

Milli mála

Milli mála

Tímarit um erlend
tungumál og menningu

7. árgangur

Ritstjórar
Ásdís R. Magnúsdóttir
Þórhallur Eyþórsson



*Styrktarsjóði SVF er þakkaður
stuðningur við útgáfu tímaritsins*

*Milli mála er ritrýnt tímarit
og er ritrýnum þakkað þeirra framlag*

Háskólaútgáfan
Reykjavík 2015

© Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum og höfundar/þýðendur efnis.

Umbrot: Valgerður Jónasdóttir
Rafræn útgáfa

Rit þetta má eigi afrita með neinum hætti, svo sem ljósmyndun, prentun, hljóðritun eða á annan sambærilegan hátt, að hluta eða í heild, án skriflegs leyfis útgefanda.

ISSN 2298-1918

Efni

Frá ritstjórum	7
----------------------	---

François Heenen

Viðtal við frönsku málvísindakonuna Henriette Walter	13
--	----

GREINAR

Philip Allingham

Seasonal Tales, Far-flung Settings. The Unfamiliar Landscapes of The Christmas Books and Stories (1843–1867)	27
---	----

Miguel Carrera Garrido y Ken Benson

Nærvær og filosofísk æstetik í Pascal Merciers roman <i>Perlmanns Schweigen</i>	71
---	----

Susana S. Fernández

Concepciones de los profesores daneses acerca de la competencia intercultural en la clase de español como lengua extranjera	95
--	----

François Heenen

Imparfait et stéréotypes	121
--------------------------------	-----

Helge Vidar Holm

La lecture bourdivine de L'Idiot de la famille de Sartre	149
--	-----

Ingibjörg Ágústs dóttir

Marginalised Monarch. Mary Stuart and the Cultural Supremacy of Gloriana as Manifested in Film and TV	171
--	-----

Britt Marie Karlsson et Sara Ehrling

Didon et Énée dans le seizième siècle français. La version d'Hélisenne de Crenne de l'Énéide	199
---	-----

Ilpo Kempas

Acerca de la elección del tiempo verbal en referencias anafóricas a lo previamente mencionado en un mismo texto	225
--	-----

Ingrid Lindström Leo

Divergencias en el entendimiento del concepto de democracia en la historiografía española	247
--	-----

<i>Sara Lindbladh</i>	
Va bene e Va be' nella sequenza conclusiva – tra segnale di risposta e segnale di prechiusura	267
<i>Charlotte Lindgren</i>	
Que reste-t-il de la voix de Findus dans les voix de Pettson et Picpus, étude d'une traduction du suédois au français	309
<i>Stefano Rosatti</i>	
Studio su Clemente Rebora	333

ÞÝÐINGAR

<i>Rebekka Þráinsdóttir</i>	
Um Ísaak Babel	359
<i>Ísaak Babel</i>	
Bernska. Hjä ömmu	361
<i>Ásdís Magnúsdóttir</i>	
Sagan um Renart – Le roman de Renart	367
Án höfundar	
Sagan um Renart Le roman de Renart 3. hluti	369
Höfundar, þýðendur og ritstjóri	383

Frá ritstjórum

*M*illi mála – tímarit um erlend tungumál og menningu kemur nú út í sjöunda sinn hjá Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum við Háskóla Íslands. Sem fyrr kemur tímaritið út einu sinni á ári og er vettvangur fyrir ritrýndar fræðigreinar á sviði erlendra tungumála, þýðinga, málvísinda og menntunarfræði. Í síðasta árgangi var stigið það skref að birta tímaritið einungis í opnum vefangangum og nú hefur vefviðmótið verið endurskoðað og einfaldað eins og sjá má á heimasíðu þess: millimala.hi.is. Einnig birtast heftin jafnóðum á vef Landsbókasafnsins: timarit.is.

Tímaritið hefst á viðtali við frönsku málvísindakonuna Henriette Walter sem var hér á ferð í október 2015 í tilefni fundar alþjóðlegu ráðgjafanefndar Stofnunar Vigdísar Finnbogadóttur. François Heenen spjallaði við hana um áhuga hennar á málvísindum og verk hennar. Ritstjórum hafa borist fjölmargar greinar undanfarna mánuði og birtast 12 þeirra í heftinu, skrifaðar á ensku, frönsku, ítölsku og spænsku. Í grein sinni „Árstíðasögur, fjarlæg sögusvið: framandi landslag í *The Christmas Books and Stories* (1843–1867)“ segir Philip Allingham frá áhuga Charles Dickens á öðrum sögusviðum en Lundúnum. Allingham bendir á að erlendir sögustaðir í verkum Dickens gætu endurspeglad áhyggjur hans af sonum sínum fimm en jafnframt að pólitískir, félagslegir og hernaðarlegir atburðir um miðja 19. öld hafi haft áhrif á þessi verk. Verkin voru ætluð breiðum lesendahópi og í myndskreyttum útgáfum þeirra var lögð sérstök áhersla á framandi sögusvið og á að aðlagðar sögurnar að smekk lesenda á síðasta þriðjungi 19. aldar bæði í Englandi og vestan

hafs. Miguel Carrera Garrido og Ken Benson fjalla um endurskoðun á kanón liðinna alda í spænskum bókmenntum í greininni: „Í skini kertaljóss': Juan José Plans og hryllingur á öldum ljósvakans“. Algengt sé að líta svo á að spænsk skáldverk séu raunsæ en nýjar rannsóknir á þætti fantasíunnar í spænskum bókmenntum hafi stuðlað að endurreisn mikilvægra höfunda í þessari jaðarbókmenntagrein. Í greininni er sagt frá hlutverki Juans José Plans, sem bjó til útvarpsþætti um hið yfirnáttúrulega, í endurvakningu á þessum hluta spænskrar samtímamenningar.

Grein Susönu S. Fernández, „Viðhorf danskra spænskukennara til fjölmeningalegrar færni í spænskukennslu“, kemur úr annarri átt. Þar segir frá rannsókn á viðhorfum danskra spænskukennara til fjölmeningalegrar kennslu í spænsku. Í ljós kemur að þeir eru meðvitaðir um mikilvægi fjölmeningarlegrar nálgunar en lítil færni nemenda í tungumálinu veldur því að kennarar verða að einbeita sér að undirstöðuatriðum tungumálsins. Þrátt fyrir kröfur stjórnvalda eykur lítil áhersla á fjölmeningu í dönskum prófum og kennaranámi á erfiðleika þess að verja tíma og fjármagni til þessa þáttar tungumálakennslunnar. Í grein sinni „Lýsingarþátíð og staðalímyndir“ heldur François Heenen áfram umfjöllun sinni um *Relevance Theory* eða gildiskenninguna. Samkvæmt henni hefur tíðarmorfem ekki hugtakamerkingu heldur miðlar það ákveðnu ferli sem viðmælandinn fylgir til að túlka erindið. Hann byggir kenningu sína um frönsku lýsingarþátíðina á þessari skoðun og sýnir hvernig lýsingarþátíðin gefur viðmælanda skipun um að álykta á grundvelli setningarinnar og upplýsinga um aðstæðurnar sem sagnorðið á við. Einnig sýnir hann hvernig útskýra má marga málnotkunareiginleika lýsingarþátíðarinnar og óhefðbundna notkun hennar sem afleiðingu þessa sérstaka túlkunarferlis.

Helge Vidar Holm segir frá gagnrýni franska félagsfræðingsins Pierres Bourdieu á hugmyndir Jean-Pauls Sartre í greininni „La lecture bourdivine de *L'Idiot de la famille* de Sartre“. Í þessu verki fjallar Sartre um ævi og verk Gustave Flauberts og Bourdieu gagnrýnir greiningu Sartres á sam-

bandi Flauberts við tungumálið. Í greininni er bent á hliðstæður í sumum verkum rússneska heimspekingsins Mikhaels Bakhtin. Bourdieu setur einnig fram almenna gagnrýni á hugsun Sartres og ræðst til atlögu við stöðu hans sem „allsherjar“ menntamanns sem drottnaði yfir öllum þeim sviðum sem mynda *le champ intellectuel*. Greinarhöfundur telur Bourdieu missa marks og að ásakanir hafi hæft hans eigið ofdramb frekar en ofdramb þess sem þær beindust gegn. Í grein sinni „Einvaldur á jaðrinum: María Stúart og menningarlegir yfirburðir „Gloríönu“ í kvikmyndum og sjónvarpi“ fjallar Ingibjörg Ágústsdóttir um þá mynd sem dregin er upp af Maríu Stúart Skotadrottningu og frænku hennar Elísabetu fyrstu Englandsdrottningu í kvikmyndum og sjónvarpsmyndum frá 1970 til dagsins í dag en þær hafa báðar orðið táknmyndir landa sinna. Ímynd Elísabetar, eins og hún birtist í kvikmyndum og dægurmenningu, á sér þó mun sterkari rætur í hugmyndum um þjóðernislega, menningarlega og sögulega yfirburði Englands. Þess vegna er tilhneiging í kvikmyndum um líf Maríu og Elísabetar að halda á lofti og lofsyngja völd og velgengni hinnar ensku „Gloríönu“, andspænis því sem margir telja að hafi brugðist á valdatíma Maríu. Þannig kemur saga Maríu iðulega illa út úr samanburði við sögu Elísabetar fyrstu, með þeim afleiðingum að lítið er gert úr hlutverki Maríu, pólitískri þýðingu hennar og gildi hennar og styrk sem þjóðhöfðingja.

Britt-Marie Karlsson og Sara Ehrling skrifa um þýðingar á 16. öld í greininni „Dídó og Eneas á 16. öld í Frakklandi. Þýðing Hélisenne de Crenne á *Eneasarkviðu*“. Þær beina einkum sjónum að fyrstu frönsku þýðingunni í óbundnu máli á fyrstu fjórum bókum *Eneasarkviðu* Virgils sem kom út árið 1541 undir dulnefninu Hélisenne de Crenne. Þýðandinn studdist ekki einungis við verk Virgils heldur einnig við þýðingu í bundnu máli frá 1509. Þýðing Crenne er frjáls og hér er sýnt hvernig hún breytir áherslum í sögunni og auðgar frásögn frumtextans. Í grein Ilpos Kempas „Um val á tíðum í spænsku þegar vísar að er til þess sem áður hefur verið sagt í sama texta“ er sjónum hins vegar beint að sagn-

orðum sem merkja ‘að segja’, t.d. *decir*, *señalar* og *mentonar*, og sögnum tengdum tjáningu og skynjun upplýsinga og staðreynda, t.d. *ver* og *mostrar*. Efniviðurinn samanstendur af textum á sviði fræða, vísinda og upplýsinga, þar sem endurvísun er mikið notuð, og spannar tvö helstu svæðisbundnu afbrigði spænskunnar, þ.e. á Spáni og í spænsku Ameríku.

Spænska stjórnarskráin frá 1931 innleiddi lýðræðislegt stjórnmalakerfi, Lýðveldið, í samræmi við almennar lýðræðishugmyndir í Evrópu á þeim tíma. Því lauk þegar Franco stofnaði einræði sitt eftir stjórnlagarof og borgarastyrjöld en eftir lát hans var byggt upp lýðræðisríki á Spáni. Lýðræði samtímans hefur frá árum Lýðveldisins og alla 20. öld verið túlkað út frá ólíkum viðhorfum, væntingum og aðstæðum í spænsku samfélagi. Í grein sinni „Ólíkur skilningur á lýðræðishugtakinu í spænskri sagnaritun“ fjallar Ingrid Lindström Leo um ólíkan skilning og túlkanir á hugtakinu lýðræði á Spáni á 20. öld, einkum í sögukennslu í skólum. Grein Söru Lindbladh ber heitið „*Va bene* og *Va be'* í lok samtals – notkun í svörum og endalotum“. Þar segir frá fyrstu skrefunum í greiningu á ítölsku orðræðuögnunum *va bene* og *va be'* í lok samtals. Fjallað er um skörun á notkun þeirra í svarlotum og endalotum. Sýnt er fram á að báðar myndirnar deila þessum tveim almennu notkunarmöguleikum þótt munur sé á þeim eftir samhenginu. Útgangspunktur rannsóknarinnar er lýsing á ögnunum í samskiptamálfræðilegu samhengi. Í ljósi fræðilegra kenninga eru þessar agnir rannsakaðar í smáatriðum, með tilstyrk gagnagrunnsins LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*). Charlotte Lindgren fjallar um þýðingar í grein sinni „Hvað er eftir af söguhetjunni Brandi í röddum Péturs og Brands. Rannsókn á þýðingum úr sænsku á frönsku“. Þekktustu sögupersónur barnabókahöfundarins Svens Nordqvist eru Pettson og kötturinn Findus (ísl. Pétur og kötturinn Brandur), sem komu fyrst fram í verkum hans árið 1984. Átta bækur hafa komið út í franskri þýðingu undir heitinu *Les Aventures de Pettson et Picpus*. Hér er sjónum beint að lýsingum á kett-

inum Findusi/Picpusi í frönsku þýðingunum á þessum bóka-flokki, einkum framsetningu á tali Pettsons og Picpusar. Með því að bera saman þýðingu og frumtexta sýnir höfundur hvernig kötturinn er lagaður að franskri menningu.

Grein Stefanos Rosatti, „Greining á fyrsta ljóðasafni Clemente Rebora“, varpar ljósi á ágreiningsefni sem fram hafa komið í rannsóknum á ítalska skáldinu Clemente Rebora en einnig á vandamál í sagnfræði og bókmenntum er hann varða. Höfundur styðst við rannsóknir á tungumáli og ljóðrænum stíl Reboras og með því að nýta kenningar úr hugrænni taugasálfræði reynir hann að auðvelda skilning á hinni flóknu skáldskaparlist Reboras. Hér er einkum skoðuð sú persónugerving sem er staðfast og samfelld stílbragð í fyrsta ljóðasafni hans (*Frammenti lirici*, 1913). Segja má að hún sé þungamiðjan í þessu ljóðasafni og dragi fram ómeðvitað óöryggi og þjáningu skáldsins frammi fyrir óæskilegum og ógnarlegum veruleika. Heftinu lýkur með tveimur þýðingum. Sú fyrri er íslensk þýðing á smásögunni „Bernska“ eftir Ísaak Babel sem Rebekka Þráinsdóttir sneri úr rússnesku. Sú síðari er brot úr franskri gamansögu, *Sögunni um Renart*, frá 12. öld þar sem menn og dýr í skóginum takast á í baráttu sinni við hungrið; þýðandi er Ásdís R. Magnúsdóttir.

Nýr ritstjóri, Gísli Magnússon, tekur nú við af Ásdísi R. Magnúsdóttur og mun ritstýra hefti ársins 2016 með Þórhalli Eyþórssyni. Við þökkum höfundum, viðmælanda, þýðendum, ritrýnendum og prófarkalesurum fyrir einkar ánægjulegt og gott samstarf. Sérstakar þakkir fær Valgerður Jónasdóttir sem sá um umbrot og uppsetningu heftisins á nýrri heimasíðu.

Ásdís R. Magnúsdóttir
Þórhallur Eyþórsson

„Frönskufraeðingarnir hafa ekki náð að spilla þér“

Viðtal við frönsku málvísindakonuna
Henriette Walter

Henriette Walter var stödd hér á landi í september 2015 til að taka þátt í fundi alþjóðlegrar ráðgjafanefndar Stofnunar Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum. Hún er einn af frægustu og vinsælustu málvísindamönnum Frakklands. Henriette Walter er heiðursprófessor í málvísindum við Haute-Bretagne-háskólann, fyrrverandi stjórnandi rannsóknastofunnar í hljóðkerfisfræði í París (Laboratoire de Phonologie EPHE, 4e Section) og forseti alþjóðasambands formgerðarmálvísinda. Hún situr í efri ráðgjafanefnd franskrar tungu (*Membre du Conseil Supérieur de la langue française*) og er einnig meðlimur í alþjóðlegri ráðgjafanefnd um franska tungu (*Membre du Conseil International de la Langue*). Hún var náinn samstarfsmaður André Martinets, eins af forkólfum formgerðarstefnunnar í málvísindum, og samdi ásamt honum hina frægu orðabók um franskan framburð eins og hann birtist í raunverulegri málnotkun, *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*. En Henriette Walter er ekki bara þekkt fyrir rannsóknir sínar í hljóðkerfisfræði heldur líka sem höfundur margra bóka um orðaforða og sögu evrópskra mála, sem ætlaðar eru almenningi. Með þessum verkum vill hún sýna að allir geta fengið brennandi áhuga á málvísindum, ekki bara fræðimenn eða þeir sem tala að minnsta kosti tíu tungumál

reiprennandi. Áhuginn kviknar þegar maður áttar sig á því hversu fjölbreytileg, einstök og auðug tungumálin eru almennt. Til þess þurfum við að sjá tungumálin í öðru ljósi, laus við þær klisjukenndu hugmyndir sem við gerum okkur oft um þau. Henriette Walter er sérlega snjöll í því að dýpka sýn og þekkingu okkar á tungumálum á auðskiljanlegan og aðgengilegan hátt. Hún sýnir okkur til dæmis með einföldum dæmum hversu mikilla áhrifa frá frankísku gætir í frönsku, sem er þar af leiðandi líkari germönskum málum en önnur rómönsk tungumál. Þannig minnkar í huga okkar bilið á milli þessara tveggja málagreina, þeirrar germönsku og þeirrar rómönsku. Walter sýnir okkur einnig hvernig latínan, þrátt fyrir að vera dautt tungumál, hefur enn áhrif á lifandi mál með gífurlegum fjölda tökuorða sem smjúga inn í daglegt mál okkar án þess að við gerum okkur grein fyrir því. Hver veit til dæmis að orð eins og *agenda* [dagbók], *lavabo* [vaskur] eða *quiproquo* [misskilningur] eru í raun og veru hrein latína? Jafnvel nútímagríska, arftaki forngrískrar menningar sem Rómverjar litu einkum til sem fyrirmyndar, er nú á dögum opin fyrir latneskum áhrifum. Henriette Walter undirstrikar gjarnan líka hvað franskan og enskan, sem fjölmiðlar fjalla oft um sem erkióvini, eru í raun og veru líkar og hvernig þær þróuðust saman um langt skeið. Tilgangur bóka Henriette Walter er þó ekki endilega að frelsa hug lesandans frá ranghugmyndum um tungumálin heldur miklu frekar að sýna okkur að þegar við heyrum talað um auðlegð og fjölbreytni ensku, frönsku, katalónsku eða arabísku megum við ekki gleyma að þessi auðlegð byggist fyrst og fremst á málhæfni, gáfu sem gerir manninum kleift að nefna fyrirbæri og breyta þeim eins oft og mikið og hann vill.

Ég hitti Henriette Walter daginn fyrir fyrsta fund ráðgjafanefndarinnar og spurði hana um ástríðu hennar fyrir tungumálum.

FH: Hvaðan kemur þessi ástríða fyrir tungumálum og málvísindum?

HW: Ég fæddist í Túnis sem er fjöltyngt land. Faðir minn var ítalskur, móðir mín frönsk. Ég talaði ítölsku í skólanum og frönsku heima. Önnur mál sem ég heyrði reglulega í kringum mig voru maltneska og arabíska. Jafnvel þótt ég lærði ekki arabísku í skólanum heyrði ég hana úti á götu eða á mörkuðum. Seinna, þegar ég var að skrifa bók um hana, gerði ég mér grein fyrir að ég kunni þetta mál mun betur en ég hafði ímyndað mér. Með því að vera í daglegum tengslum við þessi tungumál var ég strax frá bernsku meðvituð um fjölbreytni tungumála og mér var ljóst sem barni að hlutir og fyrirbæri gætu heitið ólíkum nöfnum og að hægt væri að tjá tilfinningar á mismunandi hátt. Frá Túnis flutti ég til Frakklands þar sem ég stundaði nám í ensku. Ég fór til London til að þreyta próf alþjóðlega hljóðfræðifélagsins. Að prófinu loknu sagði kennarinn við mig: „Þú ert með einstaka heyrnargáfu, haltu áfram með hljóðfræðina!“ Síðan spurði hann hvað ég hefði fyrir stafni. Þegar ég sagði honum að ég byggði í Frakklandi lagði hann áherslu á að ég hitti André Martinet, sem ég svo gerði. André Martinet bað mig að skrifa ritgerð um ítölsku, nánar tiltekið um lokhljóðaframburð í mállýsku frá Toscana.

FH: Hvað fannst þér mest spennandi eða hvaða kosti sástu fyrst og fremst í formgerðarstefnunni í málvísindum, sem André Martinet var einn af upphafsmönnum að?

HW: Mér fannst áhugavert að byggja rannsóknir á áþreifanlegum gögnum og einnig að hafa bein tengsl við málnotendur. Þetta tvennt fannst mér mjög mikilvægt þegar ég gerði könnunina um raunverulegan framburð á frönsku. Fyrsta áhugasvið mitt í málvísindum var þess vegna hljóðkerfisfræðin en sú grein er ströng, alvarleg og með föstum reglum sem skapa lítið rými fyrir innsæið, andstætt merkingarfræðinni. André Martinet var stórt nafn í málvísindum á

Þessum tíma. Seinna kom Noam Chomsky, faðir málkunnáttufræðinnar, en þá hvarf áhuginn á að rannsaka áþreifanleg gögn.

FH: Þú hefur einnig mikinn áhuga á gerð og sögu orðaforðans. Þú samdir til dæmis bækur um uppruna heita á spendýrum, fuglum, fiskum og plöntum. Hvaðan kom hugmyndin að því að rannsaka uppruna slíkra orða?

HW: Það var vísindamaðurinn Pierre Avenas, samstarfsmaður minn og samhöfundur, sem hvatti mig til þess. Eitt sinni var okkur boðið á ráðstefnu spendýrafræðinga til að flytja erindi um uppruna spendýraheita. Það kom mér mjög óvart hvað raunvísindamennirnir í salnum höfðu mikinn áhuga á orðsifjum. Í augum þeirra er spendýraheiti fastákveðið og krefst engrar skýringar en þegar þessum vísindamönnum er sagt frá uppruna heitisins og hvað sama spendýrið heitir á mismunandi tungumálum þá er eins og ný sýn á það ljúkist upp fyrir þeim. Ég hygg að rannsóknir á uppruna vísindaheita hjálpi fólki almennt til að skilja betur raunvísindin.

FH: Hvernig þróaðist hugmyndin um að gefa út bækur um uppruna vísindaheita?

HW: Þetta byrjaði þegar Pierre Avenas hafði samband við mig einn dag til að segja að hann hefði rannsakað uppruna spendýraheita og væri að velta fyrir sér hvort hann gæti gefið út bók um það efni. Ég svaraði að það væri ekki hægt. Verk hans var samið eins og ritgerð en til að búa til bók úr því þurfti að laga það verulega. Það þurfti að bjóða lesandanum efni sem gæti vakið forvitni hans á faginu án þess að hann fengi það á tilfinninguna að hann væri ekki nógu klár til þess að skilja. Það er ekki gott að hlaða of miklum upplýsingum í huga lesandans, jafnvel þótt allar þessar upplýsingar séu réttar út frá sjónarmiði vísindanna. Til að miðla lesandanum löngun til að vita meira um fagið er mikilvægt

að segja ekki of mikið þannig að ímyndunaraflið fái svigrúm til að starfa. Ef maður segir of mikið deyr andi bókarinnar. Fag eins og líffræði getur virkað fráhrindandi ef það er sett fram á of fræðilegan hátt fyrir lesandann. Hann finnur fyrir vanmætti af því að hann veit ekki nóg til að skilja verkið. Eitt sem virtist nauðsynlegt til að breyta hinni fögru ritgerð Pierre Avenas í bók fyrir almenning var að takmarka fjölda spendýraheita sem fjallað var um og annað var að blanda saman vísindalegum útskýringum og frásögnum sem tengjast heitunum. Okkur fannst til dæmis tilvalið að segja frá hvernig heitin væru notuð í bókmenntum, í þjóðsögum eða sem mannanöfn.

FH: Þú virðist meta mikils fjölbreytileika franskrar tungu. Geturðu sagt okkur hvernig þú gerir málvísindarannsóknir á svæðisbundnum mállýskum í Frakklandi. Hvernig safnar þú gögnum?

HW: Ég kenndi í mörgum háskólum í Frakklandi og þannig komst ég í tengsl við nemendur frá mörgum mállýskusvæðum. Til að gera kannanir á tilbrigðum í hljóðum og merkingu samdi ég spurningalista sem ég fékk nemendum mínum í hendur. Þeir dreifðu spurningalistunum til foreldra, ömmu og afa eða til vina sinna. Með þessum hætti rannsakaði ég til dæmis mállýskuna í Mauges.

FH: Hvar er Mauges?

HW: Mauges er landssvæði á milli frönsku borganna Angers og Cholet. Franskan sem þar er töluð einkennist af einu mjög sérstöku sérhljóði sem er hvergi annars staðar til í Frakklandi. Þetta sérhljóð er miðmælt, þanið og ókringt. Það kemur til dæmis fram í þátíðarendingum, eins og í *était* [var], eða í lýsingarhætti þátíðar, eins og í *blesé* [særður]. Ég var fyrsti hljóðkerfisfræðingurinn sem uppgötvaði þetta sérhljóð í franskri mállýsku.

FH: Er hægt að fullyrða að Frakkland í dag sé fjöltyngt land? Heldur þú að mállýskurnar í Frakklandi eigi enn möguleika á að dafna?

HW: Áhugi á varðveislu svæðisbundinna mállýskna er ekki jafn sterkur alls staðar í Frakklandi. Á Bretagne-skaganum voru stofnuð félög sem sjá um að skipuleggja atburði þar sem börn og eldra fólk hittist. Þannig venjast börnin málfari eldri kynslóðanna sem er enn mjög litað af bretónsku, ef það er þá ekki hrein bretónska. Það er eitthvað sérstaklega athyglisvert í þessari viðleitni því þarna er ungu fólki boðið að taka þátt. Þetta sýnir að endurlífgun bretónskunnar varðar ekki bara háskólaelítuna.

FH: Á þessi slæma staða mállýskna í Frakklandi kannski rætur að rekja til frönsku byltingarinnar?

HW: Á tímum byltingarinnar reyndu menn að útrýma öllum tungumálum Frakklands öðrum en frönsku en tókst það ekki meðal annars vegna skorts á kennurum sem kunnu frönsku nægilega vel til að geta kennt hana börnum úti á landi. Ég held að staða mállýsknanna í Frakklandi hafi einkum farið að veikjast eftir fyrri heimsstyrjöldina. Í byrjun stríðsins mynduðust hersveitir á hverju landsvæði fyrir sig. Hermennirnir gátu leyft sér að tala sína mállýsku án þess að óttast að verða misskildir. En þegar blóðsúthellingarnar hófust var ekki lengur nóg af mannskap á hverjum stað til að fylla hersveitirnar. Þá þurfti að kveðja karlmenn frá öðrum landshlutum í herinn. Menn gátu ekki lengur tjáð sig bara á sinni eigin mállýsku. Í stað þess þurftu þeir að tala frönskuna sem þeir höfðu lært í ríkisskólum (í Frakklandi var skólaskylda frá 1881 og skólaganga ókeypis). Eftir stríðið héldu menn áfram að tala þá frönsku heima hjá fjölskyldunni og þannig breiddist hún út á kostnað mállýsknanna.

FH: Þykir Frökkum vænt um mállýskurnar sínar?

HW: Sumum Frökkum finnast mállýskur mikilvægar en öðrum ekki. Þessi ólíka afstaða til fjöltyngis hefur alltaf einkennt franskt samfélag. Á 18. öld gerði Grégoire ábóti (*l'Abbé Grégoire*) umfangsmikla könnun á frönskukunnáttu Frakka. Ein spurninganna sem hann lagði fyrir fólk var þessi: „Hvaða áhrif hefði það á þig ef mállýskan þín hyrfi alveg?“ Sumir svöruðu að þeim yrði alveg sama, en aðrir að með hvarfi mállýskunnar myndu þeir tapa sólinni, náttúrunni, lífinu – öllu. Enn í dag þykir sumum Frökkum líka mjög vænt um allt sem einkennir lífið á landsbyggðinni: náttúruna, veðurfarið, matargerðina, framburðinn, sérstaka orðnotkun og öðruvísi málfræði. Allir þessir þættir eru hluti af táknrænni mynd af sveitamenningunni og þessi mynd stuðlar óbeint að varðveislu mállýsknanna. Jafnvel stjórn­málamenn hafa sýnt jákvæða afstöðu til mállýsknanna. Fyrir nokkrum árum barðist málvísindamaðurinn Bernard Cerquiglini til dæmis fyrir því að Franska málnefndin (*Délégation générale à la langue française*), sem hann sat í, yrði kölluð Málnefnd frönsku og annarra tungumála Frakk­lands (*Délégation générale à la langue française et aux langues de France*). Hann var gagnrýndur fyrir þessa tillögu en honum tókst samt að gera þessa breytingu og hún skiptir máli. Þannig má segja að óskín um að viðhalda fjölbreyti­leikanum í tungumálinu sé til staðar í Frakklandi, en er það nóg?

