouvelles expressions apparaissent, il est également possible que nous n'en trouvions pas suffisamment.

Un autre élément à prendre en considération est que, dans ces dictionnaires spécialisés, la simple présence d'un mot implique une catégorisation non standard. Il ne reste alors plus qu'à déterminer comment traiter les différentes variétés en question : doit-on se contenter d'une seule étiquette ou affiner les distinctions entre, par exemple, parler jeune, français contemporain des cités, ou encore argot classique ?

Cette recherche permettra ainsi d'évaluer l'état actuel des dictionnaires, qu'ils soient en avance ou en retard dans l'intégration des innovations linguistiques. On sait que les expressions non standard récentes posent de nombreuses difficultés aux locuteurs non familiers avec la variation.

3. Corpus

Pour atteindre notre objectif, nous avons choisi une communauté pour laquelle l'usage des mots et du discours joue probablement un rôle important dans la construction identitaire : celle des rappeurs. Chaque forme artistique met, d'une manière ou d'une autre, l'expression de soi à l'épreuve, et le rap, en tant qu'art puisant dans des variétés linguistiques non standard, nous offre un terrain d'étude riche. À travers ce genre, nous disposons d'une immense base de données, accessible à un large public. Le seul problème auquel nous devons faire face est que certains mots ou expressions ne sont pas nécessairement compréhensibles par tout le monde. C'est là que les dictionnaires spécialisés prennent tout leur sens. Cependant, ces dictionnaires ne contiennent pas toutes les expressions, par conséquent les recherches dans le domaine des variétés non standard ont un besoin d'expansion continue et de mise à jour régulière des bases de données, car il arrive souvent que des mots n'aient aucune entrée correspondante dans les dictionnaires.

Quant au corpus, il est important de mentionner que l'analyse de l'usage de la langue chez les rappeurs n'est pas une tâche simple. Nous estimons que l'une des meilleures approches consiste à laisser l'utilisateur, ici le rappeur, définir lui-même le sens et implicitement la fonction des mots qu'il utilise. Pour notre recherche, nous avons utilisé une série d'interviews de Konbini qui se compose de 23 épisodes distincts réalisés au début des années 2020, entre 2020 et 2022. Konbini est un média

digital français fondé en 2008 qui produit du contenu pop culture, axé sur l'actualité, la musique et la société, connu pour ses interviews au format court et dynamique et leur ton décontracté et orienté vers la jeunesse. La série que nous avons utilisée s'appelle *le lexique du street* où des rappeurs ou des personnalités du milieu urbain expliquent des termes et expressions typiques du vocabulaire non standard. Ces vidéos documentent les affirmations de 23 rappeurs qui ont été invités à fournir des explications sur chaque expression non standard afin d'attribuer un sens précis à chaque mot ou expression. Le tableau 1 détaille les données des rappeurs interviewés.

Tableau 1. Les données personnelles des rappeurs interviewés

	Nom du rappeur	Date de naissance	Ville	Nombre de mots définis
1	Bakari	1996	Liège	18
2	Bosh	1992	Paris	24
3	Capitaine Roshi	1996	Paris	18
4	Chily	1999	Paris	18
5	Da Uzi	1992	Paris	23
6	Denzo	2001	Paris	20
7	Elams	1994	Marseille	23
8	Guy2bezbar	1997	Paris	15
9	Hornet la Frappe	1991	Paris	26
10	ISK	2003	Paris	17
11	Koba LaD	2000	Paris	16
12	L'Algérino	1981	Marseille	20
13	Mister You	1984	Paris	29
14	Naps	1986	Marseille	16
15	Niro	1987	Blois	23
16	Rimkus	-	Paris	16
17	Seth Gueko	1980	Paris	21
18	Sifax	1995	Paris	21
19	Soso Maness	1987	Marseille	20
20	Timal	1997	Paris	22
21	TK	-	Marseille	21
22	Zikxo	1995	Paris	20
23	ZKR	1996	Roubaix	19

Le cadre de la définition n'étant pas prédéfini, les rappeurs ont fait appel non seulement à la verbalité, mais aussi aux outils de la communication non verbale. Cela a donné lieu à certaines occurrences dans notre glossaire et dans les transcriptions des vidéos, où une expression non standard ne reçoit pas d'explication concrète, que ce

soit avec une histoire, un synonyme ou un exemple d'usage spécifique. Les rappers ont fourni des expressions qu'ils considéraient comme les plus problématiques, c'est-à-dire celles qu'ils pensaient être les moins connues du grand public, souvent issues de leurs propres paroles de rap. Nous avons délibérément choisi d'utiliser ici le terme « élément non standard », afin de souligner qu'au-delà des mots, les rappers ont mentionné des groupes nominaux (*côté mexico*), des groupes prépositionnels (*dans ton kwaah*), ainsi que des phrases incomplètes (*j'ai pas one*) ou complètes (*je t'finesse*). Le nombre total des éléments non standard est de 466.

En étudiant les mots, il a été intéressant de constater que, parmi les 466 éléments, certains ont été demandés à plusieurs rappers. Cela porte le total des éléments non standard à 401, tandis que 65 autres éléments, définis par plusieurs locuteurs, ont été ajoutés à l'étude, diversifiant ainsi notre recherche. Dans ces cas, nous avons examiné comment chaque rappeur définissait le mot et si des outils différents ou similaires étaient utilisés pour fournir la définition. Il est également important de noter que parmi les 466 questions posées, 103 concernaient des éléments à plusieurs composants. Cela signifie que le corpus ne peut pas se limiter à des mots bien que près des trois-quarts de la liste soit constituée de mots.

La présentation exhaustive des 466 mots rendrait la description de notre recherche trop pesante. Ainsi, sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous contenterons d'en introduire quelques-uns à titre illustratif afin d'exposer notre corpus de manière synthétique. Les mots retenus l'ont été en fonction de deux critères principaux : leur caractère néologique et l'intérêt linguistique que présente leur forme : *doggyner*, *ha fou*, *gadaye*, *peugeuff*, *khalass*, *kichta*, *game*, *se faire québar*, *crosser*, *être paro*, *être yomb*, *léwé*, *narvalo*, *arah*, *arténa*, *bebop*, *choupette*, *moutchel*, *avoir la boco*, *teillé*, *igo*, *litron*, *boug*, *deum*, *pouchka*, *mitard*, *emboucaner*, *brolique*, *tartiner*, *rodave*.

4. Méthode

Nous avons commencé notre analyse en déterminant pourquoi ces éléments non standard ont été choisis pour être examinés et pourquoi leurs définitions méritaient une interview selon les éditeurs. Nous avons donc comparé les significations des éléments définis avec leurs équivalents dans les dictionnaires dans la mesure où nous avons trouvé des correspondances. Il est utile de préciser que nous avons consulté les dictionnaires en ligne suivants : *Le Robert*, *Larousse*, *Le Dictionnaire de la Zone* et le *Dictionnaire des mots d'argot français* de Genius. L'ordre de cette liste reflète également la confiance que nous accordons à ces dictionnaires pour ce travail. Ainsi, nous avons pris *Le Robert* comme source principale, et nous avons consulté le dictionnaire *Larousse* lorsque nous n'avons pas trouvé d'équivalent dans ce premier. Enfin, nous avons utilisé le dictionnaire en ligne constamment mis à jour, *Le Dictionnaire de la Zone* et *Dictionnaire des mots d'argot français* de Genius avec lesquels on a suivi la même logique. Expliquer en détail pourquoi nous avons adopté cet ordre de consultation des dictionnaires et pourquoi il est pertinent de hiérarchiser ces sources dépasserait les cadres de cette étude. Précisons toutefois qu'il s'agit de

la méthode dite des « filtres consécutifs », proposée par Lambert (2000) et reprise par Trimaille sous l'appellation de « méthode des filtres successifs » (2004). Nous nous concentrerons donc sur les éléments répertoriés, sans détailler la présentation des dictionnaires. De plus, nous notons que, dans quelques cas, il n'y a pas de correspondance exacte avec la transcription, étant donné que les constructions analysées sont principalement utilisées à l'oral. Cela nous a amené à nous éloigner de la transcription vidéo et, lorsque cela était nécessaire, à adopter l'orthographe correspondant à celle trouvée dans le dictionnaire.

Dans le cadre de cette recherche, à part leur définition, nous avons étudié l'origine des mots et des expressions, notamment lorsqu'ils sont liés à une autre langue : emprunts. Ensuite, nous avons analysé les outils employés par les locuteurs pour fournir des explications. Ces outils se manifestaient souvent par l'utilisation de synonymes, de périphrases ou par la mention d'un contexte concret, avec un exemple d'usage.

Les données recueillies lors des interviews ont été organisées sous forme de tableau et nous avons attribué des étiquettes aux éléments en fonction des informations supplémentaires que nous avons pu obtenir au-delà de leur signification. Nous avons ainsi travaillé avec deux documents. Le premier contenait les transcriptions complètes des interviews, utilisées pour créer le glossaire et catégoriser les explications. Le second était un tableau regroupant les données collectées, où nous avons indiqué comment chaque mot avait été expliqué par les locuteurs. Dans cette recherche, il ne s'agit donc pas seulement d'analyser les mots et expressions considérés comme nouveaux dans le lexique non standard, mais aussi de comprendre les défis liés à leur catégorisation et enfin de révéler les tendances d'étiquetage des dictionnaires.

Vu la complexité des résultats obtenus dans le cadre de cette étude, nous avons choisi de présenter les méthodes d'explications utilisées par les rappeurs en plusieurs étapes. Nous commencerons par examiner si les locuteurs ont précisé l'origine des mots en question. Puis, nous analyserons s'ils ont eu plutôt recours à des synonymes ou à des ériphrases. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'analyse des contextes concrets dans lesquels les mots ou expressions sont utilisés. Enfin, dans la dernière partie de notre étude, nous aborderons l'utilisation des mots et expressions non standard dans les explications, et nous reviendrons sur ce point à la fin de la présentation des résultats.

5. Résultats

Nous commençons par un point important, notamment par le nombre de mots pour lesquels nous avons trouvé des équivalents dans les dictionnaires. À cet égard, nous avons fait une distinction entre les mots présents dans les dictionnaires généraux *Le Robert* et *Larousse* et ceux figurant dans le *Dictionnaire de la Zone*, qui peut être considéré comme un dictionnaire spécialisé. Cette distinction est justifiée par le fait que le *Dictionnaire de la Zone* contient une proportion plus élevée de mots non standard que les deux premiers (*Le Robert* et *Larousse*), même si ces dernières années, son concepteur, Abdelkarim Tengour y a consacré moins de temps, ce qui pourrait expliquer l'absence de certains mots et expressions.

Dès le départ, nous soulignons que l'écart entre *Le Robert* et le *Dictionnaire de la Zone* est nettement plus significatif. Bien que la version en ligne du *Robert* soit régulièrement mise à jour, les termes non standard n'en constituent pas une partie intégrante. Il est indéniable que le *Dictionnaire de la Zone*, étant un dictionnaire spécialisé, s'avère être une ressource fiable apportant une forte contribution aux recherches sur les variétés non standard et se distinguant clairement des dictionnaires généraux comme *Le Robert*. Or, ce présupposé, dans ce corpus, n'est pas vérifié. Examinons d'abord les informations que nous avons pu recueillir grâce au dictionnaire *Le Robert*. Sur les 401 expressions étudiées, seules 53 apparaissent dans ce dictionnaire. Plus surprenant encore, parmi ces 53 cas, seulement 23 définitions proposées par les rappers correspondent à celles du dictionnaire. Les 29 autres mots relèvent soit de la catégorie des homonymes, soit de celle des mots polysémiques. Le tableau ci-dessous (tableau 2) illustre, sans prétendre à l'exhaustivité, quelques divergences significatives entre les définitions fournies par le dictionnaire et celles des rappers.

Tableau 2. Les différences dans l'interprétation des mots non standard entre *Le Robert* et les rappers interviewés

Élément non standard	Définition Le Robert	Définition Konbini
une bonbonne	« Gros récipient à col étroit et court »	« Une bonbonne, vas-y, c'est, une bonbonne. Tout plein de trucs dedans. » faisant un geste de la main comme s'il roulait et tenait une cigarette. (Da Uzi)
une guitare	« Instrument de musique à cordes que l'on pince avec les doigts ou avec un petit instrument »	« Pour nous, c'est la guitare et après, y a la guitare, la guitare. » faisant un geste de la main comme s'il tenait et tirait avec une mitrailleuse. (Elams)
tartiner	1 : « Étaler (du beurre, etc.) sur une tranche de pain » 2 : « Faire un long développement. »	« Tartiner, c'est les bosseurs, frerot. » (Timal)
écaille	« Petite plaque qui recouvre la peau (de poissons, de reptiles). »	« L'écaille, c'est quand... la coke, c'est de la frappe. C'est de l'écaille. » (Hornet la Frappe)

Dans l'espoir de trouver davantage de correspondances entre les termes spécialisés du *Dictionnaire de la Zone* et les mots soumis à analyse, nous avons examiné attentivement le répertoire de ce dictionnaire. À notre grande surprise, nous n'avons identifié que 59 correspondances, un chiffre comparable à celui des collections du *Robert* ou du *Larousse*. Faute de trouver plus de similitudes, nous devons nous contenter des 343 définitions fournies par les interviewés. Il est important toutefois de souligner l'apport du *Dictionnaire de la Zone*, puisque parmi ces 59 correspondances, 48 exprimaient une signification identique à celle relevée lors des interviews. Ce fait confirme pleinement son statut de dictionnaire spécialisé dans les variétés non standard. Dans les cas restants, bien que le *Dictionnaire de la Zone* propose également des expressions non standard, leur sens différait, ce qui indique qu'il s'agit plutôt des mots homonymes. À titre d'illustration, nous présentons ci-

dessous quelques exemples de correspondances entre les définitions du *Dictionnaire de la Zone* et celles données par les rappeurs (tableau 3).

Tableau 3. L'explication de mots non standard d'après le *Dictionnaire de la Zone* et les rappeurs interviewés

Élément non standard	Définition Dictionnaire de la Zone	Définition Konbini
une tchop	« Voiture, automobile »	« Une tchop, c'est une voiture. » (Bosh)
(un) igo	« Ami, frère »	« Igo, ça veut dire frère, mon gars. C'est pour désigner quelqu'un, quoi. » (Bosh)
une racli	« Jeune femme, fille »	« Une meuf encore. Y en a, y en a des mots pour les meufs. » (Koba LaD)
poucave	1 : « Délateur, mouchard » 2 : « Dénoncer, moucharder, trahir »	« C'est balancer, c'est dénoncer. La délation. Et on mange pas de ce pain-là. » (Seth Gueko et 25G)

Examinons maintenant les éléments récurrents et identifions ceux qui sont apparus à plusieurs reprises au cours des interviews, car ces derniers méritent une attention particulière. Dans la liste ci-dessous (tableau 4), les mots marqués d'un astérisque indiquent une correspondance avec le dictionnaire, auquel cas la signification a été extraite de celui-ci. En revanche, pour les mots sans astérisque, la définition provient de l'explication donnée par le rappeur.

Tableau 4. Éléments lexicaux récurrents du français contemporain des cités relevés dans les interviews de plusieurs rappeurs

Élément répétitif	Signification	Rappeur demandé
khalis(s)	argent*	Bosh, Niro, TK
kichta	argent*	Bosh, Chily, Da Uzi, Niro
tchop	voiture*	Bosh, Hornet la Frappe
litron	litre (souvent d'alcool)	Bosh, Rimkus
fimbi	fille, femme	Capitaine Rosh, Koba LaD
gadaye	celui qui ne sert à rien	Capitaine Rosh, Da Uzi
plavon	Plan	Capitaine Rosh, Da Uzi, Guy2bezbar
(être) paro	fou*	Da Uzi, Mister You, Niro
cavu	Fesses	Capitaine Rosh, Mister You
ziak	changement de truc, faire l'amour	Denzo, Koba LaD
cambu	cambruler, emboucaner	Denzo, Elams
yomb	énervé*	Niro, Denzo
tminik	emboucaner (piéger)	Elams, L'Algérino
arah	expression du guetteur	Elams, Naps
brouncha	soirée arrosée	Elams, Soso Maness
guitare	arme lourde	Elams, L'Algérino, Soso Maness, TK

garoffe	Mentir	Elams, L'Algérino, Naps
tchouper	Sucer	Elams, Naps
mâche	Cocaïne	Elams, Soso Maness
crosser	donner un coup de crosse	Hornet la Frappe, ISK
peugeuff	quand tu fumes	Hornet la Frappe, Koba LaD
schmet	méchant, qui se défile	Hornet la Frappe, Mister You
khalass	Payer	Koba LaD, Niro
taga	cannabis*	Koba LaD, Mister You, Niro
(avoir) la boco	parler trop	L'Algérino, Naps, Soso Maness
(être) quillé	être loin (sous l'effet d'une drogue)	L'Algérino, Naps

En confrontant les significations fournies par les rappeurs avec celles retrouvées dans les dictionnaires, il apparaît que les définitions coïncident presque parfaitement. Nous précisons que cette correspondance est presque totale, car dans certains cas, les rappeurs n'ont pas entièrement explicité le sens du mot. Par exemple, lors de la définition du mot *guitare*, nous avons dû nous appuyer sur le geste du rappeur imitant une arme avec ses mains pour en déduire le sens. De plus, dans certains cas, un élément non standard pouvait avoir plusieurs significations : certains rappeurs en ont donné une définition complète, tandis que d'autres se sont contentés de fournir la signification qu'ils considéraient comme principale.

Dans la suite de notre analyse, nous présenterons les résultats concernant les outils privilégiés par les rappeurs pour définir les mots et expressions. Nous examinerons en particulier les différentes dimensions des explications, en commençant par les définitions simples, où, à l'instar des dictionnaires, un seul mot a été utilisé pour transmettre le sens. Ensuite, nous aborderons les explications complexes, d'autant plus significatives qu'elles sont nombreuses, avant d'explorer des cas particuliers dans lesquels le rappeur a illustré ses propos par un exemple concret ou utilisait un autre mot non standard pour répondre à la question. Enfin, nous présenterons un procédé qui pourrait surprendre : la mise en scène de la spatialité, utilisée par les rappeurs pour rendre leurs explications plus accessibles et compréhensibles.

Les rappeurs ont majoritairement surmonté les obstacles à travers des explications explicites, c'est-à-dire des définitions proches de celles des dictionnaires ou reposant sur des synonymes. Parmi les 466 questions recensées – qu'elles soient posées plusieurs fois ou non – 318 réponses ont été classées dans cette catégorie. Il est également important de remarquer que ces explications explicites étaient parfois complétées : dans 79 des cas, elles étaient accompagnées de paraphrases.

La deuxième méthode la plus courante, et sans doute l'une des plus professionnelles, adoptée par les rappeurs, repose sur l'utilisation d'exemples. Dans près d'un tiers des cas, les spectateurs des entretiens ont pu bénéficier d'exemples d'utilisation ou de contextualisations, tirés pour la plupart des textes de chansons des rappeurs eux-

mêmes. Cependant, aucun exemple ne se trouve isolé dans une explication, il est toujours associé à un mot (standard ou non standard), ou bien intégré dans un contexte plus large. À l'instar de nombreux dictionnaires, les exemples occupent souvent une place secondaire dans l'explication des expressions, et sont fréquemment suivis d'une traduction explicative de la phrase donnée en exemple.

Bien que la narration d'une histoire personnelle puisse sembler courante lorsqu'un rappeur explique ses propres paroles, il est intéressant de noter qu'elle ne se classe qu'en troisième position parmi les outils utilisés, avec 167 occurrences. Cet outil est rarement employé par les linguistes et lexicographes, car il n'est pas considéré comme une donnée objective, même dans un contexte en ligne où aucune barrière physique ne se pose. Cela a également été ressenti par les interviewés, car lorsqu'ils racontaient une histoire, ils ont caractérisé le mot à définir par un terme non standard, tout en fournissant un exemple pratique dans presque la moitié des cas. Par exemple, Soso Maness explique le mot *arha* de la manière suivante.

Arha, c'est ce qu'on crie quand on voit la police, tu vois. Arha, c'est-à-dire que moi, j'ai grandi avec ce mot-là, mais ce qui était fou là, y a pas si longtemps, j'étais dans une banlieue à Paris et je les ai entendus crier : Arha. J'ai dit, wouah, ça a fait tout ce chemin. C'est magnifique.

Cependant, il est rare que ces mots soient accompagnés à la fois d'une paraphrase sous forme de phrase exemple et d'une explication non standard, phénomène observé seulement dans 23 % des cas.

Nous concluons cette énumération par les cas particuliers. Nous avons relevé 219 occurrences où l'explication d'un mot non standard était enrichie d'un ou plusieurs autres mots non standard. Ces derniers apparaissent soit comme des synonymes, soit comme des éléments de contexte. En outre, 27 expressions non standard étaient associées à une origine connue des rappeurs. Il s'agit ici de l'étymologie : les rappeurs ont pu indiquer la langue source du terme. À l'exception de quelques rares cas dans la liste collectée, toutes les expressions sont issues de l'arabe. Bien que la relation entre les rappeurs et la spatialité soit difficile à interpréter dans une perspective strictement linguistique, elle revêt une grande importance. Dans 79 fois, les rappeurs ont lié un mot non standard à une échelle spatiale, telle que la rue où ils vivent, un bloc d'immeubles, un quartier ou une ville.

Pour une meilleure lisibilité, nous organiserons les données précédemment présentées dans un tableau structuré (tableau 5) suivant l'ordre de cette discussion. Dans ce tableau, nous mettons en évidence la fréquence d'apparition de chaque méthode d'explication des mots au cours des interviews. Cela nous permet de souligner leur importance respective. De plus, le tableau montre également combien de fois différents modes d'explication sont apparus simultanément. La croisée des sections horizontales et verticales signifie que les deux caractérisent un élément non standard. Lors de l'interprétation des résultats, il est important de garder à l'esprit que ces éléments non standard ont été définis non pas par des linguistes, mais par des musiciens et des usagers de la langue. Autrement dit, le lexique des rappeurs

reflète de manière significative celui des cités, dans la mesure où ces artistes sont majoritairement issus de ces milieux urbains.

Tableau 5. La relation entre les modes d'explication des mots et leur co-occurrence

	Par synonyme	Par périphrase	Par des mots non standard	Par des exemples concrets	Par emprunts	Avec mention de spatialité
Par synonyme	89	79	120	125	23	60
Par périphrase	79	23	81	83	7	36
Par des mots non standard	120	81	32	88	10	40
Par des exemples concrets	125	83	88	–	16	34
Par emprunts	23	7	10	16	–	6
Avec mention de spatialité	60	36	40	34	6	–

Quoique les résultats soient clairs, les conclusions qui en découlent ne sont pas nécessairement évidentes. Ce dont nous sommes absolument sûr, c'est que les rappeurs n'étaient pas préparés à l'exercice d'explication : il n'y a pas eu de discussion préalable sur les mots à définir, et leurs réactions ainsi que leurs explications peuvent être considérées comme spontanées. Travailler avec des données orales et spontanées implique que la variation par rapport aux normes standard est pleinement présente. Le langage gestuel des rappeurs et l'organisation parfois désordonnée de leurs explications suggèrent que l'entretien n'a pas suivi un scénario prédéfini.

Avec cette méthode indirecte, nous ne pouvons révéler qu'une partie limitée de la relation supposée entre les rappeurs et certains mots non standard. Par exemple, nous ignorons pourquoi ils ont choisi ces mots pour écrire leurs paroles. La preuve la plus pertinente de cette limitation réside dans le fait que parmi les 401 expressions, 167 cas (soit près de 42 %) incluent une histoire associée à un mot ou à une expression non standard.

Parmi les 401 cas étudiés, les rappeurs ont formulé une explication simple dans 318 occurrences (soit 79 %), en fournissant un synonyme, une méthode comparable à celle utilisée dans les dictionnaires. Cela prouve que même les rappeurs, qui ne sont évidemment pas linguistes, considèrent cette approche comme la plus efficace pour définir des éléments de langue non standard. Bien que cette observation ne constitue pas une révélation révolutionnaire (l'efficacité des synonymes étant depuis longtemps reconnue par les lexicographes, lexicologues et linguistes), elle prend un intérêt particulier à la lumière des autres méthodes de définition qui accompagnent parfois les synonymes.

Une analyse comparative plus approfondie montre que les synonymes ont tendance à apparaître de manière isolée. Autrement dit, dans 60% des cas, ils ne sont accompagnés ni de récits, ni d'exemples concrets (193 sur 318), ni même d'autres termes non standard (198 sur 318). Au total, nous avons recensé 107 explications

de ce type, soit près d'un quart des cas, qui ne s'appuient sur aucune autre méthode. Cela renvoie à l'idée que les rappeurs emploient ces mots précisément pour leur connotation non standard, ce qui, en soi, ne fournit pas d'informations supplémentaires.

6. Conclusion

Un des principaux apports de notre recherche réside dans l'élaboration d'un lexique inédit, qui tente de combler, en partie, une lacune importante. Parmi les 401 expressions non standard étudiées, seulement 50 disposent d'un équivalent dans les dictionnaires consultés (y compris un dictionnaire spécialisé). Ce constat illustre la difficulté des dictionnaires à suivre le rythme des néologismes non standard et cette même dynamique explique aussi en partie le retard des glossaires spécialisés.

Les mots sont donc les manifestations lexicales des variétés linguistiques, mais ce sont avant tout les situations d'usage qui déterminent ces variétés. Cependant, l'analyse des mots ne permet pas nécessairement de saisir l'ensemble de la situation, ni de comprendre pleinement les fonctions sous-jacentes des mots en question. En effet, les mots ne sont que des empreintes des variétés non standard et ne révèlent pas l'intégralité du phénomène. Cette analyse ne fournit pas non plus d'informations sur les relations entre les variétés, ni sur le nombre de variétés auxquelles un mot donné appartient simultanément. Une étude approfondie des fonctions des variétés non standard serait précieuse à cet égard, car elle permettrait de mieux attribuer les étiquettes aux mots et de rendre leur classification plus cohérente.