HW: Myndirðu lýsa sjálfri þér sem baráttukonu fyrir varð­veislu mállýsknanna?

HW: Ég lít ekki á mig sem stjórn­málamann og mig langar ekki til að valda deilum þegar ég ver skoðanir mínar. En ég veit að með því að miðla þekkingu minni í málvísindum til annarra get ég haft áhrif á deilurnar. Tímaritið *Figaro Magazine* bauð mér eitt sinn að spjalla við Jean-Luc Mélanchon, sem er sannur vinstrimaður og algjörlega á móti öllum tillögum sem stuðla að varðveislu mállýsknanna. Í hans augum tilheyra mállýskur fortíðinni en stjórn­mál eiga

einungis að snúast um nútíðina. Í spjallinu sagði ég honum frá sögu mállýsknanna. Auðvitað gat ég ekki breytt afstöðu hans í tungumálapólitíkinni en hann játaði samt eftir samtalið að hafa uppgötvað nýja hlið á mállýskunum og að það væri mikilvægt fyrir stjórnámamann eins og hann að hitta málvísindamann eins og mig. En svo er önnur ástæða fyrir því að ég á auðvelt með að fá fólk til að hlusta á skoðanir mínar. Fólk lítur ekki á mig sem frönskusérfræðing. Ég fæddist í Túnis, handan Miðjarðarhafsins, og fyrstu tungumálin sem ég rannsakaði voru enska og ítalska. Þess vegna finnst fólk í ég vera hlutlausari en aðrir málfræðingar og þar af leiðandi á ég greiðari aðgang að því.

FH: Heldur þú að enska ógni alþjóðlegu vægi franskrar tungu?

HW: Það má ekki gleyma þegar menn tala um samkeppni á milli frönsku og ensku að þessi tungumál eiga sameiginlegar rætur. Það er alkunna að frönsk orð skipa stóran hluta enska orðaforðans. Fyrr á öldum fannst enska aðalínum fínt og glæsilegt að nota frönsk orð í máli sínu og það hefur ekki breyst. Að skjóta frönskum orðum inn í enskar eða þýskar setningar hljómar ennþá *chic*. Aftur á móti hljóma enskar slettur í frönsku ekki sérstaklega glæsilega. Slíkt táknar nútímalegt málfar sem segir að maður sé „in“ en ekki að maður sé *chic*. Ég held að franskan sé ennþá svolítið flott í augum flestra. Hún skín kannski ekki jafn sterkt og áður en hún skín samt. En jafnvel þótt franskan sé á undanhaldi í sumum löndum má ekki kenna gerð hennar um það því á öðrum stöðum nær hún fram og þar er notkunar hennar krafist. Sjáið til dæmis í Alsír þar sem unga kynslóðin krefst þess að franska verði opinbert mál. Einu sinni var mér boðið í heimsókn til Ghana og þar sá ég líka hvað fólk hafði mikinn áhuga á að læra frönsku, þrátt fyrir að landið sé fyrirverandi bresk nýlenda. Ástæðan er sennilega sú að í kringum Ghana eru mörg frönskumælandi lönd sem Ghana-búar vilja auka tengsl við. Á heildina litið er ég ekki

sammála þeim fjölmörgu sem segja að notkun frönskunnar í heiminum sé stöðugt að minnka. Annað sem má að nefna í þessu samhengi varðar enskuna: það er ekki bara ein ensk tunga töluð nú á dögum heldur margar, enska í Ameríku, enska í Ástralíu, í Kanada o.s.frv. Svo bætist við þessi alþjóðlega enska sem margir segja að „allir“ tali. Sú enska er ekki endilega vel metin af Englendingum. Mér var sagt til dæmis að meðal starfsmanna Evrópusambandsins í Brussel sé mikið talað um andúð Englendinga á þessari ensku. Þeim finnst hún allt of „latínuskotin“, það er að segja að fjöldi latneskra nýyrða í henni sé allt of mikill. Það væri svolítið broslegt ef nýja heimsmálið líktist of mikið latínu, formóður frönskunnar.

FH: Varðandi latínuna, hvað finnst þér um það að latínukennsla sé smám saman að hverfa úr kennsluskrám menntaskólanna?

HW: Þær breytingar á námsskipulagi sem menn eru að fjalla um nú á tímum í franska þinginu tákna algjört banahögg fyrir fornmalakennslu. Ráðherrar fullyrða samt að latínun verði ennþá kennd eftir þessar breytingar en ég trúi því ekki. Þetta er sorglegt vegna þess að latínukennsla opnar börnum og unglingum leið til annarra rómanskra mála. Í gegnum hana geta þau borið saman rómönsku málin og athugað hvert þeirra hefur breyst mest frá tímum latínunnar. Þá dettur þeim í hug að önnur mál hafi haft áhrif á þróun þessara rómönsku mála, eins og arabísku sem breytti spænskunni eða frankísku sem breytti frönskunni. Svona öðlast börn máltilfinningu. Því má bæta við að latínunámið hjálpar börnum að auka móðurmálsorðaforðann því fransk- an er troðfull af latneskum nýyrðum. Þessi atriði reyndi ég að útskýra í bókinni minni *Minus, Lapsus et Mordicus, Nous parlons tous latin sans le savoir*. Það er mikilvægt að sýna börnum að latínun er mjög áberandi í frönskunni þó svo að hún sé útdauð. Ímyndið ykkur svo að gríska væri enn þá kennd í skólunum, þá gætu börnin uppgötvað hinar svoköll-

uðu tvímyndir (*doublets*), það að segja orðapör á frönsku eins og *polychrome* og *multicolore* sem bæði merkja ‘marglitur’ en eru ýmist af grískum eða latneskum uppruna.

FH: Margir þekkja þig sem höfund bókarinnar Franska út og suður (*Le français dans tous les sens*). Geturðu sagt hvernig áform um að skrifa þessa bók leit dagsins ljós?

HW: Þetta var fyrsta bókin mín sem var skrifuð fyrir hinn almenna lesenda. Ég skal segja frá hvernig þetta byrjaði. Áður hafði ég hjálpað syni mínum og tveimur vinum hans að skrifa bókina Tískustraumar fyrir foreldra, *Les mouvements de mode expliqués aux parents*. Hugmyndin með þeirri bók var að gera grein fyrir breytingum á málfari ungs fólks, nýjum orðum eða nýjum merkingum. Ég bað son minn að safna dæmum um slíkar málbreytingar og úr þeim yrði bókin til. En hann bað mig að hjálpa sér við að semja skilgreiningarnar. Bókin kom út og þegar stjórnendur forlagsins Robert Laffont sáu nafn mitt meðal höfunda höfðu þeir samband við mig og spurðu hvort ég væri til í að skrifa aðra bók um franska tungu. Ég hugsaði að þetta yrði erfitt fyrir mig því bækur frá Robert Laffont væru ætlaðar hinum almenna lesendahópi og ég væri ekki vön að skrifa á þann hátt. Ég bað um tveggja vikna frest til að ákveða mig. Eftir tvær vikur var ég komin með beinagrind að bókinni og nokkur textadæmi, meðal annars texta ásamt landakorti sem sýndi hvernig hugtakið *gólftuska* var tjáð í mállýskum Frakklands. Þeim fannst þetta lofa góðu, verkefnið fór af stað og þannig varð bókin til. André Martinet las kaflana yfir, gerði góðar athugasemdir og var mjög hjálpsamur. „Frönskufraeðingarnir hafa ekki náð að spilla þér,“ sagði hann. Það var rétt því bókin fjallar ekki bara um málfræði og málnotkun heldur líka um mállýskur í Frakklandi og um frönsku í öðrum löndum. Í bókinni blanda ég sagnfræði, landafræði og meira að segja auglýsingagerð saman við lýsingar á frönskunni.

FH: Síðasta spurningin verður um framtíð franskrar tungu. Hvernig breytist franskan? Hverjir breyta henni?

HW: Það er fólk sem fæðist úti á landi og kemur til Parísar á fullorðinsárum til að vinna. Þetta fólk tekur mestan þátt í því að móta breytingar á frönskunni. Franska þessa fólks verður fyrir áhrifum af Parísarfrönskunni meðan á dvölinni í höfuðborginni stendur. En sú franska sem það talar hefur líka áhrif á málfar Parísarbúa. Þetta eru gagnkvæm áhrif. Og þegar þetta fólk snýr aftur heim miðlar það nýjungum í málfarinu til fjölskyldu og vina. Ég tel að franskan muni fyrst og fremst mótast með þessum hætti í framtíðinni.

PHILIP V. ALLINGHAM
LAKEHEAD UNIVERSITY, THUNDER BAY, ONTARIO, CANADA

Seasonal Tales, Far-flung Settings

The Unfamiliar Landscapes of *The Christmas Books and Stories* (1843–1867)



Fig. 1. Marcus Stone, "Bibliomania of the Golden Dustman,"
Our Mutual Friend, p. 406

The common reader of the latter part of the nineteenth century would likely have associated the fictional productions of Charles Dickens with cityscapes (institutional

edifices, streets, and bridges), particularly with London from the end of the Napoleonic Wars to his death in 1870 – to that reader a quintessentially Dickensian scene would be a London scene such as Marcus Stone’s “The Bibliomania of the Golden Dustman” for Book 3, Chapter 5, of *Our Mutual Friend* (April 1865). However, beginning with *The Christmas Books* (1843–48), and continuing with their successors collectively known as *The Christmas Stories*, Dickens often incorporated and occasionally exploited backdrops that were neither specifically urban nor, indeed, English, to lend these seasonal offerings the allure of the unfamiliar and even, as in his principal collaborations with Wilkie Collins, *The Perils of Certain English Prisoners* (*Household Words*, 1857) and *No Thoroughfare* (*All the Year Round*, 1867), the exotic. The common reader on either side of the Atlantic would probably not have had a common experience of the *Christmas Stories*, as these appeared complete, with contributions by other writers such as Wilkie Collins and Elizabeth Gaskell, in *Household Words* and *All the Year Round* in Britain, but in America first appeared in a separate volume in the Ticknor and Fields Diamond edition (1867) and subsequently in an 1876 volume of The Household Edition, illustrated by E. A. Abbey.

Dickens detached most of his contributions to several of the Christmas numbers from their original contexts in order to allow these writings to be collected in the Diamond edition of his works, published in the United States at the time of his second American visit.¹

Perhaps the presence of such foreign settings from 1857 onwards reflects the anxieties of Charles Dickens about his own five “Sons of Empire” – Walter (1841–1863), Francis (1844–1886), Alfred (1845–1912), Sydney (1847–1872), and Edward (1852–1902), of whom two – Walter and Sydney –

1 Deborah A. Thomas, *Dickens and The Short Story* (Philadelphia: U. Pennsylvania Press, 1982), p. 103.

died in India, serving in the military, while still in their twenties. Walter left for India in 1857 at the age of sixteen, and, after seeing action, was promoted to the rank of lieutenant on 18 February 1861. The first of Dickens's sons to die, Walter (his second son but fourth child), expired suddenly on New Year's Eve, of an aneurism of the aorta, although his father did not learn of the young officer's death in Calcutta until 7 February, 1864, Dickens's 52nd birthday. The fifth son, Sydney Smith Haldimand Dickens, joined the Royal Navy at the age of fourteen, in 1860, and was buried at sea in 1872 after dying aboard *H. M. S. Topaze*. Alfred, educated at a military academy, failed to pass the army entrance examination, and emigrated to Australia in 1865, aged nineteen; his brother Edward joined him in 1869, aged seventeen. Francis, having studied in Germany to be a physician, gave up that possible career path, and in 1864, at the age of twenty, began a seven-year term in the Bengal Mounted Police; at the age of thirty, he became a Sub-Inspector in the Canadian Northwest Mounted Police (1874–1886). (Edward's emigration, of course, post-dates the last of Dickens's Christmas Stories, 1867's *No Thoroughfare*.) The fact remains that only Dickens's "successful" sons, Henry Fielding (1849–1933) and Charles Culliford (1837–1896), remained in England. As Grace Moore remarks of Dickens's decision to commit his 'slow' son Walter to a career in the Indian service when the boy was just eight, British society in general had tended to regard "the colonies as a place to get rid of troublesome younger sons."²

While Dickens was, particularly in his journalistic enterprises, very much the commercially-minded mid-Victorian businessman grounded in socio-economic realities, he was also a third-generation Romantic who regarded a foreign setting as an opportunity to defamiliarise his characters and

2 Grace Moore, *Dickens and Empire: Discourses of Class, Race and Colonialism in the Works of Charles Dickens* (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2004), p. 104.

narratives, casting an imaginative shading over the otherwise commonplace. He was occasionally even interested, as were the mainstream Romantics of the preceding generation, in earlier times, as when, for example, in *A Christmas Carol* as The Spirit of Christmas Past he transports his readers of 1843 back to a simpler time, the semi-rural England that existed before railways and factories. And when in Stave Three the Spirit of Christmas Present conducts Scrooge to the Eddystone Light off the Cornish coast and the “place where Miners live”³ – indeed, Dickens and Forster had travelled there just that past summer, taking time to inspect the tin mines and experience first-hand the appalling conditions in which the miners, many of them mere children, labored underground – Dickens is compelling his primarily urban readership to consider its roots and to identify themselves with the denizens of the provinces. In the cliff-face fishing village of Steepways, North Devon, which serves as the unusual setting of *A Message from the Sea* (1860), Dickens reveals that the past is still very much alive, for in such out-of-the-way places “The old pack-saddle, long laid aside in most parts of England as one of the appendages of its infancy, flourished here intact.”⁴ He is also, like the shaper of a magic lantern show, exploiting the picturesque qualities of non-urban settings, broadening the story’s action not merely geographically but culturally to include the “other” nation, that disadvantaged nation which Disraeli articulated for those same readers in *Sibyl* (1845). In the *Carol* passage from Stave Three, “The Second of the Three Spirits,” conjuring up Wordsworth’s feelings about the noble peasantry, Dickens implies that those who live

3 Charles Dickens, “Stave 3,” *A Christmas Carol; Being a Ghost Story in Prose*, il. John Leech (London: Chapman & Hall, 1843), p. 102.

4 Charles Dickens, “Chapter 1: The Village,” *A Message from the Sea* (1860), *Christmas Stories from “Household Words” and “All the Year Round,”* il. Edgar Dalziel (The Household Edition. Vol. 21. London: Chapman & Hall, 1879. Rpt. 1892), p. 86.

close to nature and far from the great cities of modern Europe are somehow more virtuous and happier than their urban counterparts:

And now, without a word of warning from the Ghost, they stood upon a bleak and desert moor, where monstrous masses of rude stone were cast about, as though it were the burial-place of giants; and water spread itself wheresoever it listed – or would have done so, but for the frost that held it prisoner; and nothing grew but moss and furze, and coarse rank grass. Down in the west the setting sun had left a streak of fiery red, which glared upon the desolation for an instant, like a sullen eye, and frowning lower, lower, lower yet, was lost in the thick gloom of darkest night.

“What place is this?” asked Scrooge.

“A place where Miners live, who labour in the bowels of the earth,” returned the Spirit. “But they know me. See.”

A light shone from the window of a hut, and swiftly they advanced towards it. Passing through the wall of mud and stone, they found a cheerful company assembled round a glowing fire. An old, old man and woman, with their children and their children’s children, and another generation beyond that, all decked out gaily in their holiday attire. The old man, in a voice that seldom rose above the howling of the wind upon the barren waste, was singing them a Christmas song – it had been a very old song when he was a boy – and from time to time they all joined in the chorus. So surely as they raised their voices, the old man got quite blithe and loud; and so surely as they stopped, his vigour sank again.⁵

The notion that those who live and work amidst spectacular scenery are more virtuous than mere urbanites occurs again with the two lighthouse-keepers who “wished each other Merry Christmas in their can of grog”⁶ in a solitary lighthouse set near “a dismal reef of sunken rocks, some league or so from shore, on which the waters chafed and dashed, the wild year through.”⁷

5 Charles Dickens, “Stave 3,” *A Christmas Carol* (1843), p. 101–102.

6 *Ibid.*, 104.

7 *Ibid.*, 103.

These maritime backdrops lend the seasonal stories not merely geographical and class variety, but romantic appeal and even universality. Here, far from the comforts and conveniences of urban civilization, these elemental people of the type that Wordsworth praised know well the spirit of Christmas. The successive *Christmas Books* and *Stories* continued to transcend the barriers of class and even of the Victorian era itself by acquainting readers with such lower-class characters as ticket-porter Trotty Veck and his virtuous daughter Meg in *The Chimes*, the passionate and ethically tried Dorset carrier John Peerybingle in *The Cricket on the Hearth* (set far away from the metropolis in a sparsely populated village), and Dr. Jeddler and his long-suffering daughters, an eighteenth-century family living in a village on the edge of a Civil War battlefield in *The Battle of Life*. Dickens even gives a voice to those usually silent in middle-class oriented writing of the period: the “Boots” in *The Holly-Tree Inn* (*Household Words*, 1855), the garrulous Mrs. Lirriper of the *Extra Christmas Numbers* of *All the Year Round* (1863 and 1864), and the ebullient Doctor Marigold (*All the Year Round*, 1865) being prime examples. In determining that his middle-class, urban readers should extend their sympathy to people quite unlike themselves outwardly but possessing the same human hopes and fears, Dickens distanced the narrative in space and time from contemporary London in his seasonal offerings from 1843 until 1867. Three such memorable, anti-urban scenes, captured in the text and accompanying illustrations, are these: Clarkson Stanfield’s “Will Fern’s Cottage” (1844, fig. 2), “Peace” (1846), and “The Lighthouse” (1848, fig. 3). None of these “painterly” images, however, is germane to the action of the three novellas in which they appear (*The Chimes*, *The Battle of Life*, and *The Haunted Man* respectively), and each seems present only to achieve a picturesque effect, establishing

the natural backdrop as a suitable frame for human habitation and labour.

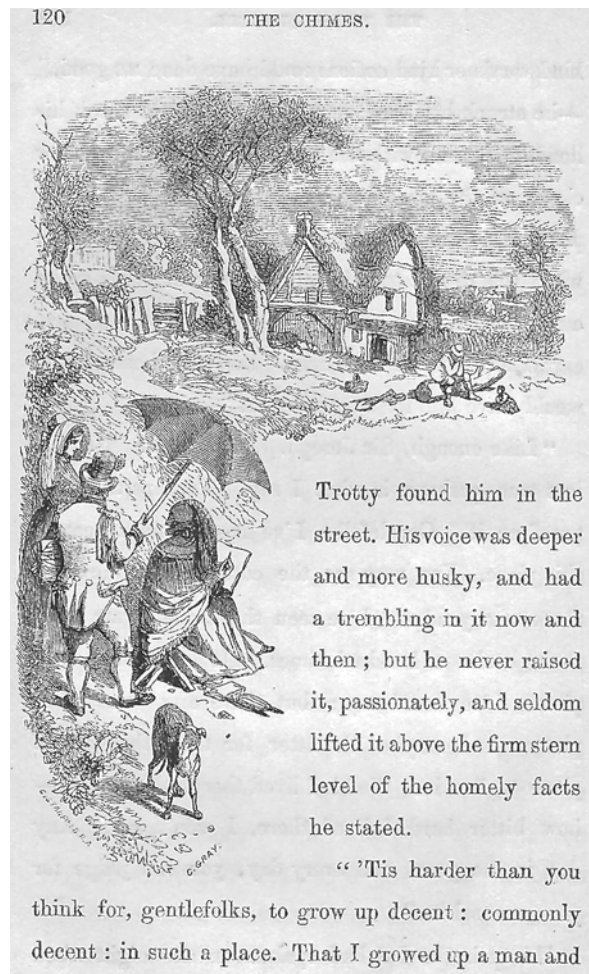


Fig. 2. Clarkson Stanfield, “Will Fern’s Cottage,” *The Chimes*, p. 120

However, there is more to “Will Fern’s Cottage” in *The Chimes* than first meets the eye, for the intention that lies behind the charming illustration is, in fact, anti-picturesque. As a party of aristocrats approach the Dorset peasant’s cottage in search of the picturesque sublime of a thatched-roofed, humble dwelling in a rural setting, the owner of the building (in fact, likely the present beneficiary of a life copyhold), radical Will Fern derides the notion of applying the aesthetic concept of the picturesque to any aspect of the Dorset labourer’s life:

Gentlefolks, I've lived many a year in this place. You may see the cottage from the sunk fence over yonder. I've seen the ladies draw it in their books, a hundred times. It looks well in a picter, I've heerd say; but there an't weather in picters, and maybe 'tis fitter for that, than for a place to live in. Well! I lived there. How hard –how bitter hard, I lived there, I won't say. Any day in the year, and every day, you can judge for your own selves.⁸

Will Fern's diatribe about the insensitivity of the "gentlefolks" who make his cottage the object of their sketching expeditions occurs within the context of Lady Bowley's birthday party. Thus, Stanfield's wood-engraving does not realise a moment within the narrative; moreover, although entitled "Will Fern's Cottage," the significant figure is not the hapless peasant sitting in front of his cottage, but the liveried servant holding the sunshade for the genteel sketcher, left in the foreground. The shifting of emphasis establishes the perspective of the cottage that Fern feels is unrealistic because it is based on a panorama rather than a close-up study of the sufferings of the Dorset labourer who resides in the quaint building.

In Clarkson Stanfield's elegant landscape realisation of Fern's cottage and its situation, the aristocratic sketching party has set up its equipment with a good vista of the building, and a liveried servant holds a large parasol to guard the "gentlefolks" from the heat of the Dorset sun, ironically the source of this wheat-producing region's fertility. The disconsolate owner, the Dorset peasant Will Fern himself, sits on a log before his home, completing the Constable-esque scene. In fact, Fern has crashed Lady Bowley's birthday celebration to deconstruct the Romantic idyll of the rustic cottage: what the upper-class lady-sketchers observe of the scene at a distance is very different from his

8 Charles Dickens, "Third Quarter," *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells That Rang An Old Year Out and a New Year In*, il. John Leech, Daniel Maclise, Clarkson Stanfield (London: Bradbury and Evans, 16 December 1844), page 119 – prior to the illustration.

lived experience of the peasant's miserable existence "close up," so to speak. Anticipating Ruskin's political attack on this kind of quaint picturesqueness in *Modern Painters*, IV, Dickens, then, is using the rhetorical Fern as a device to work against Stanfield's elegant landscape sketch; the writer shifts our attention away from a clipped and orderly English landscape towards the workers who sustain the land. Taken against the illustration, Fern's voice is antiphonal, striking a note of social realism and Chartist protest against his social superiors' reconfiguring his life as some sort of Wordsworthian or Rousseauian idyll for their own enjoyment. He refuses to permit the aristocratic outsiders to regard him as merely a quaint figure in a picture of traditional country life:

"Now, gentlemen," said Will Fern, holding out his hands, and flushing for an instant in his haggard face, 'see how your laws are made to trap and hunt us when we're brought to this. I tries to live elsewhere. And I'm a vagabond. To jail with him! I comes back here. I goes a-nutting in your woods, and breaks – who don't? – a limber branch or two. To jail with him! One of your keepers sees me in the broad day, near my own patch of garden, with a gun. To jail with him! I has a nat'ral angry word with that man, when I'm free again. To jail with him! I cuts a stick. To jail with him! I eats a rotten apple or a turnip. To jail with him! It's twenty mile away; and coming back I begs a trifle on the road. To jail with him! At last, the constable, the keeper – anybody – finds me anywhere, a-doing anything. To jail with him, for he's a vagrant, and a jail-bird known; and jail's the only home he's got."⁹

So much for the validity of the construct of the Noble Savage and the inherent virtue of those who live close to Nature, away from the moral corruption of European cities. In short, in the midst of the Hungry Forties, the Liberal writer enables an actual peasant to deride the notion of a Roman-

9 *Ibid.*, "Third Quarter," pages 122-23, immediately after the wood-engraving dropped into the text.

tic landscape and the sublime in nature, as seen in panoramic treatments of woods, valleys, mountains – and even seashores, for his friend the naval veteran Clarkson Stanfield was a noted Victorian painter of Romantic seascapes. Fern's suffering, seen close-up at Lady Bowley's banquet, must give her guests a very different interpretation of the life of the Dorset cottager from that derived from painterly and nostalgic renditions of English cottages such as those of Helen Paterson Allingham (1848-1928), who was coincidentally the illustrator for Hardy's serial run of the pastoral novel *Far from the Madding Crowd* in the 1874 numbers of the *Cornhill*. The plight of nineteenth-century agricultural workers was rather the opposite of the bucolic ideal of Constable's landscapes such as *The Hay Wain* (1821). Seen at a distance in an oil painting that emphasizes the beauty of the English landscape, the rural cottager would seem to the uninitiated to be leading a harmonious and tranquil existence amidst an idealised version of English rural scenes. Seen close up as Fern is seen by Lady Bowley's aristocratic dinner guests, the peasant is hardly quaint, for Fern is a bitter social malcontent who feels himself exploited by amateur artists such as those in Stanfield's drawing. Will Fern's radical, anti-landowner sentiments accord well with a denizen of the region known for governmental transportation of the agricultural union-organizers who became the Tollpuddle Martyrs in 1834. Their attempts at trade and agricultural unionization seem relatively benign to us today, as their seditious behaviour was nothing more than asking members to swear a secret oath as members of the Friendly Society of Agricultural Labourers. In his introduction to the two-volume Penguin edition of *Christmas Books*, Michael Slater notes that, since Dorset had been much in the news in the early 1840s as a consequence of outbreaks of rick-burning in that county

and the “utmost squalor and poverty”¹⁰ of its peasantry, in proof Dickens altered Fern’s native county from Hertfordshire to Dorset. According to Slater, “The *Annual Register* (1844) noted that 102 cases [of rick-burning] were reported during 1843 whereas the average figure for 1838–42 had been only 49. Offenders were savagely punished.”¹¹ In other words, the plight of Will Fern is hardly fictional, but rather “ripped from the headlines” and columns of such journals as *Lloyd’s Weekly London Newspaper*.

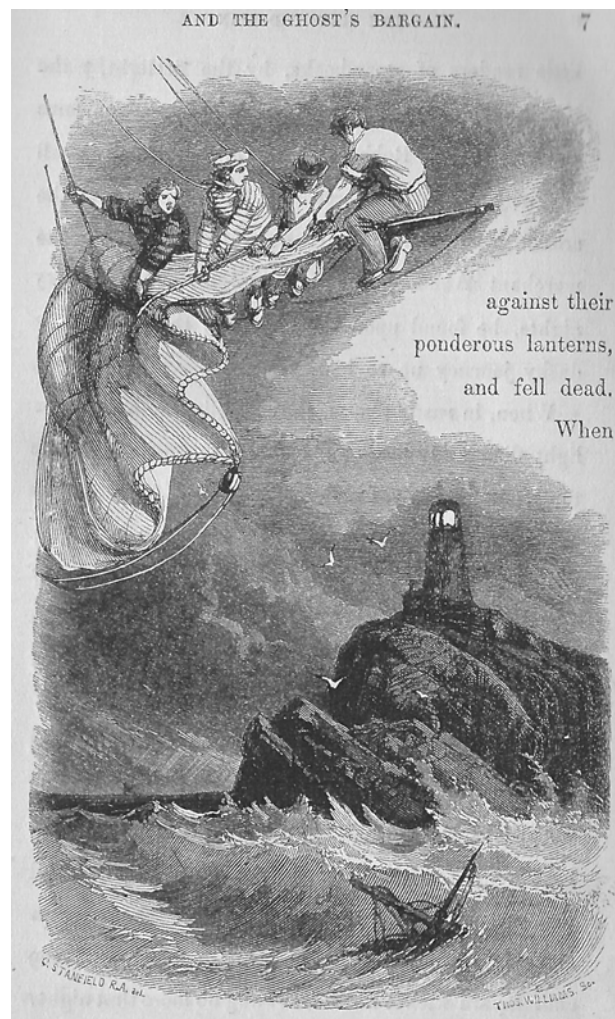


Fig. 3. Clarkson Stanfield, “The Lighthouse,” *The Haunted Man*, p. 7.

10 Michael Slater, “Notes to *The Chimes*,” Charles Dickens’s *The Christmas Books*, ed. Michael Slater (Harmondsworth: Penguin, 1971, rpt. 1978), Vol. One, p. 266.

11 *Ibid.*, 265.