Nous avons observé que les dictionnaires généraux attribuent principalement des étiquettes aux mots en fonction de la variation diaphasique. Cependant, cette tendance n'est pas uniforme et laisse apparaître certaines particularités intéressantes. Il semblerait que pour qu'un mot non standard intègre un dictionnaire général, il doive d'abord être identifié comme relevant de la variation diaphasique, ou du moins relever simultanément des variations diastratique et diaphasique. Autrement dit, la variation diaphasique jouerait un rôle clé dans le processus de lexicalisation des termes non standard, en agissant comme une passerelle.

L'analyse du dictionnaire *Larousse*, aussi bien en ligne que dans la version papier du *Petit Larousse*, illustre bien cette dynamique. Pour pallier les difficultés de classification, ce dictionnaire a introduit une nouvelle étiquette : « très familier ». Cette catégorie regroupe principalement des mots qui fonctionnent à la fois dans un cadre diastratique et diaphasique. Concrètement, ces termes sont présents non seulement dans un dictionnaire général sous l'étiquette « familier », mais également dans un dictionnaire spécialisé comme le *Dictionnaire de la Zone*. Cette double présence suggère que les dictionnaires généraux imposent un certain parcours à la lexicalisation des mots non standard. Avant d'être pleinement intégrés dans le lexique courant, ces derniers doivent d'abord être reconnus dans un usage diaphasique, puis franchir progressivement les frontières du familier pour éventuellement accéder au standard.

Les résultats nous ont permis de constater que les dictionnaires généraux semblent regrouper indistinctement toutes les variétés diastratiques, attribuant parfois

l'étiquette « populaire », voire « argot », lorsque le mot appartenait véritablement à l'argot classique. Toutefois, ces dictionnaires accusent non seulement un retard en termes de nombre d'entrées, mais la pertinence de leurs étiquettes peut être remise en question.

En nous appuyant sur les définitions fournies par les locuteurs eux-mêmes, nous pourrions associer ces termes à la variation diastratique et, dans de nombreux cas, leur attribuer l'étiquette de « français contemporain des cités ». Cette notion, telle que définie par Jean-Pierre Goudaillier (1997, 2002), reflète simultanément la réalité sociale, économique et géographique des locuteurs. L'essor de cette variété justifie, selon nous, l'introduction de cette étiquette, qui permettrait de résoudre plusieurs difficultés.

D'abord, elle rendrait obsolète l'usage de l'étiquette « populaire ». Ensuite, elle offrirait une catégorie suffisamment large pour englober un nombre significatif de termes non standard. Enfin, elle introduirait une classification diastratique reconnue, capable de coexister avec la variation diaphasique, autrement dit, avec les niveaux de langue.

Afin d'élaborer une méthode de catégorisation plus précise, il est essentiel d'identifier le cadre géographique et social dans lequel un mot apparaît, autrement dit, de déterminer où il se manifeste et quels groupes de locuteurs en font usage. À cet égard, la prise en compte de la dimension spatiale constitue un atout considérable.

Le français contemporain des cités ou l'argot des banlieues – une notion rarement utilisée dans le *Petit Robert* (cf. IASCAR) – renferme une dimension spatiale qui pourrait ainsi servir de repère dans l'attribution des étiquettes propres à cette variété linguistique. Toutefois, une étude spécifique s'impose pour approfondir l'analyse des fonctions des variétés non standard. Une telle recherche permettrait non seulement d'affiner notre compréhension des variétés non standard, mais aussi d'adapter les pratiques de catégorisation à l'évolution actuelle du langage. Nous avons conscience que cette approche ne constitue qu'un point de départ. Chaque fonction identifiée ouvre toutefois de nouvelles perspectives pour des recherches futures.

Bibliographie

- BERTUCCI, M.-M. (2013). *Formes de la ségrégation langagière et sociale en banlieue. Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 4, pp. 41-55.
- BILLIEZ, J., BUSON, L. (2013). *Perspectives diglossique et variationnelle – Complémentarité ou incompatibilité ? Quelques éclairages sociolinguistiques. Journal of French Language Studies*, 23, pp. 135-149.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (2002). *Quel est le rôle du français parlé dans les évolutions syntaxiques ? L'Information grammaticale*, 94, pp. 11-17.
- GADET, F. (1996). *Niveaux de langue et variation intrinsèque. Palimpsestes*, 10, pp. 17-40.
- GADET, F. (1998). *Cette dimension de variation que l'on ne sait nommer. Sociolinguistica*, 12, pp. 53-71.

- GADET, F. (2021). Variété. Langage & Société, hors série, pp. 337-340.
- GOUDAILLIER, J.-P. (1997). Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités. Paris : Maisonneuve et Larose.
- GOUDAILLIER, J.-P. (2002). De l'argot traditionnel au français contemporain des cités. La Linguistique, 38, pp. 5-23.
- KOVÁCS M. (2021). Je viens de là où le langage est en permanente évolution : Langue et identité chez Grand Corps Malade. Revue d'Études Françaises, 25, pp. 65-74.
- LAMBERT P. (2000). Mise en textes de parlers urbains de jeunes (Mémoire de D.E.A. sous la direction de Jacqueline Billiez). Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3.
- MATHIEU P. (2003). Entre argot et langue populaire, le jargon, usage de la place publique. Marges Linguistiques, 6, pp. 40-54.
- NAPIERALSKI, A. (2021). Le lexique non standard dans le discours du rappeur Niska. Revue d'Études Françaises, 25, pp. 125-139.
- SABLAYROLLES, J-F. (2019). Comprendre la néologie. Limoges : Lambert-Lucas.
- SOURDOT M. (2002). L'argotologie : entre forme et fonction. La Linguistique, 38, pp. 25-39.
- SZABÓ D. (2016). Le français contemporain des cités : langue d'intégration ou d'exclusion ? Revue d'Études Françaises, 21, pp. 109-115.
- TRIMAILLE, C. (2004). Pratiques langagières et socialisation adolescentes : le tricard, un autre parmi les mêmes. In D. CAUBET et al. (éds.), Parlers jeunes, ici et là-bas. Pratiques et représentations. Paris : L'Harmattan, pp. 127-148.
- VERDELHAN-BOURGADE, M. (1991). Procédés sémantiques et lexicaux en français branché. Langue française, 90, pp. 65-79.
- WACHS, S. (2005). Passer les frontières des registres en français : un pas à l'école. Synergies France, 4, pp. 169-177.

Sitographie

Dictionnaire en ligne :

- <https://dictionnaire.lerobert.com/definition> [2/2/2025]
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> [2/2/2025]
- <https://www.dictionnairedelazone.fr/> [2/2/2025]
- <https://genius.com/Genius-france-dictionnaire-des-mots-dargot-francais-annotated> [2/2/2025]

Liens des interviews :

- <https://www.facebook.com/watch/?v=619063206173380> [2/2/2025]
- <https://www.youtube.com/watch?v=rpxnwusWdKM> [2/2/2025]
- <https://www.youtube.com/watch?v=q4buuS4rvug> [2/2/2025]
- <https://www.youtube.com/watch?v=u2DwR2SOpv0&t> [2/2/2025]
- https://www.youtube.com/watch?v=C9_fxVklFjc [2/2/2025]
- <https://www.konbini.com/videos/denzo-le-lexique-de-la-street/> [2/2/2025]
- <https://www.youtube.com/watch?v=sjKgUq7E6gk> [2/2/2025]
- <https://www.youtube.com/watch?v=kTkogdLv1qE> [2/2/2025]

<https://www.konbini.com/videos/hornet-la-frappe-l-le-lexique-de-la-street/>
[2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=AnTcv0r0C5M> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=wrsW6j2ijoE> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=holBVdAAjyc> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=zggZduh3aUY&t> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=YqRY4zT3TwI> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=UHUWDKDgunY> [2/2/2025]
<https://www.konbini.com/videos/le-lexique-de-la-street-de-rimkus/> [2/2/2025]
https://www.youtube.com/watch?v=Fg_hbOwVK0Y [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=l9T2lUOG4Pw> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=2UmTem9922Y> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=R3U83YUUsom> [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=zqo9nqrJSEk> [2/2/2025]
https://www.youtube.com/watch?v=Ez25ImvoB_c [2/2/2025]
<https://www.youtube.com/watch?v=fn8lnwJj6es> [2/2/2025]

La red hispanista de Fernando Aínsa. Circulación de ideas en el mundo académico

The Hispanist Network of Fernando Aínsa: Circulation of Ideas in the Academic World

Yadira Carranza Marino

Université Polytechnique Hauts-de-France, Francia

 <https://orcid.org/0000-0003-4471-6708>

Yadira.CarranzaMarino@uphf.fr

Resumen: Este artículo explora la importancia de las redes intelectuales en la circulación de ideas dentro del ámbito académico, a partir del análisis de un caso particular: la red intelectual del crítico y funcionario de la Unesco Fernando Aínsa. El objetivo principal es examinar el papel de Aínsa en la promoción de la literatura latinoamericana mediante sus vínculos con la comunidad académica hispanista. Para indagar en su presencia en centros académicos, así como en su participación en encuentros y publicaciones, se recurre al estudio de su archivo, en particular de su correspondencia. Este corpus epistolar es abordado desde un enfoque sociohistórico y cultural—que incluye el paradigma de las transferencias culturales, la noción de redes y el concepto de campo intelectual de Bourdieu—, complementado con herramientas del análisis de redes. Este enfoque permite representar a los actores como nodos y sus relaciones como aristas, facilitando así una visualización estructurada de sus vínculos. El análisis permite perfilar a Aínsa como un mediador y un actor clave en la promoción de escritores y de la literatura latinoamericana.

Palabras claves: redes intelectuales, Fernando Aínsa, circulación de ideas, estudios latinoamericanos, mediador cultural.

Abstract: This article explores the importance of intellectual networks in the circulation of ideas within the academic sphere, based on the analysis of a specific case: the intellectual network of Fernando Aínsa, literary critic and UNESCO official. The main objective is to examine Aínsa's role in promoting Latin American literature through his connections with the Hispanic academic community. To investigate his presence in academic institutions, as well as his participation in conferences and publications, the study draws on his archival materials—particularly his correspondence. This epistolary corpus is approached from a socio-historical and cultural perspective, incorporating the paradigm of cultural transfers, the notion of networks, and Bourdieu's concept of the intellectual field. It is complemented by tools from network analysis, which allow for the representation of actors as nodes and their relationships as edges,



Received: 30.03.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University Polytechnic Hauts-De-France. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

thus enabling a structured visualization of their connections. The analysis profiles Aínsa as a cultural mediator and a key figure in the promotion of Latin American writers and literature.

Keywords: intellectual networks, Fernando Aínsa, circulation of ideas, Latin American studies, cultural mediator.

Las redes intelectuales en América Latina han constituido un esfuerzo por parte de los intelectuales para abrir canales de comunicación y diálogo en torno a problemáticas comunes en el continente. Durante el siglo XIX, los países latinoamericanos estuvieron centrados en sus propias dinámicas internas, marcadas por revoluciones, guerras civiles y procesos de delimitación territorial. No fue sino hasta principios del siglo XX cuando comenzaron a surgir las primeras iniciativas de unidad e integración continental, entre las que destaca la red arielista impulsada por Enrique Rodó, orientada a consolidar un pensamiento latinoamericanista (Devés-Valdés, 2007, p. 60).

Este es el balance que realiza Eduardo Devés-Valdés en *Redes intelectuales en América Latina*, obra en la que examina la historia de la intelectualidad latinoamericana a partir del concepto de redes intelectuales (RI). Devés forma parte de un grupo de investigadores que han impulsado el estudio de las RI como una disciplina con su propio marco teórico y metodológico. De acuerdo con Adriana Rodríguez-Alfonso, los orígenes de este enfoque pueden rastrearse hasta las propuestas de Ángel Rama sobre la sociedad latinoamericana. En el caso de Devés, las redes intelectuales se conciben desde la perspectiva de los estudios eidéticos y el pensamiento periférico, entendidos como “motores y canales a través de los cuales circulan ideas” (Devés-Valdés, 2021, p. 12). Su estudio permite comprender las dinámicas y lógicas de un campo cultural, en términos de Bourdieu.

Desde la perspectiva de Michel Espagne (1999), la transferencia cultural implica el tránsito de ideas desde un contexto de origen hacia uno de recepción, proceso en el que intervienen múltiples actores, algunos más visibles que otros. El enfoque de las RI no solo permite analizar los canales a través de los cuales se produce dicha transferencia, sino que también visibiliza a agentes culturales que han permanecido en la sombra: los mediadores de transferencias culturales.

En *Les conditions sociales de la circulation interne des idées*, Bourdieu sostiene que los campos se estructuran en función de una lógica de intereses mutuos, definidos como “efecto de afinidades ligadas a la identidad (u homologías) de las posiciones en diferentes campos” (Bourdieu, 2002, p. 5). A partir de esta noción, las redes pueden concebirse como un entramado de sociabilidades donde los intelectuales se vinculan mediante afinidades derivadas de sus posiciones en el campo y sus intereses compartidos. Desde la perspectiva de las redes sociales, los actores pueden representarse como nodos y sus relaciones como enlaces. En este sentido, se retoma el enfoque basado en grafos, el cual ha sido relegado en los estudios de redes intelectuales latinoamericanas en favor de un enfoque sociopolítico y cultural (Rodríguez-Alfonso, 2023, p. 13). Para analizar el caso que nos ocupa, hemos adoptado la teoría de redes, en la cual una red se define como un grafo compuesto por nodos y aristas (enlaces).

Para visualizar las interacciones sociales de la red de Aínsa, nos hemos servido de Gephi, un programa que, basado en los principios del *Social Network Analysis*, permite cartografiar una red a partir del análisis de bases de datos previamente estructuradas. En nuestro caso, los datos fueron recopilados de fuentes inéditas del Fondo Aínsa, alojado en la Universidad de Poitiers. A partir de estos *datasets*, se generaron las gráficas que presentamos más abajo.

En las siguientes páginas, analizaremos el caso del crítico Fernando Aínsa a partir de su correspondencia. Aínsa, escritor uruguayo de origen español, dedicó su vida a “reflexionar y elaborar síntesis sobre el pensamiento latinoamericano y las representaciones literarias” (Chantraine-Braillon, Giraldi Dei Cas, Idmhand, 2010, p. 17), además desempeñó un papel clave como promotor de la literatura latinoamericana desde su posición como director de ediciones en la Unesco. Desde la capital de las letras, tejó una extensa red intelectual que incluyó escritores, editores y académicos a lo largo de América Latina, así como hispanistas en Europa. En este estudio, nos enfocamos en su red hispanista, particularmente en sus vínculos con la academia y las universidades, examinando su papel como canal de mediación y de promoción cultural de la literatura latinoamericana. Es decir, nos interesa indagar en las acciones de Aínsa como mediador de transferencias culturales y en el alcance de su influencia dentro de su red intelectual. De ahí la relevancia que le otorgamos a la exposición y descripción de nuestro corpus de datos.

Bourdieu señala que la academia desempeña un papel fundamental en el sistema de producción cultural, ya sea en los procesos de selección o en los de recepción, pues sus miembros actúan como “seleccionadores”, “descubridores” o “introdutores” de obras e ideas. La noción de red intelectual resulta útil para comprender el funcionamiento de estos ecosistemas académicos, ya que, debido a su “carácter dialógico” (Lozoya y Zamorano Díaz, 2021, p. 7), abre nuevas líneas de investigación para el estudio de la creación de espacios destinados al desarrollo y la consolidación de los estudios latinoamericanos.

El diálogo, el flujo y el intercambio —aunque no siempre simétrico— constituyen rasgos fundamentales de las RI. Esta interacción, guiada por un interés común, da lugar a diversos proyectos culturales y literarios que favorecen la integración de la comunidad intelectual a nivel transnacional. En este estudio, buscamos aplicar esta hipótesis a un caso concreto, con la particularidad de que no se trata, como suele ser habitual, del análisis de una red vinculada a un organismo cultural o de una figura de primer plano. Por el contrario, nos ocupamos de un intelectual satélite, es decir, una figura que, si bien ha desempeñado un papel relevante en la historia de la literatura, no suele aparecer en los manuales canónicos del campo.

1. La academia y las redes hispanistas

En un ecosistema intelectual —en nuestro caso, el latinoamericanista—, las interacciones entre sus miembros “generan un campo, con sus dinámicas propias” (Devés-Valdés, 2021, p. 19). Dentro de este ecosistema, la red intelectual de Aínsa ocupa un lugar significativo. Este artículo se inscribe en un objeto de estudio más

amplio: comprender mejor los procesos de selección y las dinámicas de importación que operan a nivel transnacional y trasatlántico en los estudios latinoamericanos. Aquí nos centraremos en el análisis particular de la red intelectual de Aínsa, quien estableció múltiples vínculos dentro de la comunidad intelectual latinoamericana, y, concretamente en nuestro caso, con la comunidad universitaria.

Nuestro objetivo principal en las siguientes páginas será realizar una cartografía detallada de los vínculos de Aínsa con el ámbito académico (universidades, revistas, centros de investigación), así como de las acciones que emprendió en este medio, teniendo como punto de partida los datos recopilados en su archivo. Con ello, esperamos contribuir a una mejor comprensión de las lógicas dialógicas de las relaciones intelectuales internacionales y de su papel en la circulación de ideas dentro de este campo de estudio.

Fernando Aínsa forjó sus primeros vínculos con el mundo literario durante su etapa como periodista en la República Oriental del Uruguay en las décadas de 1960 y 1970. Fue en este contexto donde comenzó a construir su red intelectual, rodeándose de escritores, poetas, críticos literarios y académicos.

El análisis de su correspondencia permite cartografiar los perfiles de los integrantes de su red (Carranza Mariño, 2022). En este ejercicio, es evidente que muchos de sus corresponsales pertenecían a la última categoría, es decir, intelectuales vinculados a instituciones universitarias. Desde América Latina hasta Europa, se pueden rastrear las huellas del itinerario del crítico uruguayo en universidades como la Universidad de Harvard, la Universidad de Pittsburgh, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad de Tucumán, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de la Sorbona.

En Centroamérica, Aínsa participó en coloquios y conferencias, estableciendo colaboraciones con instituciones como la Universidad de Costa Rica y la Universidad de Puerto Rico. De manera similar, en el Cono Sur, su labor como crítico y conferencista fue ampliamente reconocida, destacándose sus seminarios en la Universidad Nacional de Salta, la Universidad Nacional de Tucumán y la Universidad de la República.

Su influencia en la academia europea tampoco fue menor. La Unesco le brindó acceso a las redes del latinoamericanismo francés y europeo colaborando con diversos centros de investigación y revistas especializadas.

El análisis de los vínculos en los círculos universitarios resulta fundamental por dos razones. En primer lugar, la academia constituye un espacio privilegiado para el intercambio de ideas y la gestación de proyectos literarios. Desde esta perspectiva, resulta pertinente examinar la presencia de Aínsa en el ámbito académico y el papel que desempeñó en él, centrándonos en sus relaciones con otros académicos y en las funciones que ejerció —ya fuera como profesor, investigador o editor—, con el objetivo de determinar su impacto en la circulación de ideas.

En segundo lugar, este análisis permite reflexionar sobre los procesos de circulación intelectual y la condición periférica de ciertas literaturas. Eduardo Devés ha abordado la noción de periferia desde una teoría de la circulación, señalando que existen diversas formas de conceptualizar el Sur. Entre ellas, propone la circulación Sur-Sur,

que agrupa a aquellos intelectuales que “desenvolviéndose en los ecosistemas de Sur, sin cerrarse a las formulaciones de otros ecosistemas, tratan de resolver los temas del Sur, a partir de la propia trayectoria eidética del Sur” (Devés-Valdés, 2018, p. 267). En este estudio, nos interrogamos sobre el papel de Aínsa como intelectual satélite en la circulación de ideas dentro de esta dinámica Sur-Sur.

Por otro lado, para comprender el vínculo de Aínsa con la academia latinoamericana, así como su posición dentro de ella, es necesario analizar su epistolario y desentrañar el andamiaje de sus conexiones. Esto nos lleva a cuestionarnos sobre los perfiles de sus corresponsales en el ámbito académico.

La red que Aínsa construyó a lo largo de su trayectoria estuvo marcada por una fuerte presencia de escritores, que, además, se desempeñaban como profesores universitarios. Entre ellos se encuentran el filósofo Leopoldo Zea, en México, y la poeta Ida Vitale, quien fue docente en El Colegio de México y, posteriormente, en la Universidad de Texas en Austin. Asimismo, estableció vínculos con Saúl Yurkievich, profesor en la Universidad de Pittsburgh, y con Juan Carlos Legido, dramaturgo y profesor de arte y literatura.

Desde el Caribe, mantuvo correspondencia con el poeta y crítico cubano Virgilio López Lemus y colaboró con escritores y ensayistas radicados en Alemania, como Raúl Fonet-Betancourt y Jorge Fonet, catedráticos de la Universidad de Aquisgrán. En la Universidad de Puerto Rico, sumó a su red al crítico literario Arturo Echavarría —quien también dirigía la revista *La Torre*— y al profesor Edgardo Rodríguez Juliá, cuyo libro fue publicado bajo el sello de *Obras Representativas* de la UNESCO, dirigida por Aínsa.

En América Central, Aínsa tuvo como corresponsales a Roberto Castillo, redactor de la revista *Imaginaria*, en la que colaboró en diversas ocasiones (Castillo, 1992, p.1), así como a Juan Durán Luzio, chileno radicado en Costa Rica. En Venezuela, su red incluyó a escritores como José Balza y Alexis Márquez Rodríguez, este último también redactor del diario *El Nacional*, donde se publicaron algunos textos de Aínsa. Además, mantuvo contacto con el reconocido crítico Arturo Uslar Pietri y con el escritor colombiano Germán Espinosa, para quienes actuó como intermediario en la publicación de sus obras en las editoriales francesas Critérion y La Différence, respectivamente (Carranza Mariño, 2022, p. 192).

En el Cono Sur, su red incluyó a autores como Mempo Giardinelli, Héctor Libertella, Andrés Neuman y Hugo Edgardo Biagini, fundador del *Corredor de las Ideas del Cono Sur*. También estableció vínculos como con destacados escritores uruguayos: Luis Jorge Freccero, Hugo Giovanetti Viola, Hugo Burel, Gustavo Seija Oliveira, Jorge Enrique Ruffinelli —crítico radicado en México—, Enrique Fierro, esposo de Ida Vitale y su amigo Julio Ricci. A ellos se suman Álvaro Miranda Buranelli, poeta y director de *Poética 7-8*, Cristina Peri Rossi, Abel Posse, y críticos literarios de renombre como Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal.

Si bien no son los únicos, la lista de escritores mencionados anteriormente ofrece un ejemplo representativo de los contactos de Fernando Aínsa en el ámbito literario. Muchos de ellos desempeñaban múltiples roles y, en varios casos, estaban directamente vinculados a la academia como profesores e investigadores en

universidades y centros literarios. Esta polivalencia no resulta sorprendente, ya que el oficio de escritor, particularmente en América Latina, ha sido históricamente una labor poco remunerada. En general, quienes lograban vivir exclusivamente de su escritura eran autores con un reconocimiento internacional consolidado. Por esta razón, muchos escritores ejercían simultáneamente como periodistas, editores o docentes. El propio Aínsa combinó diversas funciones mientras desarrollaba su labor literaria, siendo invitado con frecuencia a universidades y seminarios para impartir cursos y conferencias.

Circulación Sur-Sur: Fernando Aínsa y las universidades latinoamericanas

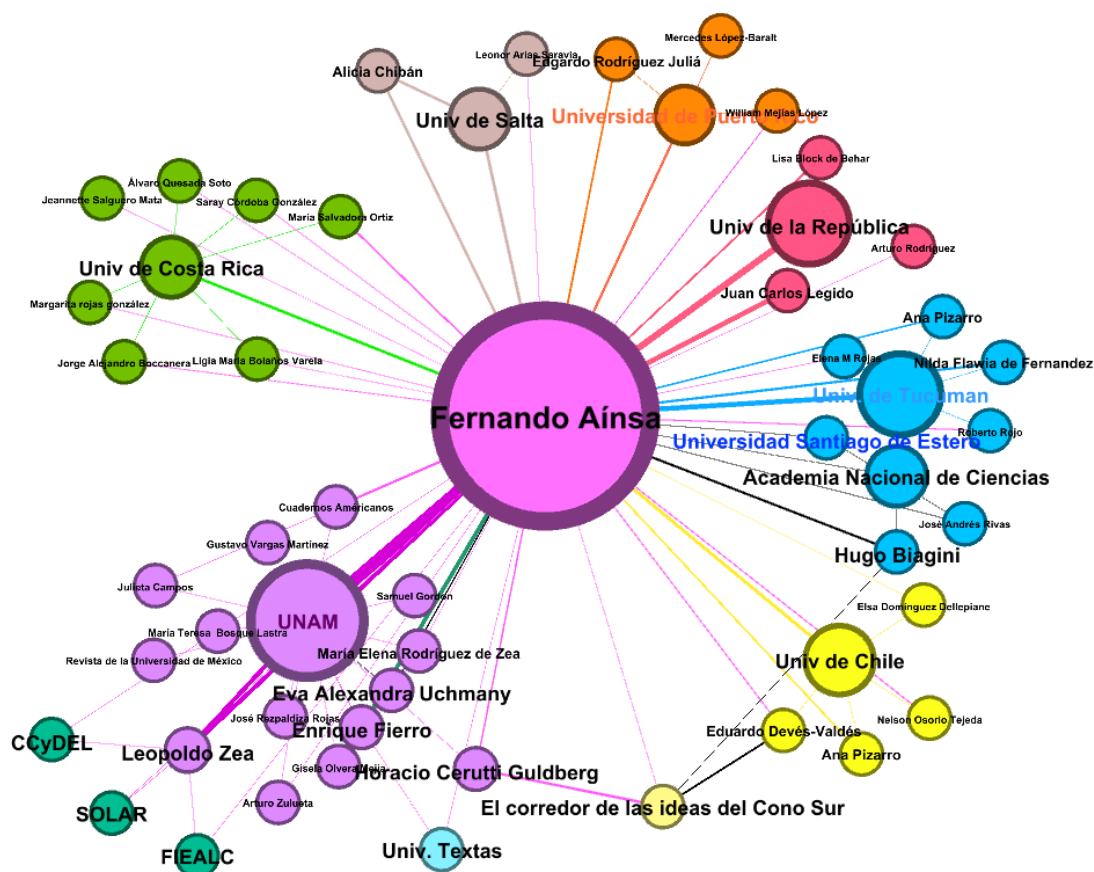


Fig. 1. Conexiones de Aínsa con las universidades latinoamericanas y sus principales correspondientes en la academia latinoamericana. Imagen producida con Gephi.