Knowing full well the artistic strengths of Clarkson Stanfield as a landscape and seascape painter, Dickens seems to have had this veteran of the Royal Navy during the Napoleonic Wars and subsequently of the merchant marine very much in mind when he wrote these contextualizing passages which work against notions of the sublime in nature. For example, Stanfield's first appearance in *The Haunted Man* is admirably suited to his own personal history (a guard aboard *HMS Namur* in the Royal Navy and then a merchant sailor aboard the East Indiaman *Warley*) and abilities as a painter of seascapes. The passage that Dickens wrote specifically for Stanfield seems to harken back to Scrooge's flight to the Cornish coast in the *Carol*, but the scene conjured up here is really part of an extended series of temporal clauses ("When. . . when...") that have little to do with the Old College (perhaps University College, London, founded in 1826, as opposed to the recently established Queen's College) where Professor Redlaw lectures, so that its purpose in the narrative is not immediately obvious.

When travellers by land were bitter cold, and looked wearily on gloomy landscapes, rustling and shuddering in the blast. When mariners at sea, outlying upon icy yards, were tossed and swung above the howling ocean dreadfully. When lighthouses, on rocks and headlands, showed solitary and watchful; and benighted sea-birds breasted on against their ponderous lanterns, and fell dead.¹²

On the bowsprit of a sailing vessel in Stanfield's embedded illustration entitled "The Lighthouse" (fig. 3), left, four sailors (two of them quite young) struggle to reef in the jib-sheet. Beneath them, in the surf, is an anchor. On a rock darkly rising from the breakers, an owl-like lighthouse stands, the small gulls indicating both its size and its distance from the ship (which we must imagine, for only the

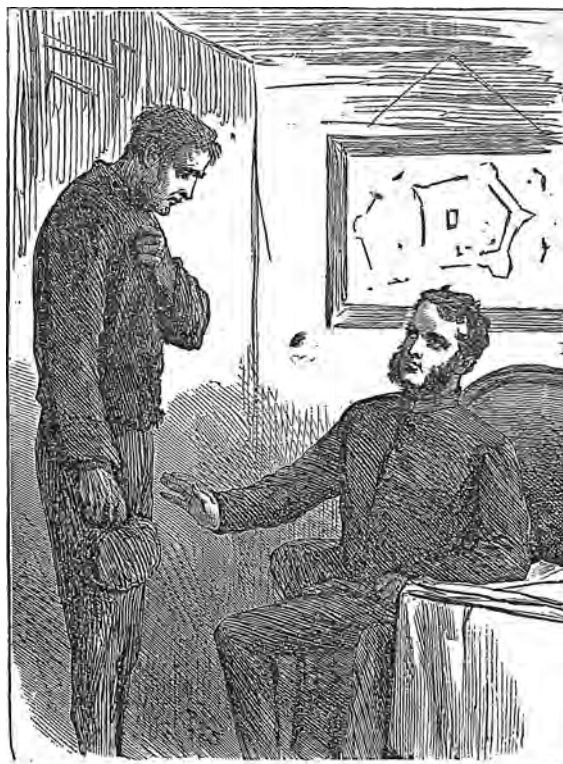
¹² Charles Dickens, "Chapter 1: The Gift Bestowed," *The Haunted Man and The Ghost's Bargain*, il. John Leech et al. (London: Bradbury & Evans, 1848), p. 6.

bowsprit and its five supporting stays are visible). The perilous scene is not allegorical, but a visual realisation of a passage at the bottom of the (left) facing page: “When mariners at sea”¹³ Perhaps Stanfield’s point is that, as opposed to these young sailors who brave the deep for middle-aged merchants or in service of their nation, Redlaw, now middle-aged, has enjoyed a comparatively tranquil existence, despite a mysterious trauma in the past that has embittered him. Dickens moves the shipwrecked sailor from the background of *The Cricket on the Hearth*, for Edward Plummer is little more than a plot contrivance, to the foreground in the Christmas Stories *The Wreck of the ‘Golden Mary’* (*Household Words*, 1856) and *A Message from the Sea* (*All the Year Round*, 1860).

In the decades following the *Christmas Books* in his own weekly periodicals every December, Dickens continued to introduce readers to settings and characters well outside their ken, although, in the main, Dickens continued to make his central characters in these framed-tales members of the burgeoning middle classes in *A Round of Stories by the Christmas Fire* (*Household Words*, 1852) and its successors. But behind these essentially middle-class tale-tellers and protagonists one often finds Dickensian landscapes that broaden the reader’s knowledge and sympathies, so that, for example, in “The Tale of Richard Doubledick” in *The Seven Poor Travellers* (*Household Words*, 1854) the author takes his readers back two generations to the battlefields of the Napoleonic Wars upon which Great Britain shaped its destiny economically and socially for the rest of the century. The timing of the story’s publication is perhaps its most significant aspect, as appearing at Christmas time 1854 it likely represents Dickens’s support of the Anglo-French alliance, despite its singular lack of success in that autumn of coordinating its naval and land-based operations in the opening campaigns of the Crimean War. In *A Christ-*

13 *Ibid.*

mas Carol, Dickens as a Radical had obliquely expressed his wish for universal concord in the antique, rusted sheath worn by the Spirit of Christmas Present; in 1854, ironically, as a Liberal still, Dickens was a member of the war party. Although like many other thoughtful observers of the international scene, he was upset over the faulty administration of the Crimean War, he nevertheless believed that its overarching goal of neutralising Czar Nicholas's expansionist aspirations was laudable, as the despot's territorial ambitions constituted a threat to European security: "it is an indubitable fact, I conceive, that Russia must be stopped, and that the future Peace of the World renders War imperative upon us."¹⁴



CAPTAIN TAUNTON AND PRIVATE DOUBLEDICK.

¹⁴ Charles Dickens, "To W. W. F. De Cerjat, 3 January 1855," *The Letters of Charles Dickens*, ed. Graham Storey and Kathleen Tillotson, The Pilgrim edition (Oxford: Clarendon, 1965), Vol. 7, p. 495.

Fig. 4. Sol Eytinge, Jr., “Captain Taunton and Private Doubledick,”
The Seven Poor Travellers, p. 316.

Private Richard Doubledick and the concerned senior officer in Dalziel’s rather static full-page composite woodblock are not wearing contemporary uniforms, so that the illustrator of the 1877 Household Edition volume is not attempting to make the connection between the story and its original publication context. However, Illustrated Library Edition (1868) illustrator F. A. Fraser, having chosen the same moment as Eytinge in the Diamond Edition of 1867 (fig. 4) and E. G. Dalziel for this illustration, costumes the figures as if they were in mid-nineteenth century service. The moment realized is that when an almost brotherly Captain Taunton, reviewing the young private’s record of misdemeanours, upbraids Doubledick, who breaks down in his office at



Fig. 5, F. A. Fraser, "The Seven Poor Travellers,"
Christmas Stories (1868), p. 95.

hearing a voice that echoes that of his own conscience. In his melodramatic rendering of this scene of confession and forgiveness, F. A. Fraser is careful in his delineation of the officer's and private's uniforms ("period-appropriate," if one is thinking of the action of the story as contemporary rather than historical) in "The Seven Poor Travellers" (fig. 5), unconsciously following Sol Eytinge, Jr.'s decision to give Taunton and Doubledick contemporary British uniforms (i. e., the period of the Crimean War). The costuming is hardly a minor detail since it signifies the artist's reading of the story as both Dickens's theme of the necessity for forgiveness for past wrongs and his support for the recent Anglo-

French cooperation in the Coalition to counteract Prussian-Austrian neutrality, which in turn compelled the former adversaries to coordinate their military operations. Public sentiment being mixed about the advisability of aligning French and British interests, Dickens's story emphasized the necessity for laying past antipathies to rest and "moving forward," although he does not directly allude to the common enemy (imperial but Christian Russia) or the common cause (the defense of a non-Christian power, The Sick Man of Europe). Modern readers can be forgiven for missing the story's mid-Victorian political context: war was declared in March 1854, and the ineffectiveness of the allied naval bombardment of Sevastopol in the fall of 1854 had underscored serious problems in the politically-dictated and utterly cumbersome shared command structure. At the very time that Dickens published a story which seems to urge greater cooperation between the superpowers, Lord Aberdeen's ministry was about to fall as a result of the failure of a land-based operation against Sevastopol. In this ill-fated and utterly mismanaged conflict, 23,000 British soldiers perished – and the infamous Charge of the Light Brigade at Balaclava on 25 October 1854 under Lord Cardigan had undermined both the honour and credibility of Britain's much-vaunted military might.

However, no illustrations cued such a reading of the 1854 Extra Christmas Number in *Household Words*. Rather, published in Dickens's unillustrated weekly periodicals, such seasonal offerings appealed only through the text to the sense of the picturesque, and were not issued with illustration until Dickens had made his last such offering, *No Thoroughfare* (1867). Indeed, the successive barrack room and battlefield scenes in the 1854 inset tale in the British Illustrated Library, Household, and Charles Dickens Library Editions construct Britain's nineteenth-century, imperial "manifest destiny" as a predominantly aggressive and masculine enterprise.

Dickens's notions of masculinity and empire-building inform his conception of the role of women in the great imperial enterprise in that in his fiction they consistently play a subordinate role. To *David Copperfield's* Em'ly Peggotty and Martha we might add Sophy Marigold as one of Dickens's Daughters of Empire. Possibly as a result of the Bhutan War, which concluded with the Treaty of Sinchula on 11 November 1865 (rather than as a result of the Second Opium or "Arrow" War, 1856-60), Dickens even has a "daughter of Empire," Sophy Marigold, accompany her husband, a clerk in a merchant house, to "China" (probably Hong Kong) in the Extra Christmas Number of *All the Year Round* for 1865:

He was a-going out to China as clerk in a merchant's house, which his father had been before him. He was in circumstances to keep a wife, and he wanted her to marry him and go along with him. She persisted, no. . . . she could never disappoint her beloved, good, noble, generous, and I-don't-know-what-all father . . .¹⁵

She will not be a colonizer, but merely a house-keeper, and in any event must look after her father, just as *David Copperfield's* Little Em'ly will perform domestic duties for her uncle, Dan'l Peggotty, in Australia. Thus, Dickens's notions of domestic order preclude women being anything other than tenders of the domestic hearth for the builders of Empire. "Dr. Marigold's Prescriptions" do not include a female Cecil Rhodes or Chinese Gordon. American Household Edition illustrator E. A. Abbey, on the other hand, in his illustration for "The Tale of Richard Doubledick" focuses on the home front, the awkward moment when the protagonist, now a thorough veteran of the Napoleonic Wars, must console the grieving mother of his friend and mentor. The il-

¹⁵ Charles Dickens, "Dr. Marigold," il. E. G. Dalziel, *Christmas Stories*, British Household edition (London: Chapman and Hall, 1879), p. 180.

illustration involves her meeting her dead son's noble friend in the vicinity of her



Fig. 6, E. A. Abbey, "She came to the door quickly, and fell upon his neck," *Christmas Stories* (Harper & Bros., 1876), p. 267.

humble Somersetshire cottage (fig. 6), a female-dominated, "domestic" sphere which sets the stage for the story's final movement of *rapprochement* and forgiveness near Aix at a more stately residence, a chateau belonging to the French officer who shot Captain Doubledick's friend Major Taunton in the Battle of Badajos. The peace-time settings, well removed from London, underscore the necessity for forgiveness, one of the major themes of the original *Christmas Books* and their successors, the *Christmas Stories*.



Fig. 7, E. G. Dalziel, "I am only a common soldier, Sir," said he. "It signifies very little what such a poor brute comes to." Christmas Stories (Chapman & Hall, 1879), frontispiece.

The quintessential Sons of Empire are young soldiers such as callow Ensign Richard Doubledick and the rugged twenty-nine-year-old Royal Marine Private Gill Davis, who in part reflect Dickens's anxieties about his own sons who have left England in the service of Empire. Although Dickens's own travels had taken him to foreign parts – France, Italy, Switzerland, Canada, and the United States – his sons' letters transported him to such outposts of Empire as Lieutenant Walter Dickens's in Calcutta (1857) – Sydney and Frank were yet to enlist, but both eventually also served in India.

Although undoubtedly bewildered by the [treatment of India in] the Great Exhibition, Dickens became increasingly interested in India in the 1850s. Part of his curiosity may be attributed to the fact that his son, Walter – whose career as a cadet in the East India army was decided upon by his father when the boy was eight years old – had recently completed his training at Addiscombe and set sail for India on 20 July 1857. Although his original regiment the 26th Regiment of Bengal Infantry had been disbanded by the time he reached India, Walter was to fight at both Cawnpore and Lucknow during the uprising as a member of the 42nd Highlanders.¹⁶

Promoted to lieutenant before his eighteenth birthday, Walter died in India just as his brother Frank shipped out to join the Bengal Mounted Police. Knowing that Walter was destined for military service abroad, even three years before the Sepoy Rebellion, Dickens would have had his anxieties about Walter's fate. By his own admission, *The Perils of Certain English Prisoners* is a defamiliarised and fictionised version of the Sepoy Mutiny, as one may readily see in his letter to Mrs. Watson on 7 December 1857, as he and Wilkie Collins were going to press with the Christmas story:

I have been very busy with the Xmas Number of Household Words, in which I have endeavoured to commemorate the foremost of the great English qualities shewn in India, without laying the scene there, or making any vulgar association with real events or calamities.¹⁷

The writer's description of the initial physical setting of *The Perils of Certain English Prisoners, and Their Treasure in Women, Children, Silver, and Jewels* in the Extra Christmas Number of *Household Words* (which Dickens and Collins wrote collaboratively just after letters arrived from Walter in

¹⁶ Grace Moore, *Dickens and Empire: Discourses of Class, Race, and Colonialism in the Works of Charles Dickens* (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2004), p. 104.

¹⁷ Charles Dickens, *The Letters of Charles Dickens*, ed. Graham Storey and Kathleen Tillotson, The Pilgrim edition (Oxford: Clarendon, 1965), Vol. 7, p. 487.

India detailing his battlefield experiences) could be applied to almost any British garrison from Fort York in Ontario to Government Hill at Singapore and Cawnpore in India:

It was a pretty place: in all its arrangements partly South American and partly English, and very agreeable to look at on that account, being like a bit of home that had got chipped off and had floated away to that spot, accommodating itself to circumstances as it drifted along. The huts of the Sambos, to the number of five-and-twenty, perhaps, were down by the beach to the left of the anchorage. On the right was a sort of barrack, with a South American Flag and the Union Jack, flying from the same staff, where the little English colony could all come together, if they saw occasion. It was a walled square of building, with a sort of pleasure-ground inside, and inside that again a sunken block like a powder magazine, with a little square trench round it, and steps down to the door. . . .

Then, as we stood in the shade, she showed us (being as affable as beautiful), how the different families lived in their separate houses, and how there was a general house for stores, and a general reading-room, and a general room for music and dancing, and a room for Church; and how there were other houses on the rising ground called the Signal Hill, where they lived in the hotter weather.¹⁸

¹⁸ Charles Dickens, "Chapter 1: The Island of Silver Store," *The Perils of Certain English Prisoners, and Their Treasure in Women, Silver, and Jewels* (*Household Words*, 7 December 1857), *Christmas Stories from "Household Words"* and "All the Year Round," il. Edgar Dalziel (The Household Edition. Vol. 21. London: Chapman & Hall, 1879. Rpt. 1892), p. 45.

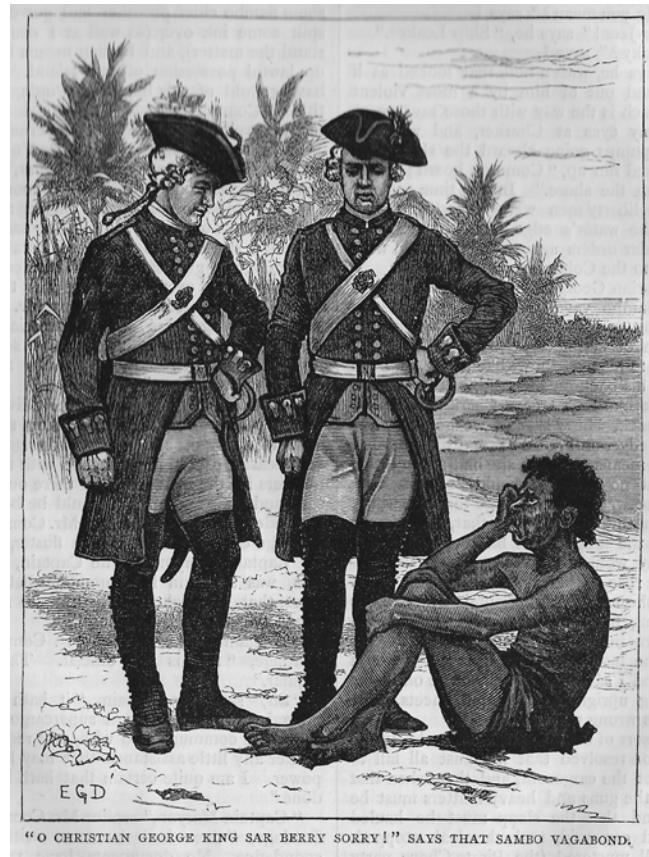


Fig. 8. E. G. Dalziel, "O Christian George King sar berry sorry!" says that sambo vagabond." Christmas Stories (Chapman & Hall, 1879), p. 48.

Whereas Dickens depicts in careful detail this miniature England on the Central American coast, making it by virtue of the presence of families more a fortified village than an armed camp, he leaves the describing of the horrors of captivity in a ruined Mayan city to his collaborator, Wilkie Collins:

We found ourselves, first, under a square portico, supported upon immense flat slabs of stone, which were carved all over, at top and bottom, with death's-heads set in the midst of circles of sculptured flowers. I guessed the length of the portico to be, at the very least, three hundred feet. In the inside wall of it, appeared four high gaping doorways; three of them were entirely choked up by fallen stones: so jammed together, and so girt about by roots and climbing plants, that no force short of a blast of gunpowder, could possibly have dislodged them. The fourth entrance had, at some former time, been kept just clear enough to allow of the passing of one man at once through the gap that had been

made in the fallen stones. Through this, the only passage left into the Palace, or out of it, we followed the Indians into a great hall, nearly one half of which was still covered by the remains of the roof. In the unsheltered half: surrounded by broken stones and with a carved human head, five times the size of life, leaning against it: rose the straight, naked trunk of a beautiful tree that shot up high above the ruins, and dropped its enormous branches from the very top of it, bending down towards us, in curves like plumes of immense green feathers.¹⁹

The immense scale of the devastated city that dwarfs the European captives is in sharp contrast to the more human scale of the reasonable, organised, specifically Christian and family-oriented garrison town; indeed, the only admirable feature of the ruined palace is a natural one, namely, the enormous and picturesque jungle tree. Everything about the place seems designed to intimidate and depress the captives, so that the Collinsian part of the story seems most directly related to the experiences of the English and Anglo-Indian prisoners in the Sepoy Mutiny.

The settings of the illustrations of the story as remediated in the Illustrated Library Edition (1868), the Household Edition (1877), and the Charles Dickens Library Edition (1910) reflect the expanding consciousness of Dickens's readers with respect to the wider world beyond Britain's shores, and made them aware of Britain's place within that larger, imperial landscape, so to speak. Dickens's reaction to the Cawnpore massacre on 27 June and the subsequent murder of captured British women and children in Bibighar may strike the modern reader as xenophobic and racist; clearly he was incensed at such treatment of non-combatants when he wrote to Angela Burdett Coutts on 4 October 1857 that, were he in command of British forces in India, he "should do [his] utmost to exterminate the Race

¹⁹ Wilkie Collins, "Chapter 2: The Prison in the Woods," *The Perils of Certain English Prisoners, and Their Treasure in Women, Silver, and Jewels*, *Household Words, Extra Christmas Number* (7 December 1857), vol. 16, p. 22. [The material written by Collins does not appear in later volume editions.]

upon whom the stain of the late cruelties rested . . . to blot it out of mankind and raze it off the face of the Earth.”²⁰

For readers of the *Christmas Stories* in volume form, whether the Illustrated Library or Household editions,

illustration provides not only a revealing insight into the artists who produce it but into the minds of the public that absorbed it. The illustrator’s picture is not always a delineation of how things actually looked or how they might have looked – *but how a mass audience expected things to look*. The visual image is an important index to the expectations and satisfactions of its audience.²¹

For instance, the physical setting of the captivity-and-escape narrative *The Perils of Certain English Prisoners* (1857), Dickens’s most immediate and somewhat racist reaction to the Sepoy Mutiny, features two prominent locales: the outpost of Empire, the garrison town on the sandy shores of Silver-Store Island (based on Belize) and its nearby anti-thesis, the Darwinian jungle of the mixed-race pirates on the Honduran mainland opposite, a juxtaposition that anticipates the settings and themes of such Conrad stories as “An Outpost of Progress” (1897) and *Heart of Darkness* (1899). Dalziel’s 1877 illustration reconfigures the key elements of the mid-50s story two decades after its initial publication for a readership acutely aware of the burdens of Empire.

In the British Household Edition, Edward Dalziel has provided a single illustration (fig. 8) to encapsulate the chief elements of the story: a “Sambo” (a racist slur, but here signifying a company employee of mixed aboriginal and native or negro background), palm trees and a sandy beach, and two uniformed British officers. Since the reader encounters the text a page before the illustration “‘O Christian George King sar berry sorry!’ says that Sambo vagabond,”

20 Charles Dickens, “To Angela Burdett Coutts” (27 June 1857), *The Letters of Charles Dickens*, ed. Graham Storey and Kathleen Tillotson, The Pilgrim edition (Oxford: Clarendon, 1965), Vol. 7, p. 459.

21 Henry Pitz, *The Brandywine Tradition* (New York: Weathervane, 1968), p. 238.

the reader of the two-chapter version of the story may well have expected to encounter a subservient Christian George King and two common soldiers of the Royal Marines, Private Gil Davis and Corporal Harry Charker; however, despite the illustrator's accuracy in delineating the officers' uniforms for the period in which the story is set (the 1740s), both Dalziel and Dickens have failed to note that a reference to the Royal Marines in 1744 is an anachronism in that the service was not constituted until 1755, although the marine infantry for the Royal Navy may be traced back to the formation of "the Duke of York and Albany's maritime regiment of Foot" in 1664. However, the nineteenth-century reader would probably not have noticed the error in giving the private and the corporal officer's dress, and might even have expected to see the two soldiers in full-dress uniform, including powdered wigs, sabres, and top-boots – even though the action is set on an island off the coast of South America, surely a tropical rather than a temperate climate (as implied by the palm trees in the background) unsuited to such heavy woolen clothing. Perhaps the picture's elevating the status of the common soldiers Davis and Charker is an aspect of Dalziel's intentionally exaggerating the discrepancy between the Royal Marines (their regimentals implying order, discipline, and European civilization) and the "Sambo," who is semi-clothed, dark-skinned, and (in contrast to the Englishmen's wigs) dark-haired. Whereas they stand at ease, their hands on their weapons, curiously interrogating him, King lies casually on the sand, sourly regarding those above him. The picture therefore redefines Davis as a noble European of aristocratic bearing unbowed by the climate and not actuated by class and racial biases, and Christian George King as the "other": a native of mixed racial origins, grudgingly subservient, scantily dressed (but appropriate to the climate), a Caliban rolling on his back in the sand like a dog as two enlightened European soldiers regard him with genial curiosity rather than contempt. The discrepancy between the common soldiers and the mulatto

is thus a reading of the text that overlooks Davis's class-consciousness and sense of being oppressed by lazy or incompetent social superiors such as Captain Carton, Captain Maryon, and Commissioner Pordage (this latter local official a pompous bureaucrat obsessed with maintaining the dignity of his own position and punctiliously enforcing unworkable regulations). Moreover, the 1877 wood-engraving ennobles Dickens's working-class narrator, transforming him from an illiterate racist and a common soldier into a distinguished officer. By selecting the moment when the "Sambo" is lying on the ground (rather than, for example, trotting along the beach or working alongside the Marines and sailors to save the cargo of the sloop "Christopher Columbus"), Dalziel has also reinscribed Christian George King at this moment in Dickens's opening chapter as a sour-faced, lounging native rather than a devoted employee of the company – a sort of "sepoy," in fact. "In aiding the pirates, the ostensibly faithful native proves to be not only un-Christian, un-aristocratic, and un-English – he is subhuman as well" (Nayder, p. 120), as both text and illustration show even before his betrayal of the colonists.



Fig. 9. Charles Green, “No Thoroughfare.” *Christmas Stories*, Illustrated Library Edition (London: Chapman & Hall, 1868), vol. 2, facing p. 322.

From the ruined Mayan city, debilitating heat, and daunting jungle of the Mosquito Coast in the 1857 collaborative narrative of Collins and Dickens we turn to the Rousseauian splendour and mid-winter savagery of the Simplon Pass, an equally strange but far less benign landscape than that of Central America in the 1857 story that Dickens had actually experienced when hastening back to England in the autumn of 1844 to superintend *The Chimes* through the press. The alpine setting also reflects the experiences of English travellers on the Continent who, in ever-increasing numbers in the 1850s and 1860s, thanks to the rapid spread of railways and the expanding disposable incomes of the Victorian middle classes, were making modern and bourgeois versions of the eighteenth-century, aristocratic Grand Tour – “vacations.”

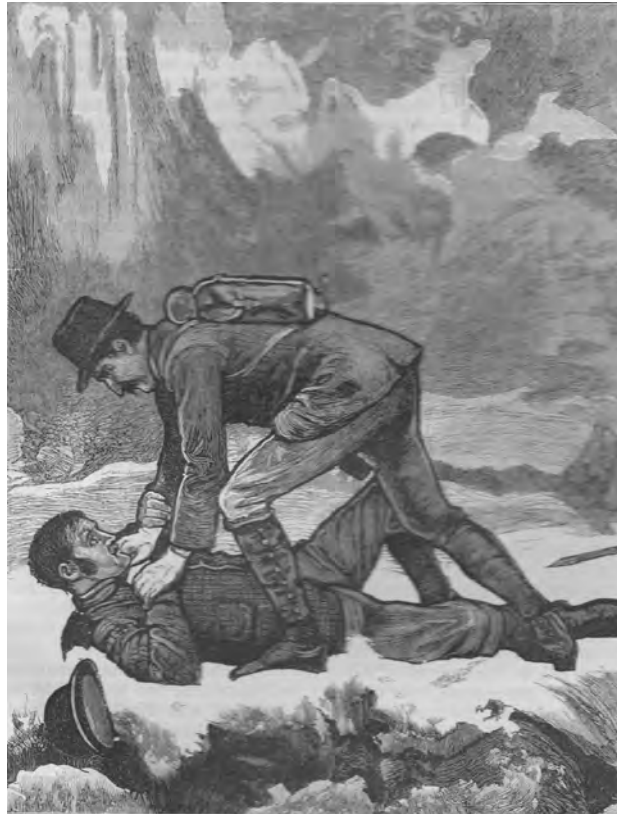


Fig. 10. E. G. Dalziel, “He became roused to the knowledge that Obenreizer had set upon him, and that they were struggling desperately in the snow.” *Christmas Stories*, Illustrated Library Edition (London: Chapman & Hall, 1879), p. 265.

Again, Dickens employs a fierce natural backdrop as a vehicle for demonstrating British courage, as youthful protagonist George Vendale outwits his foreign adversary, the cunning and physically superior Jules Obenreizer, wearing a markedly un-English hat in Arthur Jules Goodman’s 1898 frontispiece (fig. 12), which might be an illustration for the Klondike gold rush, then the subject of English pictorial periodicals such as *The Illustrated London News*.