Las universidades y sus profesores desempeñan un papel fundamental como gestores de espacios de intercambio intelectual, albergando eventos que reúnen a pensadores de diversas partes del mundo. Como se aprecia en la gráfica, entre las instituciones más relevantes para los estudios latinoamericanos destaca la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), no solo por la trayectoria de sus figuras ilustres, sino también por las RI y los proyectos que en ella se han desarrollado.

Fernando Aínsa mantuvo contacto con varios miembros de esta institución y participó activamente en sus iniciativas académicas, incluyendo publicaciones y encuentros a lo largo de tres décadas: 1970, 1980 y 1990. Según su correspondencia, su primer vínculo registrado con la UNAM fue a través de su colega y amigo Enrique

Fierro¹, quien, durante su exilio, residió en México y ejerció como docente en esta universidad hasta mediados de la década de 1980, cuando se trasladó a la Universidad de Texas en Austin.

Una de las primeras colaboraciones de Aínsa con la UNAM fue en la *Revista de la Universidad de México*, en la que publicó su cuento *Los naufragios de Malinow* (1982). En aquel entonces, la publicación estaba dirigida por Julieta Campos, novelista cubana e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, actualmente integrado en la Facultad de Estudios Superiores.

En 1988, la UNAM fue sede del XXVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI), evento en el que Fernando Aínsa participó como ponente. Según consta en una carta de Arturo Azuela, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigida a Aínsa en su calidad de funcionario de la Unesco, la universidad solicitó una “ayuda económica” para la realización del congreso, tal como había ocurrido en 1983, cuando la Unesco “donó diez mil dólares [sic] para gastos de viaje de los miembros de nuestra mesa directiva” (Arturo Azuela, 1988, p. 1)².

Si bien no se cuenta con evidencia que confirme el éxito de esta solicitud, existe otro ejemplo de colaboración institucional promovida por Aínsa. En 1992, con motivo de la conmemoración del 50.º aniversario de *Cuadernos Americanos*, publicación de la UNAM, la Unesco no solo brindó su apoyo, sino que también acogió el evento en sus instalaciones. La celebración contó con la participación de su director, Federico Mayor Zaragoza, lo que fue posible gracias a la intermediación de Fernando Aínsa (Mayor Zaragoza, 1991, p. 1), en la carta al director se solicitaba la adhesión de la Unesco a la conmemoración de los 50 años de *Cuadernos Americanos*.

Al respecto, pueden formularse dos observaciones. En primer lugar, Fernando Aínsa no solo participaba en estos eventos en calidad de crítico y ensayista, sino que también desempeñaba un papel activo en la organización y consolidación de estos espacios de circulación intelectual. Su intervención no se limitaba a la exposición de ideas, sino que contribuía a la creación de escenarios propicios para el diálogo entre intelectuales.

En segundo lugar, es fundamental destacar la relevancia de instancias como el ILLI, una de las organizaciones con mayor trayectoria en los estudios latinoamericanos. A lo largo del tiempo, el ILLI se ha constituido como “el epicentro de una red de estudiosos de las más variadas manifestaciones de la literatura latinoamericana” (ILLI, *illionline*). La vinculación de Aínsa con esta y otras grandes redes o “agentes internacionales” fue determinante en la configuración y alcance de su propia red intelectual, así como en su capacidad de mediación en los procesos de transferencia cultural.

La correspondencia de Fernando Aínsa revela su vínculo con otros centros de investigación de la UNAM, en esta ocasión en su calidad de crítico literario. El Centro

¹ Con respecto a la correspondencia, sus misivas son casi todas cortas, unas cuantas líneas acompañadas de textos. Fierro le envía a Aínsa textos de su autoría o de la de su esposa, Ida Vitale, e intercambian revistas como *Perspectivas*, *El correo de la Unesco* y *El cuento* (dirigida por Fierro).

² El evento tenía como objetivo la celebración del cincuentenario aniversario del instituto por esta razón varias instituciones se habían unido y habían invitado “a participar importantes escritores, críticos y universitarios de todo el mundo [...] entre ellos Carlos Fuentes, Octavio Paz, Ernesto Sábato”.

Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCyDEL), actualmente conocido como CIAL, se ha consolidado como el principal espacio latinoamericanista, con el objetivo de “contribuir a la creación de un mayor y mejor conocimiento sobre América Latina y el Caribe” (CIAL, UNAM), siendo gestor de una gran variedad de proyectos.

En 1976, la Unesco organizó una reunión con el propósito de integrar los estudios que se realizaban sobre América Latina. Dos años después, la UNAM fue sede del Primer Simposio para la Coordinación y Difusión de los Estudios Latinoamericanos, evento que reunió a especialistas de América Latina, Estados Unidos y Europa. De este encuentro surgieron dos organismos clave para la región: el SOLAR (Sociedad Latinoamericana de Estudios sobre América Latina y el Caribe) y, para los miembros extranjeros, la FIEALC (Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe). En este evento se aprobaron los estatutos para los centros de investigación, y, a finales de la década de 1980, el FIEALC contaba con más de 117 miembros, mientras que el SOLAR rondaba los 80, ambos con el auspicio de la Unesco. En 1982, los organismos solicitaron que la UNAM fuera la sede del CCyDEL, que sería coordinado por Leopoldo Zea³, una figura clave en los estudios latinoamericanos y corresponsal cercano de Aínsa en los años 90.

El SOLAR tenía –y continúa teniendo– como objetivo fomentar y difundir los estudios sobre América Latina y sus realidades culturales en los países del continente, mientras que la FIEALC se dedicaba al intercambio de conocimiento y al establecimiento de un canal de comunicación entre las instituciones dedicadas a la investigación en los estudios latinoamericanos⁴. Las investigaciones de Aínsa se alineaban con los intereses de ambas organizaciones, ya que en sus ensayos exploraba la historia del continente y la problemática de la identidad latinoamericana, particularmente a través del análisis de su literatura. Entre sus obras destacan *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1983) y *La narrativa hispanoamericana del siglo XX. del espacio vital al espacio del texto* (2003).

En 1990, se registraron los primeros intercambios con Leopoldo Zea, centrados en la edición de *De la edad de Oro al Dorado* y *Discours d'outre-barbarie*. La relación entre ambos se fortaleció a través de *Cuadernos Americanos*, revista en la que Aínsa formaba parte del comité internacional y en cuyas páginas publicó numerosos artículos. Por su parte, el filósofo lo invitó a participar en los congresos organizados por SOLAR y FIEALC.

En el contexto de las celebraciones por el V centenario del encuentro entre América Latina y España, la FIEALC y SOLAR organizaron los coloquios “América Latina y el Caribe más allá de los 500 años” y “Más allá de los quinientos años”. Este último se llevó

³ En *Redes intelectuales en América Latina*, Devés nos cuenta que SOLAR y FIEALC tienen sus orígenes en los viajes que realizó Zea por América Latina buscando “personas que pudieran ocuparse de redactar historias de las filosofías nacionales” (p. 128), en torno a Zea se agruparon un buen número de intelectuales y filósofos dando inicio así a la red. En 1966 fundó la Facultad de Letras y Filosofía en la UNAM, en ella dictaba un seminario sobre historia de las ideas en América Latina junto con Samuel Ramos (director de la facultad), este grupo que se transformó en el Centro de Estudios Latinoamericanos que en 1968 pasó a ser el Colegio de Estudios Latinoamericanos.

⁴ La FIEALC organizó encuentros en Colombia, Argentina, Chile, Venezuela, Madrid, Brasil, Taiwán, Varsovia. También se realizaron dos simposios con relación al tema de la integración de América Latina.

a cabo en Extremadura y contó con la participación de Aínsa como invitado (Rubio Cordón, 1991, p. 1). En 1993, SOLAR organizó en Argentina el encuentro "América Latina y el Caribe hacia el 2000", evento en el que Armando Bertranou, rector de la Universidad Nacional de Cuyo y organizador del congreso, invitó a Aínsa a participar en el panel "Teoría y función utópica". En una misiva de mayo de 1993, Bertranou solicitó el apoyo de la UNESCO, expresando: "Aprovechamos esta oportunidad para reiterar por su intermedio el pedido que hicimos a la UNESCO para que esta institución diera su auspicio al congreso" (Bertranou, 1993, p. 1). Dicha solicitud parece haber sido atendida favorablemente, pues, en octubre de ese año, Bertranou remitió una carta a Federico Mayor, con copia a Fernando Aínsa, en la que agradecía "por los auspicios de la UNESCO al IV Congreso de SOLAR" y por la participación de Aínsa en representación de la organización (Mayor Zaragoza, 1993, p. 1)⁵.

Sus vínculos con la UNAM lo llevaron a relacionarse con figuras como el filósofo Horacio Cerutti Guldberg, quien lo invitó a colaborar en la *Antología de Filosofía Latinoamericana*, así como con el mencionada Biagini y el pensador chileno Eduardo Devés-Valdés, con quienes compartió otras redes intelectuales, entre ellas *El Corredor de las Ideas del Cono Sur*. En este contexto, el historiador chileno y fundador de dicha red lo invitó a participar en el VIII Congreso de FIEALC, titulado "Modernización e identidad en América Latina y el Caribe en el marco de los procesos de globalización", celebrado en Talca, Chile. En los casos en que Aínsa no pudo asistir a los eventos a los que fue invitado, se le enviaron los trabajos y ponencias correspondientes, como ocurrió con el IV Congreso de SOLAR (Biagini, 1994, p. 1).

El análisis de los vínculos de Fernando Aínsa con la academia evidencia diversos tipos de mediación: académica, crítico-literaria y editorial. Su reconocimiento como especialista en el ámbito hispanoamericano por parte de diversas universidades se refleja en las invitaciones que recibe para participar en encuentros académicos y colaborar en proyectos editoriales. Las instituciones de educación superior suelen contar con órganos de difusión, como revistas y centros de investigación, lo que propicia la cooperación literaria entre estas y Aínsa. Un ejemplo de ello, además de la UNAM, es su colaboración con la Universidad de Puerto Rico a través de su revista *La Torre*, en la que publicó el ensayo titulado *Historia, utopía y ficción en la ciudad de los Césares: metamorfosis de un mito*.

Además de su labor como crítico, Aínsa desempeña un papel de intermediario al gestionar apoyos para la creación de espacios de intercambio intelectual, tales como coloquios y congresos. Asimismo, contribuye a la circulación trasatlántica de intelectuales y, por ende, de ideas. Su correspondencia ofrece múltiples ejemplos de esta función mediadora. La profesora y crítica Nilda Flawiá de Fernández, de la Universidad de Tucumán, le solicitó su intercesión para obtener "una invitación formal de algún centro universitario o científico" en París con el fin de "continuar sus investigaciones sobre la identidad del ensayo argentino del siglo XX (Flawiá de Fernández, 1986, p.1). Otro caso

⁵ A estos encuentros podemos sumar el "Primer Centenario de la Reconciliación Iberoamericana (1898-1998)" (SOLAR, 1998); "El Mediterráneo y América Latina" (FIEALC, 1999); y "Utopía y América Latina" (1993).

representativo fue su relación con la Fundación John Simon Guggenheim: Stephen Schlesinger, secretario de la institución, le consultó sobre posibles candidatos para la beca Guggenheim. Se sabe que Aínsa recomendó a varios escritores y especialistas en literatura latinoamericana, entre ellos el crítico y profesor Walter Rela, la escritora Ida Vitale y el escritor mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora.

Las acciones de Aínsa en favor de la circulación de ideas y el desarrollo de la investigación literaria revelan su papel como promotor científico. Su gestión en la difusión del conocimiento abarca desde el envío de cartas de recomendación y referencias bibliográficas hasta la intermediación para facilitar el tránsito de investigadores. Son frecuentes las solicitudes de material bibliográfico sobre temas literarios, así como las peticiones de cartas de recomendación para becas y proyectos literarios, lo que puede definirse como mediación científica. En este sentido, Aínsa contribuyó a la circulación de ideas tanto en el continente americano como en Europa, en parte gracias a la legitimidad y el margen de acción que le confería su ubicación en un centro neurálgico como París.

Circulación Sur-Norte: la academia norteamericana y europea

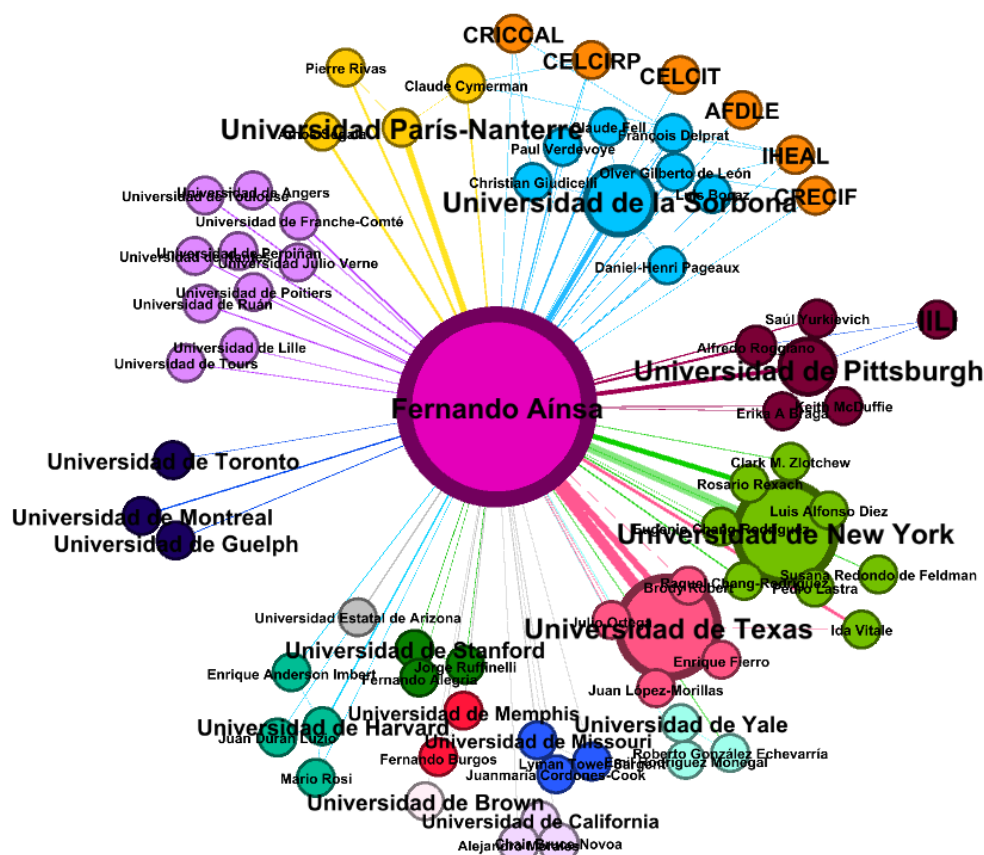


Fig. 2. Conexiones de Aínsa con las universidades norteamericana y europea, y sus principales correspondientes en la academia latinoamericana. Imagen producida con Gephi.

Los conflictos bélicos y las dictaduras del siglo XX han sido eventos determinantes en la generación de diásporas y exilios. Bajo estos regímenes, numerosos intelectuales se vieron forzados a abandonar sus países de origen, estableciendo nuevas raíces en

tierras lejanas y buscando nuevos horizontes laborales. Es en el ámbito universitario donde muchos de ellos encontraron una mayor acogida, desempeñándose como docentes en diversas instituciones de educación superior, tanto en América del Sur y del Norte como en Europa. De este modo, numerosos escritores e intelectuales buscaron oportunidades a ambos lados del Atlántico.

En este contexto, resulta pertinente examinar la red de hispanistas en Norteamérica y Europa que Fernando Aínsa tejió. Su correspondencia revela una activa presencia e influencia en universidades estadounidenses y centros de investigación fundamentales para los estudios latinoamericanos. Se evidencia, por ejemplo, su colaboración con la Universidad de Stony Brook en la preparación de un volumen sobre Julio Cortázar, coordinado por el poeta y ensayista chileno Pedro Lastra. Asimismo, mantuvo correspondencia con el escritor Roberto González Echevarría en la Universidad de Yale.

Otros académicos con los que Aínsa intercambió correspondencia incluyen a Amy C. Kunz⁶, de la Universidad de Brown; Alfredo Roggiano, director de la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburgh; y Jorge Ruffinelli, quien se estableció en Estados Unidos y se convirtió en profesor en la Universidad de Stanford. También colaboró con Emil Volek, de la Universidad Estatal de Arizona, con quien participó en la revista *Escritos*; Fernando Burgos, profesor de Lenguas y Literaturas en la Universidad de Memphis; y Enrique Anderson Imbert, escritor argentino y catedrático en la Universidad de Harvard.

Su red de contactos se extendió además a otras instituciones y figuras académicas, como Clark M. Zlotchew⁷, de la Universidad Estatal de Nueva York en Fredonia; Eugenio Chang-Rodríguez, del Queens College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York; y el profesor Julio Ortega de la Universidad de Texas. Asimismo, mantuvo vínculos con diversas universidades canadienses, entre ellas la Universidad de Guelph, la Universidad de Montreal⁸ y la Universidad de Toronto.

Con respecto a esta última, se planteó la posibilidad de realizar una edición sobre la historia cultural de América Latina titulada *Formaciones culturales en América Latina. Una historia comparada*, compuesta por tres volúmenes. La publicación sería editada simultáneamente por la Universidad de Toronto, la Universidad de Harvard y el Fondo de Cultura Económica. Para la edición en español, se estableció una colaboración entre el Fondo de Cultura Económica, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), El Colegio de México (COLMEX) y la Unesco. En una carta de 1997, Mario Valdés, profesor de la Universidad de Toronto, propuso que, para la edición en español, la distribución financiera fuese del 40 % a la Unesco y un 20 % para cada

⁶ Amy C Kunz invita a Fernando Aínsa a participar XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura con un texto sobre la utopía. (Kunz, 1990, p. 1).

⁷ Zlotchew se puso en contacto con Fernando Aínsa por sugerencia de su amigo en común Julio Ricci. *A posteriori*, el escritor uruguayo escribe un comentario sobre dos cuentos del escritor publicados en el *Foro Literario* (Zlotchew, 1988, p.1).

⁸ A petición de Amaryll Beatrice Chanady, Fernando Aínsa colabora con la revista *Hispanic issues* en un volumen sobre la identidad latinoamericana y otro sobre el regionalismo sobre el cosmopolitismo.

una de las instituciones mexicanas. Asimismo, se consideró la posibilidad de que la organización participara en la edición en inglés (Valdés, 1997, p. 1).

Desde las universidades norteamericanas, se ha promovido activamente el estudio de la literatura y la cultura latinoamericanas. Para la década de 1980, Estados Unidos contaba con “el mayor número de profesores e investigadores especializados en América Latina” a nivel mundial (Marichal, 1981, p. 207). Uno de los organismos más antiguos en este ámbito es el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI), fundado en 1938 en la Ciudad de México por iniciativa del profesor Manuel Pedro González, de la UNAM, en colaboración con un grupo de académicos latinoamericanos radicados en Estados Unidos y teniendo por bandera la literatura de América Latina (ILLI, [illionline](http://illionline.org)).

En la década de 1950, Roggiano asumió la presidencia del ILLI y estableció su sede principal en la Universidad de Pittsburgh. Fernando Aínsa formó parte de esta vasta red de intelectuales, su participación en los congresos del ILLI fue particularmente activa durante las décadas de 1970 y 1980, como atestigua su correspondencia con Roggiano. Sin embargo, tras el fallecimiento de intelectual (1991), su asistencia a estos encuentros disminuyó, aunque continuó colaborando con la *Revista Iberoamericana*.

En su rol como funcionario de la Unesco y crítico, Aínsa participó en seis congresos del ILLI (1973, 1975, 1981 —como copresidente—, 1983, 1987 y 1990), interviniendo especialmente en torno a los temas de la identidad continental y el utopismo, ejes centrales de su producción ensayística. Entre estos encuentros destaca el XXII Congreso del ILLI, cuya temática principal fue la identidad cultural de Iberoamérica en su literatura. Este evento, dirigido por Saúl Yurkievich y celebrado en la sede de la Unesco, contó con la participación de Aínsa como miembro del comité organizador, junto a otros hispanistas franceses como Claude Fell. Desde su posición dentro de la Unesco, Aínsa jugó un papel clave en la gestación y desarrollo de este congreso, asegurando su adecuada realización como lo atestigua su correspondencia con otros miembros del comité de organización como Fell, Roggiano, Luis López Álvarez (poeta español y Alto funcionario de la Unesco) y Henri López (director adjunto de la cultura en la Unesco).

Fernando Aínsa, instalado en la denominada “capital literaria de América Latina” por Jean-Claude Villegas, supo integrarse activamente en la comunidad hispanista francesa, contribuyendo a la consolidación del latinoamericanismo en el ámbito literario. Participó en diversos proyectos con vocación hispanista y mantuvo contacto con miembros del Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine (IHEAL), del Centre Culturel Latino-Américain, del Centre Latino-Américain de Recherche et Création Théâtrales (CELCIT), del Centre de Recherche d'Études Comparatives Ibero-Francophone (CRECIF) y de la Association Française pour la Diffusion de la Langue Espagnole. Entre sus interlocutores se encontraban figuras como Claude Cymerman, Nicole Tuffelli, Henri Pageaux, François Delprat y el mencionado Claude Fell, todos ellos catedráticos en prestigiosas universidades francesas como la Sorbona. A esta lista pueden sumarse otros académicos de renombre, entre ellos Christian Giudicelli, Amos Segala, Olver Gilberto de León y Luis Bocaz. En el contexto parisino, también

destacó su relación con intelectuales como Pierre Rivas (Universidad París Nanterre), Montserrat Prudon (Universidad París 8) y Paul Verdevoye.

Gracias a esta amplia red de contactos, Aínsa tuvo una presencia activa en la escena latinoamericana de París, contribuyendo, desde su interior, a la construcción del latinoamericanismo francés y al discurso sobre la literatura del continente y sus escritores. Su participación en centros de investigación especializados en América Latina fue significativa. Formó parte del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Hispanique Contemporain (CRICCAL) y del Centre d'Études des Littératures et des Civilisations du Rio de la Plata. (CELCIRP), del cual fue miembro fundador. Asimismo, colaboró con el Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse, el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, el Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines de la Universidad de Perpiñán y el Centro Interuniversitario de Investigación sobre Educación y Cultura en el Mundo Ibérico e Iberoamericano, entre otros.

Dentro de su red académica se encontraban numerosos miembros de la comunidad hispanista en universidades francesas, como Narciso Alba (Perpiñán), Ève-Marie Fell (Tours), Gerardo Mario Goloboff (Toulouse), Milagros Ezquerro (Toulouse), Nicasio Perera San Martí (Nantes), Norah Giraldi Dei Cas (Lille), Gabriela Obregón (Franche-Comté), Fernando Moreno (Poitiers), Alain Milhou (Ruán), Adriana Castillo Berchenko (Perpiñán), Osvaldo de Obregón (Franche-Comté), Néstor Ponce (Angers) y Carmen Vásquez (Picardía), entre otros.

En la mayoría de las ocasiones, Aínsa era invitado por estos profesores y centros académicos a participar en diversas actividades, como coloquios, conferencias, seminarios, homenajes a escritores y eventos especiales. Un ejemplo destacado es el mes franco-uruguayo, organizado por el Centre de Recherche d'Études Comparatives Ibero-Francophone (CRECIF) bajo la dirección de Olver de León y Philippe Rossillon (Gilberto de León, 1987, p. 1). En otras instancias, se le solicitaba para impartir clases en las aulas universitarias. Por ejemplo, Alain Milhou lo invitó a dictar una sesión a los estudiantes que se preparaban para el *Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement Secondaire* (CAPES) (Milhou, 1990, p. 1); una solicitud similar fue realizada por Fell y la investigadora Narciso Alba, quien le había solicitado un artículo sobre la novela histórica para ser integrado en el programa de la Agregación (Narciso, 1993, p. 1).

Cabe destacar que esta presencia en el ámbito académico estuvo acompañada de una intensa labor editorial y de preparación de publicaciones, en particular, en revistas especializadas como *América* (publicación del CRICCAL), *Río de la Plata* (CELCIRP), *Théâtre/Public*, *Caravelle*, y *Cuadernos Angers-La Plata*. Asimismo, participó en proyectos editoriales como ALLCA XX (*Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle*). Su contribución también se reflejó en la organización de homenajes a escritores como Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández y Jaime Díaz Rozzotto.

Por desgracia, un análisis exhaustivo de la comunidad académica española excede los límites de este estudio; empero, resulta pertinente ofrecer un breve

panorama de su participación en dicho ámbito. En España, Aínsa fue invitado a impartir un curso sobre filosofía hispánica en la Universidad de Salamanca (Lera, 1991, p. 1). Asimismo, asistió a la Universidad de Navarra a dar una clase sobre literatura hispanoamericana y en la Universidad de Salamanca, un ciclo de conferencias sobre las *Crónicas de Indias*. En la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, dictó un curso sobre historia de la literatura para jóvenes doctorandos, mientras que en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias impartió al III Seminario de Literatura. En la Universidad Complutense de Madrid, ofreció una conferencia sobre historia y utopía en Hispanoamérica y colaboró con la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*.

Más allá de la enumeración de nombres de corresponsales e instituciones universitarias, resulta fundamental destacar el papel central que desempeñan los profesores en la circulación del conocimiento. La vinculación con los círculos académicos y las intervenciones en las universidades poseen un significado más profundo de lo que podría suponerse a primera vista. En el seno de estas instituciones se gestó el hispanoamericanismo, que permitió la formalización de los estudios sobre literatura latinoamericana y, aún más relevante, la consolidación y perennización del campo literario hispanoamericano.

3. A modo de conclusión

Fernando Aínsa desempeñó un papel clave en la creación y consolidación de redes académicas que promovieron el estudio del hispanismo desde una perspectiva trasatlántica. Su labor no solo consistió en la producción teórica, sino también en la gestión y fortalecimiento de espacios de diálogo entre intelectuales, críticos y escritores de América Latina y Europa.