Although the light was thus dismally shrouded, the prospect was not obscured. Down in the valley of the Rhone behind them, the stream could be traced through all its many windings, oppressively sombre and solemn in its one leaden hue, a colourless waste. Far and high above them, glaciers and suspended avalanches overhung the spots where they must pass, by-and-by; deep and dark below them on their right, were awful precipices and roaring torrents; tremendous mountains arose in every vista. The gigantic landscape, uncheered by a touch of changing light or

a solitary ray of sun, was yet terribly distinct in its ferocity. The hearts of two lonely men might shrink a little, if they had to win their way for miles and hours among a legion of silent and motionless men – mere men like themselves – all looking at them with fixed and frowning front. But how much more, when the legion is of Nature's mightiest works, and the frown may turn to fury in an instant!²²

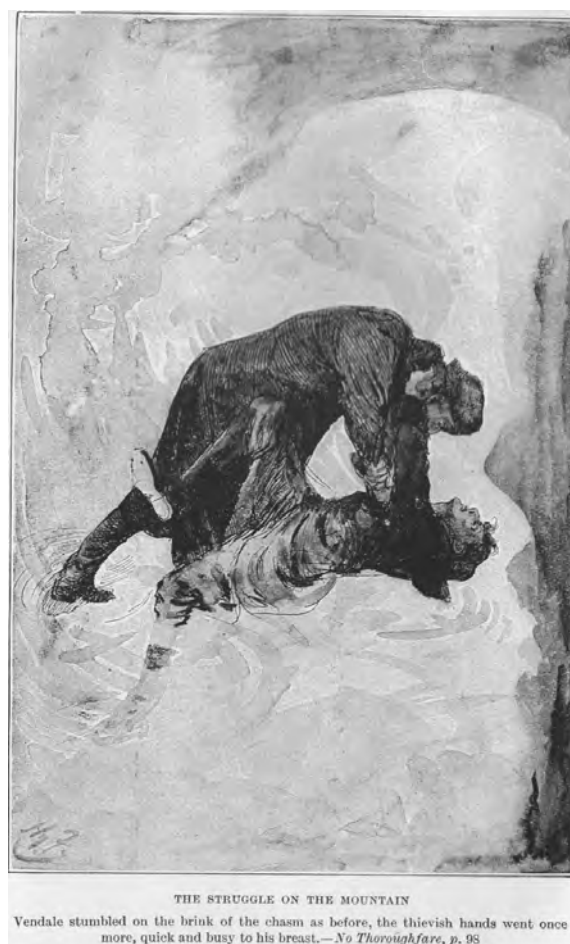


Fig. 11. Harry Furniss, “The Struggle on the Mountain,” *No Thoroughfare*, Christmas Stories, The Charles Dickens Library Edition, Vol. 16, Part 2, facing p. 94.

The impression is one of majesty and desolation, the Alps like the Honduran jungle dwarfing the travelers, the vista terrifying by its immensity, and the antagonist and the harsh environment challenging the hardihood and resourceful-

²² Charles Dickens, Act Three, “On the Mountain,” *No Thoroughfare*, Christmas Stories, Household Edition (London: Chapman & Hall, 1879), p. 262.

ness of the young Englishman George Vendale. Phrases such as “that tremendous desolation” and “dismal galleries” (p. 263) reinforce the perilous nature of the journey, constantly threatened by the dangers of snow-blindness and avalanche amidst the blizzard called the *Tourmente*.

Not surprisingly, the suspenseful struggle between the Englishman and the devious foreigner set against the perilous natural backdrop has been the subject of illustration in the Illustrated Library, British Household, and Charles Dickens’s Library Editions (fig. 9, 10, and 11). Although one certainly receives some sense of these integrated and integral backdrops in Dickens’s collaborative novellas, the foregrounding of such diverse locales becomes possible in the illustrated versions of the texts, the illustrations of 1868 probably reflecting little authorial intent but constituting informed interpretations of highly telling moments in the two Christmas stories, F. A. Fraser’s “*The Perils of Certain English Prisoners*” and Charles Green’s “*No Thoroughfare*.” George Vendale’s olive-skinned and markedly non-Anglo-Saxon opponent in the Dalziel series of *No Thoroughfare* illustrations, a Swiss who has the advantage of having grown up in the perilous region, appears to be in the ascendant in each of these illustrations which offer the reader no clue as to whether Vendale will survive, keeping the reader in suspense by showing the heavier man on top, pressing the hapless Englishman into the snow on the very edge of the precipice. In this Darwinian struggle, albeit far removed from the tropical jungle, Natural Selection would seem to favour the man better adapted to the climate by virtue of experience and race, but, despite his having been drugged, the Englishman, by virtue of his nobler motivation, survives while his assailant (improbably) does not – further testimony, should the late Victorian reader require it, of Great Britain’s special place among the nations in the eyes of Providence.



Fig. 12. Arthur Jules Goodman, "Frontispiece," *No Thoroughfare* (1898).

But beyond these illustrators whom Dickens might have consulted and advised, lie the illustrations of the New Men of the Sixties and their *fin de siècle* successors, Barnard, Dalziel, and Furniss. Even an artist such as Edward Dalziel, whose first impulse was always to foreground character and minimize the physical setting, recognized the importance to the action of such scenes as the wrestling match on the precipice in the Simplon Pass. For an increasingly sophisticated reading public from the Illustrated Library Edition of 1868 through the Charles Dickens Library Edition of 1910, the landscapes informed not merely their reception of these works of short fiction from the 50s and 60s, but reinforced their view of the world beyond the seas as a British possession, an English-speaking world.

In the nineteenth-century illustrated editions, the story of the morally upright young Englishman, George Vendale, and the devious, middle-aged foreigner, Jules Obenreizer,

has consistently been the subject of illustration, in particular, the scene involving the alpine struggle between the young protagonist and the duplicitous Obenreizer. Although Sol Eytinge, Jr., in the Diamond Edition (1867-68) had no opportunity to provide an illustration for this last Christmas story (because it had yet to be published in periodical form when he was commissioned to illustrate the Diamond Edition in 1867), apparently the first American edition to include an illustration for the Collins-Dickens *Christmas Stories* Comprising “No Thoroughfare” and “The Lazy Tour of Two Idle Apprentices” was that published in Boston by William F. Gill and Company in 1876. This volume has a particularly dramatic rendering of this same life-and-death struggle for possession of the proofs of Obenreizer’s forgery in which (somewhat inaccurately) the burly Obenreizer is in the act of pushing Vendale off the ledge – “Frontispiece. The Death Struggle on the Brink of the Abyss.” The frontispiece for the 1898 Chapman and Hall volume bears a marked resemblance to this American illustration, suggesting that Arthur Jules Goodman, a popular *fin de siècle* American book and magazine illustrator, had actually seen the 1876 lithograph. All visual representations depict the virtuous Vendale as the underdog in the life-and-death struggle that pits contrasting values against one another in this affirmation of Anglo-Saxon racial superiority for a transatlantic readership that believed in the imperial destiny of the English-speaking peoples.

Embedded in these post-Dickens versions of the seasonal short stories, shorn of the complementary pieces composed by Dickens’s stable of periodical writers, the illustrations underscore the intersection of an English world view and un-English settings in the Americas and Europe in which Dickens’s fictional sons of Empire such as Gil Davis and George Vendale triumph over their foreign environments and adversaries – and return home emotionally enriched by their experiences abroad. Sadly, three of Dickens’s own Sons of Empire – Walter, Sydney, and Francis –

never returned home: Lieutenant Walter Landor Dickens, deeply in debt, died of an aneurysm in India at the age of 22; Lieutenant Sydney Smith Haldimand Dickens, RN, again suffering from financial difficulties, died at the age of 25, and was buried at sea in the Indian Ocean; Inspector Francis Jeffrey Dickens died of a heart attack at Moline, Illinois, at the age of 42. The other nonfictional Son of Empire, Edward Bulwer Lytton Dickens or simply “Plorn” (1852-1902), served in the legislature of New South Wales.

ÚTDRÁTTUR

**Árstíðasögur, fjarlæg sögusvið: framandi
landslag í *The Christmas Books og Stories*
(1843–1867)**

Nútímalesendur enskra bókmennta hneigjast til að líta á einn mikinn rithöfund sem fulltrúa heimsborgarinnar Lundúna: Charles Dickens. Frá árinu 1840 fékk Dickens hins vegar æ meiri áhuga á útlöndum og sögustöðum fjarri Lundúnum: fyrst þegar hann ferðaðist til Bandaríkjanna og Ítalíu og síðar þegar synir hans komust til þroska og gátu lagt Stóra-Bretlandi lið í málefnum heimsveldisins. Upphafið var *Jólabækurnar* (1843–48) og þróunin hélt áfram með síðari bókum sem eru þekktar undir nafninu *Jólasögur*; í sögum sínum nýtti Dickens sér stundum bakgrunn sem tengdist hvorki borgum né Englandi sérstaklega í því skyni að ljá sögusviðinu yfirbragð hins ókunna og jafnvel framandlega. Þetta kom m.a. fram í samstarfi hans við Wilkie Collins, *The Perils of Certain English Prisoners* (*Household Words*, 1857) og *No Thoroughfare* (*All the Year Round*, 1867). Kannski endurspegla þessir erlendu sögustaðir frá árinu 1857 og síðar þær áhyggjur sem Charles Dickens hafði af sínum eigin fimm „sonum heimsveldisins“ – Walter, Francis, Alfred, Sydney og Edward (tveir þeirra létust í herþjónustu á Indlandi, enn á þrítugsaldri). Þar að auki skóku ytri pólitískir, félagslegir og hernaðarlegir atburðir um miðja 19. öld trú Englendinga á eigin getu til að stjórna víðáttumiklu heimsveldi og hafa betur í samkeppninni við önnur völdug Evrópuríki, t.d. Krímstríðið og Sepoy-uppreisnin; þetta endurspeglast í „jólasögunum“ sem ritaðar voru fyrir mjög breiðan lesendahóp, fólk sem las *Household Words* og *All the Year Round*. Í myndskreyttum útgáfum (sem að sjálf-sögðu endurspegla ekki endilega upphaflegar fyrirætlanir höfundar) var síðar lögð áhersla á sögusvið í fjarlægum löndum; ýmist bæta þær við söguefni Dickens eða öлга jólasöguformið að þörfum lesenda á síðasta þriðjungi nítjándu aldar í Englandi og Ameríku.

Lykilorð: synir Charles Dickens, Sepoy-uppreisnin, Krím-stríðið, jólabækur, jólasögur

ABSTRACT

Seasonal Tales, Far-flung Settings: The Unfamiliar Landscapes of *The Christmas Books* and *Stories* (1843–1867)

Modern readers of literature in English tend to identify a single great novelist with London as a world city: Charles Dickens. However, from the 1840s onward, as he entered his middle period, Dickens became more interested in foreign shores and settings far removed from London: first, as he travelled abroad, to America and Italy, and then as his sons matured into young men who would assist Great Britain in the business of Empire. Beginning with *The Christmas Books* (1843–48), and continuing with their successors collectively known as *The Christmas Stories*, Dickens often incorporated and occasionally exploited backdrops that were neither specifically urban nor, indeed, English, to lend these seasonal offerings the allure of the unfamiliar and even, as in his principal collaborations with Wilkie Collins, *The Perils of Certain English Prisoners* (*Household Words*, 1857) and *No Thoroughfare* (*All the Year Round*, 1867), the exotic. Perhaps the presence of such foreign settings from 1857 onwards reflects the anxieties of Charles Dickens about his own five “Sons of Empire” – Walter, Francis, Alfred, Sydney, and Edward (of whom two died in India, serving in the military, while still in their twenties). Moreover, external political, social, and military events at mid-century that shook the confidence of the English in their ability to manage a far-flung empire and to compete successfully with the other great European powers – the Crimean War and the Sepoy Mutiny, in particular – are reflected in his “some-things for Christmas” directed at his broadest reading public, the consumers of *Household Words* and *All the Year*

Round. Later, illustrated editions (which, of course, do not necessarily reflect the author's original intentions) emphasize these settings beyond the seas, sometimes merely complementing Dickens's story in volume form, but sometimes adjusting the seasonal tale for readers in the last third of the nineteenth century in England and America.

Key-words: Charles Dickens's sons, Sepoy Mutiny, Crimean War, Christmas Books, Christmas Stories

List of Illustrations

- Figure 1: Marcus Stone, “Bibliomania of the Golden Dustman,” *Our Mutual Friend* (Part 12, April 1865). Volume 14 of the Authentic Edition. London: Chapman and Hall; New York: Charles Scribners’ Sons, 1901. Illustration for Book 3, “A Long Lane,” Chapter 5, “The Golden Dustman Falls into Bad Company,” p. 406. Wood engraving by Dalziel. 14.4 cm high x 9.4 cm wide.
- Figure 2: Clarkson Stanfield, “Will Fern’s Cottage.” *The Chimes*, p. 120. 10 cm by 7.2 cm irregular vignette.
- Figure 3: Clarkson Stanfield, “The Lighthouse.” *The Haunted Man and The Ghost’s Bargain*, p.7. 12.4 cm by 7.6 cm vignette.
- Figure 4: Sol Eytinge, Jr., “Captain Taunton and Private Doubledick” in the Diamond Edition (1867), facing p. 316. Wood-engraving, 9.9 cm by 7.4 cm framed.
- Figure 5: F. A. Fraser, “The Seven Poor Travellers.” The Illustrated Library Edition (1868), vol. 1, p. 95. Wood-engraving, 13.8 cm by 9.2 cm framed.
- Figure 6: E. A. Abbey, “She came to the door quickly, and fell upon his neck.” “The Tale of Richard Doubledick” in *Christmas Stories*, the American Household Edition (1876), p. 267. Wood-engraving, 10 cm by 13.3 cm framed.
- Figure 7: E. G. Dalziel, Frontispiece for *Christmas Stories from “Household Words” and “All the Year Round,”* “I am only a common soldier, Sir,” said he. “It signifies very little what such a poor brute comes to”, p. 8, British Household Edition, facing the title-page. Full-page wood-engraving, 17.3 cm by 12.5 cm framed.
- Figure 8: E. G. Dalziel, “‘O Christian George King sar berry sorry!’ says that sambo vagabond.” *The Perils of Certain English Prisoners, Christmas Stories from “Household Words” and “All the Year Round,”* British Household

Edition, (London: Chapman & Hall, 189), p. 48. Wood-engraving, 13.9 cm by 10.7 cm framed.

Figure 9: Charles Green, "No Thoroughfare." *Christmas Stories*, Illustrated Library Edition (London: Chapman & Hall, 1868), vol. 2, facing p. 322. Wood-engraving, 13.8 cm by 9.1 cm framed.

Figure 10: E. G. Dalziel, "He became roused to the knowledge that Obenreizer had set upon him, and that they were struggling desperately in the snow." *No Thoroughfare, Christmas Stories*, British Household Edition, p. 265. Wood-engraving, 13.8 cm by 10.6 cm framed.

Figure 11: Harry Furniss, "The Struggle on the Mountain." *No Thoroughfare, Christmas Stories*, The Charles Dickens Library Edition, Vol. 16, Part 2, facing p. 94. Lithograph, 14.4 cm by 9.4 cm framed.

Figure 12: Arthur Jules Goodman, "Frontispiece." *No Thoroughfare* by Charles Dickens and Wilkie Collins (1898). Lithograph, 10 cm high by 6.9 cm high framed.

References

- Ackroyd, Peter. *Dickens: A Biography*. London: Sinclair-Stevenson, 1990.
- Dickens, Charles. *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells That Rang An Old Year Out and a New Year In*. Il. John Leech, Daniel Maclise, Charkson Stanfield. London: Bradbury and Evans, 16 December 1844.
- Dickens, Charles. *The Chimes: A Goblin Story of Some Bells That Rang An Old Year Out and a New Year In*. Il. John Leech, Daniel Maclise, Charkson Stanfield. *The Christmas Books*, Ed. Michael Slater. Harmondsworth: Penguin, 1981. Vol. One. pp. 137-255.
- Dickens, Charles. *Christmas Books*. Il. Fred Barnard. The Household Edition. Vol. 17. London: Chapman and Hall, 1878.
- Dickens, Charles. *A Christmas Carol in Prose being a Ghost Story of Christmas*. Il. John Leech. London: Chapman and Hall, 1843.
- Dickens, Charles. *Christmas Stories from "Household Words" and "All the Year Round."* Il. Harry Furniss. Volume 16 of the Charles Dickens Library Edition. London: Educational Book Co., 1910.
- Dickens, Charles. *Christmas Stories from "Household Words" and "All The Year Round."* Il. Fred Walker, F. A. Fraser, Harry French, E. G. Dalziel, J. Mahony [sic], Townley Green, and Charles Green. Centenary Edition. 36 vols. London: Chapman & Hall; New York: Charles Scribner's Sons, 1911 [reprinted from 1868 Illustrated Library Edition]. Two volumes.
- Dickens, Charles. *Christmas Stories*. Il. Edward Dalziel, Harry French, F. A. Fraser, James Mahoney, Townley Green, and Charles Green. The Oxford Illustrated Dickens. Oxford, New York, and Toronto: Oxford U.P., 1956. Rpt., 1989.

- Dickens, Charles. *Christmas Stories*. Il. E. A. Abbey. The Household Edition. New York: Harper and Brothers, 1876.
- Dickens, Charles. *Christmas Stories from "Household Words" and "All the Year Round."* Il. E. G. Dalziel. The Household Edition. Vol. 21. London: Chapman and Hall, 1879. Rpt., 1892.
- Dickens, Charles. *The Haunted Man and The Ghost's Bargain*. Il. John Leech, John Tenniel, Frank Stone, and Clarkson Stanfield. London: Bradbury and Evans, 1848.
- Dickens, Charles. *The Letters of Charles Dickens*. Vol. 7 (1853-1855). Ed. Graham Storey, Kathleen Tillotson, and Angus Easson. The Pilgrim edition. Oxford: Clarendon, 1965.
- Dickens, Charles. *The Letters of Charles Dickens*. Vol. 8 (1856-1858). Ed. Graham Storey and Kathleen Tillotson. The Pilgrim edition. Oxford: Clarendon, 1995.
- Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. Il. Marcus Stone. Volume 14 of the Authentic Edition. London: Chapman and Hall; New York: Charles Scribners' Sons, 1901.
- Dickens, Charles, and Wilkie Collins. *The Perils of Certain English Prisoners*. *Household Words*, Extra Christmas Number, 7 December 1857, pp. 1-36, after Vol. 16.
- Dickens, Charles. *The Perils of Certain English Prisoners*. Ch. 1 and 3 only. *Household Words (extra number)* Christmas 1857. http://www.pagebypagebooks.com/-Charles_Dickens/The_Perils_of_Certain_English_Prisoners/. Accessed 7 March 2015.
- . *The Perils of Certain English Prisoners*. Ch. 1 and 3 only. *Christmas Stories*, intro. Margaret Lane. The Oxford Illustrated Dickens. Oxford: Oxford U. P., 1966. Based on the Charles Dickens Edition of 1871, pp. 161-208.

- Dickens, Charles. *The Uncommercial Traveller and Additional Christmas Stories*. Il. Sol Eytinge, Jr. The Diamond Edition. Boston: Ticknor and Fields, 1867.
- Fielding, K. J. "Review of *Charles Dickens' Uncollected Writings from "Household Words" 1850-1859*, ed. Harry Stone." *Victorian Studies* 13 (1969): 217.
- Goodman, Jules A. il. "Frontispiece." *No Thoroughfare*. By Charles Dickens and Wilkie Collins: Being the Extra Christmas Number of "All the Year Round," 1867. London: Chapman and Hall, 1898.
- Hultgren, Neil. *Melodramatic Writing: From the Sepoy Rebellion to Cecil Rhodes*. Athens: Ohio University Press, 2014.
- Hollington, Michael. "Dickens, Morley, and Latin America." Conference paper given at the Eighth Annual Dickens Symposium, The Dickens Society of America, (Oakland University, Michigan. Session Six, "Influences on the Dickens World") 12 October 2003.
- Jordan, John, and Nirshan Perera, eds. *Global Dickens*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Lohrli, Anne. *Household Words: A Weekly Journal Conducted by Charles Dickens: Table of Contents, List of Contributors and Their Contributions Based on the Household Words Office Book in the Morris L. Parrish Collection of Victorian Novelists in the Princeton University Library*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1973.
- Moore, Grace. *Dickens and Empire: Discourses of Class, Race and Colonialism in the Works of Charles Dickens*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2004.
- Morley, Henry. "The Mysterious City." *Household Words*. Vol. 2. 19 April 1851, pp. 94-6.
- . "Our Phantom Ship. Central America." *Household Words*. Vol. 2. 22 February 1851, pp. 516-522.

- . "Our Phantom Ship on an Antediluvian Cruise." *Household Words* 16 April 1851, pp. 492-6.
- Nayder, Lillian. *Unequal Partners: Charles Dickens, Wilkie Collins, & Victorian Authorship*. London and Ithaca, NY: Cornell U. P., Dec. 2001.
- Pitz, Henry C. *The Brandywine Tradition*. New York: Weathervane, 1968.
- Schlicke, Paul, ed. "Christmas Stories." *The Oxford Companion to Dickens*. Oxford and New York: Oxford U. P., 1999, pp. 100-101.
- Sidney, Samuel. "The Five Travellers." *Household Words*. Vol. 4. 27 December 1851, pp. 318-321.
- Slater, Michael. "Notes to *The Chimes*." *Charles Dickens' The Christmas Books*. 2 vols. Harmondsworth: Penguin, 1971. Vol. 1: 261-266.
- Stewart, Nicolas. "'The Perils of Certain English Prisoners': Dickens' Defensive Fantasy of Imperial Stability." (Belfast University: 21 June 1999). <http://www.qub.ac.uk/.../imperial/india/perils.htm>. Accessed 3 October 2005.
- Thomas, Deborah A. *Dickens and The Short Story*. Philadelphia: U. Pennsylvania Press, 1982.

“A la luz de la llama de una vela”

Juan José Plans y el terror en las ondas¹

1. Introducción

El trabajo que sigue forma parte de un proyecto de investigación que pretende cartografiar la historia y los elementos del género terrorífico en sus avatares hispánicos – más en concreto, españoles–, con miras a reivindicar su creciente presencia en el mercado peninsular y, en un plano teórico, legitimar la aplicación de la categoría del terror a los análisis realizados en y a propósito del orbe románico, cada vez más volcado a los estudios sobre lo fantástico y la ciencia ficción. El fin último, tanto de estos aportes como del presente, es:

[P]ostular una revisión del canon literario del siglo XX, todavía demasiado deudor de esa concepción [...] que ve en el realismo una característica esencial y definitoria de la literatura española y que, hasta fechas muy recientes, ha condenado a la marginación y el olvido a toda manifestación literaria no realista².

Tal visión –extensible a otras formas creativas como el cine y la escena– se apoya en el juicio de autoridades de la *vieja escuela* tales como Menéndez Pidal, quien señalaba la auste-

1 Como se verá en el cuerpo del artículo, la frase entrecomillada del título remite a una de las fórmulas más empleadas por Plans en el espacio radiofónico de *Historias*.

2 David Roas y Ana Casas, “Introducción”, *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 9-56, aquí p. 10.

ridad tanto moral como estética como rasgo distintivo de los mayores escritores españoles, llegando a aseverar que la “tendencia a la eliminación de lo maravilloso preexistente [...] es la que inspira la concepción suprema de la literatura hispánica”³. Opiniones semejantes se encuentran en uno de los adalides del realismo decimonónico, Benito Pérez Galdós (autor, sin embargo, de varios relatos fantásticos), que a la altura de 1870 ensalzaba la creación de autores considerados realistas, tales como Cervantes y Velázquez, al mismo tiempo que atacaba lo que consideraba irrefrenable lirismo del pueblo hispánico (“mal crónico e interno”, decía), rasgo que, no obstante, calificaba como “más bien accidental, hij[o] sin duda de condiciones del tiempo, que innata característica”⁴.

Estos ejemplos no son más que dos valoraciones dentro de un amplísimo muestrario que persiste aún hoy en día; sirven, en cualquier caso, para ilustrar la actitud que ha acompañado a creadores y académicos desde el siglo XIX y que tan difícil ha hecho el reconocimiento de vías alternativas al realismo en la literatura española. Olvidadiza de productos tan hispánicos como la novela caballeresca, el auto sacramental o la comedia de magia –todos ellos inscritos en una línea no mimética y, aun así, tremendamente populares–, ha tenido como consecuencia el descuido, e incluso la *invisibilización*, de obras, autores y hasta de movimientos literarios completos. A este estado de cosas hacía referencia la poeta y profesora Julia Barella en el texto introductorio al especial que *Anthropos* dedicó a la literatura fantástica española en 1994:

3 Ramón Menéndez Pidal, “Algunos caracteres primordiales de la literatura española”, *Bulletin Hispanique* 4/1918, pp. 205-232, aquí p. 230.

4 Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870), ed. M^a Luisa Sotelo, *Realismo y Naturalismo en España. La novela*, Barcelona: Universitat, 2013, pp. 32-40, aquí pp. 32-33. Cabe precisar, sin embargo, que las reservas de Galdós no remiten a la literatura fantástica como tal; las fantasías de las que se quejaba tienen que ver con la difusión del folletín francés y las rocambolescas historias asociadas a él.

El género fantástico ha recibido muy poca atención en la historia de nuestra literatura. Hemos visto cómo aspectos, obras y autores se han visto marginados al considerarse fuera de esta especie de gusto institucionalizado por el realismo. Creemos que hay muchas obras que merecen ser rescatadas editorialmente, no para ser juzgadas desde los mismos criterios de siempre, sino para ser leídas desde otra sensibilidad, desde otro ángulo o perspectiva, atendiendo a factores y a características que funcionan dentro de la categoría de lo fantástico⁵.

Autores como Antón Risco, Francisco González Castro, Juan Herrero Cecilia y, especialmente, los citados David Roas y Ana Casas, han contribuido desde los años 1980 a esta renovación de la mirada sobre la creación peninsular, al menos en el coto de lo fantástico⁶. Su reivindicación de una literatura de lo imposible autóctona, con nombres capitales como Bécquer, Valle-Inclán o Sánchez Ferlosio –por citar solo los más obvios–, engarza con empresas llevadas a cabo, mucho antes, en el país vecino, por críticos como Marcel Schneider o Pierre-Georges Castex⁷, y preparan el terreno para los objetivos del proyecto en el que se enmarcan estas líneas.

En este texto abordamos la figura, recientemente desaparecida, del asturiano Juan José Plans (1943-2014), como exponente de este canon secularmente ensombrecido por las instancias oficiales. Adscrito a los márgenes de la creación de la última etapa del franquismo –dominada, en gran medida, por el experimentalismo–, su obra apenas ha sido

5 Julia Barella, “La literatura fantástica en España”, *Anthropos* 154-155/1994, pp. 11-18, aquí p. 11.

6 He aquí los trabajos más importantes de los investigadores citados: *Literatura fantástica de la lengua española: teoría y aplicaciones*, de Risco (Madrid: Taurus, 1987), *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*, de González Castro (Madrid: Pliegos, 1996), *Estética y pragmática del relato fantástico*, de Herrero Cecilia (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000). En cuanto a Roas y Casas, véase su coordinación del número monográfico “Lo fantástico en España (1980-2010)”, *Ínsula* 765/2010.

7 Nos referimos a los clásicos *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, de Castex (París: José Corti, 1951), e *Histoire de la littérature fantastique en France*, de Schneider (París: Fayard, 1964).

considerada por la academia, ni en su momento ni en el presente⁸. Periodista, narrador, intérprete, locutor radiofónico, ensayista, biógrafo, programador cultural, cinéfilo empedernido, puede que sea, precisamente, esta pluralidad lo que le ha costado la desatención de los críticos, por lo común desorientados ante trayectorias tan polifacéticas. También su carácter siempre humilde y sencillo, ajeno a los grandes focos, puede haber influido. Pensamos, no obstante, que lo que más peso ha tenido en este olvido es su entusiasta dedicación al área de la ficción fantástica y de terror, con excursiones también a lo policiaco, la ciencia ficción y lo maravilloso. Pese a que rara vez se referiría a sí mismo como autor de género –argumentando que sus historias servían de metáforas para temas universales–, no cabe duda de que sus modos diferían radicalmente de los acostumbrados en la España de los 60⁹.

El estreno de Plans en la escena cultural española se produce en 1967, con un libro de relatos titulado *Las langostas*. En la contracubierta se le presenta como uno de los valores más firmes de la literatura joven¹⁰. Tales augurios de reconocimiento no llegarían, por desgracia, a cumplirse, lo cual no significa que Plans renunciase a sus inquietudes. Bien al contrario, con los años se convertiría en un referente de la comunidad aficionada a la *ficción de género* (fantástica, de ficción especulativa, policiaca, de terror), no solo con creaciones propias, sino también con espacios dedicados a la difusión de los nombres, obras y tendencias asociados a

8 Véase, por ejemplo, su incomparecencia en *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010* de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011), séptima entrega de la magna *Historia de la literatura española* dirigida por José Carlos Mainer.

9 Una figura de esos años que se le podría comparar, también de procedencia asturiana y un poco mejor tratada por la crítica, sería la de Gonzalo Suárez (1934). Estrenado con una divertidísima novela de acción –*De cuerpo presente* (1963)–, es también uno de los más insignes practicantes de narrativa fantástica en español. Alabado por el mismísimo Julio Cortázar, su pieza más sobresaliente en este sentido es la colección de relatos *Trece veces trece* (1964). Para un estudio de su producción fantástica, véase Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona: Sirmio, 1993, pp. 103-154.