Aínsa participó activamente en congresos, foros y publicaciones que facilitaron la circulación de ideas y el intercambio de enfoques sobre la literatura, la identidad y la memoria cultural del mundo hispano. Su trabajo ayudó a conectar a diversas generaciones de investigadores y escritores, fomentando una visión plural y dinámica del hispanismo. Gracias a su gestión, se crearon redes que trascendieron los límites nacionales, consolidando un diálogo intelectual constante entre ambos lados del Atlántico.

Como hemos podido ver en la red intelectual de Aínsa surgen figuras como la Unesco que operan como centro gravitatorio para los intelectuales. París aparece como un escenario privilegiado y la Unesco como un legitimador de su capital simbólico lo que le permite a su vez, amplificar su margen de acción. Dentro de las lógicas dialógicas de la red intelectual de Aínsa la Unesco aparece como un centro gravitatorio "su capacidad técnica y su capacidad legitimadora" actuando como una antena de retransmisión ubicada en el centro que "puede captar débiles señales y emitir con mayor potencia" (Devés-Valdés, 2021, p. 267). Aínsa pertenece a esos hombres que crecieron en el Sur y tratan de "resolver" los temas del Sur promocionando el quehacer de sus intelectuales.

Bibliografía

- AÍNSA, F. (1983). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- AÍNSA, F. (2003). *La narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vital al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BOURDIEU, P. (2002). *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, pp. 3-8.
- CARRANZA MARIÑO, Y. (2022). Intelectuales "satélites": Fernando Aínsa Y Roger Caillois, Mediadores De Transferencias Culturales. *Humanidades: Revista De La Universidad De Montevideo*, 12, pp. 179-212.
- CHANTRAINE-BRAILLON, C., GIRALDI DEI CAS, N. & IDMHAND, F. (2010). *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y Figuras del desplazamiento*. Madrid: Iberoamericana, Vertuert.
- DEVÉS-VALDÉS, E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados.
- DEVÉS-VALDÉS, E. (2018). *Hacia una teoría de la circulación, con énfasis en la circulación de las ideas*. In G. MÜLLER, J. LOCANE & B. LOY (eds.), *Re-mapping World Literature*. Berlín: De Gruyter, pp. 265-281.
- DEVÉS-VALDÉS, E. (2021). *La circulación de las ideas de América Latina-Caribe por el mundo, 1970-2000*. Santiago de Chile: Ariadna ediciones.
- ESPAGNE, M. (1999) *Les transferts culturels franco-allemands*. París: Editor Presses universitaires de France.
- LOZAYA LÓPEZ, I. ZAMORANO DÍAZ, C. (2021). *Redes y revistas: Una cartografía del campo cultural latinoamericano*. Santiago de Chile: Ariadna Editores.
- MARICHAL, C. (1981). Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos: Academia y Política. *Tema central historia y conjuntura*, 4, pp. 204-221.
- RODRÍGUEZ-ALFONSO, A. (2023). *La estructura del cenáculo: Las redes intelectuales ante la literatura latinoamericana*. *Latin American Research Review*, 58, pp. 1-17.

Sitios web

- ILLI. *Historia del Instituto Internacional Iberoamericano de Literatura*. Consultado 20 de marzo de 2025, Disponible en <https://www.illionline.org/>
- UNAM. *Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe Origen*. Consultado el 18 de marzo de 2025. Disponible en www.cialc.unam.mx/

Fuentes inéditas

- CORRESPONDENCIA DE FERNANDO AÍNSA. Archivo de la Universidad de Poitiers, CRLA-Archivo (Francia):
- AÍNSA, Fernando a MAYOR ZARAGOZA, F. 14 de mayo de 1991.
- AZUELA, Arturo a AÍNSA, Fernando. 15 de julio de 1988.
- BERTRANOU, Armando a AÍNSA, Fernando. 11 de mayo de 1993.
- BIAGINI, Hugo Edgardo a AÍNSA, Fernando. 7 de enero de 1994.
- CASTILLO, Roberto a AÍNSA, Fernando. 16 de septiembre de 1992.
- DEVÉS-VALDÉS, Eduardo a AÍNSA, Fernando. 28 de abril de 1997.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda a AÍNSA, Fernando. 16 de diciembre de 1986.
KUNZ, Amy C a AÍNSA, Fernando. 12 de enero de 1990.
LEÓN, Oliver Gilberto a AÍNSA, Fernando. 10 de octubre de 1987.
LERA, San José a AÍNSA, Fernando. 7 de marzo de 1991.
MAYOR ZARAGOZA, F. a BERTRANOU, Armando. 18 de octubre de 1993.
MILHOU, Alain a AÍNSA, Fernando. 24 de enero de 1990.
NARCISO, Alba a AÍNSA, Fernando. 25 de octubre de 1993.
RUBIO CORDÓN, Jose a AÍNSA, Fernando. 16 de agosto de 1991.
VALDÉS, Mario a AÍNSA, Fernando. 28 de abril de 1997.
ZLOTCHÉW, Clark M a AÍNSA, Fernando. 13 de mayo de 1988.

Fonosfere oniriche in alcuni racconti di Caterina Percoto

Oneiric Phonospheres in Some Short Stories by Caterina Percoto

Ellen Patat

Università di Istanbul, Turchia

 <https://orcid.org/0000-0003-0994-8415>
ellen.patat@istanbul.edu.tr

Riassunto: Il presente contributo si propone di elaborare un'ermeneutica della fonosfera onirica emergente da tre racconti – *Reginetta* (1846), *La coltrice nuziale* (1850) e *La fila* (1854) – della “contessa contadina” (Valussi, 1889, p. 10), la scrittrice friulana Caterina Percoto (1812-1887). Mutuando dagli studi di Schafer (1977) sui *soundscapes*, che inglobano sia la dimensione spaziale e il suo peculiare impasto sonoro, geofonie e biofonie, che quella antropologica, ovvero le antropofonie (Krause, 2012), l'analisi si estende all'immaginario onirico, quale “specchio” o “ribaltamento” del reale. In questa cornice emergono alcuni elementi qualificanti sia del paesaggio rurale friulano, precipuo nella poetica dell'autrice, sia del suo impegno socio-politico. Il paesaggio sonoro onirico di Percoto è modulato più frequentemente dai suoni dei fenomeni naturali pur senza escludere la presenza umana. La dimensione onirica e i suoi suoni diventano dunque un valore aggiunto nel ridefinire una precisa congiuntura storica, in cui le sonorità, talvolta aspre, del mondo agreste, potenziano le difficoltà vissute dal consesso umano. Alle antropofonie oniriche si affida il duplice compito di presentare le tensioni morali, individuali e sociali, rivolte alla dolorosa realtà del popolo nonché dei combattenti, andando a fondere motivazioni biografiche ad aspirazioni ideologiche. Non ultimo, il silenzio che insiste sul senso di profonda, perturbante sofferenza del singolo.

Parole chiave: Caterina Percoto, paesaggio sonoro, fonosfere oniriche, antropofonie, paesaggio rurale.

Abstract: This study explores the hermeneutics of the oneiric phonosphere in three short stories—*Reginetta* (1846), *La coltrice nuziale* (1850), and *La fila* (1854)—by the Friulian writer Caterina Percoto (1812–1887), known as the “peasant countess” (Valussi, 1889, p. 10). Drawing on Schafer's (1977) theory of soundscapes—which encompasses both the spatial dimension and its distinctive sonic texture, including geophonies and biophonies, as well as the anthropological sphere, namely anthrophonies (Krause, 2012) —this analysis extends to the dream world, conceived as both a “reflection” and an “inversion” of reality. Within this framework, key elements of Percoto's work emerge: the depiction of the Friulian rural landscape, a central motif in her poetics, and her strong socio-political engagement. Percoto's dreamlike soundscape is shaped primarily by the sounds of nature; yet, human presence is never entirely absent. The auditory dimension of dreams serves to enrich and redefine a specific historical moment, where the often harsh sounds of the countryside accentuate the struggles of daily



Received: 31.03.2025. Verified: 20.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: None. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

life. Oneiric anthrophonies play a dual role, conveying both individual and collective moral tensions while reflecting the suffering of the common people and the turmoil of combatants. In this interplay between biographical elements and ideological aspirations, silence itself becomes a powerful presence, heightening the profound and unsettling nature of human suffering.

Keywords: Caterina Percoto, soundscape, oneiric phonospheres, anthrophonies, rural landscape.

1. Introduzione

L'esperienza sensoriale della realtà si articola non solo attraverso la vista, predominante nell'osservazione della quotidianità nella prosa soprattutto Ottocentesca, ma anche tramite l'udito, che, tra i sensi "[è] dotato della doppia natura di organo sensibile (δόξα) e intellettuale-spirituale (επιστήμη) alla quale corrisponde l'atto dell'udire come fenomeno fisiologico e quello dell'ascoltare come atto psicologico" (Larghezza, 2013, p. 74). I suoni non sono semplici elementi di contorno, bensì partecipano attivamente alla modulazione dell'atmosfera narrativa, intrecciandosi con gli eventi e con le emozioni dei personaggi, e contribuendo, in ultima istanza, all'intensificarsi dell'esperienza percettiva del lettore. Attraverso la loro interazione e trasformazione, essi danno forma a un universo acustico che arricchisce il valore espressivo di un'opera, influenzandone il ritmo, la tensione e la profondità. Per indagare, dunque, uno spettro sonoro più ampio nella produzione di un autore, si ritiene possibile affrancarsi dalle linee di ricerca più classiche – che tendenzialmente esplorano le voci dei personaggi o i consueti aspetti fonologici della lingua – e porre l'attenzione, invece, sulle trame sonoro-rumoristiche, concentrandosi su quei fenomeni uditivi che animano gli spazi, anche quelli onirici, in cui gli attanti esistono e agiscono.

La connessione tra realtà e sogno, inteso come fenomeno psichico, si configura come un rapporto di continuità e sovrapposizione, proprio perché "l'attività onirica è sensibile all'evolversi della storia o, più genericamente, al passare del tempo" (Collani, 2016, p. 9). Il sogno può pertanto emergere come proiezione simbolica dell'esperienza vissuta o come spazio di rielaborazione dell'inconscio. L'immaginario onirico altera le coordinate spazio-temporali che regolano la realtà, sovvertendone la logica e creando una dimensione fluida, in cui il possibile e l'impossibile coesistono. In questo intreccio, suoni, rumori e silenzi giocano un ruolo fondamentale, fungendo da elementi di transizione tra il mondo reale e quello sognato: se da un lato possono ancorare il sogno alla realtà, riproducendo e deformando echi della vita quotidiana, dall'altro, sono potenzialmente in grado di amplificare la dimensione onirica immateriale, evocando atmosfere sospese, distorte o metafisiche. Il paesaggio sonoro, quindi, è da considerarsi una chiave interpretativa del dialogo tra realtà e sogno.

Il presente saggio vuole concentrarsi sull'esperienza dell'ascolto del paesaggio sonoro così come riversato nei sogni presentati da Caterina Percoto (1812-1887), scrittrice italiana del XIX secolo¹, nota per le sue novelle di ispirazione realistica che raccontano la vita contadina del Friuli nell'Ottocento. Il corpus analizzato è costituito da tre dei suoi racconti – *Reginetta* (1846), *La coltrice nuziale* (1850) e *La fila* (1854) –, opere chiave

¹ Sulla vita dell'autrice, cfr. Chemello, 2011: LV-LXIV; Minelli, 1907. Alcuni aspetti più inusuali sulla poetica di Percoto sono stati proposti, ad esempio, da Vecchiet, 2008, e Giacomini, 1990.

della produzione della "contessa contadina" (Valussi, 1889, p.10). Si esplorerà il potenziale offerto dall'impasto sonoro nell'immaginario onirico spesso "specchio" o "ribaltamento" del reale². Nei rari sogni presenti nei racconti è possibile individuare alcune costanti a livello sonoro che suggeriscono un'ermeneutica della fonosfera onirica. In sostanza, la disamina degli assetti sonoro e rumoristico diventa qui funzionale per rimarcare l'aderenza all'autenticità e fedeltà alla realtà tipica della narrativa di Percoto³. Volendosi, quindi, inserire nel più ampio dibattito sulla relazione tra suoni e spazio nonché sul *limes* tra sonno e veglia, dall'analisi dell'ordito sonoro del corpus percotiano emergono degli elementi qualificanti sia del paesaggio rurale friulano, precipuo nella poetica dell'autrice, che s'innesta sul dibattito nazionale e sociale sulle condizioni di vita nelle campagne, sia del suo impegno socio-politico, carico di quel sentimento unitario risorgimentale coevo.

2. Elementi chiave del paesaggio sonoro

Il fertile concetto di *soundscape*, ovvero 'paesaggio sonoro', è stato introdotto nel discorso accademico da R. M. Schafer nel suo *The Tuning of the World* (1977). Si tratta di un termine ombrello che abbraccia la dimensione spaziale e la sua peculiare trama acustica, innervandosi sulla relazione tra individuo, ambiente e mondo interiore⁴. Nel presente elaborato, per paesaggio sonoro è da intendersi tutto ciò che circonda l'individuo a livello acustico (Schafer, 1977), accorpando dunque geofonie, biofonie e antropofonie (Krause, 2012). Mutuando da Schafer (1977), si impiegheranno nell'analisi le tre categorie principali che caratterizzano il paesaggio sonoro: le toniche, i segnali, e le impronte sonore. Così come in musica la tonica determina la tonalità di una composizione, anche nell'analisi del paesaggio sonoro è possibile riconoscere una presenza costante che si percepisce più di quanto si ascolti esplicitamente. Tale aspetto è determinato dai suoni generati dalla geografia e dal clima del luogo, costituendo una sorta di base acustica del contesto. Accanto a questa presenza diffusa, emergono i segnali sonori, ovvero quelle manifestazioni acustiche che si impongono all'attenzione e strutturano l'ambiente sonoro, segnando il ritmo della vita collettiva e influenzandone le dinamiche. Infine, l'impronta sonora si identifica con quei suoni, o insiemi di suoni, particolarmente rappresentativi per la comunità che abita un determinato spazio. Questo concerto di elementi,

² Un primo approccio all'argomento è stato presentato al Convegno di Studi, "'Notturmo tenebra'. Il sogno come funzione nel testo letterario", tenutosi a Udine nel 2024 (22-24 maggio), organizzato dalla Superiore Universitaria di Toppo Wassermann e dall'Università degli Studi di Udine.

³ Lungi dall'essere un limite, il legame con il Friuli diventa il fulcro di una scrittura che, pur partendo da una dimensione locale, si apre a una riflessione più ampia sulle condizioni umane, sui rapporti di potere e sulle ingiustizie sociali: "La sua 'fedeltà' friulana non si configura così nei limiti angusti di un comodo folklorismo, ma è espressione della sua seria consapevolezza d'artista" (Branca, 1959, p. 252). Lo sguardo di Percoto, mai passivo o indulgente, è lo strumento attraverso cui costruire una narrazione densa, critica e profondamente consapevole.

⁴ Seppur spesso criticata, la vaghezza terminologica e concettuale permette di adattare il termine a contesti diversi; la fumosità della definizione, infatti, consente un approccio alla disciplina da svariate prospettive. Cfr. Calanchi, 2015; Calanchi e Michi, 2016; Calanchi e Laquidara, 2016; Patat, 2024a, 2024b; Patat e Bombara, 2024. Nel panorama letterario italiano, l'attenzione sembra virare maggiormente sul rapporto musica e testo, cfr. Cinti, 2014; Cazzato, 2015; Trevisan, 2016; Collarile, 2017; De Luca, 2019. Sugli studi musico-letterari, cfr. Russi, 2005; Bombara, 2016, 2024; Favaro, 2017; Lorenzetti, 2017 e 2019.

assumendo un forte valore simbolico, contribuisce a consolidare nel tempo l'identità e la cultura locale, divenendo vero e proprio segno distintivo di un territorio. Pertanto, la dimensione acustica si configura come uno dei tanti aspetti connaturati del vivere; è in altre parole la "colonna sonora" della persona, una "esperienza uditiva individuale" (Wright, 2017, p. 287).

3. Il suono nei sogni di Caterina Percoto

In un'Italia in fermento tra il dominio austriaco e il processo di unificazione, le opere di Caterina Percoto non solo restituiscono un affresco vivido delle condizioni di vita dell'epoca, ma offrono anche uno sguardo critico sulle disuguaglianze e le ingiustizie sociali, confermandola una voce femminile di rilevanza nel quadro della letteratura ottocentesca italiana⁵. La scrittrice ha offerto, infatti, un'importante testimonianza della vita contadina e delle trasformazioni sociali dell'Ottocento nella provincia friulana (Jacobbe, 2009; Fonda, 2013). Nata e vissuta in un periodo segnato dai moti risorgimentali e dalle profonde tensioni tra la società rurale e le nuove spinte modernizzatrici, ha saputo raccontare con realismo le difficoltà e le speranze delle classi popolari, in particolare delle donne, spesso relegate ai margini della storia ufficiale. Percoto è una scrittrice "molto letta, amata e apprezzata dal pubblico, che nelle pagine dei suoi racconti percepiva i palpiti di una vita condivisa e la passione civile di chi desiderava ardentemente essere 'italiana' e sentirsi parte di una nazione finalmente unita" (Chemello, 2011, p. xiii); un impegno che si esplicita nella volontà di toccare "soltanto episodi e materie di cui abbia profondamente saggiato la sostanza e che le stiano veramente a cuore" (Branca, 1959, p. 252). Citando dal pregevole *Le fate non ballano più come sorelle* di Edda Fonda:

Nell'immaginario del pubblico Caterina Percoto è una donna che, nella pace di un paesino remoto, scrive storie in grado di catturare l'anima di chi legge tanta è l'arte e il garbo e il sentimento con cui 'dipinge' le sue creature. [...] Vive in campagna non nella serenità bensì in mezzo ai pasticci. Caterina si presenta [alle gentildonne che le fanno visita] in veste di fattoressa, figura tarchiata, abito dimesso, capelli acconciati alla bell'e meglio e quando le fa accomodare in un salottino spoglio davanti a un bicchiere di rosolio la delusione delle visitatrici permane. Poi la sentono parlare in italiano con cadenza friulana ammorbidente da sfumature venete e qualcosa in quel che dice e come lo dice ha il profumo dei suoi racconti; se la guardano restano colpite dall'intensità del suo sguardo: è un tratto tutto suo, che la distingue da ogni altra contessa o fattoressa che sia. Uno sguardo in cui l'umanità non fa velo all'intelligenza, né la benevolenza alla lucidità. [...] È con questa intensità di sguardo che la Percoto ha 'visto' le disuguaglianze sociali [...] (Fonda, 2013, pp. 115-116).

È proprio con questo suo sguardo critico *in-between*, geograficamente e socialmente, che si assiste all'intreccio tra realtà storica e individuale, potenziata dall'immaginario onirico.

⁵ Sulle figure femminili durante il Risorgimento, si vedano gli approfonditi studi di Soldani, 2007, 2008. Su Percoto e lo spirito patriottico, cfr. Dell'Aquila, 2011.

I macro-eventi storici sono noti: a fine aprile del 1848, quando Pio IX proclama la neutralità dello Stato Pontificio e ordina il ritiro delle sue truppe, si assiste a una svolta nei moti risorgimentali. Udine, così come l'intero Friuli, attraversa una fase di fermento patriottico e viene brevemente coinvolto nell'ondata rivoluzionaria, ma già nel corso del 1848 torna sotto il controllo austriaco. La popolazione, ormai oppressa dalla difficile situazione economica e delusa dalle speranze di cambiamento, continua a manifestare un crescente malcontento. Ad agosto dello stesso anno, Carlo Alberto, dopo una serie di sconfitte dell'esercito piemontese, è costretto a firmare l'armistizio di Salasco, che sancisce il ritorno della Lombardia all'Austria. Nel frattempo, anche il Friuli era già stato riportato sotto controllo austriaco. Impegnata nella resistenza italiana, Venezia continua la lotta contro l'occupazione straniera (cfr. Flores, 1998).

In questa cornice storica, la scrittrice, i cui valori fondamentali di indipendenza, religione e amore per il popolo erano stati oramai disattesi, è testimone delle ripercussioni a cui la popolazione friulana è soggetta (Percoto, 1918, p. 93); ritorsioni che sfoceranno in alcuni racconti destinati non più a riviste letterarie bensì ai giornali irredentisti, come *A Jalmicco nel 1848 (Non una sillaba più del vero)* in cui scrive: "Da tutte le nazioni incivilite s'innalzerà una voce d'indignazione che, mista ai gemiti di quattro milioni d'italiani conculcati, farà degna musica alla festa che voi loro apprestate!" (Giornale di Trieste, 22 ottobre 1848). La fusione tra il suono potente e collettivo che evoca un grido di protesta e la sofferenza del lamento più soffocato, lacerante e doloroso degli italiani oppressi dà vita a un ensemble sonoro simbolico, in cui il clamore della giustizia si mescola alla lamentazione degli oppressi, trasformandosi in un'eco drammatica e solenne della loro condizione.

Nonostante, l'operato del Gabinetto nero – l'ufficio segreto dell'Impero austriaco incaricato di intercettare, aprire e decifrare la corrispondenza sospetta, con l'obiettivo di sorvegliare oppositori politici e movimenti rivoluzionari, attivo anche nel Lombardo-Veneto e nel Friuli –, Percoto ritorna sul conflitto con la triste e amara storia de *La donna di Osopo*⁶, e un anno dopo con la lunga e articolata novella *La coltrice nuziale*⁷ in cui le vicende storiche appena menzionate trovano ampia trattazione⁸.

In quest'ultimo racconto, le protagoniste sono tre⁹: la giovane Cati, cresciuta a Vienna e portavoce degli ideali del patriottismo rinascimentale, e due cugine – di cui una, vittima delle razzie a Jalmicco –, che si disputeranno il possesso della "coltrice", salvata dall'incendio del paese; emblema storico-sociale, la coltre rappresenta un evidente collegamento al motivo patriottico-economico. In quanto bene necessario

⁶ Per la presenza de *La coltrice nuziale* e *La donna di Osopo* nei *Racconti* la censura austriaca ne vieta la circolazione in Veneto (cfr. Chemello, 2009, p. 321).

⁷ Il racconto è pubblicato in quindici numeri nelle Appendici de *La Concordia* nel 1850. Ora in Percoto, 2011, pp. 300-377.

⁸ A partire dalla metà del XIX secolo, le opere di Caterina Percoto, in cui i temi risorgimentali si intrecciano alla rappresentazione del mondo rurale con toni spesso critici, incontrano un crescente favore tra i lettori degli Stati italiani. Parallelamente, le autorità austriache guardano con sospetto alla loro diffusione, temendo i potenziali risvolti politici delle sue narrazioni (cfr. Jacobbe, 2009, p. 20).

⁹ Sulla centralità dei personaggi femminili nella produzione percotiana cfr. Fabris, 2008, pp. 83-98: 56-57; Colummi Camerino, 1993, p. 19.

per il matrimonio, si intreccia alla tradizione e al materialismo, costituendo un punto di contatto con la "roba" verghiana.

Cati si ritira nella campagna friulana¹⁰, stanca dei conflitti e delle brutture della guerra, degli scontri tra uomini, della mancanza di solidarietà e fratellanza. Baluardo di resistenza, anche per la giovane, è il "rimbombo del cannone che tante volte l'aveva offesa, [ma che] ora l'entusiastava e la riempiva di gioia ineffabile" (Percoto, 2011, p. 350), ella era "avida di quel cannoneggiamento, come di musica che le mettesse nell'anima l'entusiasmo, e nei giorni ch'ei taceva, malinconica ed ammalata, quasiché le fosse mancata la sorgente che le alimentava la vita" (p. 351). Il giorno in cui affranta dal profondo silenzio che regnava in campagna, Cati sente il "salmeggiare di alcune voci" (p. 351), assiste a un funerale che termina nel cimitero "promiscuo, Veneti e Illirici, riuniti almeno dalla morte" (p. 352); addolorata, s'allontana con le tristi riflessioni sulle divisioni che tormentano la "povera patria" in quell' "ostinato silenzio della laguna" (p. 352). Giunta a casa:

Si coricò, chiuse le stanche pupille, e giunse finalmente ad addormentarsi; ma quantunque in altra forma e diversamente colorata dal sonno le stesse fantasie continuavano a germogliarle nel cerebro. Le pareva ad essere vestita a lutto come quando le era mancata la madre, e che un velo nero le copriva la fronte e discendeva fin quasi alle calcagna. [...] Ma s'era sollevato un vento impetuoso che malmenava uelle loro teste gentili [degli alberi fioriti] delicate come piuma: il cui soffio agghiacciato giugneva sino a lei, le scomponeva i capelli e le faceva stridere intorno alla persona in lungo velo e le veste di seta. [...] Il ruggio della procella era divenuto tremendo; pareva il tuonare di innumerevoli artiglierie pareva il grido di infinite migliaia di morenti. Il giardino era già devastato, gli alberi a guisa di scheletri torcevano le braccia denudate, il fiume era tutto coperto dalle loro spoglie. Come quando fiocca la neve o quando in primavera si sciamano le api, così spesse ed agglomerate in vortice di sabbia passavano continuamente sempre più a lei dappresso, e il sibilo che mettevano pareva lamento di infinite voci umane (Percoto, 2011, p. 353, corsivi aggiunti).

Il sogno di Cati può essere diviso in tre momenti. Questa prima parte si configura come "specchio" non solo della realtà ma anche della memoria; il tempo rappreso converge nella dimensione onirica. Il paesaggio circostante, generalmente favorevole in cui Cati ama camminare e perdersi, capace di lenire ogni sua sofferenza e ristabilirla da precarie condizioni di salute, cambia repentinamente lasciando spazio ai rumori della tempesta che, quasi antropomorfizzata, l'assale. Il fragore della tempesta, tonica schafferiana, subisce due mutazioni sonore di rilievo: da rumore naturale – geofonia –, esso diventa il rumore delle artiglierie – antropofonia, per di più di guerra –, per giungere a ricordare, il grido, ovvero la voce emessa con forza dei soldati ormai morenti per ideali non loro. Si noti come l'autrice parli spesso di un indistinto collettivo, senza mai conferire individualità ai soldati di cui evidenzia solo

¹⁰ Di paesaggio ne *La coltrice nuziale* si è occupata Dillo Wanke (2008; pp. 51-50, 56-57).

l'essere stranieri¹¹. Percoto non abbandona tuttavia la sua natura, e così i soldati per analogia diventano api, il loro sibilo ricorda non più un grido bensì un lamento.