10 Juan José Plans, *Las langostas*, Madrid: AZ, 1967.

este continente de la creación artística¹¹. Entre su producción cabe citar novelas y libros de cuentos como *La gran coronación* (1968), *Crónicas fantásticas* (1968), *El cadáver* (1973), *El gran ritual* (1974), *El último sueño* (1986), *El abismo de los vampiros* (1997) y, sobre todo, *El juego de los niños* (1976), que serviría de base para el mítico filme de Narciso Ibáñez Serrador, “Chicho”, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), así como para una menos lucida versión mexicana en 2012. A estas publicaciones se unen ensayos en una línea semejante, como la madrugadora *Historia de la novela policiaca* (1970), la posterior *La literatura de ciencia ficción* (1975) o las entrañables *Pasión de Drácula* (1993) y *Cromos de películas* (2002). Varias de estas incursiones, cuando no su escritura en general, serán justamente reconocidas con diversos galardones que, pese a todo, no conducirán a su inclusión en el Parnaso español. Será por su faceta de defensor y divulgador del género por lo que más se le recuerde y alabe. Así, en paralelo a su actividad creativa e institucional, su figura cobra renombre gracias a sus decisivas contribuciones desde los medios: prensa, televisión y, especialmente, radio. A su importancia en este dominio, como renovador del radioteatro¹², dedicamos estas páginas.

11 Prueba de este magisterio sería, por ejemplo, su inclusión en *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual* (2010), que coloca a Plans junto a otros emblemas como Latorre, Pedraza o Fernández Cubas. Leemos, por otro lado, en el obituario de Jesús Palacios: “Puede decirse, sin temor a exagerar, que gracias al verdadero autor de *¿Quién puede matar a un niño?*, de relatos como ‘La mancha’ y tantos otros, a la altura de un Bradbury, un Brown o un Bloch, hoy se puede leer y escribir en España ciencia ficción, misterio y terror, sin temor a ser marginado y relegado” (<https://www.facebook.com/FICXixon/posts/691930437525472> [consulta 27/10/2015]). Quizá convenga recordar, a colación de ese *verdadero* que usa el panegirista, que, pese a la popularidad alcanzada por el filme de Ibáñez Serrador, quien de verdad gestó la historia de *¿Quién puede matar a un niño?* no fue sino Plans, quien, como diremos, colaboró en varias ocasiones con el creador de *Un, dos, tres*.

12 Sobre los orígenes de esta modalidad (y en el sentido que nos interesa), consúltese Guzmán Urreño Peña, “El radiodrama de género fantástico”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 630/2002, pp. 35-48, compuesto, en su mayor parte, por una entrevista a Plans y a José Luis González; disponible en <http://www.thecult.es/Cronicas/radionovelas-y-seriales-radiofonicos.html> (consulta 27/10/2015). También Antoni Tordera Sáez, “Una vieja / nueva tecnología: el escenario radiofónico”, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): Actas del XIII seminario in-*

2. Presencia del género en la España de la posguerra

Antes de abordar nuestro objeto de interés, resulta, sin embargo, necesario realizar una breve panorámica de la situación de la cultura española desde el debut de Plans hasta los años 90, cuando hace su aportación más decisiva al campo escrutado; más en concreto, de la consideración que por aquel entonces tenía la ficción sobrenatural o, en todo caso, opuesta al realismo imperante en la década precedente. Avanzamos que la situación no era muy halagüeña, al menos a comienzos de los 60: pese a la existencia de toda una corriente popular, plasmada en novelas y colecciones de kiosco¹³, cómics volcados del mercado americano y algún que otro filme de dudosa calidad, y aun cuando nombres consagrados se dejaran tentar por accesos imaginativos y hasta fantasiosos (Sánchez Ferlosio, Torrente, Cunqueiro), no se puede decir que el género gozase de gran popularidad ni, mucho menos, de aceptación entre los críticos o sectores cultos de la sociedad, ya no digamos entre los que acudían al arte –especialmente a la literatura– para cambiar la sociedad, y que veían inadmisible el extravío en los territorios de la imaginación. Todo empieza a cambiar a mediados de la década, con varios fenómenos que ponen en cuestión las barreras entre lo culto y lo popular, reinter-

ternacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor, 2004, pp. 143-157, donde se estudia la obra de terror de Alfonso Sastre *Las cintas magnéticas* (1971), escrita para la Cadena SER con motivo del Premio Italia, y se reflexiona sobre el estatuto dramático del formato. En un plano más general, recomendamos Dermot Rattigan, *Theatre of Sound: Radio and the Dramatic Imagination*, Dublín: Carysfort Press, 2003.

13 En este aspecto habría que destacar la Biblioteca Oro-Terror de Molino (1964-1974) y, sobre todo, *Narraciones terroríficas* (1939-1952), de origen argentino pero compuesta en Barcelona por la misma editorial, parcialmente reeditada por Acervo en los 60: en ella abundan las traducciones –de irregular calidad– de relatos anglosajones, la mayoría procedentes de la mítica publicación estadounidense *Weird Tales*, aunque también se cuentan contribuciones hispánicas. Véase Moisés Hassón, “Los múltiples rostros de *Narraciones Terroríficas*”, *La novela popular en España. Vol. 2*, Madrid: Robel, 2001, pp. 251-283.

pretando el papel del artista en el tejido social y abriendo la puerta a la renovación, tanto en el consumo como en la producción.

Limitándonos a lo esencial, el hito más determinante es el estreno de las *Historias para no dormir* del mencionado “Chicho” Ibáñez Serrador. La muy favorable recepción del espacio televisivo –inspirado en modelos extranjeros como *The Twilight Zone* o *Alfred Hitchcock Presents*¹⁴– propicia que en la década posterior se dé todo un despertar de lo fantástico y terrorífico en la pantalla: tanto en la pequeña como en la grande. Es la época del *fantaterror*; coproducciones de variables méritos artísticos, inspiradas en los monstruos de la Universal y la Hammer, destacan por su efervescencia plástica y atrevimiento moral, ejerciendo de potente válvula de escape: “catalizador de una represión impuesta verticalmente y autoaprendida horizontalmente”, como dice Gómez¹⁵. Por esos años, el propio Plans contribuye con una propuesta pareja a la de “Chicho”: el serial *Crónicas fantásticas* (1974), basado en adaptaciones de cuentos propios y que se une a otras derivaciones como *Ficciones* (1971-1974 y 1981)¹⁶, así como, en un dominio

14 Reconoce Martín Alegre que el programa “no resiste comparación alguna con la riqueza visual de las series americanas incluso en sus etapas más modestas”; así y todo, “hay que entender que en el contexto en que trabajó Chicho aportó un muy necesario soplo de aire fresco, quizás un verdadero vendaval al malsano aire de la cultura española del pasado franquista”. Véase Sara Martín Alegre, “Edgar y Chicho: La pasión por Poe en *Historias para no dormir*”, *Proceedings from the 31st AEDEAN Conference*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2008, pp. 757-764, aquí p. 758. Para un estudio en profundidad del programa, véase la tesis de Ada Cruz Tienda, *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. Su ayuda ha sido, por cierto, determinante para la elaboración del presente trabajo: aquí va nuestro agradecimiento.

15 Iván Gómez, “Alegorías del miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición”, *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970). Volumen I*, eds. David Roas y Ana Casas, Málaga: EDA, 2013, pp. 185-206, aquí p. 193. Véase también, sobre la importancia de Ibáñez Serrador en el cine de terror de la época, Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film*, Edimburgo: University Press, 2012, pp. 97-126.

16 Véase Ada Cruz Tienda, “*Crónicas fantásticas*: lo fantástico en la obra televisiva de Juan José Plans”, *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970). Volumen I*, eds. David Roas y Ana Casas, Málaga: EDA, 2013, pp. 209-225. En es-

menos específico, *Cuentos y leyendas* (1968-1969 y 1974-1976) y *El quinto jinete* (1975-1976).

El panorama es menos rico, al menos en principio, en el plano literario, y especialmente en el teatral y poético. La resistencia es mucho más palmaria en estos pagos, donde el género ha de conformarse con la esfera de lo popular¹⁷ o, como mucho, colarse de tarde en tarde en la producción de nombres reconocidos o incipientes. Existen, por supuesto, excepciones, y Plans es una de ellas; a sus recurrentes incursiones se une un incansable discurso legitimador, que lo equipara con otras figuras, como Alfonso Sastre –que ya en el prefacio a sus *Noches lúgubres* (1964) defendía con vehemencia la compatibilidad entre la fantasía y el compromiso social¹⁸–, el citado “Chicho”, el traductor Francisco Torres Oliver –responsable de una aclamada versión de *Drácula* (1981), amén de otras muchas traducciones de textos inscritos en el género–, o el psiquiatra Rafael Llopis, a quien debemos, aparte de una fabulosa *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974), la introducción en suelo español del mundo de Lovecraft y sus Mitos de Cthulhu, uno de los pasos más decisivos hacia la legitimación de este modo literario en el entorno culto¹⁹.

También en el plano de la difusión, hay que mencionar la existencia de publicaciones periódicas como la versión en

te texto desmiente la autora la visión, por entonces extendida, de *Crónicas fantásticas* como mera continuación de *Ficciones*, insistiendo en la originalidad de la propuesta de Plans.

17 Destaca aquí la labor llevada a cabo por la Editorial Bruguera, que entre 1973 y 1985 publica hasta 617 títulos en su “Selección Terror”. Este y otros datos relativos al plano literario han sido extraídos de la imponente base de datos *La Tercera Fundación* (<http://www.tercerafundacion.net/> [consulta 27/10/2015]).

18 Alfonso Sastre, “Prefacio”, *Las noches lúgubres*, Madrid: Horizonte, 1964, pp. 9-12.

19 Véase Miguel Carrera Garrido, “Rafael Llopis Paret y el reconocimiento crítico del género fantástico y terrorífico en las postrimerías del franquismo”, *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*, eds. Josefa Badía *et alii*, Valencia: PUV, 2014, pp. 95-101. Significativamente, el propio Plans alude al esfuerzo de este autor –que contó con la ayuda de Torres Oliver para la traducción de los cuentos del círculo de Lovecraft– en la entrevista citada (Guzmán Urreño Peña, “El radiodrama de género fantástico”, *Cuadernos Hispnoamericanos* 630/2002, pp. 35-50, aquí p. 39).

papel de *Historias para no dormir* (1967-1974), donde escribiría Plans, la longeva *Nueva Dimensión* (1968-1983) y la breve, pero no por ello menos significativa, *Terror Fantastic* (1971-1974), centrada en el cine pero atenta igualmente a los demás modos. Las tres constituyen modelos para iniciativas similares en los años 80. Paradójicamente, cuando el cine atraviesa su mayor crisis en estos terrenos –agotada ya la edad dorada de Jesús Franco, Paul Naschy y Amando de Ossorio e instaurada la Ley Miró (1983), desde la que se insiste de nuevo en el supuesto carácter realista de la creación española²⁰–, es cuando en el papel comienzan a normalizarse las cosas, “tanto por la atención que recibe de los escritores como por la positiva acogida que le deparan los lectores, los críticos y el mundo editorial”²¹. La mudanza se advierte ya, por ejemplo, en la colección *Biblioteca Universal de Misterio y Terror* (1981-1982), compuesta por relatos de una calidad más que apreciable²², y culmina en iniciativas como *Cuentos de terror* (1989), donde la editorial Grijalbo reúne a varios escritores de primera fila para que rindan homenaje a la tradición²³. Estas y otras empresas parecidas suponen un impulso sustantivo para el terror y lo fantástico en tierras españolas; ello no significa, con todo, que el ca-

20 Véase Iván Gómez, “Alegorías del miedo. El cine fantástico español en los tiempos de la Transición”, *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970). Volumen I*, eds. David Roas y Ana Casas, Málaga: EDA, 2013, pp. 185-206, aquí p. 197.

21 David Roas y Ana Casas, “Introducción”, *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 9-56, aquí p. 41.

22 Véase Miguel Carrera Garrido, “La *Biblioteca Universal de Misterio y Terror* (1981-1982). El más allá de la ficción popular en la Transición”, *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012). Volumen II*, eds. David Roas y Teresa López Pellisa, Málaga: EDA, 2014, pp. 15-32.

23 El resultado es, con todo, desigual. Como dice Fernández Arellano, los 15 autores antologados –entre los que destacan nombres de la talla de José Luis Sampedro, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila-Matas– “adaptan el terror, bien a su idiosincrasia estilística o a la tendencia algo verbosa y culturalista de la época, con lo que el efectismo siniestro [...] se resiente un tanto en relatos que no sean estrictamente de fantasmas”. Véase “Nuevos apéndices”, *Historia natural de los cuentos de miedo* de Rafael Llopis, Madrid: Fuentetaja Literaria, 2013, pp. 315-380, aquí p. 340.

mino haya llegado a su término; muy al contrario, el viaje no ha hecho sino comenzar. Al fin consolidada como una opción más del repertorio creativo, la ficción *genérica* ha conocido en las dos últimas décadas un desarrollo notable tanto en la literatura como en el cine, con firmas exclusivamente dedicadas a ella y, sin embargo, respetadas, aun tenidas por cultas (caso, según Lázaro-Reboll, de los cineastas Jaume Balagueró, Guillermo del Toro y Nacho Cerdà²⁴). En otra ocasión habremos de explicar las razones que subyacen a esta emergencia. Baste ahora decir que en el plano de la creación la situación se muestra al fin propicia, y que ello comienza a contagiarse al nivel universitario, donde cada vez más profesionales y grupos académicos prestan atención a esta parcela, sobre todo en el ámbito literario. Gracias a sus denodados esfuerzos, se ha conseguido que nombres como José María Merino, Cristina Fernández Cubas o Pilar Pedraza disfruten de un indiscutible lugar en el canon, y que la roma imagen a la que nos referíamos al comienzo esté cayendo poco a poco en descrédito. El caso de Juan José Plans evidencia, aun así, que queda mucho trabajo por hacer, y no solo en el terreno de los libros o el cine, sino en el de otros medios como el que hoy traemos a colación.

3. Plans y la ficción radiofónica

Cuando Plans revoluciona las ondas con su terrorífica empresa, por la que será más recordado, su carrera raya en los tres decenios y su nombre es conocido en los medios locales y nacionales, especialmente en las secciones de cultura. Para entonces ha sido redactor-jefe de *La Estafeta Literaria*, consejero editorial de revistas como *El Basilisco* y *Nickel Odeon*, responsable del Centro Territorial de TVE en Asturias, director del Festival Internacional de Cine de Gijón, aparte de presentador de varios y celebrados espacios ra-

²⁴ Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish Horror Film*, Edimburgo: Edinburg University Press, 2012, pp. 233-270.

diofónicos²⁵. Su recuperación del radioteatro parecería, en tal tesitura, un paso coherente dentro de tan omnívora trayectoria. Cabe notar, empero, la osadía de su propuesta: en una sociedad plenamente integrada en la modernidad –entendida en el sentido político, social y económico, pero también mediático y cultural–, Plans decide volver la vista al pasado y rescatar un formato que, con la imparable presencia del televisor en los hogares, ha ido perdiendo la relevancia de antaño. Lejos quedan, en efecto, los tiempos de los seriales radiofónicos, en los que la familia se arremolinaba en torno al transistor para escuchar la entrega diaria de su novela favorita: *Ama Rosa* (1959) sería uno de los mejores exponentes en la España de la posguerra, con su torbellino de enredos y pasiones²⁶, pero también espacios como *Teatro invisible* (1949-1969) o *Retablo de la voz al viento* (1967), con adaptaciones de clásicos de la escena²⁷. El mismo Plans inicia su andadura radiofónica en el programa *Escalofrío*, en 1969²⁸. Ahora, en cambio, estamos a fines del milenio, y la aparición de un programa de estas características habría de parecer un trasnochado capricho. Por diversas razones –entre las que habría que destacar el carisma del presentador y sus credenciales en las ondas– no es así, y su

25 La colaboración de Plans con Radio Nacional de España se remonta a 1969. De su extenso y heterogéneo currículo en esta casa destacan los programas *Ventana al futuro*, galardonado con el Premio Nacional de Guion Radiofónico en 1972, y *España y los españoles*, por el que recibe el Premio Ondas en 1982. Para una panorámica de la trayectoria del asturiano en las ondas –sobre todo de su dedicación al horror–, escúchese el programa-homenaje realizado por el espacio *Radiofonías*, de Radio Clásica (<http://www.rtve.es/alacarta/audios/radiofonias/radiofonias-obra-radiofonica-juan-jose-plans-07-03-14/2432669> [consulta 27/10/2015]).

26 Julia María Labrador Ben, “*Ama Rosa*, de Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón, desde las ondas radiofónicas a la pantalla”, *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos 20 y 21)*, eds. Ana Cabello *et alii*, Madrid: CSIC, pp. 271-283.

27 Antoni Tordera Sáez, “Una vieja / nueva tecnología: el escenario radiofónico”, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): Actas del XIII seminario internacional del centro de investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor, 2004, pp. 143-157, aquí p. 148.

28 Guzmán Urreño Peña, “El radiodrama de género fantástico”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 630/2002, pp. 35-50, aquí p. 48.

emisión se prolonga, en dos etapas diferenciadas, durante casi diez años.

Hay que decir que, como todo, la iniciativa de Plans no surge de la nada. Antes hemos hecho mención a la *Biblioteca Universal de Misterio y Terror*, favorablemente acogida a principios de los años 80. Dicha colección da lugar, en la segunda mitad de la década, a un espacio en Radio Nacional de España que debe ser visto como antecedente directo del que hoy glosamos: su título, *Miedo*, es suficientemente indicativo; en él se ofrecen dramatizaciones de algunos de los cuentos de la *Biblioteca*, con la participación de actores de la talla de Emilio Gutiérrez Caba, José María del Río o Manuel Galiana. Hoy en día, es posible encontrar buena parte de ellas en Internet; del programa en sí, por desgracia, apenas quedan pistas²⁹.

Distinto es el caso del proyecto de Plans, especialmente de las celebérrimas *Historias y relatos* (1997-2003). A su aparición le precede otro programa, también debido al asturiano, de vida más corta pero similar formato: *Sobrenatural*. Emitido entre 1994 y 1996 en Radio 1, abordaba en su origen asuntos de temática fantástico-paranormal –en la línea de un Íker Jiménez y sus propuestas en radio y televisión³⁰ y, sobre todo, del espacio *Fuerzas ocultas*, que el propio Plans presentaría por esos años en TVE³¹–, para pasar, al poco tiempo, a dar voz a relatos de la tradición. Lo que más se recuerda de él es, probablemente, su versión en 26 en-

29 Esta página contiene datos sobre el espacio: <https://quierespasarmiedo.wordpress.com/tag/rne>; y en esta otra, <https://archive.org/details/LosVisitantes>, se puede escuchar el cuento “Los visitantes”, precedido de una jugosa introducción a cargo de José Antonio Valverde –responsable de la colección y del programa radiofónico–, donde anuncia la creación de un “Club *Miedo*” (consulta 27/10/2015).

30 Nos referimos a *Milenio 3*, emitido en la Cadena SER entre 2002 y 2015, y a *Cuarto Milenio*, que desde 2005 llena las noches de los domingos, en el canal privado Cuatro, de psicofonías, avistamientos de ovnis, apariciones de espectros y otros hechos paracientíficos.

31 En el perfil de YouTube de la *vlogger ang9arroba* es posible visionar hasta seis entregas del programa: <https://www.youtube.com/user/ang9arroba/videos> (consulta 27/10/2015).

tregas del *Frankenstein* de Mary Shelley³². Sincero apasionado de los clásicos del género, así como de sus primeras traslaciones fílmicas, no es casualidad que Plans acudiera a este título para iniciar su andadura: en posteriores episodios, la presencia del *monstruario* de Occidente será constante, con adaptaciones de los títulos esenciales.

Tampoco puede ser coincidencia la denominación del serial que le daría la fama. Aunque con una separación de casi treinta años, nos parece justificado considerar *Historias* como una suerte de homenaje o doble radiofónico de las de “Chicho”. Estas, después de todo, llegan hasta los años 80 y su influencia en los medios de masas es enorme³³. Bien es cierto que, desde una perspectiva más amplia, podría argüirse que el marbete de ambas propuestas remite a una motivación más profunda, vinculada con las raíces del género y de tintes antropológicos, pero también a la evolución de la sociedad española. Es un lugar común afirmar que, tras el hartazgo del realismo social y la experimentación de la posguerra, regresa a la literatura el placer de contar. Tal viraje en las preferencias de creadores y público, animado por la eclosión del *boom* hispanoamericano, se produce en paralelo a la revalorización de los géneros populares: el policiaco por encima de todos, pero también –aunque no se suele apuntar en los manuales– el fantástico y terrorífico³⁴. A

32 Esta información y mucha otra sobre Plans procede de la página web *Miedoteca* (<http://www.miedoteca.com> [consulta 27/10/2015]), en parte consagrada a la memoria del asturiano.

33 Cabe apuntar, por otro lado, que “Chicho” presentaría en 1987, en la Cadena SER, un espacio titulado *Historias de medianoche* (<https://radiodiario.wordpress.com/2010/10/03/el-radioterror-espanol> [consulta 27/10/2015]), y que ya en 1973 había estrenado *Historias para imaginar*, con el propio Plans como guionista. Para las concomitancias entre estas dos figuras, véase Ada Cruz Tienda, “Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans”, *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*, eds. Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete, Roma: Aracne, 2013, pp. 281-290. Véase, asimismo, el trabajo de Antonio Melero Solá, “La radio-novela de ciencia ficción española: ‘Historias para imaginar’”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* XIV/2009, pp. 139-154.

34 Quizá el punto más significativo de este proceso sea la publicación en 1976 del ensayo *La infancia recuperada*, de Fernando Savater, donde el filósofo reivindica

la luz de este hecho, puede que sea más apropiado ver en el uso de un vocablo aparentemente tan inocuo, pero a la vez tan cargado de resonancias épicas, una compartida declaración de principios. En ella se reivindica la imagen arquetípica, elemental, de los cuentos compartidos al calor de la hoguera, en una intimidad y un sosiego que la radio, mejor que el televisor, puede recrear. No en vano habla Plans en la presentación del programa de “la luz de la llama de una vela”, evocando la condición ancestral del género y, en general, de las narraciones, previas no ya a la sofisticación de los efectos especiales, sino a la propia escritura: “radio”, dice Esslin, “is a form of oral Literature and therefore obeys some of the ancient principles that govern preliterate genres”³⁵. Así considerado, *Historias* va un paso más allá en la captación de la esencia de la modalidad: por mucho que en la superficie parezca retrotraerse a modelos periclitados, contrarios a la progresiva monopolización de la imagen y lo espectacular, lo que hace es recuperar la autenticidad del relato, reinstaurando el más efectivo canal para infundir miedo; porque de eso es, al fin y al cabo, de lo que se trata: de hacer pasar un mal rato al oyente, o mejor aún, como gustaba de repetir Plans, “de pasarlo de miedo con miedo”³⁶.

El énfasis en esta complicidad e intimidad elementales, verbalizadas de múltiples maneras en la introducción al programa y palpables en su franja de emisión –siempre de madrugada–, nos parece una de las claves para entender su gran popularidad. También hay que tener en cuenta el buen hacer de todos los participantes, desde los actores hasta los

la calidad literaria y formativa de títulos, autores y corrientes hasta entonces considerados de segunda fila (Salgari, Verne, Conan Doyle, Tolkien, etc.).

35 Martin Esslin, *Meditations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*, Londres: Abacus, 1983, p. 179.

36 Véanse las alusiones, tanto a esta coletilla como a la anterior anteriormente citada, en el artículo de Maica Rivera, “La inolvidable voz de Juan José Plans”, *Leer. La revista decana de libros y cultura*, 3 de marzo de 2014 (<http://revista-leer.com/2014/03/la-inolvidable-voz-de-juan-jose-plans/> [consulta 27/10/2015]).

técnicos de sonido, con especial mención, por supuesto, al propio Plans, quien solo con su ensayado histrionismo, su efectista retórica y ese “fuelle pulmonar tan característico del fumador con enfisema”³⁷ ya es capaz de erizar los cabellos. La figura del presentador no ensombrece, aun así, a ninguno de sus colaboradores: Roberto Cruz, Lourdes Guerras, José Antonio Ramírez, Luis Alonso Carrasco, etc.; más que sus voces –todas ellas profundas, de un gran relieve–, sorprende la conexión que parece existir entre todos ellos, como si realmente estuvieran interactuando sobre un escenario y no limitándose a hablar ante un micrófono. La misma sinergia se percibe en la utilización del sonido, con la combinación de ruidos ingeniosamente recreados y una perturbadora banda sonora, siempre apropiada al contenido del discurso y coherente con el tono lúgubre de Plans. Verdaderamente se diría que estamos ante una conjunción única e irrepetible de los elementos básicos del radioteatro, como parece demostrar el fracaso –relativo o absoluto– de los programas que con posterioridad se han valido de la fórmula.

Aparte de esta razón de orden concreto y práctico, pensamos que existen otras de mayor calado. La primera remite al carácter didáctico del programa. Desde el principio venimos hablando de Plans como difusor del género fantaterrorífico. Es aquí donde dicha faceta adquiere especial significado. Los prefacios y epílogos a las dramatizaciones –escritos por el autor, pero enunciados por todos los miembros del equipo– son casi tan recordados como aquellas; a este propósito, dice Plans, en una entrevista muy próxima a su muerte³⁸, sobre sus fieles oyentes: “Todos estaban entusiasmados con que se les contara una buena obra literaria, bien adaptada, y encima se les ofreciera la vida, la obra, la

37 Francisco Díaz-Faes, “Entrevista a Juan José Plans”, *La Ratonera: Revista asturiana de teatro* 36/2012 (<http://www.la-ratonera.net/?p=2661> [consulta 27/10/2015]).

38 Emitida en el programa *Vidas públicas, vidas privadas*, de la Televisión del Principado de Asturias, el 14 de noviembre de 2013 (https://www.youtube.com/watch?v=YuBaZ_WDbLc [consulta 27/10/2015]).

época del autor, que es un conocimiento”. Tal es el protagonismo que adquiere esta orientación pedagógica que, en ocasiones, ni siquiera se emite un relato, sino que todo el programa gira en torno a consideraciones sobre un autor, un título o un motivo. Estas, por cierto, no se limitan a cuestiones objetivas, sino que también comportan extremos como las reacciones afectivas ante el terror ficticio, los arquetipos del género o los componentes ideales de un cuento de miedo; juicios, todos ellos, que implícitamente dan forma a una noción y un canon de la ficción fantástica y terrorífica.

El último factor determinante de la popularidad del espacio tiene que ver con la condición de los relatos emitidos y la enorme versatilidad del formato. En su primera temporada –entre el año 1997 y 1998–, el programa se limita a versionar títulos clave de la tradición, como *Otra vuelta de tuerca*, *El hombre invisible* o *Carmilla*. La partición de estos en varias entregas se combina con relatos breves, emitidos en un solo programa y también debidos a vacas sagradas del santoral terrorífico, con una clara preferencia por el siglo XIX y por autores anglosajones. Con el tiempo, empero, la propuesta se abrirá a creaciones autóctonas, y también del propio director, entre ellas la citada *El juego de los niños* (que ya fuera adaptada en *Sobrenatural*, en 1995) y la gótica *Los misterios del castillo*, publicada por entregas en 1971. En la segunda temporada, por otro lado, se alienta a los oyentes a enviar sus propios escritos, llamamiento que a partir de entonces se convertirá en una costumbre. De este modo, se logra la integración total del oyente, que pasa a pertenecer a lo que será el “Club *Historias*”, en claro homenaje al “Club *Miedo*” que ya citamos *supra*.

La riqueza formal y temática no acaba aquí; muchos otros detalles aumentan el atractivo de la propuesta. Entre ellos, destacan la inclusión de cuentos infantiles en fechas navideñas –*Blancanieves*, *La Bella y la Bestia*–, la paulatina apertura a géneros colindantes con el terror –sobre todo la ciencia ficción–, la celebración de grabaciones públicas en cada aniversario, la composición de un CD con la música

del programa³⁹ o, la idea más estimulante, la creación de un magacín radiofónico, de periodicidad trimestral, donde se leen cartas, críticas y relatos de los seguidores⁴⁰. De dicho magacín se llegó incluso a proyectar una versión en papel que, con el título *El estilo Poe*, se vendería en kioscos; la iniciativa, sin embargo, no acabó de cuajar, emitiéndose solamente otras seis entregas entre los años 2000 y 2002⁴¹.