La modulazione sonora di questo passaggio è indicativa della relazione tra individuo e ambiente fisico e sonoro: l'autrice parla di una dimensione nostrana, la sua campagna, madre-amica, che nel sogno viene "ribaltata", divenendo riflesso delle sue ideologie e delusioni sul presente, trasformandosi in matrigna-nemica. Ma il distacco tra le due dicotomie non è una cesura, nemmeno nella dimensione onirica, poiché uomo e insetto "suonano" in sintonia. Il dolore espresso dal grido tempestoso diventa un vibrato lamentoso delle api, *éntomon* indice di comunità e laboriosità, presenza costante in un ecosistema.

In un secondo momento, Cati incontra dei "venerandi vecchiardi" (p. 354) che le parlano di ideali politici e religiosi e il sogno si fa visione mistica e premonitrice; un incontro decisivo per il destino della giovane che rimane in silenzio "versando un torrente di lagrime" (p. 355), spinta in futuro, terza dimensione temporale, all'entrata in convento.

È la dimensione sonora – "udì un fragore tremendo come di mina che scoppiasse" (p. 355) – a introdurre la terza sezione del sogno in cui Cati rivede, tra "le schiere dei morti [che] cantavano un inno e benedivano alla generosa Ungheria" (p. 355), il volto del giovane prigioniero italiano che aveva catturato la sua attenzione a Gorizia durante la sfilata dell'esercito austriaco; "adesso que' grandi occhi neri la guardavano muti" (p. 356). E in questa assenza di suoni carica di significato, Cati si sente dire che "Venezia è caduta" (p. 356), per concludere con una rinnovata richiesta: "offerisci in olocausto al Signore la tua vergine vita, e come candido cereo che arde nel santuario, prega! Prega, o sorella, perché la generazione ventura cresca più di noi virtuosa [...]" (p. 357).

Il sogno di Cati ne *La coltrice nuziale* incarna gli ideali risorgimentali, ma anche la sofferenza che li nutre, espressa dal pianto, cifra sonora del paesaggio onirico, unito ai suoni di una natura avversa. "C'è l'idea mazziniana dell'unione dei popoli, in questo sentire idealista di Cati, e c'è anche un'altra Caterina, la Percoto" (Fonda, 2013, p. 56).

Ripercorrendo a ritroso l'attività della scrittrice, si affrontano gli altri due racconti *La fila*¹² del 1854 e *Reginetta*¹³ del 1846 in cui vi sono due sogni strettamente legati al paesaggio agreste friulano: il funesto sogno di Menica, protagonista de *La fila*, è presagio di morte, annuncia il destino avverso della poveretta; quello di Reginetta nell'omonimo racconto, modulato dall'elemento naturale, parla di un desiderio di libertà che si traduce in pura irrealtà prima della sua dipartita.

¹¹ "On ne trouve en effet que deux brèves allusions à leur physique. Dans la nouvelle intitulée *La fila*, où un village est traversé par l'armée de passage, il est question de 'volti stranieri' et de 'bionda progenie del settentrione', c'est donc simplement leur statut d'étranger qui est souligné. [...] Là encore, ce qui caractérise les soldats ce sont avant tout leurs différences – linguistiques, physiologiques et religieuses – par rapport aux 'Italiens', ce qui les désigne donc comme ennemi commun, l'objectif étant ici de convaincre les Frioulans fidèles à l'Empereur autrichien de rallier la cause nationale italienne (Demorieux, 2016, pp. 65-76).

¹² La novella apparve in tre numeri nelle Appendici del *Diritto* nel 1854. Ora in Percoto, 2011, pp. 258-286.

¹³ Il racconto fu pubblicato in tre puntate in *La Favilla*, 26 luglio 1846, pp. 349-354, 2 agosto 1846, pp. 361-370, 9 agosto 1846, pp. 373-375. Ora in Percoto, 2011, pp. 224-254.

Il percorso autobiografico incontra quello poetico nella campagna friulana, al centro di entrambi i racconti, nelle sue accezioni più realistiche così come in quelle da sogno, idilliache. *La fila* è stato visto come il più manzoniano nella produzione percotiana, rinvenendo nei *Promessi Sposi* l'illustre modello per il tema dell'interruzione del fidanzamento. Percoto affronta il modo popolare, rustico, di 'fare salotto', ovvero l'abitudine di ritrovarsi la sera a chiacchierare in un fienile, in aperto contrasto con i salotti benestanti in cui si era ritrovata dopo un viaggio a Milano¹⁴. In questo contesto, Madonna Sabata racconta del suo incontro con dei soldati, suscitando la curiosità delle giovani, che si preparano a loro volta al passaggio delle truppe, fatto peraltro piuttosto comune in un territorio di confine. Pur non trattandosi di una novella risorgimentale, i riferimenti coevi si colgono nella scena in cui i contadini, timorosi e preoccupati, assistono al transito dei soldati austriaci, definiti "povere pecore umane che si tosano e si scannano senza badare a' loro inutili belati! Povera carne da cannone che si adopera senza essere consultata!" (p. 270)¹⁵; poi però, vedendoli stanchi e costretti alla passiva obbedienza, hanno pietà di loro e li accolgono in casa offrendo loro parte della loro polenta.

Mentre le ragazze sono in attesa, vengono invitate a entrare nel giardino del conte, in vacanza in paese; a ciascuna viene dato un bouquet di fiori, e il più bello spetta a Menica, promessa a Toni, che però subito s'innamora del nobile e di ciò che egli rappresenta. I fiori esotici offerti dal conte, assolutamente estranei alla zona climatica, sono emblematici: simboleggiano l'inadeguatezza di Menica, e si pongono in contrapposizione ai fiori di campo di Toni, evidenziando la predilezione di Percoto per le piante autoctone, indice di purezza, di un paesaggio non corrotto. La sera in cui Menica ha un confronto con Toni, fa un sogno:

In quella notte ella fece un sogno. Le pareva ad essere col conte in una vasta prateria a' piedi delle colline. Era domenica: *le campane de' circostanti villaggi suonavano la messa*, ma ella coglieva fiori per lui e tanti ne pullulavano e di forma così peregrine e vaghi di sì vivaci colori, che non si ricordava d'averne mai più vedute di simili. Prima d'andarsene ancora due, poi cotesti tre, e un altro e un altro, le venivano proprio nelle mani e non poteva saziarsi. Intanto l'ora si faceva tarda, *i campanili l'uno dopo l'altro si quietavano*: per cui la domenica la messa era ita. [...] La terra dei campi lontani, riscaldata da' suoi raggi [del sole] vaporava al disopra del folto delle piante, giù dalle colline scendeva a torrenti il profumo dell'uva fiorita, *il ronzo degli'insetti, il canto degli uccelli, la musica delle cicale sorgeva d'ogn'intorno nella sua più alta armonia*. Era il momento solenne in cui la vita della natura si spiega in tutta la sua pompa. *In mezzo a quelle tante voci le parve d'udire quella di sua madre che la chiamava*. Affranta muoveva i piedi come per correre e non poteva; invece insieme con lui sedevasi all'ombra di un'acacia e componeva i mazzolini i fiori raccolti

¹⁴ "'Fila' nella parlata friulana indicava l'abitudine in paese di ritrovarsi insieme la sera, giovani e vecchi, a chiacchierare in un grande fienile, seduti su fasci di stoppie, alla luce rossastra delle lanterne. [...] La Percoto raffronta il rustico modo di far salotto con 'le promutate soireés che si svolgono in eleganti salons'; rispetto alle quali lei opta per le serate contadine [...]" (Fonda, 2013, p. 89).

¹⁵ Carlo Tenca si vede costretto a rinunciare alla pubblicazione del racconto *La fila* su *Il Crepuscolo*, a causa della presenza in esso di una scena in cui i contadini friulani si mostrano spaventati per il prossimo passaggio di un plotone di soldati austriaci (Cantarutti, 1990, p. 28).

come nel giorno del passaggio dei soldati. Le parve allora che l'orizzonte di quella vasta prateria si andasse a grado a grado restringendo; [...] Pietre funebri e nere croci spuntavano fra l'erba... Erano nel cimitero assisi su una recente sepoltura; sulla sepoltura di Toni! (Percoto, 2011, pp. 276-277, corsivo aggiunto).

Così come accade per Cati, il vissuto diventa transizione tra veglia e sonno: le campane che si quietano, impronta sonora schäferiana, come osservato da Corbin (1994), simboleggiano i valori religiosi della comunità. L'armonia naturale si riverbera in un crescendo di suoni melodiosi – dal ronzio, al canto alla musica, “nella sua più alta armonia” (Percoto, 2011, p. 277). La voce della madre, monito intrusivo nell'idillio rurale, non ha la forza per emergere. Il sogno di Menica inscena il conflitto fra norma e trasgressione: un mondo nobiliare caratterizzato dal prevalere di elementi visivi, di colori, e quindi dell'apparenza, sulla realtà di un paesaggio contadino, in cui l'armonia nella natura è modulata dalle biofonie, mentre alle antropofonie (la voce della madre) è demandato il compito di impersonare la tradizione familiare. Menica paga con la solitudine, l'abnegazione estrema e, infine, con la morte il suo errore.

L'elemento naturale regola anche il sogno di Reginetta, ma la componente sonora rivela un solo stato emotivo: una speranza di felicità associata alla natura, in contrasto con l'artificiosità e rigidità claustrali del convento. Questa speranza, però, resta irrealizzata, trovando il suo limite definitivo nella morte della protagonista. Reginetta è la figlia unica di un conte e di una contessa, i cui nomi non vengono rivelati, che a nove anni viene mandata dai genitori a vivere e studiare in convento, dove soffre per la nostalgia della vita all'aria aperta e della mancanza dell'affetto dei familiari. Si tratta di una considerazione in cui è possibile rintracciare la personale esperienza di Caterina Percoto, mandata alla stessa età presso l'Istituto Santa Chiara, ora Uccellis.

All'inizio, la felicità di questo piccolo nucleo familiare è pressoché perfetta: i due coniugi si amano profondamente e allo stesso modo adorano la bambina. Il conte ha l'abitudine di regalare alla moglie fiori esotici, ma l'equilibrio si spezza. Rinchiusa troppo presto tra le mura claustrali, Reginetta vede il proprio senso di inadeguatezza trasformarsi in una sofferenza fisica che la costringe a letto. Durante il delirio causato dalla febbre, la fanciulla esplicita la speranza di fuga dalle tenebre alle quali è stata costretta:

- Oh il bel sole della campagna! [...] Corri, mamma; corriamo.... sono due anni ch' io desidero di respirare. Mi tenevano chiusa, soffocata tra quelle mura così alte. Senz'aria...senza il sole, senza i tuoi baci. [...] [a]bbandonata da tutti... e volevano che ridessi! Qui voglio ridere e correre; in questo verde... Quanti raggi! che splendore! ma mi fa male agli occhi. Mi ci hanno avvezzata troppo alle tenebre [...] Ma mi amavi lo stesso, n' è vero, babbo mio?... E la mamma? Dove è andata?...Qui, mamma mia, tra voi due, come una volta! E allargava le braccia per avvicinare quelle due persone a lei tanto care, e componeva la faccia ad una quita contentezza, come se avesse godute le loro carezze. Poi di lì a poco tornava a parlare, e più che un sogno pareva delirio febbrile.

- Ve' quante farfallette! Ch'io prenda quella cilestrina che s'è posata a mangiare sull'ortensia della mamma!-[...] -Ahi m'è fuggita! Ve' come si innalza! Volano mille altre con essa...tutta l'aria è piena di farfalle....Che confusione! Non sono più celesti e bianche, sono rosse...Tutte rosse, e anche nel giardino sono nati un milione di fiori colore di fuoco...e i fiori volano anch'essi. Tanti, tanti!...Non posso più! Paiono neri, come quando nevica e a forza di guardare i fiocchi sembrano una *turbina di mosche*. Mi fa male...Portatemi via, laggiù sul fiumicello, eh' io mi rinfreschi la faccia nell'acqua corrente. Ma no! non voglio passare il ponte! Oh Dio mio! vèh vieni tendanna! Oh babbo! Oh mamma mia!...salvatemi-. E svegliavasi tutta in sudore (Percoto, 2011, p. 243, corsivo aggiunto).

Sogna di correre in aperta campagna; ricompaiono i fiori – come quelli di Menica – e le farfalle, che mutano. Si assiste di nuovo a una natura in opposizione, che tuttavia s'allinea al destino della giovane, imprigionata e sofferente. La volontà di trovarsi all'aria aperta, a cui è associato il solo suono a cui si fa riferimento – una manifestazione di sentimento di allegria, spontanea, viva – rimane ancorata alla sua mera potenzialità, poiché irrealizzata nella realtà e irrealizzabile anche nell'immaginario onirico. Tra le opere pubblicate sulla *Favilla*, *Reginetta* è l'unica a non essere ambientata nel mondo povero della campagna friulana; eppure gli elementi così cari all'autrice vengono inseriti nella dimensione onirica che ha funzione ermeneutica, in quanto svela il male che ha corrotto la famiglia, 'ascoltato' dal lettore tramite fonie vaneggianti, quasi terrificanti.

4. Riflessioni conclusive

L'analisi svolta sembra riecheggiare l'affermazione di Schopenhauer che, ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, parla metaforicamente di sogno e realtà come "pagine d'un solo e medesimo libro"; "Se, dunque," – scrive Schopenhauer – "per giudicare scegliamo un punto di riferimento esterno ad entrambi, non troviamo nella loro essenza nessuna distinzione precisa e siamo così costretti a concedere ai poeti che la vita è un lungo sogno" (2013, pp. 47-48)¹⁶.

La dimensione e la fonosfera oniriche diventano un valore aggiunto nel ridefinire una specifica diapositiva storica, in cui le sonorità, talvolta aspre del mondo agreste, potenziano le difficoltà vissute dal consesso umano e altresì rivelano l'accordo uomo/natura; alle antropofonie oniriche, invece, si affida la duplice funzione di presentare la tensione morale individuale e sociale, rivolta alla dolorosa realtà del popolo, nonché dei combattenti, andando a fondere motivazioni biografiche ad aspirazioni ideologiche.

Il sogno di Cati si sviluppa attraverso un paesaggio sonoro che riflette il trauma storico e la crisi identitaria del Risorgimento. Il fragore della tempesta si trasforma progressivamente nel rombo delle artiglierie e nel lamento indistinto dei

¹⁶ "La vita e i sogni sono pagine d'un solo e medesimo libro. La lettura condotta con continuità e coerenza si chiama vita reale. Quando però l'ora consueta della lettura (il giorno) giunge al termine e viene il tempo del riposo, noi spesso continuiamo a sfogliare il libro e ad aprire, senza ordine e continuità, una pagina ora qui ora là: talvolta si tratta di una pagina che abbiamo già letto, talaltra di una pagina che ci è ancora sconosciuta, ma appartengono sempre allo stesso libro"; "Se, dunque, per giudicare scegliamo un punto di riferimento esterno ad entrambi, non troviamo nella loro essenza nessuna distinzione precisa e siamo così costretti a concedere ai poeti che la vita è un lungo sogno" (Schopenhauer, 2013, pp. 47-48).

soldati morenti, suggerendo la fusione tra la memoria personale e il dolore collettivo della guerra. La campagna friulana, inizialmente spazio di ristoro e armonia, si ribalta in un ambiente ostile, che segna la frattura tra l'individuo e la sua terra. Il suono diventa così espressione della disillusione: il rumore della battaglia si smorza nel lamento delle api, simbolo di una comunità spezzata, fino a dissolversi in un silenzio denso di significato. In questo vuoto acustico, l'assenza di voce del prigioniero italiano e l'eco muta della caduta di Venezia sanciscono la fine di ogni speranza terrena e prefigurano la scelta della giovane di ritirarsi in convento, dove il silenzio si trasforma in resistenza spirituale e in preghiera.

Il paesaggio sonoro nel sogno di Menica si configura come un elemento centrale nella costruzione del conflitto tra trasgressione e norma. Il crescendo armonico delle biofonie crea un'atmosfera di simil estasi, in contrasto con la voce materna, che tenta invano di riportare la protagonista alla realtà. Qui l'apparato sonoro non è solo un riflesso dello stato interiore della protagonista, ma anche una chiave di lettura della sua crisi identitaria: l'illusione di un mondo nobiliare fatto di apparenza, simboleggiato dai fiori esotici, si contrappone all'ordine sonoro della comunità contadina, scandito da biofonie armoniche e antropofonie tradizionali.

Infine, il paesaggio sonoro onirico-delirante di *Reginetta* è cruciale per comprendere la tensione tra desiderio e costrizione. L'impasto dei suoni si tramuta in un'allucinazione uditiva, culminando nel suo grido disperato. Il risveglio, in un bagno di sudore, segna il ritorno alla realtà della malattia, ma anche l'impossibilità dell'agognata liberazione. L'elemento acustico assume qui una funzione ermeneutica: i suoni del sogno non solo traducono lo stato emotivo della protagonista, ma rivelano il dramma di una vita spezzata. Il senso di oppressione di Reginetta è infatti veicolato attraverso una dimensione fonica frammentaria, fatta di esclamazioni, richiami e suoni allucinati. Se in Menica la disillusione era segnata da un silenzio cimiteriale, in Reginetta il paesaggio sonoro si dissolve in un caos percettivo, dove la bellezza naturale si trasforma in terrore.

Infine, nello scollamento tra impasto sonoro e dilatazione onirica, il silenzio insiste sul senso di una sofferenza profonda e perturbante del singolo. Mutuando da Queneau, la sfera onirica di Caterina Percoto s'inserisce nel solco del "Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot"; echeggiando Calvino (1984), le fonosfere percotiane, così come le storie inventate, sembrano proprio "rivelare[re] cosa c'è sotto. Tale quale come i sogni" (p. 274).

Bibliografia

- BOMBARA, D. (2016). Frammenti musicali, dissonanze e fragori nei romanzi di Luigi Pirandello. *Filoloski Pregled*, 2, pp. 73-89.
- BOMBARA, D. (2024). Soundscapes ribelli, fra silenzi, emarginazione, e riscatto: la dimensione sonora sofferta e conflittuale in alcune opere di Maria Messina e Kate Chopin. In PATAT, E. & BOMBARA, D. (ed.), *Charms and Hermeneutics of Sounds. A journey between literary music and soundscapes. Interférence littéraires. Littéraire interférenties*, 29, 1, pp. 11-18.

- BRANCA, V. (1959). Per Caterina Percoto. *Lettere Italiane*, 11, 2, pp. 249-253.
- CALANCHI, A. (2015). *Il suono percepito, il suono raccontato. Paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*. Teramo; Galaad Edizioni.
- CALANCHI, A. & MICH, F. (2016). *Soundscapes and Sound Identities*. Teramo: Galaad Edizioni.
- CALANCHI, A., & LAQUIDARA, A. (2016). *Prospettive Sonore. Percezione e Mediazione*. Teramo: Galaad Edizioni.
- CANTARUTTI, L. (ed.). (1990). *Epistolario Caterina Percoto – Carlo Tenca*. Udine: Del Bianco.
- CALVINO, I. (1984). Nota del traduttore. In QUENEAU, R., *I fiori blu* [*Les Fleurs bleues*, 1965]. Torino: Einaudi, pp. 265-274.
- CAZZATO, A. (2015). I paesaggi sonori di Italo Calvino. *Musica*, 266, pp. 58-61.
- CHEMELLO, A. (2009). Caterina Percoto e l'educazione della donna. In CHEMOTTI, S. (ed.), *Donne al lavoro. Ieri, oggi, domani*. Padova: Il Poligrafo, pp. 305-333.
- CHEMELLO, A. (ed.) (2011). *Introduzione*. In PERCOTO, C., *Racconti*, Roma: Salerno Editrice, pp. IX-LIV.
- CHEMELLO, A. (ed.) (2011). *Nota biografica*. In PERCOTO, C., *Racconti*, Roma: Salerno Editrice, pp. LXV-LXXXV.
- CINTI, G. (2014). Il paesaggio sonoro nella scena autobiografica leopardiana. Luci e suoni del sogno memoriale. In BALDASSARRI, G., DI LASIO, P., PECCI, PIETROBON E. & TOMASI, F. (eds.), *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Adi editore, pp. 1-13.
- COLLANI, T. (2016). *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- COLLARILE, L. (2017). Paesaggi sonori nei diari di viaggio in Italia di benedettini svizzeri del primo Settecento. *Sicilorum Gymnasium*, LXX, 3, pp. 245-272.
- COLUMMI CAMERINO, M. (1993). Donna scrittrice e donna personaggio nei racconti di Caterina Percoto. *Les femmes écrivains en Italie aux XIX et XX siècles, Actes du colloque International, Aix-en-Provence, 14-15 et 16 novembre 1991*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- CORBIN, A. (2014). *Les Cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- DELL'AQUILA, G. (2011). Caterina Percoto tra letteratura rustica e spirito patriottico. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 40, 2, pp. 89-103.
- DE LUCA, M.R. (2019). Paesaggi sonori nel Bildungsroman di Goliarda Sapienza. *Arabeschi*, 13, pp. 231-239.
- DEMORIEUX, A. (2016). L'image des soldats dans les écrits de Caterina Percoto ou comment mettre sa plume au service de 'la santa causa dei popoli'. *Italies*, 20, pp. 65-76.
- DILLO WANKE, M. (2008). Il paesaggio nei racconti di Caterina Percoto. In VECCHIET, R. (ed.), *Caterina Percoto e l'Ottocento*. Udine: Comune di Udine, pp. 51-57.

- FAVARO, R. (2017). *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive*. Milano: Marsilio.
- FLORES, M. (1998). *Il Friuli, dalla caduta della Repubblica di Venezia all'Unità d'Italia*. Udine: Istituto Friulano per la Storia del Movimento di Liberazione.
- FONDA, E. (2013). *Le fate non ballano più come sorelle. Storia di Caterina Percoto*. Udine: L'orto della cultura.
- FABRIS, A. (2008). Le traiettorie al femminile di Caterina Percoto. In VECCHIET, R. (ed.), *Caterina Percoto e l'Ottocento*. Udine: Comune di Udine.
- GIACOMINI, A. (1990). Mangjant cun done Caterine. In *Caterina Percoto. Cent'anni dopo, Convegno di Studio del settembre 1987-gennaio 1988*. Verona: Del Bianco Editore, pp. 97-116.
- JACOBBE, A. (2009). *Le voci di una donna scrittrice. Caterina Percoto e il mondo contadino*. Trento: Uni Service.
- KRAUSE, B. (2012). *The Great Animal Orchestra. Finding the Origin of Music in the World's Wild Places*. London: Profile books.
- LAGHEZZA, E. (2013). Il paesaggio sonoro. Pensieri sul libero ascolto. *Dada. Rivista di antropologia post-globale*, pp. 71-98.
- LORENZETTI, S. (2017). Variazioni musicali sulle note di Pirandello. *Otto/Novecento*, XLI, 3, pp. 181-193.
- LORENZETTI, S. (2019). Pirandello ovvero la melodia dell'altrove. *Journal of Faculty of Humanities and Social Sciences in Split*, 12, pp. 23-34.
- MINELLI, E. I. (1907). *Caterina Percoto*. Udine: Del Bianco.
- PATAT, E. (2024a), Paesaggi sonori nelle novelle verghiane. In BOMBARA, D. & PATAT, E. (ed.), *Verga Pop. Rifrazioni verghiane nelle arti visive, performative, nella letteratura e cultura popolare II. Filoloski Pregled. Philological Reviews*, II, pp. 87-101.
- PATAT, E. (2024b), Sounds from the past. Nordic soundscapes in travelogues by female travellers in the late 19th century. In PATAT, E. & BOMBARA, D. (ed.), *Charms and Hermeneutics of Sounds. A journey between literary music and soundscapes. Interférence littéraires. Littéraire interférenties*, 29, 1, pp. 29-43.
- PATAT, E. & Bombara, D. (2024). Charms and Hermeneutics of Sounds. A journey between literary music and soundscapes (Special Issue). *Interférence littéraires. Littéraire interférenties*, 29, 1.
- PERCOTO, C. (1918). *Sotto l'Austria nel Friuli*, Levi, E. (ed.). Firenze: Bemporad.
- PERCOTO, C. (2011[1858]). *Racconti*, Chemello A. (ed.). Roma: Salerno Editrice.
- RUSSI, R. (2005). *Letteratura e musica*. Roma: Carrocci.
- SCHAFER, R. M. (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- SCHOPENHAUER, A. (2013). *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Brianese, G. (ed.). Torino: Einaudi.
- SOLDANI, S. (2007). Il Risorgimento delle donne. In BANTI, A.M. & GINSBORG, P. (ed.), *Storia d'Italia. Annali*, 22, *Il Risorgimento*. Torino: Einaudi, pp. 183-224.
- SOLDANI, S. (2008). Il campo dell'onore. Donne e guerra nel Risorgimento italiano. In ISNENGHI, M. & CECCHINATO, E. (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie*

- dal Risorgimento ai nostri giorni*, Vol. I, *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*. Torino: UTET, pp. 133-145.
- TREVISAN, A. (2016). Elementi di paesaggio sonoro nel *Solus ad solam* di Gabriele D'Annunzio. *Archivio d'Annunzio*, 3, pp. 1-14.
- VALUSSI, P. (1889). *Caterina Percoto. Commemorazione letta all'adunanza del 19 agosto 1888 dal socio ordinario Pacifico Valussi*. Udine: Tipografia editrice G.B. Doretti.
- VECCHIET, R. (2008). *I treni di Caterina Percoto*. In VECCHIET, R. (ed.), *Caterina Percoto e l'Ottocento*. Udine: Comune di Udine, pp. 99-117.
- WRIGHT, C. A. (2017). The identity of the everyday. In CALANCHI, A. & MICHI, F. (eds.), *Soundscapes and sound identities*. Teramo: Galaad Edizioni, pp. 287-294.

Reprendre notre bien aux autres arts ou les rivalités mallarméennes

To Take Back What Is Ours from the Others Arts or Mallarmé's Rivalries

Anna Opiela-Mrozik

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>
am.opiela@uw.edu.pl

Résumé : Cet article aborde la question de la rivalité, comprise comme un élan créatif de l'écriture mallarméenne qui recherche son identité poétique conçue en termes de dépassement et de domination. Le dialogue avec différents domaines de l'art et de la pensée ainsi qu'avec les représentants de ceux-ci s'inscrit dans la volonté de leur reprendre ce qui devrait appartenir à la poésie. L'évocation des idées clés de l'esthétique de Mallarmé et l'analyse de quelques-uns de ses textes offrent une synthèse sur le thème de la confrontation de la poésie avec quatre domaines : philosophie, religion, musique et peinture. La rivalité avec la philosophie consiste à reprendre un geste philosophique : à travers son expérience littéraire, Mallarmé (dé) passe des moments décisifs dans le parcours de quelques philosophes. La confrontation avec la religion renvoie aux aspirations de la poésie à s'ériger en culte moderne. La rivalité de la poésie avec la musique débouche sur une critique de l'instrumentation verbale et du wagnérisme tout en approuvant l'approche scripturale de l'art des sons. Le dialogue avec l'impressionnisme amène Mallarmé à emprunter la technique picturale et à réfléchir sur la représentation du réel face à la popularité du naturalisme.

Mots-clés : poésie, rivalité, philosophie, religion, musique, peinture.

Abstract: This article addresses the question of rivalry understood as a creative impulse of Mallarmé's writing in search of poetic identity conceived in terms of surpassing and domination. The discussion with different fields of art and thought and their representatives remains consistent with the intention of taking back what should belong to poetry. The analysis of Mallarmé's selected texts focuses on the confrontation of poetry with philosophy, the aspirations of poetry to replace religious worship, the rivalry of poetry with music and the attitude of confrontation with painting. The rivalry with philosophy means taking up a philosophical gesture: through his literary experience, Mallarmé (over) comes decisive moments in the views of some philosophers. The confrontation with religion refers to poetry's aspirations to establish itself as a modern cult. Poetry's rivalry with music leads to a critique of verbal instrumentation and Wagnerism while approving the scriptural approach to the art of sounds. The dialogue with Impressionism leads



Received: 31.03.2025. Verified: 14.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Warsaw. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

Mallarmé to borrow pictorial technique and to reflect on the representation of reality in the face of the popularity of naturalism.

Keywords: poetry, rivalry, philosophy, religion, music, painting.

Tout inachevée qu'elle soit, l'œuvre de Mallarmé a été revendiquée par plusieurs hommes de lettres et artistes du XX^e siècle et ne cesse d'inspirer ceux d'aujourd'hui. Il paraît que c'est la réflexion interdisciplinaire présente chez Mallarmé qui a contribué à ouvrir de nouvelles perspectives pour l'art en général et qui favorise des retours permanents à ses écrits, toujours à (re)découvrir. Par ailleurs, selon une remarque qu'a formulée, en 1995, Pierre-Olivier Walzer, Mallarmé demeure un point de repère incontournable, une instance supérieure et nécessaire pour qui veut réussir dans les lettres : « Mallarmé est, reste, pour beaucoup des modernes, de Valéry à Breton, de Claudel à Bonnefoy, de Thibaudet à Blanchot, de Jakobson à Kristeva, de Sartre à Ricoeur, celui à qui il importe de se confronter pour assurer ses propres pas et mesurer à l'aune d'une tentative absolue la qualité de ses propres actes » (Walzer, 1995, p. 19). Et pourtant, à étudier le niveau intertextuel et interdisciplinaire des textes mallarméens, il s'avère que celui-ci est organisé sur le mode de la confrontation, voire de la rivalité, qui vise l'invention d'une théorie poétique et tend à imposer la supériorité de la poésie sur les autres arts.

Nous nous proposons d'aborder la question de la rivalité comprise comme un élan créatif de l'écriture mallarméenne qui se transforme en une quête de l'identité poétique, conçue en fonction du dépassement et de la domination. Qu'elle soit violente ou discrète, la référence à différents domaines d'art et de pensée, ainsi qu'aux représentants de ceux-ci, demeure conforme à l'intention de leur reprendre ce qui devrait appartenir à la poésie. Étant donné l'ampleur de cette question qui a déjà fait l'objet de plusieurs études, notre réflexion sur l'idée de rivalité présente dans l'œuvre de Mallarmé visera une espèce de synthèse et se fera en quatre mouvements. On commencera par une confrontation mallarméenne avec la philosophie, approche qui consiste à reprendre un geste philosophique et à l'adapter à son expérience spirituelle. Ce qui en résulte, c'est la sacralisation de la poésie qui, dans la pensée mallarméenne, se substitue à la religion. Se posera ensuite la rivalité de la poésie avec la musique, ce qui entraîne la mise en question du wagnérisme et la prise de distance par rapport aux propositions de René Ghil. Dans un dernier temps, nous envisageons de relever chez Mallarmé une posture de confrontation avec les peintres impressionnistes. Par ailleurs, la pensée du poète sur la peinture influence son attitude à l'égard du naturalisme zolien et marque sa conception de l'écriture poétique.

1. La poésie, une expression philosophique

Remarquons, tout d'abord, que malgré leur dimension théorique, les écrits mallarméens présentent une difficulté pour qui cherche à y repérer la présence de la philosophie comprise comme des doctrines constituées. Se considérant uniquement comme un poète, Mallarmé ne prétend pas être nommé philosophe. Et pourtant, conformément à « l'esthétique du déchiffrement » (Benoît, 2007, p. 49) qu'instaure la lecture de

ses textes, la réflexion philosophique de Mallarmé, revendiquée et refusée en même temps, se dissimule au sein de son œuvre : « nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente » (Mallarmé, 2003, p. 659). Mallarmé se présente donc en tant que philosophe exposant sa pensée à travers son expérience spirituelle qui s'identifie à celle de l'écriture et qui entre dans un dialogue critique avec les grands philosophes. Il s'agit alors de « ce genre de philosophe qui dépasse philosophiquement la philosophie par son activité poétique, et essentiellement par la disposition critique dans laquelle il l'exerce » (Campion, 1994, p. 6).

C'est donc au moyen de la théorie poétique mise en pratique que Mallarmé entreprend un travail philosophique qui devrait l'amener à une découverte de la vérité. Dans ce cheminement douloureux, il se situe nécessairement par rapport aux doctrines qu'il tente de dépasser en vue de son idéal poétique. Pierre-Henry Frangne souligne la volonté mallarméenne de « produire une philosophie avec les philosophes et souvent contre eux, en un combat qui relie autant qu'il sépare et qui fait de la séparation le mode paradoxal de leur liaison » (2018, p. 22). Il s'agit donc de reprendre son bien à la philosophie afin de se confronter avec elle et de légitimer ainsi sa pensée. Cette relation devrait finalement conduire au triomphe de la poésie qui s'appuierait sur l'acte philosophique considéré comme un processus intellectuel, une pensée en train de se formuler, contrairement aux idées toutes faites et mises en doctrine¹.

En refusant de suivre une doctrine philosophique précise, Mallarmé tente de saisir le mouvement de sa pensée, ce qui l'apparente d'emblée à Montaigne. Mais, en analysant la découverte mallarméenne du Néant et la négativité de la pensée qui en découle, il est possible de repérer, dans les étapes successives de ce parcours philosophique, la reprise des gestes pascalien, cartésien et hégélien avec un élan vers l'idéal platonicien, cet Absolu désiré et impossible à atteindre.

Afin d'étudier la présence critique des philosophies dans l'œuvre de Mallarmé, reprenons un extrait de sa lettre adressée en 1866 à Henri Cazalis, lettre dans laquelle le poète retrace la crise spirituelle qui a ouvert devant lui une perspective matérialiste du Rien :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme [...]. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! (1998, p. 696)

¹ Par conséquent, la poésie mallarméenne illustre ce que Pierre-Henry Frangne appelle « la philosophie symboliste » et qui englobe plusieurs aspects de la philosophie au sens traditionnel du terme, à savoir : l'ontologie, l'anthropologie, la phénoménologie, la philosophie de l'histoire, la philosophie morale et politique, la philosophie religieuse (Frangne, 2005, p. 338-339).

La prise de conscience du Néant conduit Mallarmé, un an plus tard, à une sorte de « *conversion spirituelle* » (Frangne, 2018, p. 60) par laquelle « [s]a Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure » (Mallarmé, 1998, p. 713). Le poète semble alors rivaliser avec Pascal en renversant ce que celui-ci a vécu lors de la célèbre nuit du *Mémorial* : dans cette expérience profonde, plus intellectuelle que mystique, à la place de Dieu s'insère le Néant qui confirme la vanité du monde et incite à se recueillir dans la poésie, même si l'idéal de l'écriture demeure inévitablement sous le signe du leurre. Là où Pascal exprime son impuissance débouchant sur la volonté de s'anéantir face à la grandeur de Dieu, Mallarmé avoue être « parfaitement mort » (1998, p. 713), tout en gardant la perspective de son propre néant.

Or, le poète dépasse le geste pascalien en annonçant également le néant des choses. Le parcours de la pensée mallarméenne renvoie ainsi à celui du *cogito* cartésien et reprend le doute hyperbolique sur lequel s'arrête le poète en se référant à la fiction. Selon Pierre-Henry Frangne, « Mallarmé préfère en rester au malin génie où le feu du doute hyperbolique et métaphysique invalide toutes nos représentations, et où la philosophie utilise la *négation absolue* sous la forme purement *opératoire* d'une *fiction* » (2018, p. 83). Le geste philosophique de Mallarmé réduit, en effet, la démarche de Descartes à « l'interne opération » (Mallarmé, 1998, p. 186) qui favorise et soutient le concept de la poésie fondée sur « un mirage interne des mots mêmes » (Mallarmé, 1998, p. 731), dépourvus de fonction référentielle.

Enfin, avec son choix de la négativité, cette opération d'abstraction conçue comme un ressort de la créativité qui vise l'idéal, Mallarmé reprend le mouvement hégélien. C'est l'histoire d'*Hérodias*, ce poème inachevé envisagé comme une œuvre-symphonie, qui démontre une tension dialectique entre le rêve de l'unité parfaite et la décomposition de celui-ci. Les exigences d'Hegel à l'égard de la philosophie ont été appliquées par Mallarmé à son écriture. Ainsi, au moyen d'un nouveau langage poétique, le poème mallarméen abolit la relation à l'extériorité, car il se reporte à « l'ensemble des rapports existant dans tout » (Mallarmé, 2003, p. 212), une sorte d'harmonie qui dérive du manque et le conserve. La dialectique hégélienne, ce travail de l'esprit fondé sur un mouvement par principe contradictoire, se trouve alors reprise et illustrée par Mallarmé dans la vibration de sa pensée qui, telle une impression, permet d'ébaucher un poème longtemps rêvé. Cette démarche amène Mallarmé à constater : « Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très une de l'Univers ! » (1998, p. 721).

Le parcours de Mallarmé, marqué par une pensée en crise, démontre la concurrence entre la littérature et la philosophie. À travers son expérience intrinsèque, personnelle et littéraire à la fois, Mallarmé passe et dépasse des moments décisifs dans les approches des philosophes, si bien que leurs postures théoriques « s'affrontent, se complètent et affirment leur coprésence » (Frangne, 2021, p. 105). La poésie, cette valeur suprême pour Mallarmé, reprend les gestes philosophiques et « se pense elle-même comme une pratique critique » (Frangne, 2021, p. 105).

2. Le sacre de la poésie : vers un culte moderne

Maître des symbolistes, Mallarmé fut considéré comme le prêtre d'une nouvelle religion de l'art. En effet, chaque mardi, il proférait ses vérités au cercle de jeunes fidèles qu'il réunissait dans son appartement de la rue de Rome. Mais bien avant de devenir le chef de file des symbolistes, Mallarmé a formulé son concept de la sacralisation de l'art en indiquant, en même temps, la hiérarchie des arts au sommet de laquelle se place la poésie :

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens.

La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.

J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorance et de l'ennemi.

Je parle de la poésie (Mallarmé, 2003, p. 360).

À travers ces réflexions, notées dans un texte de jeunesse, se profile déjà une rivalité entre la poésie et la musique. En évoquant le mystère de la partition, Mallarmé souligne la dimension religieuse de la musique et exprime son étonnement de ne pas voir la poésie dotée du même aspect alors qu'elle mérite un véritable culte. C'est pourquoi, persuadé de la primauté de la poésie sur tous les arts, Mallarmé fréquentait les concerts Lamoureux et, lors de ces réunions hebdomadaires, il analysait la prétendue religion de la musique en essayant d'y recueillir des éléments à transposer dans son écriture poétique. Dans son témoignage sur Mallarmé participant à ce rituel dominical, Paul Valéry a relevé l'ambivalence de l'attitude du poète à l'égard de la musique qu'il considérait comme « sœur, émule et rivale » (Vibert, 2000, p. 341). Il est à noter, comme le remarque Valéry, que Mallarmé

subissait avec ravissement, mais avec cette angélique douleur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Beethoven ou de Wagner. Il protestait dans ses pensées, il déchiffrait aussi en grand artiste du langage ce que les dieux du son pur énonçaient et proféraient à leur manière. Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance (1960, p. 1275-1276).

Or, le poète observait le rituel musical qui a remplacé le rituel religieux, tout en se projetant vers l'idée de la seule vraie religion, celle de la Poésie. Les réflexions anthropologiques de Mallarmé remplissent la section « Offices » du recueil des *Divagations* (1897). Ainsi, dans « Plaisir sacré », le poète indique-t-il la religiosité de ceux qui, privés de « célébrations officielles », c'est-à-dire des pompes politico-religieuses

abolies par les autorités de la III^e République², participent au rituel de la Musique qui « s'annonce le dernier et plénier culte humain » (Mallarmé, 2003, p. 236). Devenue une communauté réunie autour d'une « figuration du divin », la foule tend désespérément à satisfaire son besoin de « se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur » (Mallarmé, 2003, p. 237). Elle se laisse alors entraîner par une chimère reposant sur le vide d'un rituel qui n'est qu'une mystification : « si ce n'est pas un déversement par exemple d'inanité dans de l'absence » (Mallarmé, 2003, p. 237).

Poète, Mallarmé exprime sa méfiance à l'égard de ce rituel quasi religieux : « Le poète, verbal, se défie, il persiste, dans une prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment essentiel, la parole » (2003, p. 236). Mallarmé considère le culte musical comme incomplet, car il lui manque la médiation de la parole : c'est « la poésie sans les mots » qui ne produit dans la foule qu'un « sentiment [...] incompris » (2003, p. 237). Alors, dans les deux autres textes des « Offices », « Catholicisme » et « De même », Mallarmé s'interroge sur l'avenir de la liturgie, ce qui l'amène à percevoir le rôle de la poésie qui devait remplacer le culte musical condamné à l'échec. Dans la perspective de la rivalité avec la religion et avec la musique, l'ambition du poète est de récupérer pour la poésie la place d'un « art légitimé » (Favard, Gribenski, 2016, p. 122) qui, tout comme la musique, deviendrait un objet de culte et réunirait une communauté autour du mystère de la fiction. En effet, Mallarmé assigne à la Poésie une mission eschatologique (Benoit, 2007, p. 111). Ce sont donc les « sortilèges divers de la Poésie » qui seront mis en place dans « nos fastes futures » (Mallarmé, 2003, p. 242-243). La religion de la Musique ne serait donc qu'une « religion d'attente » (Marchal, 1988, p. 447), un moment transitoire avant que la religion de la Poésie ne soit pleinement instaurée.

3. Rivaliser avec la musique : à l'encontre de René Ghil et de Richard Wagner

Par ailleurs, en exposant son projet utopique du Livre envisagé comme « expansion totale de la lettre » (2003, p. 226), Mallarmé annonce la nécessité de mettre la musique au service de la poésie. C'est ainsi qu'il formule son rêve poétique dans « Crise de vers » : « nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (Mallarmé, 2003, p. 212). Selon Mallarmé, afin de voir la poésie dépasser la musique, il s'agit de penser *musicalement* les modes du langage en réduisant l'art des sons à une perspective « essentiellement 'scripturale' » (Buchs, 2016, p. 48).

Un message analogue se dégage du poème mallarméen « Sainte » (1883) qui dépeint la concurrence poético-musicale débouchant sur l'« éclosion d'une poésie silencieuse » (Albrecht, 2016, p. 90). Ayant rejeté ses attributs traditionnels (les

² Après la Révolution, on a vu la nécessité d'instaurer un rituel musical séculier qui aurait pu remplacer le culte catholique. Malgré le retour des pompes religieuses et politiques sous l'Empire et la Restauration, la Monarchie de Juillet voit apparaître des projets musicaux laïques comme les concerts grandioses de Berlioz réunissant plusieurs musiciens. Toutes les célébrations religieuses du pouvoir politique ayant été abolies par les lois anticléricales de 1884, la nécessité d'élaborer une liturgie républicaine se fait d'autant plus pressante. Les réflexions de Mallarmé s'inscrivent donc dans cette quête de la formule des fêtes républicaines à inventer. Voir à ce propos Favard, Gribenski, 2016, p. 119-120.

instruments de musique : la viole, la flûte ou la mandore et les partitions liturgiques), sainte Cécile, patronne de la musique religieuse, se transforme en patronne de la poésie et se servira désormais d'un outil à écrire. Dans les deux derniers quatrains, en effet, la sainte reçoit un instrument idéal : une harpe formée de l'aile d'un Ange, ce « plumage instrumental » (Mallarmé, 1998, p. 27) qui n'est rien d'autre qu'une plume, instrument du poète. Devenue la sainte de la Poésie, la « Musicienne du silence » (Mallarmé, 1998, p. 27) fera dès lors de la musique mentale, dissimulée au sein de l'écriture, et qui ne résonne que dans l'esprit du lecteur.

Néanmoins, une question se pose : peut-on considérer la réduction de la musique au silence comme une victoire de la poésie qui a réussi à reprendre son bien ? Certes, cette approche confirme la position supérieure de la poésie, telle qu'elle est expliquée dans le texte intitulé « Le Livre, instrument spirituel » :

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité (Mallarmé, 2003, p. 226).

Afin que la poésie puisse dépasser la musique, Mallarmé propose une nouvelle conception de cette dernière : à côté de la musique comprise dans le sens traditionnel du terme comme une réalisation sonore, apparaît l'idée de « Musique en soi, absolue, principe de toute création esthétique, et vers laquelle tend continuellement la poétique mallarméenne qui y fait constamment référence » (Vibert, 2000, p. 348)³. Conçue ainsi et marquée par une majuscule, la Musique est identifiée à la poésie dont la supériorité s'affirme avec le verbe articulé dépassant les sons, mais capable aussi de se proférer en silence.

Néanmoins, il convient de rappeler que le Livre qui, conformément au désir de Mallarmé, aurait consacré le triomphe de la poésie-musique, n'a jamais été réalisé, étant resté au stade de notes éparses, comme si l'ampleur du projet nécessitait son inachèvement.

Il importe cependant de souligner que dans sa quête d'une langue poétique suggestive à la manière du langage musical, Mallarmé réfléchissait également sur le potentiel prosodique du langage⁴. C'est pourquoi il a réagi avec enthousiasme à la publication de *Légende d'Âmes et de Sangs* (1885), le premier volume des surprenants « poèmes en essai » de René Ghil. En y décelant ses propres aspirations poétiques, il a mis en ce jeune poète son espoir de les voir réalisées. Ayant reçu Ghil au cercle des Mardistes, il a accepté d'écrire un *Avant-Dire* à son *Traité du verbe* (1886). Mais, quelque temps après, c'est sur la question de l'idéalisme rejeté par Ghil

³ Mallarmé renvoie au sens grec de *mousikè* qui signifiait « idée » et englobait non seulement la musique, mais aussi la poésie et la danse. En s'adressant à Edmund Gosse, le poète évoque la musique dans cette acception-là : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique » (Mallarmé, 1998, p. 807).

⁴ Dans l'ouvrage *Les mots anglais : petite philologie à l'usage des classes et du monde* (1877), Mallarmé analysait les influences mutuelles des lettres composant un mot. Selon le poète, le pouvoir expressif d'une lettre peut varier en fonction de son emplacement dans un mot et par rapport aux lettres voisines, les consonnes étant plus significatives que les voyelles.

que les voies des poètes se sont séparées. L'intérêt s'est transformé en rivalité dès le moment où Mallarmé a pris ses distances par rapport à l'instrumentation verbale de Ghil, en la jugeant prise dans un sens (trop) scientifique et dogmatique. Pour le Mallarmé idéaliste, la poésie était plus abstraite que ce à quoi Ghil voulait la réduire. En lui reprochant de phraser en compositeur, plutôt qu'en écrivain, Mallarmé relevait de nouveau son objectif purement poétique et disqualifiait la tentative de Ghil de transposer le système musical à la poésie, en considérant l'instrumentation verbale comme une proposition concurrentielle et menaçante pour ses concepts esthétiques.

Le refus d'associer la poésie à la musique se profile encore à travers la position ambiguë de Mallarmé à l'égard du wagnérisme. Considéré, en général, comme un admirateur de Wagner, Mallarmé apprécie, en premier lieu, la valeur religieuse de son approche de l'art, mais reste sceptique quant à l'idée de *Gesamtkunstwerk*, cette œuvre d'art totale réunissant la musique, la poésie, la peinture et la danse. Pour Mallarmé, c'est la poésie qui aspire à devenir un art total synthétisant les autres grâce à sa dimension spirituelle, en aboutissant ainsi à la « consécration esthétique suprême » (Vibert, 2000, p. 339). Il est alors possible d'apercevoir chez Mallarmé un détournement, voire un retournement des idées wagnériennes (Vibert, 2000, p. 339).

C'est dans le texte « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (1885) que Mallarmé exprime sa rivalité avec Wagner au niveau esthétique, en mettant en cause l'idée même du théâtre wagnérien qui s'évertue à reprendre son bien à la poésie : « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner » (Mallarmé, 2003, p. 154). Mallarmé relève ce défi en reprochant à Wagner sa volonté de concilier ce qui est inconciliable : le drame personnel et la musique idéale. Ce compromis qui se ramène, en effet, à « l'absorption du poème et de sa 'politique' dans la musique » (Rancière, 1996, p. 73)⁵, s'oppose à l'esthétique idéaliste du poète, car le théâtre, dans l'appréhension mallarméenne, est « un lieu purement mental, abstrait » (Buchs, 2016, p. 52), autrement dit : poétique. De surcroît, la confrontation mallarméenne avec Wagner se situe au niveau idéologique : en se positionnant dans la perspective nationale, le poète rejette la formule du théâtre wagnérien et le recours à la mythologie germanique comme étant contraires à l'« esprit français » : « Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende » (Mallarmé, 2003, p. 157).

La rivalité avec Wagner se manifeste à nouveau à travers l'ambigu *Hommage* poétique que Mallarmé a rendu au compositeur dans la *Revue wagnérienne* en janvier 1886. Les deux tercets du sonnet laissent percevoir la prise de distance du poète par rapport à l'orchestre wagnérien :

⁵ Jacques Rancière souligne le changement de position de la musique dans le drame wagnérien : « il n'y a non plus la musique servante du poème, mais la musique maîtresse et reine », en relevant, en même temps, ce que dénonçait Mallarmé : l'inadaptation des idées wagnériennes, tournées vers la tradition théâtrale, à l'époque moderne (1996, p. 73–75).

Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins (Mallarmé, 1998, p. 40)

Avec le choix des termes tels que « fracas » ou « trompettes tout haut », Mallarmé met en cause l'instrumentation (trop) bruyante des drames wagnériens, ce qui est impossible à concilier avec son idéal de l'art spirituel fondé sur le silence. Selon le poète, Wagner tient plus à l'aspect assourdissant de sa musique qu'au mystère de l'art. Il s'agit alors d'un hommage rempli d'ironie qui ne fait que confirmer le rêve mallarméen d'une musique silencieuse.

4. Écrire comme on peint : un dialogue avec l'impressionnisme

On sait bien que Mallarmé était un familier du monde de l'art en tant que défenseur de nouvelles tendances dans la peinture et ami de plusieurs peintres tels qu'Édouard Manet, Berthe Morisot ou James Whistler, pour ne mentionner qu'eux. Vu leur dimension personnelle, ces rapports se trouvent à l'origine des écrits qui dépassent une critique d'art traditionnelle pour entrer dans un dialogue créateur avec la peinture⁶. C'est là que se joue la confrontation de l'art poétique avec l'art pictural car, ayant compris et soutenu les mutations techniques introduites par les impressionnistes, Mallarmé tentait, à son tour, d'en tirer profit pour sa création en renouvelant le langage et en amplifiant la subjectivité de son message toujours à (re) construire, voire à (re)déchiffrer, par un lecteur, tout comme dans la réception d'un tableau impressionniste. Si Mallarmé s'opposait aux détracteurs de l'impressionnisme en renvoyant à son propre art accusé d'hermétisme, il indiquait ainsi une crise de la représentation qui affectait aussi bien la peinture que la poésie. Dans ce sens, la rivalité (apparente) avec la peinture impressionniste vise la recherche de la légitimité pour la poésie symboliste.

Une reprise du thème et de la technique impressionnistes se remarque dans le poème en prose « Le Nénuphar blanc » dont le titre renvoie directement aux sujets chers aux peintres. Les éléments de la nature, ainsi que la figure d'une femme imaginée, ne sont décrits qu'avec quelques touches qui ouvrent la voie à l'abstraction. Comme le remarque Jean-Nicolas Illouz, on y assiste à « la dissolution des identités » qui « laisse place à de pures impressions, où les choses ne sont ni totalement imaginaires, quoique les fantasmes érotiques s'y insinuent, ni tout à fait réelles, quoique le paysage y apparaisse en claire lumière » (2024, p. 49). Mallarmé joue ainsi avec les effets de lumière en instaurant une sorte de vibration dans son poème. Mais c'est dans la tentative de rendre le mouvement de l'eau et des rames à l'aide des ondulations de la phrase que réside le caractère résolument impressionniste du « Nénuphar

⁶ Il s'agit, notamment, des articles consacrés à la défense de l'art de Manet (« Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », 1874 ; « Les impressionnistes et Édouard Manet », 1876) et de quelques médaillons sur les peintres inclus dans les *Divagations*.

blanc ». Mallarmé applique ainsi la technique impressionniste à son esthétique de la négativité, centrée sur une expérience purement intellectuelle :

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur (Mallarmé, 2003, p. 100).