La cancelación del programa, en 2003, dejó huérfana a una legión de entusiastas que no entendieron las razones de la decisión. A principios del milenio, dos décadas después del comienzo de la normalización del género en la España democrática, *Historias* había llegado a convertirse en todo un referente, no solo para los aficionados al terror o la fantasía sino dentro del panorama cultural y mediático español en general. Su desaparición tuvo, en consecuencia, un impacto mayor del que se habría pensado, revelando un magisterio que no tardaría en traducirse en iniciativas similares o reivindicaciones entusiastas, como la que antes consignábamos de Jesús Palacios u otros autores y críticos, volcados hacia lo no mimético.

¿Por qué desapareció el programa? Plans achacaba este hecho a recortes presupuestarios de la emisora⁴². Es posible

39 El álbum, *Historias en concierto*, es obra de Óscar de Ávila y Fernando Amor y salió en 2002. Véase Fernando Granda, “Unas historias para temblar”, *El País*, 28 de junio de 2002. Óigase, por otro lado, la presentación en el programa: http://www.ivoox.com/historias-concierto-audios-mp3_rf_1156586_1.html (consulta 27/10/2015).

40 En el siguiente enlace se puede escuchar el primer número de la revista: http://www.ivoox.com/temporada-4-prog-120-historias-magacine-1-audios-mp3_rf_1113968_1.html (consulta 27/10/2015).

41 El espacio de Internet *Miedoteca*, ya aludido, recuperó la idea a mediados de 2010, publicando un número único en la red. En 2013 volvió sobre la iniciativa, creando una sección en su página llamada “El Estilo Poe”. Hasta el momento, no obstante, solo ha contribuido con tres entradas y el esbozo de una cuarta. Véase el apartado en <http://www.miedoteca.com/p/el-estilo-poe.html> y su perfil en Twitter (inactivo desde la muerte de Plans): <https://twitter.com/elestilopoe> (consulta 27/10/2015).

42 “[L]legó de repente otra dirección que estaba acostumbrada a ir en lancha, se encontró con un transatlántico y no supo manejar lo que se debe hacer con una radio pública”, decía, muy poco antes de su fallecimiento (<http://www.mie->

que así fuera; no podemos, con todo, dejar de aventurar razones más personales, insinuadas en determinados signos que delatan el desgaste. El más evidente es la reposición de emisiones antiguas, tendencia iniciada en 2001 y que llegaron hasta el final. Cabe asimismo imaginar el cansancio de los propios participantes que, tras seis años de esfuerzos y una dedicación admirable, querrían probar nuevos caminos (algo que, por cierto, nunca dejó de hacer Plans, ni aun en la época de máxima concentración en su faceta radiofónica). En cuanto a la posibilidad de que la supresión se debiera al ámbito tratado, nos mostramos escépticos, pues para entonces en España se ha empezado a reconocer el peso específico de su tradición literaria y fílmica en el orbe de lo fantástico y terrorífico –como evidencia el éxito de películas como *El día de la bestia* (1995) o *Los otros* (2001)– y la labor de *Historias* cobra más sentido que nunca. Pero también es concebible la explicación contraria, a saber: que para entonces la educación propuesta desde el espacio de Plans ha alcanzado ya su culminación, y la sociedad española se gradúa con honores en el conocimiento y el cultivo de un área hasta entonces relegada. En este caso, cabría admitir que el programa ha dejado de ser necesario o, cuando menos, que la lucha por la legitimación ha de ser continuada en otros foros.

4. Panorama actual del radioteatro fantástico. A modo de conclusión

Si bien es difícil encontrar una explicación unívoca a la popularidad y la suerte de *Historias*, o a su cancelación, su legado es incuestionable. En la actualidad existe un buen número de espacios, tanto en la radio como en la red, que se declaran herederos del dirigido por Plans. Así, por ejemplo, el sitio *Miedoteca*, tan útil para la elaboración del presente trabajo, está esencialmente erigido sobre su figura,

doteca.com/2014/01/juan-jose-plans-habla-de-historias.html [consulta 27/10/-2015]).

consagrándose en un principio a la recuperación de sus programas, pero después también a la grabación de dramatizaciones propias, a través de *Historias Podcast*, y la difusión de noticias relacionadas con el radioteatro de terror. Esta mezcla de magacín y base de datos se remonta al proyecto *Terror y nada más* que, hasta principios de 2014, recogía episodios del precursor de *Historias* –el ya citado *Miedo*– junto a otras producciones. De esta primera incursión también se deriva el blog *Más allá de los eones*, dirigido por el exdirector de aquella, Antonio Reverte Lucena, y el perfil de Facebook “Adoro *Historias* con Juan José Plans”⁴³; compuesto por 253 miembros en el momento de redacción de estas líneas, cuenta con intervenciones casi diarias, donde los internautas comparten su admiración por Plans y tratan diversos temas relacionados con el terror, especialmente a través del medio radiofónico.

Otras iniciativas paralelas en las ondas son *Rincón la Fábrica*, pasajeramente emitido en 2013 en la madrileña Radio Enlace y ahora con presencia en el ciberespacio⁴⁴, las dramatizaciones de *Milenio 3*, en la Cadena SER, y, sobre todo, las de Radio 3, englobadas bajo el título *Ficción sonora*⁴⁵. De ellas destaca el ciclo “Historias de miedo de RNE”: grabado en La Casa Encendida de Madrid entre 2010 y 2011, en él se convoca a actores de renombre –Nancho Novo, Miguel Rellán, Álex Angulo– para que den vida a los clásicos del fantástico y el terror *Psicosis*, *El exorcista* y *Drácula*. Si bien el nombre de Plans no se menciona explícitamente, el propio título y la temática evocan su figura; la actividad está además organizada por antiguos integrantes del “Club Histo-

⁴³ <http://www.masalladeloseones.com/> y <https://www.facebook.com/groups/1286-77290486593/?fref=ts> (consulta 27/10/2015). De *Miedoteca* ya dimos la dirección más arriba.

⁴⁴ Véase su blog, donde se puede acceder a los audios: <http://rinconlafabricaradio.blogspot.com.es/> (consulta 27/10/2015). En él se informa, además, de la publicación de un libro con radiorelatos debidos al responsable del espacio: Miguel Laguna Crespo.

⁴⁵ <http://www.rtve.es/radio/ficcion-sonora/> (consulta 27/10/2015).

rias". Lo mismo pasa con el Premio RadioFicción, convocado también por RNE y Caja Madrid, y en cuya cuarta edición –correspondiente al año 2010– distingue los mejores guiones de terror, misterio y género negro⁴⁶.

Como puede, por tanto, comprobarse, la eliminación de *Historias* no supuso para nada el olvido de la persona de Plans ni su contribución a las ondas. Hasta el día de su muerte, los fans confiaban en el regreso del espacio y, si bien nunca se planteó de manera oficial, ciertas propuestas mantuvieron vivo el espíritu del programa, con la eventual participación del autor, que siempre recordó su emisión con añoranza y elogios para sus compañeros. Quizá la más interesante sea la invitación que recibiera Plans al II Congreso Internacional de Radioteatro y Ficción Sonora, celebrado en Madrid entre el 7 y el 9 de octubre de 2013. Se trata de una de las últimas apariciones públicas de Plans y, con toda seguridad, su última actuación frente a un micrófono. En ella no va más allá de presentar la adaptación de uno de sus relatos más conocidos –“El velador”–, pero haciendo gala sin lugar a dudas de un vigor intacto⁴⁷.

Malos tiempos vive la radio, no cabe duda. Un poco más alentador se sugiere el ámbito de lo fantástico y terrorífico, siempre caro a las épocas de crisis. En esta ocasión hemos traído a la memoria a una figura que supo combinar ambos orbes para gestar un producto único, que no solo explota el enorme potencial del canal comunicativo, devolviéndole su dignidad, sino que constituye una de las más genuinas aportaciones a esta rica y estimulante región de la creación y reflexión artísticas. Su escrutinio nos ha servido, en un sentido general, para rastrear esa línea, diríamos, *contraoficial* que recorre la cultura española desde los años 60, y que solo en tiempos recientes adquiere visibilidad, tanto

46 <http://www.radioimaginamos.es/2009/11/iv-edicion-de-los-premios-de-radio-ficcion-de-rne/#.VRggUPmsX1d> (consulta 27/10/2015).

47 Aquí se puede ver la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=Agg3qt7e-Y1M> (consulta 27/10/2015).

en el mercado como en la academia. Se trata de una corriente que de ninguna manera se restringe al siglo XX o lo que llevamos de XXI –con el auge que vive lo fantástico en la literatura y el cine–, sino que se remonta en el tiempo, conformando un canon poco menos que secreto, no siempre bendecido por los mandarines de la alta cultura pero igualmente definitorio de la identidad cultural del país. Iniciativas como la tratada en este estudio, impulsadas por uno de los más insignes representantes de ese reino olvidado, han sido cruciales en la maduración de España en su trato con los géneros no miméticos, y así deberían ser consideradas en lo sucesivo.

ÚTDRÁTTUR

„Í skini kertaljóss“: Juan José Plans og hryllingur á öldum ljósvakans

Skáldverk frá Spáni hafa venjulega verið talin raunsæ í eðli sínu. Nýrri höfundaverk sýna hversu ónákvæm þessi hefðbundna hugmynd er og nú fer fram endurskoðun á öndvegisverkum liðinna alda. Mikil gróska er í akademískum rannsóknum á þætti fantasíunnar í spænskum bókmenntum og hafa þær stuðlað að endurreisn lykilhöfunda í þessari jaðarbókmenntagrein. Þessi grein er hluti af víðtækara rannsóknarverkefni sem miðar að sams konar endurtúlkun, með áherslu á einn af þeim höfundum sem hafa átt mikinn þátt í að útbreiða fantasíubókmenntir á Spáni: Juan José Plans (1943–2014). Með því að rannsaka útvarpsþætti hans, *Sobrenatural* og *Historias*, hyggjumst við sýna fram á framlag hans til endurvakningar á þessum hluta spænskrar samtíma-menningar.

Lykilorð: Juan José Plans, spænsk öndvegisverk, hryllings-sögur, fantasía, útvarpsleikhús

ABSTRACT

“In the light of the flame of a candle”: Juan José Plans and horror on the waves

Fiction works produced in Spain have traditionally been attributed a realistic nature. Recent names and works show the inaccuracy of that image and a reconsideration of the canon of past centuries is now taking place. With a growing presence in the academic environment, the studies on the fantastic in the Spanish domain carry out an important work of restoration of key figures of this marginalized line. This study, which is part of a broader research project, pursues the same reinterpretation objective, focusing on one of the authors whose contribution has been crucial for the spreading of the imaginative genres in Spain: Juan José Plans (1943-2014). Through the scrutiny of his radio shows *Sobrenatural* and *Historias*, we aim to leave proof of his relevance with regard to the revitalization of this parcel in Spanish contemporary culture.

Keywords: Juan José Plans, canon, horror, fantastic, radio theatre

Concepciones de los profesores daneses acerca de la competencia intercultural en la clase de español como lengua extranjera

1. Introducción

Este artículo tiene como fin presentar los resultados obtenidos en un estudio realizado en Dinamarca acerca de las concepciones de los profesores de español de la escuela media con respecto al papel que juega el concepto de competencia intercultural en sus clases. El estudio, que se enmarca en el campo denominado *teacher cognition*, enfoca el tema de la competencia intercultural desde el punto de vista del docente, con el fin de desentrañar cómo sus creencias, actitudes e ideas acerca de este componente de la enseñanza influyen en la forma en que lo aplican en clase a través de distintos tipos de actividades.

El campo de estudio de las concepciones de los profesores (o *teacher cognition*) ha producido en los últimos años importantes contribuciones acerca de distintos aspectos de la enseñanza de lenguas. En lo que respecta al presente estudio, la elección del componente intercultural en la enseñanza de lengua extranjera no es casual, particularmente en el contexto danés, donde la asignatura “español” de la escuela media se define desde el plan ministerial como una “asignatura de destreza, conocimiento y cultura”¹, remarcando

1 Traducción propia de: “Spansk er færdighedsfag, et vidensfag og et kulturfag” (Undervisningsministeriet 2006).

claramente la importancia del elemento cultural en su perfil. A su vez, la postura adoptada por el Ministerio de Educación Danés está en concordancia con las tendencias generalizadas hoy en día en el campo de la enseñanza de lenguas extranjeras acerca de la necesidad de alejarse de un modelo de aprendizaje de la lengua mayormente gramatical para abarcar otros aspectos de la comunicación que, insoslayablemente, implican poner atención a la cultura relacionada con la lengua en cuestión, al igual que al juego que se produce en el encuentro intercultural entre esa cultura extranjera y la propia cultura.

Sin embargo, a pesar de que a simple vista resulta evidente que el componente (inter)cultural debe ocupar un lugar destacado en cualquier clase de lengua, la realidad es otra y más compleja. En primer lugar, los conceptos mismos de “cultura” y “competencia intercultural” presentan una gran complejidad en cuanto a definición y alcance, y pueden interpretarse de maneras bastante disímiles por parte de distintos profesores, o incluso instituciones. En segundo lugar, una lengua de nivel inicial, como lo es el español en la escuela media danesa, plantea al profesor una serie de restricciones en cuanto a la inclusión del componente cultural en la clase, no solo por los escasos recursos lingüísticos de que disponen los alumnos sino también por la necesidad de trabajar con los aspectos básicos de la lengua, tarea que en muchos casos ocupa la mayor parte del tiempo que los profesores tienen a su disposición. Este hecho se ve (o se puede ver) reforzado a causa de la escasa atención prestada a los conocimientos culturales y a la competencia intercultural en los objetivos del examen de español con que finaliza la escuela media oficial.

Por último, otro factor que puede complicar y obstaculizar la atención al aspecto intercultural es la falta de capacitación del docente para tal fin. En el caso del docente no nativo, la dificultad puede radicar en la necesidad de abarcar conocimientos culturales de una gran cantidad de sociedades de habla hispana, con las cuales quizá solamente haya tenido un contacto puramente académico. Peligros inminentes son aquí la caída en simplificaciones, estereotipos y una visión etnocéntrica de la cultural meta. En el caso del docente nativo, es decir aquel que enseña su lengua materna, la dificultad

tad será distinta, aunque no necesariamente menor: aquí se trata de lograr una reflexión de la propia cultura que sea capaz de superar la visión “desde adentro” y adoptar una perspectiva de extranjería (Fernández & Pozzo 2014), que le permita examinar objetivamente aquellos rasgos culturales que, por ser propios, pueden resultarle ya casi invisibles. Además, en el caso del español, con más de cuatrocientos millones de hablantes en todo el mundo y como lengua propia de veinte países, ningún hablante nativo podrá abarcar un conocimiento cabal de los rasgos culturales de esa amplísima geografía hispanohablante. La tentación de generalizar los rasgos propios a las demás comunidades de habla hispana estará entonces a la orden del día.

Como se puede entrever en esta introducción, el estudio presentado en este artículo parte de la hipótesis de que el componente intercultural de la clase de español presenta una serie de dificultades que atenta contra su implementación tal como prescribe el plan curricular danés. Lo que se pretende con el estudio es, por un lado, confirmar o no la validez de esta hipótesis y, por otro, identificar las dificultades reales que perciben los profesores y sus formas de hacerles frente. El propósito es que este conocimiento nos ayude a paliar los problemas a través de una mayor atención al componente cultural en la capacitación de profesores, en la confección de materiales didácticos, en los objetivos de examen y en las instituciones de enseñanza, todo lo cual permitirá en el futuro cumplir con los objetivos ministeriales impuestos y fomentar en el alumno de español la necesaria competencia intercultural que le permita participar fluidamente en la comunicación internacional en español con todo lo que esto conlleva.

En las siguientes secciones, y antes de dedicarnos de lleno al análisis del material empírico obtenido, se presentará una breve discusión teórica acerca del concepto de “competencia intercultural” como base necesaria para la comprensión del tema tratado y se esbozarán los rasgos principales del área de estudio del pensamiento del profesor, incluida su metodología de trabajo y algunos resultados ya obtenidos en el campo.

2. ¿Qué es la competencia intercultural?

Como ya dijimos al comienzo, ha habido una visible evolución en cómo se concibe la enseñanza y el aprendizaje de una lengua extranjera, desde un énfasis en la organización de los contenidos en términos de estructuras gramaticales, pasando luego por un interés en contenidos nocionales y funcionales (es decir, actos de habla como presentarse, pedir permiso, indicar dirección, etc.), llegando al actual enfoque comunicativo en el cual se insiste en la naturaleza comunicativa del lenguaje y la necesidad de alcanzar las competencias necesarias para poder emplear el lenguaje en situaciones reales de uso (Pozzo & Fernández 2008). Esto implica adquirir mucho más que una competencia meramente lingüística, entendida como el conocimiento de las reglas gramaticales de la lengua en cuestión. Supone también una competencia pragmática, de saber adecuar el uso del lenguaje a cada situación comunicativa particular; una competencia discursiva, que permita superar el nivel de la oración para construir textos fluidos y coherentes, orales y escritos, monológicos y dialógicos; y una competencia estratégica, que ayude a compensar las carencias lingüísticas con recursos que permitan la comunicación.

Si bien estas competencias mencionadas en conjunto abarcan un amplio espectro de elementos del lenguaje, el foco sigue siendo principalmente lingüístico -o al menos descontextualizado de los rasgos culturales de cada lengua en cuestión- y con propósitos puramente instrumentales (Porto 2013). Todavía hace falta algo más si la meta es preparar al hablante para el encuentro intercultural. Así aparece en la década de 1990 el concepto de “competencia intercultural” o, más exactamente en términos de Michael Byram (1997), “competencia comunicativa intercultural”. El trabajo de Byram y colegas sentó la base del enfoque intercultural del Consejo de Europa, tal como lo conocemos en el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas. Aquí se define la competencia intercultural como:

- la capacidad de relacionar entre sí la cultura de origen y la cultura extranjera,

- la sensibilidad cultural y la capacidad de identificar y utilizar una variedad de estrategias para establecer contacto con personas de otras culturas,
- la capacidad de cumplir el papel de intermediario cultural entre la cultura propia y la cultura extranjera, y de abordar con eficacia los malentendidos interculturales y las situaciones conflictivas,
- la capacidad de superar relaciones estereotipadas. (Consejo de Europa 2001: 102²)

La propuesta se enmarca en las aspiraciones del Consejo de Europa de defender la diversidad lingüística y cultural europea a través de iniciativas educativas que transformen la diversidad en una fuente de enriquecimiento y comprensión mutuos, permitan la movilidad europea, promuevan la cooperación y superen los estereotipos y la discriminación. (Consejo de Europa 2001: 2)

Así entendida, la competencia intercultural parte de la base de la formación de una “conciencia intercultural”, que favorece el diálogo, la curiosidad positiva, la reflexión y el intercambio. Esta “interculturalidad” supera la noción de “multiculturalismo”, donde se estudian y se conocen las diferentes culturas pero sin entrar en interacción con ellas (Cerezal 1999). La meta es formar un “hablante intercultural”, término empleado en los Niveles de Referencias del Plan Curricular del Instituto Cervantes (2006) y que implica la inclusión en los currículos de tres tipos de objetivos y contenidos: los referentes culturales, los saberes y comportamientos socioculturales y las actitudes interculturales. Nuevamente aquí se percibe la influencia de Byram, en cuyo modelo, la “competencia comunicativa intercultural” está conformada por los siguientes elementos (Byram 1997: 34³):

2 En este artículo se cita la versión del Marco (MCER) en español publicada por el Instituto Cervantes en 2002.

3 Traducción propia.

	Destrezas Interpretar y relacionar (<i>Savoir comprendre</i>)	
Conocimiento Sobre uno mismo y otros Sobre interacción (<i>Savoirs</i>)	Educación Educación política Conciencia cultural crítica (<i>Savoir s'engager</i>)	Actitudes Autorrelativizarse Apreciar al otro (<i>Savoir être</i>)
	Destrezas Descubrir y/o interactuar (<i>Savoir apprendre/faire</i>)	

Como se observa en el esquema, el concepto, tal como lo entiende Byram, proporciona un modelo intercultural e integrador de conocimientos, habilidades y actitudes. Otros autores lo han enriquecido y reformulado, agregando nuevas facetas. Por ejemplo, Rico Troncoso (2012: 138) agrega un nuevo componente al modelo original, el de “saber comunicar”. En cualquier caso, el desarrollo en clase de la competencia comunicativa intercultural presenta un doble desafío al profesor. Por un lado, superar posibles lagunas de conocimiento sobre la cultura meta e incluso la cultura de los alumnos y, por el otro, lograr unas pautas de implementación que permitan desarrollar esta competencia en armonía con los demás aspectos de la enseñanza de la lengua.

3. Las concepciones de los profesores de lengua extranjera, un área de estudio fructífera

Recientemente, ha habido un gran interés en el campo de los estudios sobre adquisición y enseñanza de lenguas extranjeras en los denominados estudios sobre las concepciones de los profesores o, en inglés, *teacher cognition studies*. Esto se debe en gran parte al extenso trabajo realizado por uno de los pioneros en el área, Simon Borg (véase por ejemplo Borg 2003 y 2006, Phipps & Borg 2007 y 2009). Phipps & Borg (2007: 17) afirman que “no es posible comprender a los profesores y su forma de enseñar sin comprender sus

creencias sobre el aprendizaje y la enseñanza de lenguas”.⁴ Se considera que las creencias, ideas y pensamientos del profesor pueden en muchos casos superar los dictados institucionales y las tendencias de los materiales disponibles como disparadores de un determinado comportamiento áulico. Si esto es cierto, indagar en los pensamientos de los profesores a través de preguntas que los inviten a la reflexión puede ayudarnos a comprender mejor lo que se observa en las clases. Las técnicas de recolección de datos en este tipo de estudios pueden variar entre entrevistas, escritura de diario de bitácora, grupos de discusión y cuestionarios, o una combinación de varios de estos métodos. Siguiendo esta tradición, en el presente estudio se optó por el cuestionario elaborado con soporte de internet, con el fin de obtener la mayor cantidad de respuestas posible.

El presente estudio no es el primero en su género en lo que respecta al aspecto particular de la enseñanza de lengua que se estudia. En efecto, una serie de trabajos llevados a cabo en distintos lugares del mundo y con distintas lenguas como foco de atención se han dedicado a estudiar el mismo tema. Aleksandrowicz-Pedich *et al.* (2003) investigan los puntos de vista de profesores de inglés y francés de Chipre, Polonia, Rumania y Eslovenia acerca de la competencia intercultural y llegan a la conclusión de que los encuestados son conscientes de la importancia de la competencia comunicativa intercultural, pero que distintos factores como edad, experiencia, contexto y, en gran medida, el haber o no tenido contacto intercultural directo y prolongado con la lengua meta son elementos claves para su desempeño en el área.

Jedynak (2011) dirige su mirada a profesores de inglés en Polonia y encuentra que sus encuestados no están familiarizados con el enfoque intercultural y asocian la enseñanza de cultura con la transmisión de información sobre hechos de la cultura meta. Jedynak achaca esta situación a la falta de capacitación intercultural e interdisciplinaria de estos profesores.

Young & Sachdev (2011), en un amplio estudio cuantitativo y cualitativo de profesores de inglés en el Reino Unido, los Estados Unidos y Francia, encuentran en sus informantes una disparidad en-

⁴ Traducción propia.

tre las ideas y creencias, por un lado, y la aplicación práctica, por el otro. Si bien los participantes adhieren a la visión de que la competencia comunicativa intercultural puede tener éxito y ser apropiada como objetivo, no son capaces o no desean ponerla en práctica. Razones aludidas son la falta de interés de los alumnos, falta de apoyo curricular y de materiales aptos, ausencia de la competencia en los exámenes y reticencia a tratar temas controversiales en clase (Young & Sachdev 2011: 95).

Finalmente, mencionaremos a Koike & Lacorte (2014), que reseñan una serie de estudios de percepciones de los profesores con focos y resultados variados, pero con la consigna común de dificultades en la implementación de una enseñanza intercultural y no meramente informativa. Entre los estudios reseñados se encuentran Sercu, Méndez García y Castro Prieto (2005), que analizan a profesores de inglés en España y, al igual que en el estudio de Jedynak antes citado, encuentran que sus encuestados optan por un modelo de transmisión de información en lugar de un modelo “constructivista”, que requeriría un enfoque más interactivo. Como veremos más adelante, los resultados obtenidos en el presente estudio apuntan también a dificultades, pero, en algunos casos, de otro tipo.

4. Análisis empírico: el caso del componente cultural en las clases de español en Dinamarca

4.1. Observaciones iniciales

La idea de indagar en las concepciones de los profesores de español en Dinamarca acerca del concepto de competencia intercultural surgió de una aparente contradicción. Por un lado, encontrábamos claras huellas del rol central de la competencia intercultural en el plan curricular ministerial, que como dijimos anteriormente, otorga un lugar destacado al componente cultural al definir la asignatura como, entre otras cosas, una asignatura de cultura. Por el otro lado, ciertas observaciones de clase daban un panorama bastante distinto. En este sentido, contábamos con el trabajo de varios estudiantes de tesina de máster que, habiendo realizado observaciones no participativas en las clases de español del bachillerato danés, volvían con un relato de clases casi exclusivamente dedicadas a la enseñanza gramatical. En

especial Justesen (2013), que realizó una observación de 4 profesores de español durante tres semanas, analizó los materiales empíricos empleados y condujo entrevistas con esos mismos profesores, llegó a los siguientes resultados:

- Se incluyen en cierta medida elementos de cultura con “c” y cultura con “C” (Kumaravadivelu 2003, Kramsch 2006), es decir cuestiones como rutinas, hábitos y creencias, al igual que alusiones a creaciones artísticas e hitos históricos.
- Pero la presentación de la cultura meta aparece estereotipada y demasiado generalizadora (“Los españoles son simpáticos” o “En México hay muchas drogas” son ejemplos de frases detectadas en las observaciones), con una ausencia de la cultura con “k” (Miquel y Sans 2004), es decir la atención a las subculturas y a los distintos matices que conforman el hilado cultural de cualquier sociedad.
- La riqueza cultural que está presente en el aula gracias a la multiplicidad étnica del alumnado de una típica escuela danesa no se explota en clase de español (al menos no hubo ejemplos de esto en el período observado).
- Los materiales didácticos, si bien muchos de ellos ricos en alusiones culturales y posibles disparadores de interesantes reflexiones y discusiones, se aprovechan solamente como recurso lingüístico (por ejemplo, se observó el uso de textos que contienen problemáticas culturales de actualidad solamente para lectura y respuesta de preguntas de comprensión lectora).
- En las entrevistas, los profesores participantes expresan una idea generalizada de que la cultura es un componente de la lengua que el aprendiz adquiere por sí solo y que lo más importante en la clase es la comunicación oral y escrita e incluso “los ejercicios de comprensión auditiva”.
- Sorprendentemente, ningún profesor entrevistado responde que pondría más atención al aspecto intercultural si contara con más tiempo o con recursos ilimitados.

Evidentemente, el panorama que pinta esta tesina es bastante descorazonador y, por eso, el estudio de las concepciones de los profesores que se presenta en este artículo tuvo como fin examinar si realmente estamos ante una tendencia generalizada de falta de atención a la enseñanza intercultural o si se trató de observaciones aisladas y poco representativas. Como veremos en los resultados presentados en la próxima sección, el nuevo estudio presenta una situación bastante más matizada, pero algunos de los problemas expuestos por Justesen (2013) sin duda parecen superar la mera experiencia ocasional.

Cabe mencionar también aquí que la encuesta danesa fue replicada en un estudio realizado durante las IV Jornadas y III Congreso Internacional de Enseñanza de Español como Lengua Extranjera, evento que se llevó a cabo en la ciudad argentina de Rosario en marzo de 2013, organizado por el Centro de Enseñanza del Español como Lengua Extranjera de la Universidad de Rosario. La replicación de la encuesta danesa tuvo por fin comprobar la validez general de lo observado en Dinamarca. Los participantes de la encuesta rosarina fueron en gran parte profesores nativos de español que trabajan en un contexto de inmersión (es decir que enseñan el español a extranjeros en un país de habla hispana), y que por tanto se encuentran en una situación laboral bastante distinta a la del profesorado danés. Cabe destacar que, si bien hay algunas diferencias con respecto a los resultados daneses, tal como se verá en la sección de discusión más adelante, también surgen denominadores comunes entre ambos grupos de encuestados. Para un repaso detallado de estos resultados, véase Fernández & Pozzo (2014).

4.2. Resultados de la encuesta

Los datos que se presentan a continuación provienen de la encuesta realizada en febrero de 2013 en Dinamarca, en la que participaron un total de 120 profesores de español -111 daneses y 9 hispanohablantes nativos-, 83 de los cuales respondieron a todas las pregun-

tas⁵. Como puede observarse en el texto del cuestionario, que se presenta íntegro en el anexo, se trata de una combinación de preguntas cerradas y preguntas abiertas. Las primeras tienen como finalidad brindar un rápido panorama de las tendencias generales, que puede presentarse en forma de porcentajes, mientras que las segundas nos permiten explorar más en detalle los pensamientos de cada profesor y acceder a su propia verbalización de la experiencia vivida.

En lo que sigue se van desgranando las respuestas tanto numéricas como textuales a cada una de las preguntas, para luego terminar con una discusión general en la última sección.

La primera pregunta de contenido de la encuesta tenía como fin establecer, de manera indirecta, el concepto de competencia intercultural tal como lo conciben estos profesores. Se prefirió no preguntar directamente a los encuestados qué entendían por “competencia intercultural” y en cambio proveer en la pregunta distintos aspectos del concepto que los participantes debían clasificar en importancia (“¿Cuán importantes le parecen estos componentes del concepto “competencia intercultural” como objetivo de la enseñanza de una lengua extranjera?”⁶). Se trató de una elección metodológica consciente que tenía como meta evitar una gran variedad de respuestas que luego podrían tener influencia en la forma de responder a las siguientes preguntas, lo cual haría difícil una comparación entre los profesores participantes. Por otro lado, se intentaba de esta manera facilitar el trabajo a aquellos profesores que quizá desconocían el término y su definición actual. Esta elección metodológica, creemos, ha sido acertada ya que aun habiéndose brindado en la formulación de la pregunta misma los distintos aspectos que conforman el concepto, varios encuestados dejaron asentado, en sus comentarios a las

5 El cuestionario fue enviado por correo electrónico a todos los miembros de la Asociación Danesa de Profesores de Español gracias a la colaboración y buena voluntad de los directivos de la asociación.

6 Las preguntas se reproducen en español pero la encuesta original está formulada en danés y puede leerse completa en el anexo. Cuando se reproducen citas textuales, se presenta una traducción propia al español, pero la cita original en danés puede leerse en nota al pie de página. En los casos en que no aparece nota al pie, se trata de respuestas originales en español, probablemente por parte de profesores hispanohablantes nativos (9 de los participantes tienen el español como lengua materna).

preguntas abiertas, que tenían dificultades en definir y acotar el concepto:

Pero como dije anteriormente no estoy seguro de qué cubre el concepto. ¿Es la diferencia entre el pretérito español y danés competencia intercultural, es decir la diferencia cognitiva en el modo de incluir el punto de vista en una consideración, que en danés es solo un tiempo? ¿El subjuntivo?⁷

Creo que el concepto “competencia intercultural” está en desarrollo, un desarrollo que desconozco. Para mí el término suena anticuado, folklorista – una transmisión de clichés, generalizaciones y prejuicios. Al estilo de un capítulo de Tapas donde una lee que los españoles no se quitan los zapatos en casa. ¿Cuán importante es eso?⁸

La tabla 1 muestra, en orden decreciente, los aspectos que fueron elegidos por los participantes como “muy importantes” dentro de la definición del concepto “competencia intercultural”.

Componente	Muy importante
Habilidad para comparar y reflexionar sobre diferentes culturas, incluida la propia	73 %
Habilidad de aceptar que las personas son diferentes	72 %
Conocimiento sobre los valores, las tradiciones y el estilo de vida de la cultura meta	69 %
Conocimiento de la historia y la sociedad de la cultura meta	59 %
Conocimiento sobre las reglas de conducta y cortesía de la cultura meta	46 %
Mejor comprensión de la cultura propia	38 %
Destreza para evitar posibles conflictos en la comunicación con el otro	34 %

7 Men som sagt er jeg usikker på, hvad begrebet dækker over? Er forskel i datid spansk versus dansk interkulturel kompetence? Altså den kognitive forskel i måden at inkludere synsvinkel i en overvejelse, som på dansk kun er en tempus? Konjunktiv?

8 Jeg tror, at begrebet “interkulturel kompetence” er under udvikling, en udvikling jeg ikke er inde i. For mig klinger termen bedaget, folklorist – en videreformidling af klicher, generaliseringer og fordomme. I stil med et kapitel i Tapas hvor man bærer, at spanierne ikke tager skoene af hjemme. Hvor vigtigt er det?

Conocimiento de las obras de arte de la cultura meta	11 %
Conocimiento de las obras literarias de la cultura meta	9 %

Tabla 1 – ¿Cuán importantes le parecen estos componentes del concepto “competencia intercultural” como objetivo de la enseñanza de una lengua extranjera? Porcentaje de respuestas “muy importante” en orden decreciente

Las respuestas obtenidas coinciden perfectamente con los ideales que propone el Consejo de Europa, presentados en la sección 2, ya que se hace énfasis en aquellos aspectos de la enseñanza de la lengua que están dirigidos a facilitar la interacción con “el otro” a través de –entre otras cosas– la reflexión acerca de la propia cultura y la aceptación de la diferencia. Puede llamar la atención que los conocimientos de las obras literarias y las obras artísticas, que tradicionalmente han conformado el núcleo del componente cultural en la clase de lenguas, queden, en las respuestas obtenidas, relegados a un lugar algo menos prominente. Un participante lo explica del siguiente modo:

El desafío es, a menudo, la dificultad de trabajar con las grandes obras literarias de los países hispanohablantes. El nivel de los alumnos no lo permite, y el foco del plan ministerial es la comunicación en español. [...] Esto no quiere decir que una comprensión de los productos culturales de otros países no deba formar parte de la asignatura, pero queda relegado a un segundo plano⁹.

Este tipo de comentario, formulado de diversas maneras, se repite en una gran cantidad de respuestas y puede explicarse por el hecho de que los alumnos de español del bachillerato danés son alumnos de nivel inicial de la lengua (a diferencia del inglés o el alemán, que se estudian ya desde la escuela primaria y son, por tanto, lenguas de nivel intermedio o intermedio alto en el bachillerato). El mayor o

⁹ *Udfordringen er ofte, at det bliver for svært at gennemgå nogle af de spansktalende landes store litterære værker. Elevernes niveau er ikke til det, og fokus i læreplanen er den spanske kommunikation. [...] Dermed ikke sagt, at en forståelse for de andre landes kulturprodukter ikke skal være en del af faget, men den kommer til at stå i baggrunden.*

menor foco en la literatura y el arte puede estar también relacionado con el tipo de bachillerato de que se trate, ya que varios profesores del bachillerato comercial responden que justamente por el enfoque mercantil de sus estudios queda poco lugar para el arte y la literatura.

El dilema entre las buenas intenciones interculturales y las limitaciones que impone el aula de lengua principiante se repite también en las respuestas a la siguiente pregunta, que compara la competencia intercultural con otros aspectos de la enseñanza de la lengua: “¿Cuán importante cree que es la competencia intercultural como elemento en la clase de español en el bachillerato danés (comparado con la gramática, el vocabulario y las cuatro destrezas)?”. Solamente el 31% de los profesores encuestados considera que la competencia intercultural es “muy importante”, aunque el 61% al menos la considera “importante”. En las respuestas de texto, se repiten comentarios que indican que los profesores consideran que un enfoque puramente lingüístico es insuficiente, al mismo tiempo que señalan que es imposible separar los distintos componentes, ya que se encuentran interrelacionados:

La competencia intercultural como parte de las clases de lengua es muy importante en Dinamarca, sobre todo porque es una sociedad económicamente fuerte y tecnológicamente desarrollada. Esto significa que los estudiantes se saben, no diría superiores, pero sí competitivos. Esto puede tener un efecto negativo en cuanto a no sentir la necesidad de conocer otras culturas aparte de la americana, la cual consideran como una ganancia. Es aquí, pienso, donde nuestro papel como profesores de español juega un papel importantísimo. Debemos mostrar todas las caras de los países hispanohablantes, esto es, no solo la pobreza, la corrupción y demás incontables problemas sociales sino también a un grupo grande de personas en el mundo que viven, actúan y son felices de una manera diferente al recetario del primer mundo.

El vocabulario, la gramática, la pragmática contienen numerosos elementos interculturales. Por ejemplo en la elección de materiales audiovisuales (películas, clips, canciones, fotos de preparación para el examen), selección de temas (casi todos de tipo so-

cial: jóvenes, inmigración, violencia...), usos léxicos específicos (diferencias regionales), gramática (usos de formas pronominales y verbales; ceceo/seseo, yeísmo), pragmática (tú/usted), etc.

Sin embargo, también hay comentarios que apuntan hacia la dificultad de llevar este ideal a la práctica:

Es nuevamente una cuestión de dar prioridades en relación con los objetivos del plan ministerial y el nivel de los alumnos. Lleva mucho tiempo a los alumnos adquirir las herramientas básicas: vocabulario, gramática, competencia comunicativa¹⁰.

No es que no sea importante, pero pronto se convierte en algo que se deja de lado cuando se está bajo la presión de que los alumnos tienen que saber mucha gramática para poder aprobar el examen escrito, etc. Por eso quiero decir que en principio desearía que hubiera más foco, pero elijo que el foco principal recaiga en otros lados, por ej. en estrategias de conversación, entrenamiento de vocabulario, etc.¹¹

Más de la mitad de los encuestados responde que no utiliza más del 40% de su tiempo de clase en atender al desarrollo de la competencia intercultural (más exactamente, el 32% utiliza 0-20% de su tiempo y otro 32% utiliza 20-40% de su tiempo en este aspecto de la enseñanza). Las explicaciones en texto aluden a la dificultad de cuantificar lo que sucede en el aula y se manifiestan posturas distintas, desde quienes expresan que lo intercultural está siempre presente, aunque implícito, hasta los que vuelven a aludir a la falta de tiempo, la necesidad de cubrir las necesidades lingüísticas básicas y el escaso foco intercultural del examen como obstáculos a una mayor presencia de este componente en la enseñanza:

10 *Det er igen et spørgsmål om prioritering i forhold til bekendtgørelses målsætninger og elevernes fagligt niveau. Det tager lang tid for eleverne at tilegne sig de grundlæggende redskaber: ordforråd, grammatik, kommunikativ kompetence.*

11 *Det er ikke sådan, at det ikke er vigtigt, men det bliver hurtigt noget af det, der sorteres fra, når man står med det pres, at eleverne skal kunne temmelig meget Grammatik for at kunne klare skriftlig eksamen osv. Så jeg mener, at jeg i grunden ville ønske, det var mere i fokus, men at jeg vælger at lægge hovedvægten andre steder, fx på samtalestrategier, glosetræning etc.*

Usamos tanta energía y tiempo en simplemente enseñar a los alumnos a formularse más o menos en español que no queda tanto lugar como sería deseable para los otros elementos¹².

Mi respuesta se refiere a cómo desearía que fuese la proporción – pero los requisitos acerca de la gramática, etc. imponen otro orden del día¹³.

El tiempo no permite muchas cosas que no sean relevantes para el examen¹⁴.

A pesar de las dificultades exhibidas hasta ahora, los encuestados hacen gala de un gran arsenal de recursos cuando responden acerca de qué actividades incluyen en sus clases con el fin de fomentar la competencia intercultural. La lista es demasiado extensa como para poder reproducirla completa en este artículo, pero las actividades se pueden clasificar en tres tipos fundamentales:

- a) Actividades que implican el contacto con hispanohablantes: viajes de estudios, intercambio con “una clase amiga” de otro país, visitas de españoles o latinoamericanos en la clase, entrevistas a hispanohablantes, intercambio de mensajes con alumnos hispanohablantes, por ej. a través de Facebook.
- b) Actividades de clase (entre alumnos) que implican la práctica de la comunicación: juegos de roles, diálogos con foco en frases de cortesía y gambitos o con práctica del uso de *tú* y *usted*, práctica de saludos “incluidos besitos y para los hombres apretón de mano y/o abrazo”
- c) Actividades de reflexión a través del contacto con materiales relevantes, sean estos textuales o audiovisuales: ver y analizar películas, canciones, videos; leer textos sobre fenómenos culturales, por ej. el día de los muertos, tradiciones de pascua, etc.; trabajar con

12 *Vi bruger så megen energi og tid til blot at lære eleverne at kunne formulere sig nogenlunde på spansk, at der ikke er så megen plads som ønskværdigt til de andre elementer.*

13 *Mit svar går på hvordan jeg kunne ønske mit vægtningen - men krav til grammatik mv. sætter en anden dagsorden.*

14 *Tiden tillader ikke for meget ikke-eksamensrelevant.*

temas culturales como la inmigración, los jóvenes en España, la vida en América Latina; reflexionar sobre alguna problemática con inclusión de similitudes/diferencias con Dinamarca (por ej. “pobreza en América Latina / Dinamarca”)

El último aspecto –el uso de materiales relevantes– fue el objeto específico de una de las preguntas formuladas, ya que la falta de materiales aptos formaba parte de la hipótesis inicial acerca de los posibles problemas de implementación de un foco intercultural. A la pregunta acerca del grado de adecuación de los materiales de enseñanza disponibles, el 42% de los profesores que participaron en la encuesta opina que los materiales que tienen a su disposición son adecuados o muy adecuados, mientras que los restantes encuestados los encuentran poco adecuados o directamente inadecuados. Mientras que muchos profesores nombran gran cantidad de ejemplos de buenos materiales que han empleado y que están disponibles en el mercado, otros escriben que optan por producir sus propios materiales (con el consecuente esfuerzo que esto implica) o utilizar lo que llaman “materiales auténticos”, lo cual probablemente remite a los medios enumerados en la pregunta anterior o incluso a “anécdotas propias”, tal como expresa uno de los profesores participantes.

Otro aspecto que aparecía en la hipótesis inicial acerca de los obstáculos al desarrollo de la competencia intercultural es la posibilidad o no de evaluar esta competencia en situación de examen. Ante esta pregunta, las respuestas estuvieron nuevamente divididas. El 58% se volcó hacia el lado positivo, respondiendo que se puede evaluar mucho (10%) o en cierto grado (48%), mientras que los restantes encuestados consideraron que se puede evaluar poco (41%) o nada (1%). En los comentarios se encuentran las dos posiciones: para algunos apenas si se pueden evaluar cuestiones básicas de lengua (a causa del bajo nivel de los alumnos), mientras que otros consideran que sí se puede evaluar la competencia intercultural (sobre todo con los mejores alumnos). En lo que respecta al examen oficial danés, algunos profesores comentan que el lugar específico donde mejor puede hacerse es en la parte oral donde los alumnos deben describir una foto que representa una situación del mundo de habla hispana, pero en general el foco es lingüístico:

No hay mucho foco en esto en la forma de examen actual. Existe la posibilidad de hacerlo, pero la capacidad lingüística de los alumnos es tan baja que es la lengua lo que está en foco¹⁵.

El foco está en la lengua, pero nuevamente la comprensión de la cultura está relacionada con una presentación adecuada del tema elegido. Sin embargo, a menudo lo que se evalúa es el conocimiento específico de los aspectos sociales concretos y rara vez se trata directamente de las competencias interculturales¹⁶.

Finalmente, una pregunta acerca de si la competencia intercultural fue un elemento integral de los estudios universitarios de estos profesores (otra posible fuente de obstáculo), un 65% escribe que no lo fue o lo fue apenas, y se alude a que solamente las obras literarias (además de las destrezas lingüísticas) constituían el contenido principal de los estudios:

El foco estaba en la literatura/historia de cada país¹⁷.

Había demasiada literatura en mi opinión. Tan solo en mi tesina apareció el foco en la cultura, pero lo elegí yo misma¹⁸.

No es algo que yo recuerde o relacione con la universidad¹⁹.

Sin duda, estos comentarios, aunque provienen de profesores que pasaron por la universidad en distintas décadas y no reflejan necesariamente los contenidos de los estudios universitarios año 2015, son un llamado de atención para quienes actualmente nos dedicamos a

¹⁵ *Der lægges ikke meget vægt på det i den nuværende eksamensform. Der er mulighed for at gøre det, men da elevernes spanskkundskaber tit er meget svage, så er det sproglige i fokus.*

¹⁶ *Fokus er på sproget, men igen hænger forståelsen af kulturen altid sammen med en fornuftig præsentation af det trukne emne. Det er dog ofte den specifikke viden om de konkrete samfundsforhold der vurderes og sjældent, man taler direkte om de interkulturelle kompetencer.*

¹⁷ *Det enkelte lands historie/litteratur var i centrum.*

¹⁸ *Det handlede for meget om litteratur efter min mening. Først med mit speciale kom der kultur ind i billedet, men det valgte jeg selv.*

¹⁹ *Det er ikke noget jeg husker eller forbinder med universitetet.*

la educación de profesores de enseñanza media. ¿Son todavía actuales estas respuestas y reflejan una tendencia todavía vigente en los estudios universitarios de lengua hoy en Dinamarca?, ¿continúa el foco de nuestros estudios siendo mayoritariamente literario cuando lo literario parece tan secundario en la rutina diaria del profesor de nivel inicial? ¿Existen iniciativas suficientes para paliar esta falta de capacitación intercultural en muchos profesores que, si bien formados hace décadas, se encuentran hoy en día en plena actividad docente en Dinamarca?

5. Discusión y cierre

Las respuestas de los profesores daneses al cuestionario nos dejan con un paisaje bastante menos desolador que el obtenido en Justesen (2013) y en algunos estudios de percepciones de los profesores presentados brevemente en la sección 3. El aspecto más positivo es probablemente el hecho de que los profesores, a la hora de encauzar su entendimiento del concepto, eligen los rasgos que están más relacionados con el enfoque intercultural como los más importantes dentro del área de la enseñanza de cultura, lo cual parece dar cuenta de un enfoque que supera la mera transmisión de información cultural. Con esto nos referimos a la importancia que brindan a la habilidad para comparar y reflexionar sobre diferentes culturas (incluida la propia) o la habilidad para aceptar que las personas son diferentes, además de los más tradicionales conocimientos sobre valores, tradiciones, etc. de la cultura meta. Este mismo afán intercultural, superador de lo meramente informativo, se refleja también en la variedad de actividades de clase descritas, donde nuevamente el contacto directo con el hispanohablante y la reflexión contrastiva se suman a ejercicios más tradicionales. En todo esto, los encuestados daneses y los encuestados del congreso rosarino coinciden en gran medida.

Sin embargo, las respuestas danesas muestran también grandes dificultades en la implementación práctica de la enseñanza intercultural y el obstáculo mayor aparece sin duda en el bajo nivel lingüístico de los alumnos y la consiguiente necesidad del profesor (o percibida por el profesor) de concentrar gran parte del tiempo disponible en el trabajo con los aspectos básicos de la lengua. Dificultades

relacionadas son, en algunos casos, la carencia de materiales adecuados y, en gran medida, la falta de foco intercultural como objetivo del examen obligatorio de español (examen que evalúa principalmente las habilidades lingüísticas básicas –esas mismas que los profesores se ven obligados a priorizar en sus clases–). Si comparamos estos datos con los obtenidos en la encuesta de Rosario, se hace más patente en las respuestas de Dinamarca el gran impedimento de trabajar con un nivel de lengua inicial y con un examen predeterminado que no incentiva la atención al área intercultural. La explicación de esto es sencilla: los profesores daneses son muy homogéneos en cuanto a que todos pertenecen al mismo contexto institucional y al mismo nivel de enseñanza, mientras que los encuestados “rosarinos” se desempeñan en países, contextos educativos y niveles muy variados.

Finalmente, la respuesta acerca del foco intercultural de la capacitación docente recibida en el contexto universitario por parte de los profesores daneses hace patente la necesidad de revisar los planes de estudios de la carrera de español, sobre todo en la línea dedicada a futuros profesores. Es en este aspecto, de cara al futuro, que estudios como el aquí descrito pueden contribuir al continuo avance de la actividad educadora en aras de una enseñanza de lengua extranjera –en nuestro caso, el español– que se adapte a las necesidades comunicativas interculturales del mundo globalizado en que vivimos y nos movemos.

Si bien las hipótesis presentadas en la introducción acerca de las dificultades de implementar una enseñanza intercultural pudieron ser verificadas a través de la encuesta, podemos decir, de todos modos, que la situación puede revertirse con el apoyo institucional y la capacitación adecuada. La mayoría de los profesores encuestados tiene una postura ideológica clara y aspiraciones personales favorables a la implementación de una enseñanza de lenguas con mayor foco intercultural. Será cuestión entonces de ayudarlos a encontrar las herramientas necesarias para poder llevar las ideas a la práctica.

ÚTDRÁTTUR

Viðhorf danskra spænskukennara til fjölmennningarlegrar færni í spænskukennslu

Þessi grein segir frá rannsókn á viðhorfum danskra spænskukennara til fjölmennningarlegrar kennslu í spænsku. Lagður var fram spurningalisti á netinu og tekin voru saman viðhorf og hugmyndir danskra spænskukennara í menntaskólum um hugtakið „fjölmennningarleg samskiptafærni“ og þær hindranir sem verða á vegi þeirra þegar þeir ætla að hrinda hugmyndum sínum í framkvæmd. Niðurstöður sýna að kennarar gera sér grein fyrir mikilvægi fjölmennningarlegrar nálgunar sem snýst um meira en það eitt að miðla staðreyndum og upplýsingum um menningu, en lítil spænskukunnátta nemendanna gerir þeim skylt að einbeita sér að málfræðikennslu og undirstöðuatriðum tungumálsins. Að einhverju leyti gerir lítil áhersla á fjölmenningu í prófum og kennaranámi í Danmörku enn erfiðara að verja tíma og fjármagni til þessa þáttar tungumálakennslunnar, þrátt fyrir kröfur stjórnvalda.

Lykilorð: fjölmennningarleg samskiptafærni, hugmyndir kennara, kennsla í spænsku sem erlendu tungumáli

ABSTRACT

Beliefs of Danish teachers of Spanish regarding intercultural competence in the Spanish language classroom

This article presents a teacher cognition study regarding the implementation of interculturally oriented foreign language teaching in the Spanish classroom in Denmark. Through an Internet-based questionnaire, the study taps the beliefs and ideas of Danish high-school teachers of Spanish about the concept of “intercultural communicative competence” and the obstacles they encounter regarding bringing their ideas into practice. The results show that the teachers are aware of the importance of an intercultural approach, which goes beyond the mere transmission of cultural facts and information, but are constrained by the low language level of the students, which obliges them to concentrate on the teaching of grammar and basic language skills. To some degree, the lack of intercultural focus in Danish examinations and in teacher training adds to the difficulty of assigning time and resources to this aspect of language teaching, in spite of ministerial requirements.

Keywords: intercultural communicative competence, teacher cognition, teaching of Spanish as a foreign language

Referencias bibliográficas

- Alexandrowicz-Pedich, Lucyna, Draghicescu, Janeta, Issaiass, Dora & Sabec, Nada. 2003. The views of teachers of English and French on intercultural communicative competence in language teaching. En Ildikó Lázár. *Incorporating intercultural communicative competence in language teacher education*. European Center for Modern Languages. Strasbourg: Council of Europe Publishing, pp. 7–38.
- Byram, Michael. 1997. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Borg, Simon. 2003. Teacher cognition in language teaching: A review of research on how language teachers think, know, believe and do. *Language Teaching* 36, 81–109.
- Borg, Simon. 2006. *Teacher cognition and language education: Research and practice*. London: Continuum.
- Cerezal, Fernando (ed.). 1999. *Enseñanza y aprendizaje de lenguas modernas e interculturalidad*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Consejo de Europa. 2001. *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Traducido al español por el Instituto Cervantes. Madrid: Anaya (versión traducida de 2002): <http://cvc.cervantes.es/obref/marco/> Consultado el 3/12/2015.
- Fernández, Susana S. & Pozzo, María Isabel. 2013. La competencia intercultural como objetivo de la clase de español como lengua extranjera y como segunda lengua (taller). En M.I. Pozzo, S. Fernández & A. Doboletta (eds.) *Actas de las IV Jornadas y III Congreso Internacional de Enseñanza de Español como Lengua Extranjera*. Universidad de Rosario.
- Fernández, Susana S. & Pozzo, María Isabel. 2014. La competencia intercultural como objetivo en la clase de ELE. En S. Fernández & M.I. Pozzo (eds.) *Globalización, interculturalidad y enseñanza de español: Nuevas propuestas didácticas y evaluadoras. Diálogos Latinoamericanos* 22 (número monográfico).
- Jedynak, Malgorzata. 2011. The Attitudes of English Teachers Towards Developing Intercultural Communicative Competence. En Janusz Arabski & Adam Wojtaszek (eds.) *Aspects of Culture in Second Language Acquisition and Foreign Language Learning*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag, pp. 63–73.
- Justesen, Britt. 2013. *Interkulturel kompetence i spanskundervisningen: En undersøgelse af hvilket interkulturel kompetence integreres i spanskundervisningen i det danske gymnasium (stx)*. Tesina de máster sin publicar. Universidad de Aarhus.

- Koike, Dale & Larcorte, Manel. 2014. Toward intercultural competence: from questions to perspectives and practices of the target culture. *Journal of Spanish Language Teaching*, Vol. I, No. 1, pp. 15–30.
- Kramsch, Claire. 2006. Culture in Language Teaching. In Andersen, H.L., Lund, K. & Risager, K. (eds.) *Culture in Language Learning*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Kumaravadivelu, B. 2003. *Beyond Methods. Macrostrategies for Language Teaching*. New Haven and London: Yale University Press.
- Miquel, Lourdes & Sans, Neus. 2004. El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua. *Revista redELE*, número cero.
- Phipps, Simon & Borg, Simon. 2007. Exploring the relationship between teachers' beliefs and their classroom practice. *The Teacher Trainer* 21/3: 17–19.
- Phipps, Simon & Borg, Simon. 2009. Exploring tensions between teacher's grammar teaching beliefs and practices. *System*, 37, 380–90.
- Porto, Melina. 2013. Language and intercultural education: an interview with Michael Byram. *Pedagogies: An Intercultural Journal*, 8:2, 143–162, DOI: 10.1080/1554480X.2013.769196.
- Pozzo, María Isabel & Fernández, Susana S. 2008. La cultura en la enseñanza de español LE: Argentina y Dinamarca, un estudio comparativo. *Diálogos Latinoamericanos* 14, pp. 99–127.
- Rico Troncoso, Carlos. 2012. Language teaching materials as mediators for ICC development: a challenge for materials developers. *Signo y pensamiento* 60. *Documentos de investigación. Volumen XXX*, pp.130–154.
- Sercu, Lies, Méndez García, María del Carmen & Castro Prieto, Paloma. 2005. Culture Learning from a Constructivist Perspective. An Investigation of Spanish Foreign Language Teachers' Views. *Language and Education* 19 (6), pp. 483–495.
- Undervisningsministerium. 2006. Læreplan for spansk – stx <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=152507-#Bil52> Consultado el 3/12/2015.
- Young, T. & Sachdev, I. 2011. Intercultural communicative competence: exploring English language beliefs and practices. *Language awareness*, Vol.20, 2, 81–98.

ANEXO

Spørgeskema vedr. lærernes tanker om interkulturel kompetence i spanskundervisning

Personlige oplysninger:

Køn:

I hvilket land er du født?:

Hvor mange år har du undervist i spansk?:

Hvor ligger dit gymnasium (by)?:

Om interkulturel kompetence:

1) Hvor vigtige finder du disse elementer af begrebet "interkulturel kompetence" som målsætninger i fremmedsprogsundervisningen?

	Meget vigtigt	Vigtigt	Mindre vigtigt	Ikke vigtigt
Kendskab til målkulturens værdier, traditioner og livsstil				
Kendskab til målkulturens litterære og kunstværker				
Kendskab til målkulturens historie og samfund				
Kendskab til målkulturens regler om opførsel og høflighed				
Færdighed til at undgå potentiale konflikter i kommunikationen med fremmede				
Evne til at acceptere, at folk er forskellige				
Evne til at sammenligne og reflektere over forskellige kulturer, inkl. egen kultur				
Bedre forståelse af egen kultur				
Andet:				

Uddyb gerne:

2) Hvor vigtig synes du, at interkulturel kompetence er som et element i spanskundervisningen på de danske gymnasier (sammenlignet med grammatik, ordforråd og de 4 færdigheder)?

Meget vigtigt

Vigtigt

Mindre vigtigt

Ikke vigtigt

Uddyb gerne

3) Hvor stor en procentdel af din spanskundervisning er rettet mod opøvelsen af interkulturel kompetence?

0-20% 20-40% 40-60% 60-80% 80-100%

Uddyb gerne

4) Angiv eksempler på undervisningsaktiviteter, som du inkluderer i din spanskundervisning, og som har til formål at opøve interkulturel kompetence.

5) Hvor egnede er de undervisningsmaterialer, som du har til rådighed, til at opøve interkulturel kompetence?

Meget egnede Tilpas egnede Nogenlunde egnede Ikke egnede

Uddyb gerne:

6) Var der fokus på interkulturel kommunikation og interkulturel kompetence i dit studium på universitetet?