Dans ses réflexions sur Manet, Mallarmé relève trois traits spécifiques de la peinture de son ami, à savoir : « immédiateté, nouveauté, impersonnalité » (Stanguennec, 2013, p. 164). Il paraît que le poète a réussi à transposer les mêmes principes dans son « Nénuphar blanc » : le lecteur y est d'emblée confronté à une image en constant renouvellement, ce qui est dû au bouleversement de la syntaxe. En revanche, c'est la tension vers l'abstraction au moyen de « l'intellectuelle parole à son apogée » (Mallarmé, 2003, p. 212) qui rend impersonnelle la poétique mallarméenne.

Pourrait-on alors considérer Mallarmé comme un poète impressionniste, celui qui a réussi à transposer dans sa création l'essence de la peinture ? À en croire Virginie Pouzet-Duzer, il existe une analogie entre la lecture d'un tableau impressionniste et celle d'un texte mallarméen :

Au niveau pictural, le déchiffrement d'une toile impressionniste n'est jamais acquis, dépend de la lumière, de sensations intimes – et un texte impressionniste devrait se lire de la même façon. C'est alors davantage de par la manière dont il peut être lu que, par certains aspects fragmentaires ou stylistiques, Mallarmé est impressionniste (2013, p. 303).

C'est dans le miroitement du texte poétique, signe d'instabilité renvoyant aux jeux de lumière en peinture, que résiderait l'impressionnisme de Mallarmé. Et pourtant, tout en confrontant ses efforts avec l'art pictural, le poète insiste sur ce qui différencie sa création de celle des peintres. À la fin de son article consacré aux impressionnistes et à Édouard Manet, le poète constate :

Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect. C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection (Mallarmé, 2003, p. 469–470).

Selon Mallarmé, le regard d'un poète qui scrute le réel en visant l'Idée dépasse celui du peintre attaché à rendre la fugacité et le mouvement, autrement dit, la fluidité de la vie⁷ (Stanguennec, 2013, p. 164). En effet,

⁷ Par ailleurs, selon l'appréhension de Mallarmé, les « aspects » en poésie ne se réduisent pas aux impressions dont le but est de rendre les variations sensibles du réel, mais sont transposés en symboles, ce qui les apparente aux rapports en Musique.

si la peinture impressionniste et la prose mallarméenne poursuivent donc le même « effet » (« peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit », écrivait Mallarmé dès 1864), elles le font donc par des voies différentes, ici plus abstraite et là plus sensible, en sorte que chaque art, renvoyé à lui-même, ne dialogue avec l'autre que dans et par leur séparation (Illouz, 2024, p. 54).

Que Mallarmé garde une posture de rivalité avec la peinture, c'est ce dont témoigne sa façon d'illustrer les dessins exécutés par le peintre réaliste, Jean-François Raffaëlli, pour le recueil de *Types de la rue*. Le poète a traité assez librement, pour ne pas dire indifféremment, les images fournies par le peintre, en y ajoutant des textes allégoriques qui devaient capter l'attention du lecteur et transposer l'interprétation de l'ensemble poème-dessin à un autre niveau. De nouveau, l'écriture de Mallarmé illustre une transition qui s'opère entre l'image et le poème, en allant de la représentation du réel à la réalisation d'une idée de celui-ci par l'intermédiaire du langage. Dans le prolongement de ce processus intervient la musique car Mallarmé reprend deux de ses poèmes en leur attribuant le titre de *Chansons bas*. C'est ainsi que, dans l'esthétique mallarméenne discutant avec d'autres arts, se déroulent des relations d'une rivalité spécifique entre peinture, poésie et musique, lorsqu'un art supplée à l'autre pour ensuite céder la place au troisième art qui complète cette ronde.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que l'intérêt que Mallarmé portait à la peinture et qui débouchait sur la défense et l'illustration de l'impressionnisme a contribué, indirectement, à l'attitude du poète à l'égard du naturalisme zolien. En tant que courant revendiqué aussi bien par le naturalisme que par le symbolisme, l'impressionnisme apparaît, dans le cas de Mallarmé, comme « la paradoxale formule du naturalisme idéaliste » (Marchal, 2007, p. 53). En réfléchissant sur la relation à la nature qu'il s'agissait de recréer aussi bien en peinture qu'en poésie, Mallarmé a dû, inévitablement, se confronter au naturalisme de Zola⁸.

En faisant écho à ces prises de position sur les impressionnistes, Mallarmé s'est prononcé sur l'écriture naturaliste de Zola en la jugeant avec autant d'admiration que de réticence :

J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes ; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain, tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable ! Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres (Mallarmé, 2003, p. 701).

⁸ On sait qu'à partir de 1864 et surtout dans les années 1870, Zola, tout comme Mallarmé, était l'un des défenseurs de l'impressionnisme, et ses romans comme, par exemple, *Une Page d'amour*, *La Faute de l'abbé Mouret* ou *Au Bonheur des dames* témoignent de l'emprunt de la technique impressionniste. En effet, dans ses descriptions romanesques, Zola exploite des jeux de lumière, des reflets de couleurs qui estompent les lignes, ainsi que des vues présentées en série.

Cette prise de distance apparaît comme le résultat du succès du roman zolien. En effet, l'écrivain naturaliste a su se faire apprécier par la Foule, ce qui paraissait impossible dans le cas de Mallarmé en raison du caractère élitiste de sa poésie.

Et pourtant, Mallarmé envisageait de faire dans la poésie ce que Zola a été capable de faire dans le roman : « à savoir, créer un nouveau genre littéraire qui soit apprécié et compris par la Foule, mais sans compromettre son intégrité artistique » (Catani, 2021, p. 13). Il a voulu ainsi révéler à la multitude sa perception de la nature, tout comme l'impressionnisme a révélé la sienne. C'est pourquoi, Mallarmé s'est progressivement rapproché de la culture populaire et a entrepris de l'intégrer dans son œuvre poétique. Dans ses textes de maturité, on trouve des poèmes en prose comme « Un spectacle interrompu » ou « La déclaration foraine » qui mettent en scène la fête foraine, avec ses bruits et la présence de la foule, et témoignent d'un « mélange de genres et de la déhiérarchisation des catégories esthétiques » (Catani, 2021, p. 25). Le poète tente ainsi de combler l'écart entre la culture populaire et la haute culture, mais le modèle naturaliste de Zola est bien repérable, par exemple, à travers la description du comportement de l'ours dans « Un spectacle interrompu » :

Loque substituée saignant auprès de l'ours qui, ses instincts retrouvés antérieurement à une curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral, retomba à quatre pattes et, comme emportant parmi soi le Silence, alla de la marche étouffée de l'espèce, flairer, pour y appliquer les dents, cette proie (Mallarmé, 2003, p. 92).

Remarquons cependant que, tout en s'inspirant du naturalisme zolien, Mallarmé représente l'univers de la fête foraine de façon à y introduire une part de rêve et à dépasser ainsi le réalisme cru de Zola. Plus encore : ayant élevé la poésie au sommet de la nouvelle hiérarchie des arts, c'est Mallarmé qui pourrait incarner la crise du naturalisme de la fin du XIX^e siècle, tout en indiquant de nouveaux chemins. Par ailleurs, le rythme et la syntaxe disloqués dans « Un spectacle interrompu » semblent préfigurer ici la révolution poétique d'Apollinaire.

En guise de conclusion, il est important de rappeler que Mallarmé n'a pas eu l'ambition d'occuper la position de maître des symbolistes et encore moins celle de « prince des poètes », titre qu'on lui avait attribué en 1896, en suite des élections du successeur de Verlaine. Néanmoins, malgré sa modestie, la posture de rivalité s'inscrit dans son esthétique visant, dès le début, un idéal poétique qui exigerait de reprendre son bien aux autres arts. Dans son parcours poétique, aussi totalisant qu'impossible à accomplir, Mallarmé fait appel à la confrontation qui devient une force dynamique de sa création littéraire. La volonté de dépasser et de récupérer, poétiquement, la philosophie, la religion, la peinture, et surtout la musique, contribue inévitablement à la maturation de l'esthétique symboliste.

Bibliographie

ALBRECHT, F. (2016). *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*. In A. BONNET, & P.-H. FRANGNE (eds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 79–96.

- BENOIT, É. (2007). *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Genève : Droz.
- BUCHS, A. (2016). Une pensée du langage. In A. BONNET & P.-H. FRANGNE (eds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 47–58.
- CAMPION, P. (1994). *Mallarmé, poésie et philosophie*. Paris : PUF.
- CATANI, D. (2021). Mallarmé et la culture populaire. In B. MARCHAL, Th. ROGER & J.-L. STEINMETZ (eds.), *Spectres de Mallarmé*. Paris : Hermann, pp. 13–29.
- FAVARD, M. & GRIBENSKI, F. (2016). Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle. In A. BONNET & P.-H. FRANGNE, *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 111–123.
- FRANGNE, P.-H. (2005). *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*. Rennes : PUR.
- FRANGNE, P.-H. (2018). *Mallarmé philosophe*. Paris : Éditions Manucius.
- FRANGNE, P.-H. (2021). Les gestes philosophiques de Stéphane Mallarmé. In B. MARCHAL, Th. ROGER & J.-L. STEINMETZ, *Spectres de Mallarmé*. Paris : Hermann, pp. 83–106.
- ILLOUZ, J.-N. (2024). *Mallarmé entre les arts*. Rennes : PUR.
- MALLARMÉ, S. (1998). Correspondance choisie. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, pp. 633–821.
- MALLARMÉ, S. (1998). Poésies. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, pp. 3–48.
- MALLARMÉ, S. (2003). Divagations. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 81–277.
- MALLARMÉ, S. (2003). Hérésies artistiques. L'Art pour tous. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 360–364.
- MALLARMÉ, S. (2003). Les impressionnistes et Édouard Manet. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 444–470.
- MALLARMÉ, S. (2003). Réponses à des enquêtes. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 655–673.
- MALLARMÉ, S. (2003). Sur l'évolution littéraire. Enquête de Jules Huret. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 697–702.
- MARCHAL, B. (1988). *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti.
- MARCHAL, B. (2007). Mallarmé et Zola. In *Les Cahiers naturalistes*, 81, pp. 47–53.
- POUZET-DUZER, V. (2013). *L'Impressionnisme littéraire*. Saint-Denis : PUV.
- RANCIÈRE, J. (1996). *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris : Fayard.
- STANGUENNEC, A. (2013). De la subjectivité à la fluidité : Manet, Mallarmé et les impressionnistes. In Ph. FONTAINE, F. COUSINIÉ & P.-A. CASTANET (eds.), *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*. Rouen : PURH, pp. 161–170.
- VALÉRY, P. (1960). Au concert Lamoureux en 1893. In J. HYTIER (ed.), *Œuvres*. Paris : Gallimard, pp. 1272–1276.
- VIBERT, B. (2000). La sœur et la rivale. Sur Mallarmé, la musique et les lettres. *Poétique*, 123, pp. 339–352.
- WALZER, P.-O. (1995). *Approches II, Mallarmé et Valéry*. Paris : Honoré Champion.

Sallem El Azouzi

L'Horizon autofictionnel chez Modiano, éd. Publibook, 2020. ISBN 9782342168877.

En 2020, Sallem El Azouzi fait publier chez Publibook un essai intitulé *L'horizon autofictionnel chez Patrick Modiano*. Constitué de trois parties, cet ouvrage retrace le parcours scriptural de cet écrivain du XX^e siècle pour en dégager les aspects originaux. Les deux cent soixante-six pages ont été l'occasion pour cet auteur de lever le voile sur les circonstances qui ont contribué à l'émergence d'une telle aventure esthétique chez Modiano. Ces pages ont également étalé les différents procédés mis en œuvre par cet écrivain pour mettre en place un système autofictionnel enraciné dans l'écriture autobiographique et ouvert sur les horizons du polar et du roman historique. Cet essai met en exergue la trace qui scelle l'écriture modianesque, à savoir, la hantise des précisions spatiotemporelles.

Dès l'introduction, l'auteur Sallem El Azouzi dresse le contexte historique et politique de l'ère où Modiano (né le 30 juillet 1945) a vécu. Ce contexte fut marqué par les séquelles de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945). L'instabilité et l'hégémonie de la force allemande n'ont pas manqué de laisser leur empreinte sur son écriture, bien loin de l'altérer, ils ont pu y infuser une force à la fois motrice et réflexive sur tous les moments de frustration et de désarroi tant ressentis par le scripteur à cette époque de l'après-guerre. Un aperçu sur son enfance assez particulière au sein d'une famille dépouillée de toute affection et de toute stabilité est présenté dans cet ouvrage afin de mettre en relief l'aspect fuyant de cette période de la vie dans l'écriture de Modiano. D'après El Azouzi, l'aventure scripturale est une sorte de quête pour cet écrivain : la quête de son identité et de celle de ses proches, à laquelle s'ajoute la reconstruction de son univers spatiotemporel. Cette zone d'« ombre » qui plane autour de son existence a été un catalyseur qui a permis de donner naissance à cet « horizon autofictionnel » dont parle l'essayiste, le résultat étant « *une autofiction imprégnée d'une réalité autobiographique* » (p. 11). Lorsque Modiano s'éclipse derrière ses protagonistes, il ne le fait pas par besoin de se dissimuler, mais bien par nécessité introspective de s'auto-observer, de lever le voile sur son moi à travers l'autre « *il veut lui aussi s'effacer pour dévoiler la vérité tout entière* » (p. 12).



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Mohamed First University. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

L'ouvrage en question se veut une exploration des divers horizons qui ont à la fois enclenché la pensée de Modiano et déclenché cette œuvre autofictionnelle si fertile et marquée du sceau de l'originalité.

La première partie a été l'occasion pour l'essayiste de situer l'œuvre de Modiano dans son contexte historique, économique, social et culturel de la France. Ce cadre agité par les retombées de l'Occupation allemande aurait favorisé l'émergence d'un mouvement de résistants, parmi eux des écrivains dont les œuvres se sont nourries des traumatismes liés à la guerre certes, mais dont les sujets restent engagés dans la question de l'absurdité de la condition humaine. Les œuvres de Modiano n'ont pas échappé à cet adage. Elles se sont inscrites dans cette lignée, tout en gardant, pour autant, leur part d'originalité. Celle-ci se laisse voir à travers le flou. Ce flou, né du désordre et du mouvement qui l'entouraient, n'a pas été l'apanage de son histoire, mais de toute l'Histoire qui le submergeait dans sa dimension tant idéologique que politique. Selon El Azouzi, le primat est accordé à l'être dans tous ses abîmes. Cela se voit également dans le style d'écriture qu'il s'est choisi. Une écriture imprégnée par des allusions qui ne font que créer des illusions, laissant le lecteur sur sa faim. Le style documentaire est également souligné dans son œuvre, lui conférant un caractère testimonial. Cette expérience scripturale n'est pas seulement le lieu d'une aventure esthétique, mais également un lieu d'engagement « *L'écriture pour l'écrivain est le lieu des révoltes.* » (p. 63). Révolte par rapport à une Histoire amère et désenchantante, et révolte aussi vis-à-vis d'une histoire intime frustrante et mélancolique. L'essayiste démontre à quel point l'écriture du non-dit chez Patrick Modiano est une manière de se libérer du joug de son environnement entaché de la cruauté de la nazification. Il y trouve une voie pour surmonter ces traumatismes historiques. Pour illustrer cette idée, El Azouzi recourt au roman de cet auteur, *Rue des boutiques obscures* (1978), où l'expression « cavalier bleu » est porteuse de signification liée à « *un symbole de l'oligarchie qui gouvernait la France. C'est ce groupe qui a engendré la corruption et de facto l'Occupation.* » (p. 65-66). L'essayiste trouve dans les soubassements théoriques de l'autofiction une sorte de technique scripturale nouvelle exploitée par cet écrivain moderne pour édulcorer ces traumatismes familiaux liés à l'Occupation et dont il est devenu le dépositaire. L'essayiste établit une réflexion sur le sujet de l'autofiction, genre qui a produit un tournant dans le récit de vie. Pour ce faire, il s'appuie sur l'article d'Alexis Brocas¹, *La Poétique* d'Aristote, et la définition de Serge Doubrovsky, avant de faire un arrêt sur un ouvrage : *Rue des boutiques obscures*. Il ne manque pas d'évoquer les textes fondateurs du récit de vie, notamment *Les Confessions* de Saint Augustin, et celles (*Les Confessions*) de Jean-Jacques Rousseau. El Azouzi mentionne l'œuvre fondatrice *Fils* qui en 1977 signe le bouleversement de ce genre en donnant naissance à l'« autofiction ». Une analyse terminologique est ensuite faite allant d'une définition étymologique donnée à ce terme nouveau vers une analyse visant à montrer cet écart grandissant entre réalité et fiction, entre le « je » auteur et le « je » narrateur. Ce « « je » insaisissable ne se contente

¹ « Je suis lui », in *Le Magazine littéraire* de décembre 2012.

pas d'être « sujet », mais il revendique aussi sa place comme « objet » du discours » (p. 70). Cette méthode scripturale nouvelle impose forcément une esthétique révolutionnaire, où le langage tente de mimer les souvenirs dans toute leur ferveur et de les rendre dans l'action mêlant authenticité et imagination. Parmi les souvenirs les plus saillants aussi bien chez Doubrovsky que Modiano, il y a ceux qui sont liés à la question des parents. Le premier « choisit l'autofiction qui part du passé pour être toujours en plein devenir » (p. 71) ; alors que le second trouve dans l'écriture une manière de « se défaire du monde des carences du passé » (p. 71) et aussi une sorte d'« aventure » (p. 72). Une illustration est dressée de ce dernier aspect à travers une analyse du passé dans *Rue des boutiques obscures*, passée au crible d'ouvrages clés du XX^e siècle, en l'occurrence, *Problèmes du Nouveau Roman* (1967) de Jean Ricardou, *L'Interprétation des rêves* (1899) et *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1910) de Sigmund Freud, *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano* (1999) de Baptiste Roux. Le but de cette exemplification est de souligner le rapport entre la psychanalyse et l'imaginaire littéraire, pour aboutir à l'examen des aspects du flou qui traversent la *Rue des boutiques obscures*. Ce flou touche aussi bien le personnage que le cadre spatiotemporel qui l'envoûte. Cet aspect ambigu donne lieu à une forme d'écriture où le récit se caractérise par sa discontinuité reflétant en miroir la condition humaine de l'époque.

Dans la deuxième partie de cet essai consacré à Modiano, l'auteur se penche sur la question de l'écriture chez ce romancier, une écriture qui, selon lui, mêle une panoplie de voies scripturales. Son style documentaire, son attention au détail, une voix romanesque hésitante et doublement significative et l'emprunt à la photographie, sont autant de traits distinctifs de l'écriture de Modiano grâce auxquels « le roman ou plutôt le texte littéraire s'élabore et acquiert sens » (p. 84). C'est justement ce pacte autofictionnel de l'écrivain que l'essayiste tente de mettre en exergue et d'éclaircir. Il examine à quel point Modiano s'éloigne du pacte autobiographique tracé par ses contemporains, en l'occurrence, Philippe Lejeune. Pour justifier cette thèse, El Azouzi procède à une analyse fine du paratexte, allant du décorticage du titre *Rue des boutiques obscures* au décryptage de celui de *Dora Bruder* (1997). Un arrêt est marqué sur les incipits de ces deux ouvrages. Il en déduit l'amalgame entre les personnages et l'auteur. Cette « énigme » n'est pas vaine, puisqu'elle vise à représenter « la condition humaine qui implique le lecteur à coup sûr » (p. 89), quoique ce lecteur reste tout le temps frustré face à ce « labyrinthe d'hypothèses ». Selon l'essayiste, l'interaction des deux genres de récit de vie chez cet écrivain, à savoir l'autobiographie et l'autofiction, n'est pas facile à déceler. Le brouillage des pistes identitaires s'opère au niveau du « je » qui, tantôt renvoie au personnage, tantôt à Modiano lui-même, à un moment le faux, à un autre moment le vrai. Celui-ci ne parvient pas à faire fi des bribes qui ont hanté son passé vécu. Des leitmotifs sont relevés par l'essayiste, tels que le café et Paris. Ils scellent ce retour à la vie intime de l'écrivain. Cela se fait implicitement par le biais de l'acte même d'écrire, car Modiano ne dévoile nullement de pacte clair à son lecteur. Le tout mène

à une harmonie entre auteur et lecteur, cristallisée dans la quête de sens. L'autre problème générique soulevé par l'essayiste est celui des aspects du polar qui croisent le système autofictionnel chez Modiano. L'énigme en est le maître mot. Elle « repose sur l'incontournable notion de mise en abyme » (p. 101). Cette caractéristique de l'écriture de Modiano est observée dans *Rue des boutiques obscures* où la mission de quête du détective est soldée généralement par l'échec. Ladite observation sur cette « nouvelle vision de l'écriture noire » (p. 103) est effectuée sous le prisme de Bruno Blanckeman². C'est une métamorphose qui se dévoile chez son personnage qui « Comme un détective, les adresses, les photos et les bottins l'intéressent » (p. 103), auxquels s'ajoutent « Un agenda, un acte de naissance, une enveloppe de photos » (p. 104). Selon l'essayiste, cette stratégie scripturale mariant doute et soupçon dans une trame narrative en apparence « vraie » vise à la fois à brouiller les pistes chez le lecteur et à le rejoindre dans ses idées sur l'Occupation. Georges Simenon (1903-1989) est l'un des écrivains du polar ayant influencé Modiano. Le profil du détective se laisse voir tacitement dans le narrateur, incarnation de l'auteur lui-même puisqu'il partage avec lui l'expérience aussi bien de l'histoire que celle de l'Histoire, quand bien même il endosse à la fois quatre identités³ : Guy Roland, Howard de Luz, Mc Evoy et Pedro Stern « Ce caractère chatoyant rejoint le flou de la personnalité de l'enquêteur des romans policiers » (p. 112). C'est la dimension mystérieuse qui l'emporte tout en s'immisçant dans l'évanescence des souvenirs relatés et envahissants « Le texte modianesque obéit à une aporie doublée : raconter des faits et regretter leur vérité fragile » (p. 118). *La Ronde de nuit* (1969), l'autre roman exploité par El Azouzi pour traiter cette problématique de l'entre-deux entre autofiction et polar dans l'œuvre de Modiano et ce, cette fois-ci, sur le plan de l'incomplétude, où vides, suspenses, circularité et ambiguïté se mirent dans le style même de l'écriture. L'essayiste passe ensuite à l'étude des aspects du roman historique en prenant comme support *Dora Bruder*. Après un aperçu historique sur la naissance et l'évolution de ce genre littéraire, l'auteur inscrit ledit roman de Modiano dans cette lignée. El Azouzi démontre cela à travers des manifestations des traits spécifiques justifiant cette catégorisation dans ce genre. Les arguments avancés à cet effet vont des lectures effectuées par ce romancier, à l'absence de telle ou telle indication générique, puis à l'assimilation de Dora à Cosette des *Misérables* de Victor Hugo, jusqu'à considérer que l'autofiction dans ce roman en question est cautionnée par l'immersion dans l'Histoire. C'est en soulignant diverses techniques scripturales mises en œuvre par Modiano que cette thèse est soutenue. Le tout lui permet d'aboutir à l'assertion suivante « l'auteur paraphrase les détails de l'Histoire d'un côté et restitue sa substance de l'autre » (p. 134), une reconstitution de l'Histoire réservée à l'Occupation certes, mais surtout à la question juive. Face à elle, une existence autre se construit sous sa plume, celle de l'histoire de Dora. Modiano se fait aussi témoin du génocide causé par les nazis contre les juifs. Deux autres romans sont

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

³ Figurant toutes les quatre dans *Rue des boutiques obscures*.

donnés en guise d'exemple à cette inclusion si subtile de l'Histoire dans le système autofictionnel de cet écrivain, il s'agit de *Un pedigree* (2005) et *La Place de l'étoile* (1968). C'est en plongeant dans son univers tantôt fictif, tantôt personnel qu'« une revisite de l'Histoire » se met en place, car pour Modiano « *en voulant revisiter le passé de la France sous l'Occupation, il entend reconstituer une identité perdue.* » (p. 145). L'autre aspect noté par l'essayiste dans cette deuxième partie est la photographie dont il se livre à une étude raffinée sur le plan de l'esthétique et des fonctions. Cet art est mis en étroite relation avec la littérature à travers son agencement dans les récits de Modiano. En effet, ce procédé iconique, incarné dans des passages de photographies rendus à l'aide des descriptions minutieuses dressées en prose, est inséré pour illustrer des périodes saillantes de l'Occupation. Ceci est exemplifié via des passages clés de *Dora Bruder* où « *le récit traduit l'éblouissement face à une intrigue composée de photos muettes* » (p. 160). L'intégration de passages décrivant la photographie au sein du récit n'est pas sans être significative. Selon l'essayiste, elle lui sert de support à bien des égards comme : outil d'authentification du récit, embrayeur et déclic de la mémoire, substitut ou garniture au récit. Le rôle de cet art ne se cantonne pas à ces éléments esthétiques, mais il le dépasse amplement jusqu'à se hisser au rang de modérateur des plaies creusées par les faits historiques, toile de fond de ces œuvres.

La troisième et dernière partie de cet ouvrage est consacrée à la particularité esthétique chez Modiano, à savoir le foisonnement des indicateurs spatiotemporels. Cet autre aspect de l'horizon autofictionnel de cet écrivain est omniprésent dans chaque chapitre de ses œuvres. Les indices spatiaux sont le reflet d'un temps déterminé, d'une époque marquante : « *À travers les lieux, Modiano effectue une percée dans les affaires frauduleuses de l'époque de l'Occupation ayant pour revers, l'insignifiance du monde* » (p. 173). L'essayiste entame cette partie par une réflexion sur le statut du personnage enfoui dans ce cadre spatiotemporel si fertile. Ce cadre est d'abord relié au lien de filiation père-fils, dans ce sens où cette figure revient dans la quasi-totalité de ses œuvres, sans pour autant y être brillante « *Albert Modiano constitue seul une énigme insoluble dans l'univers scriptural de son fils* » (p. 175). La relation étroite entre l'identité des personnages et les lieux est largement soulignée, entre instabilité, errance, déracinement et inachèvement, en bref, la précarité du personnage chez Modiano se lit à travers les lieux qui l'entourent, il est en quête perpétuelle d'une identité, d'une stabilité, en vain. A l'espace, s'ajoute le temps, un temps non moins flottant et confus au niveau des trois périodes de sa vie « *l'espace disloqué et les repères temporels se perdent dans la confusion du passé, du présent et du futur* » (p. 193). L'espace revêt un autre aspect chez Modiano selon l'essayiste. Il est le lieu de clandestinité par excellence. Une clandestinité souvent manifeste à travers « *l'étroitesse qui marque généralement les chambres d'hôtel évoque l'anonymat identitaire des personnages, et le son des pas, assez fréquents dans les corridors* » (p. 195). Entre lieux fermés (châteaux, appartements, hôtels, villas, etc.) et lieux ouverts (arrondissements, rues, quartiers, balcons, etc.), lieux privés et lieux

publics, Modiano jongle subtilement avec les déplacements de ses héros. L'espace chez ce romancier est aussi présenté par El Azouzi comme un lieu de reflet en écho aux crises identitaires, et ce, de par sa « bipolarité ». Ce dédoublement est illustré à travers *Un pedigree*, *Rue des boutiques obscures*, *Dora Bruder* et *La Ronde de nuit*, où la dialectique de l'espace n'est que le miroitement d'une friction identitaire. En revenant inlassablement sur un Paris spectre de l'Occupation farouche par, à la fois son vécu et le fantôme de son passé, Modiano investit dans l'espace de sorte qu'il « constitue non seulement le seul point d'ancrage des personnages, mais il assure aussi le chevauchement des destins » (p. 218). Le dernier point abordé dans cet essai est le rythme de cette esthétique centrée sur le spatiotemporel « *Tantôt en crescendo, tantôt en decrescendo, il traduit les hauts et les bas de la vie de l'Homme* » (p. 228). La mémoire défaillante confère au récit un langage, des mots, des images et une fonction de remédiation créatrice. L'éclatement du temps engendre également l'éclatement de l'écriture et *ipso facto*, sa fragmentation.

La lecture de *L'Horizon autofictionnel chez Modiano* de Sallem El Azouzi nous a permis de découvrir l'univers scriptural de cet écrivain du XX^e siècle. Modiano procède à un somptueux mariage de la réalité amère de son temps et de sa vie intime, le tout dans un moule autofictionnel où liberté, suspense, vide et imagination sont rendus dans un style saccadé frôlant le chaos, incarnation d'un être en détresse. C'est en mettant en lumière ces éléments que l'essayiste souligne l'importance de l'horizon autofictionnel dans la compréhension de la littérature modianesque.

Halima Maanane

Université Mohammed Premier Oujda, Maroc

 <https://orcid.org/0009-0004-6958-9762>

halima.maanane@ump.ac.ma

Philippe Arnaud

Pierres de touches : Fiction et véridiction de Proust à Giono, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2024, 156 p., ISBN 978-2-336-46268-4.

Dans son dernier essai *Pierres de touches : Fiction et véridiction de Proust à Giono*, Philippe Arnaud examine des œuvres littéraires du XX^e siècle, majoritairement publiées avant 1950 par neuf grandes figures de la littérature française : Marcel Proust, Jean Giraudoux, André Malraux, André Gide, Sidonie-Gabrielle Colette, Paul Morand, Louis Aragon, Albert Camus et Jean Giono. L'ouvrage en question réunit des études inédites, ainsi que d'autres, remaniées, ayant fait l'objet d'une première publication entre 1991 et 2020 dans des revues littéraires, des actes de colloques et des ouvrages collectifs. Elles sont intitulées respectivement : « Sur la digue de Balbec », « Une « passion insensible » », « Fiction et véridiction », « L'insomnie dans le *Journal* d'André Gide », « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les incipits (1935-1934) », « Un Nazaréen », « Paroles peintes », « Marthe, Lucienne, Marie et les autres... La relation amoureuse dans l'œuvre d'Albert Camus », « Celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit ».

La première étude est consacrée à la place de Balbec, un espace imaginaire dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, deuxième volume de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Précisément, Philippe Arnaud met en exergue la description du Grand Hôtel, de la digue et de la mer, en montrant que Balbec dépasse sa fonction ornementale pour devenir un espace symbolique. La mer, note-t-il, reflète les émotions, les transformations intérieures et les quêtes esthétiques du narrateur. La digue, de son point de vue, se présente comme un espace emblématique où se déploient les interactions sociales et les tourments des personnages. Se situant à la croisée de l'intime et du collectif, elle révèle les hiérarchies sociales, les préjugés et les aspirations de ses habitués. Quant au Grand Hôtel, décrit comme un labyrinthe, il est à la fois un refuge et un théâtre où se jouent des drames personnels et sociaux.

Le critique rend également explicite la profondeur supplémentaire qu'apportent les renvois littéraires (Baudelaire, Dostoïevski, Mallarmé), picturaux (Claude Monet, James McNeill Whistler) et philosophiques (Henri Bergson) à la description de Balbec,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: Sidi Mohamed Ben Abdellah University. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.
Declaration regarding the use of GAI tools: not used.

et met l'accent sur une esthétique proustienne où l'art est perçu comme un moyen de révéler des vérités autrement imperceptibles : le changement permanent du monde, la fluidité des identités, la nature illusoire de l'amour, le lien étroit entre douleur et création artistique, l'aptitude de la mémoire à transcender le temps, etc.

La deuxième étude s'intéresse à *Églantine* de Jean Giraudoux. Philippe Arnaud met en relief l'allégorie d'une Europe divisée entre Orient et Occident. Églantine, personnage éponyme du roman, en hésitant entre Moïse, un banquier matérialiste et pragmatique représentant l'Orient, et Fontranges, un aristocrate en déclin incarnant l'Occident, symbolise une « petite Europe » attirée par les prestiges orientaux mais rappelée instinctivement vers ses racines. À cette occasion, sont soulignées des tensions – entre pureté et sensualité, jeunesse et vieillesse, matérialité et idéalisme, etc. – souvent réconciliées à travers des oxymores et des métaphores complexes. En fait, cette étude doit son titre à un oxymore évoquant une lutte entre le désir amoureux et charnel de Fontranges envers Églantine et son refus de se laisser consumer par la chair ou la possessivité.

L'auteur évoque la réinterprétation girauducienne de divers mythes : le mythe d'Ulysse, le mythe de l'enlèvement d'Europe, le mythe de l'androgynie, le mythe de Tristan et Iseult, le mythe de saint Hubert, le mythe de Suzanne, etc. Concernant ce dernier, il souligne que Giraudoux l'inverse et fait d'Églantine une figure qui recherche les vieillards au lieu de les fuir, rappelant ainsi une dynamique goethéenne où la jeune femme sauve l'homme âgé.

Enfin, le critique relève chez Giraudoux un usage du temps fondé sur la circularité, et perçoit dans *Églantine* une critique sociale mettant en parallèle les rapports capitalistes et la prostitution. Ce faisant, il met en évidence l'ambivalence de l'amour, de la fidélité et de la liberté chez les personnages.

La troisième étude se penche sur le genre littéraire, la stratégie narrative et l'emploi du temps adoptés dans *Les Noyers de l'Altenburg*, roman d'André Malraux écrit pendant l'occupation allemande. Philippe Arnaud précise que Malraux fusionne souvenirs personnels, réflexions philosophiques, Histoire et fiction et, partant, crée une œuvre où les frontières entre vérité et fiction s'estompent. Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, affirme-t-il, plusieurs voix, émanant à la fois d'un colloque tenu à Altenburg, du camp nazi de Chartres et d'une sape allemande avant une attaque au gaz, dialoguent en vue d'apporter des éléments de réponse à des questions cruciales pesant sur « l'homme fondamental », figure incarnant l'essence même de l'humanité. Ces interrogations portent sur le sens de l'existence dans un monde sans Dieu, la tragédie de la mort, la lutte contre l'inconnaissable, le rôle de l'action dans la définition de l'identité humaine, le bonheur et la sérénité.

Selon l'auteur, Malraux déstructure l'ordre chronologique de l'histoire et lui donne une allure fragmentaire. C'est pourquoi, soutient-il, elle commence par la débâcle de 1940 et la captivité du narrateur, avant de remonter à la période allant de 1908 à 1915 où évolue son père Vincent Berger, un homme engagé intellectuellement et politiquement. Le choix de placer la vie du père au centre du récit renseigne

sur l'intention de Malraux de faire de ce récit une sorte de monument littéraire à la mémoire de ce personnage, tout en explorant des thématiques universelles liées à la condition humaine comme la guerre, la mémoire et la quête de sens face à la mort.

Concernant l'emploi du temps, le critique remarque que Malraux, qui compare souvent la narration à une corrida, mêle différentes époques, alterne les focalisations et joue avec les attentes du lecteur en retardant ou en dissimulant certaines informations clés. Ce brouillage volontaire, commente-t-il, sert à créer une tension dramatique digne d'un spectacle tauromachique, dont les deux acteurs sont l'écrivain lui-même et le lecteur, et à illustrer une vérité existentielle : le temps humain n'est pas une ligne droite, mais un labyrinthe où s'enchevêtrent passé et présent.

L'étude suivante traite de l'ambivalence de l'insomnie dans le *Journal* d'André Gide. D'un côté, en tant que symptôme physique, note Philippe Arnaud, elle est perçue comme un fardeau en raison de ses effets débilissants, un fardeau que Gide tente tant bien que mal d'alléger par différents moyens : les somnifères, des rituels nocturnes comme la rêverie éveillée, la lecture et l'écriture, ou encore le recours à des environnements spécifiques jugés propices à un meilleur sommeil. De l'autre, elle est jugée favorable à une réflexion intense et à une créativité littéraire foisonnante.

L'auteur avance que le *Journal* révèle les contradictions profondes d'André Gide : osciller entre une lucidité revendiquée et une tendance à l'indécision quasi pathologique, chercher à être sincère tout en flirtant avec l'insincérité, se montrer sensible à la souffrance humaine tout en admettant parfois une distance émotionnelle face à certaines grandes tragédies de son époque, etc. Néanmoins, explique-t-il, l'insomnie chez Gide dépasse le cadre personnel pour interroger la condition humaine dans toute sa complexité : l'indécision, la relation corps-esprit, la fugacité du temps, la quête de l'indépendance, l'angoisse métaphysique, etc.

Dans la cinquième étude, Philippe Arnaud explore les incipits de Sidonie-Gabrielle Colette sous quatre angles : l'énonciation, les repères spatio-temporels, l'introduction des personnages et les stratégies de séduction du lecteur. Il observe d'abord que Colette brouille habilement les frontières entre réalité et fiction et que, de cette façon, se fait jour une énonciation qui perturbe les attentes du lecteur, notamment dans ses œuvres autobiographiques et autofictionnelles (*La Naissance du jour*, *La Vagabonde*, *Bella-Vista*, etc.). Ce dernier, atteste-t-il, est maintenu tantôt à distance, dans une posture d'observateur, tantôt est impliqué comme complice des voix narratives par le truchement du « vous » inclusif ou des injonctions.

Sur le plan temporel, l'auteur conclut que Colette cultive une forme d'intemporalité dans ses écrits, en rendant la datation floue et en mettant en avant des éléments sensoriels et émotionnels qui traversent les époques. Quant aux lieux, il les interprète comme des symboles à la fois de refuge et de transformation, tandis que les seuils apparaissent, selon lui, comme des espaces de transition ou de basculement. Enfin, il signale que l'espace, ainsi traité, agit comme un élément déclencheur qui prépare le terrain à des drames à venir.

Le critique postule que les personnages apparaissent dans les incipits *in medias res*, qu'ils sont introduits par des descriptions psychologiques et que leurs entrées et sorties sont explicitement théâtralisées. Pour ce qui est de la stimulation de la curiosité du lecteur et de son immersion dans la narration, il donne plusieurs exemples où Colette, pour y parvenir, combine une dramatisation immédiate et différée et utilise des motifs floraux, sylvestres ou animaliers.

Philippe Arnaud s'attache ensuite à démontrer comment les voyages de Paul Morand et sa fascination pour les cultures étrangères imprègnent son œuvre, notamment *Hécate et ses chiens*. Toutefois, il mentionne que, dans ce roman, la fascination des personnages occidentaux pour l'Orient s'accompagne de leur incapacité à s'y intégrer pleinement. Dans cette perspective, l'auteur déclare que Spitzgartner, narrateur et personnage central, exprime un désir constant de recréer l'Europe à Tanger, où se déroule l'intrigue, mais que son aspiration se heurte à une double résistance : celle des lieux et celle de Clotilde, figure insaisissable symbolisant la puissance mystérieuse et incontrôlable de la déesse Hécate. Il ajoute que Tanger devient un espace métaphorique où se manifeste le « naufrage » de l'Occident, c'est-à-dire son échec à s'adapter aux réalités culturelles de l'Orient.

La septième étude s'attarde sur l'interaction entre les mots et les représentations visuelles dans *Le Roman inachevé*, recueil de poèmes de Louis Aragon. Empruntée à l'esthétique surréaliste, cette pratique scripturale, indique Philippe Arnaud, mêle descriptions picturales, références artistiques et métaphores visuelles afin d'amener le lecteur à vivre une expérience multisensorielle.

L'auteur dévoile également l'introspection profonde d'Aragon qui revisite ses expériences passées, médite sur ses tensions intérieures et ses espoirs, tout en déployant une réflexion sur des thèmes universels tels que la mort, la temporalité, la guerre, l'amour, la réconciliation, la mémoire, l'identité, la souffrance et le déchirement. Ces thématiques prennent vie à travers des symboles tels que le cheval, l'eau, le lierre, les masques, la castration, la lumière et l'ombre.

La huitième étude sonde la passion amoureuse dans l'écriture camusienne selon trois axes : la conception fragmentaire de l'amour, la tension entre désir charnel et spiritualité, et l'empreinte de l'absurde.

Camus, déclare Philippe Arnaud, dépeint l'amour de façon fragmentaire : il le cantonne à des sensations isolées, le prive d'un début et d'une fin manifestement dramatisés, fait en sorte qu'il n'atteigne jamais une véritable plénitude. Il note au passage que les portraits physiques des femmes se réduisent souvent à des détails de leur apparence ou de leurs gestes. Pourtant, il souligne que cette vision fragmentaire de l'amour n'est pas exempte de positivité parce qu'elle célèbre la richesse et la diversité des expériences humaines.

L'auteur insiste sur le fait que les personnages camusiens sont condamnés à une profonde solitude existentielle, résultant de leur tiraillement perpétuel entre le désir charnel et l'aspiration à un amour absolu. Il interprète le motif de la mer comme une métaphore puissante de ce conflit en ce qu'elle incarne simultanément l'union

charnelle et l'évasion spirituelle. Le critique conclut que, dans l'œuvre de Camus, les relations amoureuses reflètent sa manière de redéfinir la condition humaine à travers l'absurde qui se traduit par une confrontation constante entre le besoin humain de donner un sens à son existence et la réalité d'un monde dénué de signification.

La dernière étude porte sur *L'Iris de Suse* de Jean Giono, où le personnage de Tringlot, en quête de rédemption, abandonne la recherche de l'or pour une quête spirituelle. Philippe Arnaud soutient que cette quête met en lumière non seulement la valeur du renoncement, mais aussi celles de la mémoire, de l'individualisme libertaire, de l'introspection et de l'acceptation du destin, des valeurs qui, d'après lui, font de *L'Iris de Suse* un roman-testament venant clore le cycle entamé en 1928 avec *Colline*.

Le parcours initiatique de Tringlot, observe l'auteur, quoique rappelant *L'Odyssée* d'Homère, ne mène ni à une révélation ni à un retour triomphal, mais à une confrontation avec l'énigme incarnée par l'Absente, une figure féminine qui ne répond pas au désir masculin et, par là même, demeure insaisissable. Par ailleurs, il ajoute que la multiplication des voix et des points de vue, le recours à des narrateurs peu fiables, l'alternance entre récit et pauses descriptives ou méditatives, la variété des idiolectes et des sociolectes, le mélange du réalisme et du symbolisme sont des procédés auxquels recourt Giono dans le dessein de pousser son lecteur à jouer un rôle actif dans la construction du sens de ses productions.

En définitive, Philippe Arnaud, en apportant un nouveau regard sur des œuvres littéraires marquantes du XX^e siècle, se positionne comme un médiateur entre elles et leurs lecteurs potentiels. Sa médiation, à travers les multiples vérités qu'elle révèle, surtout en lien avec la condition humaine, fait de ces œuvres des pierres de touche sur lesquelles les lecteurs peuvent bâtir leur compréhension du genre humain. Du reste, par sa richesse thématique et la subtilité de ses analyses, cet ouvrage s'impose comme une référence incontournable pour quiconque s'intéresse à la littérature du XX^e siècle.

Ahmed Bouftouh

Université Sidi Mohamed Bnou Abdellah, Maroc

 <https://orcid.org/0000-0002-9331-2884>

bouftouhahmed1111@gmail.com

López-Simó, M., Mogorrón Huerta, P. y Cuadrado Rey, A. (eds.).

Referencias culturales: su tratamiento en la traducción de la fraseología y de la lengua de especialidad. Ámsterdam: John Benjamins, 2024, 351 p.

La edición del libro que reseñamos, titulado *Referencias culturales: su tratamiento en la traducción de la fraseología y de la lengua de especialidad*, ha sido liderada por Mireia López-Simó junto con Pedro Mogorrón Huerta y Analía Cuadrado Rey. Constituye una valiosa aportación a los estudios contemporáneos de traducción desde una perspectiva claramente intercultural y fraseológica. El volumen, publicado por la prestigiosa editorial John Benjamins en la colección IVITRA, reúne trece capítulos en español, francés e inglés, sin numerar, revisados rigurosamente por pares, que abordan la compleja problemática de traducir unidades fraseológicas y referencias culturalmente marcadas desde diversas lenguas y disciplinas.

1. Pluralidad lingüística, metodológica y disciplinar

Uno de los grandes aciertos del volumen radica en su heterogeneidad lingüística y discursiva.

Por un lado, las lenguas objeto de estudio incluyen el español, francés, inglés, rumano, ruso, chino, árabe e italiano, analizadas comparativa y traductológicamente tanto por pares de lenguas romances, como francés/español o rumano/francés, como por pares de lenguas de etimológicamente dispares, como inglés/español, italiano/inglés o incluso chino/español y ruso/español.

Por otro lado, los discursos analizados abarcan desde textos literarios y corpus orales hasta discursos jurídicos, audiovisuales, turísticos o diplomáticos. Esta diversidad se articula coherentemente en torno a una óptica comparada y traductológica compartida, centrada en la fraseología y en el tratamiento de la idiomatidad cultural.

2. Un corpus de estudios sólidos e innovadores

Aunque los capítulos aparecen sin numerar y el índice carece de partes temáticas, se observa una cierta coherencia en el orden de presentación de los trabajos. Así pues, los nueve primeros capítulos se centran en los retos de la traducción de unidades



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Alicante. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

fraseológicas culturalmente ancladas, dos de los cuales presentan perspectiva de género, mientras que los cuatro últimos abordan la traducción especializada desde distintos ámbitos, como el derecho, el turismo, el deporte, las relaciones internacionales o el entretenimiento musical y deportivo. Además, dos de ellos añaden una perspectiva didáctica.

Comencemos por los capítulos que contienen estudios fraseológicos.

“Phraseologie et noms de marque : références culturelles en français et en espagnol dans le projet Phrasmark” (Natalia Soler Cifuentes, Aude Grezka y Jorge García Flores). En este estudio los autores proponen equivalencias utilizando una metodología consistente en extraer esta clase de culturemas de manera semiautomática de recursos en línea.

“Unidades fraseológicas desautomatizadas marcadas culturalmente en la traducción al español de *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*” (Kendall Harteel), estudia las estrategias de traducción empleadas en la subtitulación y doblaje de la película con el mismo nombre, analizando las unidades fraseológicas desautomatizadas a nivel léxico y dando lugar a otras unidades.

“La traduction français-espagnol de “voici” et “voilà” dans *Les 7 boules de cristal*” (M^a Carmen Parra Simón). La autora hace gala de su dominio de la metodología y de la terminología de la investigación fraseológica. Su objetivo es analizar los adverbios presentativos citados, que ella denomina “pragmaculturemas”, tanto semántica como sintácticamente, añadiendo la perspectiva traductológica.

En “Las colocaciones como fenómeno cultural: Análisis y traducción de las construcciones con verbo soporte metafórico que denotan sentimientos”, Iván Martínez Blasco, basándose en un corpus extraído de prensa escrita española y francesa, presenta las dificultades de traducción de unidades fraseológicas que expresan sentimientos del tipo “consumirse de rabia” o “bosquejar una sonrisa”, cuya formación proviene de la metáfora.

El objetivo principal de Daniela Dincă y Ilona Bădescu en el capítulo titulado “Équivalents culturels dans la traduction de locutions somatiques” es analizar el modo en el que se conceptualizan las unidades léxicas que se refieren a las partes del cuerpo en las locuciones que se construyen con *gât* (fr. cou, gorge) en la lengua rumana. Dicho análisis se realiza desde una perspectiva traductológica y contrastiva, proponiendo una clasificación de los equivalentes culturales entre el rumano y el francés.

Daciana Vlad, en su capítulo “La traduction en français d'unités phraséologiques impliquées dans l'expression du désaccord en roumain”, compara las estructuras rumanas exclamativas, interrogativas, asertivas e imperativas que significan desacuerdo con sus equivalentes francesas, haciendo hincapié en el análisis y descripción de las referencias culturales en ambas lenguas. Su estudio propone una clasificación de las unidades fraseológicas estudiadas en función de su estructura y del grado de fijación.

El capítulo de Jian Qin, titulado "Los referentes culturales en el refranero chino", aborda los problemas de traducción relacionados con los diferentes referentes culturales de las lenguas objeto de traducción en las paremias en las que aparecen referencias a la mujer, al tiempo meteorológico y a cuestiones culturales con carga de superstición.

En cuanto a los trabajos fraseológicos con perspectiva de género, el de Adelina Gómez González-Jover, titulado "La mujer y los estereotipos de género en la fraseología española. Apuntes para su traducción", muestra los estereotipos que persisten en la conciencia colectiva de la sociedad española, basándose en un corpus de 154 unidades fraseológicas del español de la Península Ibérica, desde una perspectiva cognitiva, y señalando los problemas de traducción al inglés de tipo cultural, subyacentes en cada lengua. María López-Medel, por su parte, realiza un estudio cualitativo de las colocaciones de "mujer" y "woman" en los textos institucionales de la ONU traducidos al español en "Collocations of "woman" and "mujer" in the UN Parallel Corpus", que reflejan el fondo cultural de carácter sexista y patriarcal en ambas lenguas.

Tras estos nueve capítulos dedicados a la fraseología, presentaremos otros cuatro centrados en la traducción especializada, dos de los cuales tienen una perspectiva didáctica.

"De l'Antiquité à nos jours: comment le droit est "devenu" une discipline culturelle dans la théorie et la pratique de la traduction", escrito por Jorge Valdenebro Sánchez, introduce en su análisis la perspectiva diacrónica para presentar la historia acontecida en los territorios que actualmente ocupan España y Francia y señalar la influencia del aspecto cultural del derecho en las primeras reflexiones y prácticas traductológicas desde la Antigüedad hasta nuestros días.

A continuación, Gaia Aragrande, en el capítulo "Ad-hoc specialized corpora in translation teaching: a progress report on the translation of web-based heritage tourism at the MA level", realiza un estudio didáctico en el que demuestra la importancia de elaborar un corpus especializado en patrimonio cultural, en el contexto de la materia "English for Special Purposes" (nivel de Máster), para desarrollar la competencia lingüística y cultural en una lengua de especialidad, comparando el italiano y el español y ejercitando la competencia traductológica en este campo específico del turismo.

En esta misma línea del análisis traductológico en lenguas de especialidad, encontramos la aportación de Natalia Kolchugina titulada "Transferring cultural references in sports and music entertainment domains of bilateral interpretation", donde se observa el grado de influencia de las referencias culturales en la calidad del trabajo de los profesionales de la interpretación en los campos de la música y el deporte en ruso y español. La autora presenta también las dificultades con las que los intérpretes se encuentran a la hora de comprender ciertas referencias culturales de la lengua de partida y transferirlas a la lengua meta.

Llegamos a la última contribución del volumen, "The challenges of translation and interpretation in international projects: the case of the European Twinning Project between Spain and Algeria", de Antonio Bueno García. Al tratarse de un estudio práctico en el seno de un proyecto de investigación en el campo de la pedagogía, este capítulo sirve para poner de relieve que la lengua, la cultura, la sociedad, la política e incluso la sanidad están íntimamente relacionadas y deben saber combinarse para actualizar tanto los planes de estudio como la formación del personal docente e investigador y de los directivos.

3. Valor académico e impacto potencial

El volumen que reseñamos es digno de ser considerado bibliografía de referencia para traductores e intérpretes y profesores e investigadores de la traducción e interpretación y de la lingüística contrastiva interesados tanto en la traducción de las referencias culturales contenidas en las unidades fraseológicas en lengua general y en lenguas de especialidad como en la didáctica de la traducción de las unidades fraseológicas con carga cultural compartida.

Se trata de un volumen riguroso y científicamente relevante. El conjunto ofrece una mirada caleidoscópica y múltiple, interdisciplinar y multilingüe, que enriquece los estudios sobre la traducción de referentes culturales.

El volumen interesará no solo a investigadores y docentes de traducción, sino también a terminólogos, lexicógrafos, editores y estudiantes de máster o doctorado. En suma, una obra de referencia sobre un tema tan crucial como escasamente sistematizado: la traducción de los elementos culturales que habitan nuestras lenguas.

Montserrat Planelles Iváñez

Universidad de Alicante, España

 <https://orcid.org/0000-0001-8033-7794>

montserrat.planelles@ua.es