Ja, i høj grad Ja, i nogen grad I mindre grad Nej, slet ikke

Uddyb gerne:

7) Syner du, at interkulturel kompetence kan evalueres?

Ja, i høj grad Ja, i nogen grad I mindre grad Nej, slet ikke

Hvis ja, uddyb gerne:

Imparfait et stéréotypes

1. Introduction

Lorsque nous entendons ou lisons une phrase dont le verbe est à l'imparfait, quelle image avons-nous de l'action et dans quelle mesure cette image influence notre interprétation de l'énoncé ? On peut tenter de répondre à cette question en se basant sur ce que les sémanticiens nous disent du contenu d'un verbe à l'imparfait : une composition de trois éléments qui sont le sens de base du verbe, l'aspect imperfectif et la valeur temporelle passé¹. Il y a peu de chance pourtant qu'un locuteur non-initié à la sémantique fasse une telle analyse détaillée, si on lui demandait par exemple d'expliquer le sens de « Il travaillait ». Plus probablement, sa réponse serait une paraphrase comme « il était en train de travailler ». Par contre si l'exemple était « il était d'accord » le même locuteur se rendrait compte que « il était en train d'être d'accord » n'a pas beaucoup de sens. S'il lui venait à l'esprit de répondre en mettant l'accent sur la valeur passé du verbe, il serait obligé de faire une paraphrase agrammaticale comme « il travaille, mais pas maintenant, avant ». Même si on arrivait à prouver que cette analyse compositionnelle tripartite de l'imparfait correspondait à une expérience psychologique spécifique, cette expérience serait devenue ineffable une fois la forme interprétée. La description sémantique comporte un autre problème, en l'occurrence la définition de la valeur imperfective. Certains voient dans l'imperfectif

1 Pour la valeur imperfective et temporelle passé de l'imparfait, voir par exemple Jacques Bres, *L'imparfait dit narratif*, Paris : CNRS, 2005, pp. 51-62.

l'expression d'une action statique, ou progressive, ou habituelle, d'autres l'interprètent comme une action vue selon un « point de perspective » interne². Chaque définition contient sa part de métaphore qu'il faut apprendre à adapter pour le besoin de l'analyse. Si on se tient au sens commun de « progression » on voit clairement de quoi il s'agit dans « il rentrait chez lui », mais on ne sait pas de quelle progression on voudrait parler dans « il dormait ». La conclusion de ces quelques remarques est que les théories sémantiques du temps et de l'aspect ne répondent pas à notre question de départ parce que cette question est hors de leur champ d'investigation. L'autre domaine linguistique concerné est la pragmatique, traditionnellement définie comme la science de l'énoncé. Les recherches en pragmatique sur l'interprétation des valeurs temporelles et aspectuelles des verbes sont cependant divisées par des principes théoriques. Certaines approches établissent une frontière stricte entre les éléments de l'énoncé qui sont interprétés à travers le décodage et ceux qui sont traités par des opérations inférentielles libres, sans rapport avec le contenu, alors que d'autres approches considèrent l'inférence comme un processus constant durant toute l'interprétation³. Quiconque veut entamer des recherches sur les propriétés pragmatiques d'une forme linguistique comme l'imparfait est contraint de se choisir un cadre théorique, car les observations basées sur l'intuition ne peuvent suffire, et le danger de circularité dans le raisonnement est constant. Mon choix théorique s'est porté sur la théorie de la pertinence

2 Pour les « lectures » statique, progressive ou habituelle de l'aspect imperfectif dans les langues du monde, voir Henriëtte De Swart, « Verbal Aspect », *The Oxford Handbook of Tense and Aspect*, éd. par Robert I. Binnick, Oxford : University Press, 2012, pp. 752-780, ici pp. 756-765. Pour la théorie du « point de vue », voir Louis de Saussure et Bertrand Sthioul, « L'imparfait narratif : point de vue (et images du monde) », *Cahiers de praxématique* 32/1999, pp. 167-188, version électronique sur le site <http://www.unige.ch/lettres/latl/louis/praxdef200312116494.pdf>, p. 3 (tiré le 12/04/2015).

3 Je considère la « Théorie segmentée de la Représentation du Discours (SDRT) » et sa conception de « l'interface sémantique-pragmatique », comme un exemple de la première approche (voir Patrick Caudal, Carl Vetters, Laurent Roussarie, « L'imparfait un temps inconséquent », *Langue française* 138/2003 : *Temps et co(n)texte*, pp. 61-74, ici p. 62) alors que l'autre approche de la pragmatique est exemplifiée par la « Théorie de la Pertinence » présentée originellement dans Dan Sperber et Deirdre Wilson, *Relevance : Communication and Cognition*, Cambridge MA : Blackwell, Oxford and Harvard University Press, 1986.

qui fait partie des approches radicales où aucune ligne de démarcation n'est tracée entre le domaine de la sémantique et celui de la pragmatique. Dans le cadre de cette théorie, peu de recherches ont été consacrées à l'interprétation des formes inflectionnelles du verbe si on fait exception des travaux de l'école de Genève dont je ferai un bref compte-rendu dans la section suivante. L'élément dans la théorie de la pertinence qui a justifié mon choix est la manière dont elle conçoit le rôle du contexte dans le traitement des données linguistiques. Le contexte dans le cadre de cette théorie est un ensemble de prémisses choisis par le destinataire d'un énoncé en fonction des propriétés cognitives qu'il anticipe d'exploiter à travers cet énoncé. Je vais faire l'hypothèse que l'imparfait impose une procédure particulière pour la contextualisation, c'est-à-dire l'implication d'une thèse nouvelle à partir de la synthèse du contexte et de la forme propositionnelle de la phrase. L'exposé ci-dessous va procéder de la manière suivante : après une brève présentation de la théorie de la pertinence et également des travaux des chercheurs de l'école de Genève, je présenterai mon hypothèse sur la procédure de contextualisation imposée par l'imparfait. Pour la défendre je montrerai ensuite que cette hypothèse offre une vision homogène des propriétés sémantiques et pragmatiques de l'imparfait et permet d'expliquer plusieurs emplois non-standards de ce tiroir verbal.

2. La théorie de la pertinence et les recherches sur l'imparfait

Un des principes de base de la théorie de la pertinence (TP) est que tout acte de communication ostensive rend manifeste la présomption de sa propre pertinence⁴. En se basant sur cette présomption, le destinataire s'engage à traiter les informations communiquées par le locuteur durant l'acte de communication, pensant pouvoir en tirer des effets cognitifs suffisamment importants pour compenser l'effort consenti pour les obtenir. Pour réaliser ce traitement le destinataire

⁴ Une hypothèse est dite manifeste dans l'environnement cognitif d'un individu si cet individu est capable au moment donné de se la représenter mentalement (voir Sperber et Wilson, *Relevance*, p. 39). De même une hypothèse est dite mutuellement manifeste pour un groupe d'individus lorsqu'il est manifeste pour eux que cette hypothèse est manifeste pour chacun d'eux.

choisit un certain nombre de prémisses qu'il a déjà en mémoire et dont il espère que l'union avec l'information qu'il traite, soit lui fera inférer une thèse nouvelle qui améliorera sa connaissance du monde, ou lui permettra de renforcer une thèse qui était déjà dans sa mémoire, ou lui permettra d'éliminer une thèse fausse. Ce qui distingue en premier lieu cette théorie des autres théories « néo-gricéennes », est de considérer que tout message verbal n'est jamais qu'une indication de la pensée que le locuteur veut communiquer, ce qui signifie que les opérations inférentielles sont inévitables à tous les niveaux de l'interprétation. Elles ne servent pas uniquement à tirer un contenu implicite de l'énoncé mais également à enrichir et désambiguïser sa forme.

Parmi les chercheurs pertinentistes certains se sont penchés sur le problème posé par les expressions linguistiques apparemment sans contenu conceptuel, comme les connecteurs de discours, et leur contribution au processus d'interprétation. De ces recherches est née la théorie des expressions procédurales qui encodent des instructions sur la manière d'organiser l'information conceptuelle communiquée par l'énoncé. Des recherches spécifiques ont été faites dans ce domaine notamment sur des connecteurs de l'anglais comme *but* ou *however*⁵. Un groupe de linguistes, principalement de l'université de Genève, parmi lesquels Jean-Marc Luscher, Jacques Moeschler, Louis de Saussure et Bertrand Sthioul, a élargi la notion d'expression procédurale aux morphèmes des temps verbaux et entre autres à celui de l'imparfait. Selon eux, l'imparfait encode une procédure qui permet de saturer une variable P, appelée « point d'appréhension du procès », inclue dans le moment de l'événement et précédant le moment de l'énonciation. La procédure consiste en une série de choix qui s'offrent au destinataire de l'énoncé en fonction des contraintes contextuelles et sémantiques de l'énoncé⁶.

5 Voir Diane Blakemore, *Semantic Constraints on Relevance*, Oxford : Blackwell, 1987.

6 Parmi les nombreuses publications des chercheurs de l'école de Genève, j'en cite ici deux qui traitent spécifiquement de l'imparfait : Louis de Saussure et Bertrand Sthioul, « L'imparfait narratif : point de vue (et images du monde) », *Cahiers de praxématique* 32/1999, pp. 167-188, et Louis de Saussure et Bertrand Sthioul, « Imparfait et enrichissement pragmatique », *Nouveaux développements de*

Dans la lignée des chercheurs genevois, j'envisage également le morphème de l'imparfait comme indicateur d'une procédure. Par contre, à la différence d'eux, je pars du principe que cette procédure est unique et impose toujours au destinataire la même contrainte dans la manière de découvrir la pertinence de l'énoncé. Le but de mes recherches est donc d'expliquer à travers la TP quelle est cette contrainte. Pour atteindre ce but, j'ai essayé de déterminer des points communs entre les cas d'interprétations d'énoncés à l'imparfait, aussi différents que possible, standards comme non-standards. Je me suis aussi basé sur deux propriétés de l'imparfait régulièrement mises en évidence par les chercheurs : le fait qu'un énoncé isolé et décontextualisé à l'imparfait ne se laisse pas interpréter pertinemment et l'autre fait qu'un énoncé à l'imparfait fait office d'arrière-plan dans un récit. Dans les sections 4 et 5 je montrerai que ces deux propriétés sont des conséquences de la procédure unique que j'attribue à l'imparfait et du principe de la pertinence.

Ma démarche est donc différente de celle des chercheurs de Genève pour qui la multiplicité des usages de l'imparfait est une conséquence logique de la sous-détermination de son contenu sémantique, ce qui justifie une procédure multiple, un « parcours d'instructions » comme l'appellent Louis de Saussure et Bertrand Sthioul⁷.

3. La contextualisation d'un énoncé à l'imparfait

Nous allons commencer par faire la connaissance du schéma de la contextualisation dans le cadre de la TP, à travers les explications de Dan Sperber et Deirdre Wilson :

l'imparfait : Textes réunis par Emmanuelle Labeau et Pierre Larivée, Cahier Chronos 14/2005, pp. 103-120.

⁷ Voir Louis de Saussure et Bertrand Sthioul, « L'imparfait narratif : point de vue (et images du monde) », version électronique sur le site <http://www2.unine.ch/files/-content/sites/louis.desaussure/files/shared/documents/publications/prax.pdf>, p.11 (tiré le 12/04/2015).

Nous nous intéressons aux effets de déductions dans lesquels l'ensemble des thèses initiales peut être divisé en deux sous-ensembles, P et C, où P est de l'information nouvelle et C de l'information ancienne.⁸ Appelons une déduction à partir de l'union de P et C une contextualisation de P dans le contexte C. La contextualisation de P dans C peut aboutir à des conclusions nouvelles qui ne seraient pas dérivables à partir de P pris seul ou de C pris seul. Nous appellerons de telles implications les implications *contextuelles* de P dans C.⁹

Par « information ancienne », il faut comprendre des hypothèses qui sont déjà dans la mémoire à la suite du traitement d'énoncés précédents, ou des hypothèses qui proviennent de la mémoire encyclopédique, alors que les hypothèses provenant du décodage linguistique ou de la perception constituent de l'information nouvelle. Voyons un exemple de contextualisation :

1a) Paul : « Qu'est-ce que tu as fait hier soir ? »

1b) Julie : « Je me suis couchée tôt ».

Supposons que Paul ait en mémoire avant d'interpréter la réponse de Julie, les hypothèses {soit Julie hier soir se couche tôt, soit Julie hier soir va au cinéma} et {si Julie hier soir se couche tôt alors Julie est bien reposée}. Les deux constituent la partie ancienne C de la mémoire du dispositif de déduction de Paul au moment de l'interprétation de cette phrase. Paul décode « je me suis couchée tôt » et en dérive la forme propositionnelle p {Julie hier soir se couche tôt} qu'il introduit dans la mémoire du dispositif et qui constitue la partie nouvelle P¹⁰. L'union de C et P donne l'implication contextuelle IC {Julie est bien reposée}.

8 Dans la suite de cet article, je vais utiliser le symbole C pour désigner le contexte qui est le plus accessible au destinataire au moment de l'interprétation du message verbal.

9 Voir Dan Sperber et Deirdre Wilson, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris : Minuit, 1989, p. 166

10 La forme propositionnelle est la forme conceptuelle et enrichie de l'énoncé, celle qui est évaluable comme vraie ou fausse.

Je voudrais proposer une modification de ce schéma dans le cas où le verbe de l'énoncé est à l'imparfait. Cette modification est la suivante : lorsqu'une expression dont le verbe est à l'imparfait est traitée, l'information nouvelle P que le destinataire cherche à contextualiser n'est pas la forme propositionnelle p de cette expression, mais une implication dérivée de la synthèse de p et d'une hypothèse encyclopédique (HE) attachée au concept de l'action décrite par p. Ce type d'implication sera appelé désormais dans la suite de cet exposé « représentation stéréotypée » (RS)¹¹.

Étant donné que les hypothèses encyclopédiques jouent un rôle particulier dans ce schéma modifié, examinons de plus près ce que la TP nous dit sur elles. Sachons d'abord que selon les auteurs de cette théorie, un concept est une « adresse en mémoire, [...] à laquelle des informations de différents types peuvent être conservées et retrouvées. »¹² Ces informations sont logiques, encyclopédiques ou lexicales. Au sujet des encyclopédiques la TP les décrit comme des hypothèses stéréotypées concernant les objets, les événements ou les propriétés désignés par le concept. Ainsi, « l'entrée encyclopédique du concept *chat* comportera un certain nombre d'hypothèses stéréotypées sur les chats et l'entrée encyclopédique du concept *discuter* contiendra un ensemble d'hypothèses stéréotypées sur cette activité »¹³. La TP précise également que ces « anticipations schématiques » sont stockées dans la mémoire et activées en bloc, ce qui signifie que si je me rappelle par exemple que le chat est un animal domestique je n'ai aucun mal à me rappeler également que le chat aime qu'on lui donne à manger, qu'il aime le lait, et ainsi de suite¹⁴.

Le rôle que j'attribue aux hypothèses encyclopédiques dans le processus d'interprétation d'un énoncé à l'imparfait est de fournir une ou des représentation(s) stéréotypée(s) de la situation décrite par

11 Je précise d'emblée que la TP n'envisage pas de « schéma de contextualisation modifié » et n'utilise pas non plus le terme « représentation stéréotypée ». Mais, à partir du moment où elle accepte la théorie de la sémantique procédurale, rien ne s'oppose à définir des schémas d'interprétation particuliers, comme celui que je propose ici pour rendre compte de la valeur procédurale de l'imparfait.

12 Voir Sperber et Wilson, *La pertinence*, p. 135.

13 Voir *ibid.*, pp. 137-138.

14 Voir *ibid.*, p. 140.

l'énoncé. Imaginons la phrase « Jeanne rentrait chez elle », d'après mon hypothèse, le destinataire va inférer, sur base de la forme propositionnelle de cette phrase et d'une hypothèse encyclopédique attachée au concept (ou schéma conceptuel) « quelqu'un rentre chez soi », au moins une RS :

p {Jeanne rentre chez elle à un moment T du passé}

HE {Quelqu'un qui rentre chez lui est dans la rue}¹⁵

$p \cup \text{HE} \rightarrow \text{RS}$ {Jeanne est dans la rue à un moment T du passé}

Le destinataire va ensuite essayer de synthétiser pertinemment cette RS avec un contexte C qu'il a en mémoire et de générer dans ce contexte une nouvelle thèse, c'est-à-dire une implication contextuelle. S'il ne trouve pas d'implication contextuelle, il est susceptible d'inférer d'autres RS à travers d'autres hypothèses encyclopédiques. Le destinataire ne va jamais inférer toutes les RS possibles de l'énoncé puisqu'il sait grâce à la présomption de pertinence, qu'en inférant les RS, il ne devra pas fournir un effort de traitement qui soit proportionnellement plus important que l'effet cognitif associé. S'il ne trouve pas de RS contextualisable, il va soit se contenter de l'effet cognitif que la RS seule lui procure, soit abandonner le traitement de l'énoncé.

L'inférence des RS est bien le produit d'une procédure puisqu'elle possède les caractéristiques fondamentales définies par la théorie de la sémantique procédurale¹⁶ :

15 Puisque la mémoire encyclopédique varie d'un individu à l'autre, tout le monde n'a pas cette interprétation stéréotypée de l'action « rentrer chez soi ». Il ne faut donc pas imaginer que les RS soient des implications analytiques. Je n'imagine pas une règle logique qui permette au destinataire de substituer « Jeanne rentre chez elle » par « Jeanne est dans la rue ». Une autre remarque est que la mémoire encyclopédique du destinataire pourrait très bien inclure un schéma « Jeanne rentre chez elle » au lieu de « quelqu'un... », ce schéma fournissant des hypothèses spécifiques sur ce que Jeanne fait quand elle rentre chez elle.

16 Ces deux caractéristiques sont bien précisées dans Louis de Saussure, « On Some Methodological Issues in the Conceptual/Procedural Distinction », *Procedural Meaning: Problems and Perspectives, Current Research in the Semantics/Pragmatics Interface*, éd. par Victoria Escandell-Vidal, Manuel Leonetti, Aoife Ahern, Emerald Group Publishing, 2011, pp. 55-79, ici p. 59 : « the central criterion is truth-conditional: procedural expressions are considered non-truthconditional expressions » et « procedural material takes conceptual material

Les RS, ne modifie pas les conditions de vérité de p : {Jeanne est dans la rue à un moment T du passé} peut être faux mais {Jeanne rentre chez elle à un moment T du passé} rester vrai.

L'inférence des RS se fait à partir d'une représentation mentale existante, en l'occurrence la forme propositionnelle de l'énoncé.

Une troisième caractéristique de l'inférence des RS est qu'elle ne sert pas à constituer une forme propositionnelle : {Jeanne est dans la rue à un moment T du passé} n'est ni un enrichissement, ni une désambiguïsation, ni une assignation référentielle d'un des constituants sémantiques de « Jeanne rentrait chez elle ». Ce qui selon ma théorie, serait spécifique dans ce processus d'interprétation d'un énoncé à l'imparfait par rapport aux processus enclenchés par d'autres tiroirs verbaux, c'est le fait que l'interprétation commence invariablement par une consultation de la mémoire encyclopédique. Le traitement d'un énoncé au passé composé comme l'exemple 2. ci-dessous peut aussi inclure l'inférence d'hypothèses encyclopédiques et de représentations stéréotypées de la situation :

2) « Hier je suis rentré par le marché »

Le destinataire peut se représenter {le locuteur arrive sur la place du marché} ou {le locuteur achète des fruits}. Mais la décision de faire ces inférences sera une conséquence du fait que la forme propositionnelle p de l'énoncé n'aura pas été pertinente dans le contexte le plus accessible C . Le destinataire consultera alors sa mémoire encyclopédique pour enrichir C , de manière à ce que p y produise un effet cognitif. La situation est différente lorsque l'énoncé est à l'imparfait, puisque même si p est susceptible d'être pertinent dans C , le destinataire sera contraint de consulter sa mémoire encyclopédique et d'inférer une ou des RS. Cette spécificité de l'imparfait n'avait jamais été mentionnée auparavant. Elle ne découle ni de preuve ma-

as arguments and returns results of precise operations achieved on representations ».

térielle, ni de résultats d'expérimentations, mais le but de cet article est de montrer que si on admet la présence automatique dans la mémoire du destinataire, d'hypothèses encyclopédiques et de thèses dérivées à partir d'elles, on arrive à voir d'une façon homogène plusieurs propriétés pragmatiques déjà constatées pour l'imparfait, comme celle d'elle d'être dépendant de l'interprétation d'un autre énoncé, de ralentir le tempo d'un récit ou celle de constituer un arrière-plan¹⁷. Je vais montrer également que la procédure ainsi décrite explique aussi bien des exemples standards que non-standards ou stylistiques.

4. Lien avec la valeur imperfective de l'imparfait

Dans cette section nous allons voir que la procédure de l'imparfait telle que je l'ai décrite dans la dernière section pourrait être énoncée comme « voir la structure interne de la situation, abstraction faite des phases initiales et finales » ce qui la rapprocherait des définitions de l'aspect imperfectif de la typologie linguistique¹⁸. Remarquons

17 L'automatisme avec lequel des représentations stéréotypées de la situation nous viennent à l'esprit, se ressent particulièrement bien lorsque nous interprétons des exemples d'énoncés à l'imparfait décontextualisés comme celui-ci de Paul Imbs (Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris : Klincksieck, 1968, p. 91) : « Marie-Dominique entra. Bernard la suivait. » En lisant la seconde phrase nous imaginons automatiquement que Bernard est derrière Marie-Dominique ce qui est dû à la force de l'HE (quelqu'un qui suit quelqu'un d'autre est derrière cette personne). Pour cette raison nous aurions tendance à rejeter la phrase, *Marie-Dominique entra. Cinq minutes plus tard, Bernard la suivait », alors qu'elle serait acceptable si le dernier verbe était au passé simple « Marie-Dominique entra. Cinq minutes plus tard, Bernard la suivit ». La raison serait simplement que le sens de base de « suivit » peut lui s'adapter en « prendre la même direction que » ou « suivre les pas de » ce que nous refusons de faire avec « suivait ».

18 Cette formulation de la procédure de l'imparfait est adaptée d'après la définition de Henriëtte De Swart « The imperfective aspect » pays essential attention to the internal structure of the situation » (Bernard Comrie, *Aspect*, Cambridge : Cambridge University Press, 1976, p. 16) and abstracts away from initial and final points (Carlota S. Smith, *The Parameter of Aspect*, Dordrecht : Kluwer Academic, 1991/1997) » dans Henriëtte De Swart, « Verbal Aspect », *The Oxford Handbook of Tense and Aspect*, pp. 752-780, ici p. 757. Ma formulation est également parallèle à la définition d'Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « situation dénotée dans sa phase médiane, en déroulement, abstraction faite de son début et surtout de sa fin », dans Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Pour une nouvel-

d'abord que ce qu'on entend par « structure interne » peut varier en fonction de l'aspect lexical du verbe. La structure interne d'un accomplissement comme par exemple « écrire une lettre » peut être sa structure phasique¹⁹. Cette action se divise en sous-phases qui se succèdent les unes aux autres et s'orientent vers un but, parallèlement à l'avancée du temps. Lorsque le verbe décrit un état comme « être fatigué », l'idée d'une telle progression est impossible puisque par définition les verbes d'état n'exhibent pas de structure phasique. De même les activités atéliques comme « penser » ou « regarder » sont des situations sans progression vers une phase finale. L'anglais est restrictif dans son usage de l'aspect imperfectif, puisqu'il impose que le verbe autorise la représentation mentale d'une progression. C'est la raison pour laquelle, le progressif anglais est incompatible avec les verbes d'état (**I'm knowing*) à moins que ceux-ci ne s'adaptent à ce critère restrictif (*I'm understanding* = « Je suis en train de passer de l'état de ne pas comprendre à celui de comprendre »). L'imparfait du français quant à lui s'accorde aussi bien aux états qu'aux situations téliques, atéliques ou transitoires :

- 3a) « Je savais »
- 3b) « J'allais au bureau »
- 3c) « Je traînais dans la rue »
- 3d) « Je rentrais dans le magasin »

Il semble donc que l'imparfait impose la vue interne de l'action d'une façon équivalente pour tous les verbes. Mais quelle serait cette vue ? Puisque ce sont les états qui ne s'adaptent pas, ou s'adaptent mal à l'image d'une progression, il serait logique de concevoir que ce sont eux qui imposent une modification du critère de l'imperfectif. La structure interne d'un état peut être interprétée comme sa partie interne par opposition à ses parties initiale et finale. Or la partie interne de dormir c'est bien celle où nous imaginons que le

le approche de l'imparfait. L'imparfait, un temps anaphorique méronomique », *Langages* 112/1993, pp. 55-73, ici p. 55.

19 Pour les définitions des principaux *Aktionsart* ou aspects lexicaux, voir Zeno Vendler, « Verbs and Times », *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1967, pp. 97-121.

sujet dort c'est-à-dire « ...a les yeux fermés », « ...ne bouge pas », « ...ne parle pas », « ...est couché » etc. C'est la « vraie » action de dormir alors que les phases initiales et finales sont indissociables de la situation qui précède « s'endormir » ou qui fait suite « se réveiller ». Il est donc aisé par analogie de faire un lien entre ce qu'on appelle « partie interne d'une action » et « vue stéréotypée de l'action ». Si on demande à quelqu'un de dessiner un homme ou une femme qui dort, le dessin ne représentera pas la personne se couchant sur le lit ou se levant, ce sera la représentation d'un modèle que le dessinateur aura constitué en s'aidant de sa mémoire encyclopédique de l'action « quelqu'un dort ». La raison pour laquelle l'imparfait s'accorde à tous les verbes est donc tout simplement qu'il y a moyen de se faire une vue stéréotypée de toutes les actions et que c'est le seul critère de compatibilité²⁰.

5. Effets cognitifs limités et dépendance de l'imparfait

Le manque d'autonomie est une caractéristique souvent citée de l'imparfait²¹. Pour l'argumenter, on met en évidence l'impression

20 La vision « dilatée » de l'action ponctuelle « franchir une ligne d'arrivée à vélo » dont parle Pierre Le Goffic dans Pierre Le Goffic, « La double incomplétude de l'imparfait », *Modèles linguistiques* XVI(1)/1995, pp. 133-148, ici p. 136, est équivalente à ce que j'appelle la vision stéréotypée d'une action : « on voit le pneu de la roue avant passé de l'autre côté de la ligne, alors que le reste de la roue, le reste de la bicyclette, et le coureur lui-même, sont encore en-deça de ladite ligne ».

Il reste cependant à expliquer pourquoi certains adverbes ou groupes adverbiaux rendent l'interprétation d'un énoncé à l'imparfait presque impossible. Ainsi, on a du mal à comprendre « Jeanne rentrait chez elle de 6h à 7h », alors que « Jeanne rentrait chez elle à 6h » ou « De 6h à 7h, Jeanne rentrait chez elle » ne posent pas de problème. L'explication serait peut-être que « de 6h à 7h » dans le premier exemple, oblige à imaginer deux phases différentes, une phase interne et une phase finale et que les hypothèses encyclopédiques du schéma {quelqu'un rentre chez lui} ne correspondent pas à l'action qu'on imagine Jeanne en train de faire à 7h.

21 Le manque d'autonomie est l'argument de base de l'approche anaphorique de l'imparfait. Pour un aperçu sur les travaux dans le cadre de cette approche, voir Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Pour une nouvelle approche de l'imparfait. L'imparfait, un temps anaphorique méronomique », *Langages* 112/1993, pp. 55-73.

qu'une phrase isolée à l'imparfait est ininterprétable, alors qu'il suffit de mettre le verbe au passé composé pour qu'elle adopte un sens :

4) « Jean achetait des fruits » : « Jean a acheté des fruits »

Pour expliquer ce manque d'autonomie, on considère en général l'imparfait comme non-déictique et anaphorique, en ce sens qu'il n'indique pas lui-même de référence temporelle dont un destinataire se servirait pour découvrir les conditions de vérité de l'énoncé, mais renvoie à une référence temporelle du contexte ou du cotexte. Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber font remarquer que la seule présence d'un circonstant temporel ne suffit pas non plus pour justifier l'imparfait dans une phrase isolée, pour laquelle on ne dispose d'aucune autre information que celles données par la phrase :

5) « Hier, Jean déménageait »

La phrase reste *out of the blue* ce qui prouve que l'antécédent dont l'imparfait a besoin n'est pas, ou pas seulement, un moment du passé mais une situation²².

Je voudrais montrer que cette impression d'interprétation incomplète, ou d'impossibilité d'interprétation, est générée par la faiblesse relative des effets cognitifs procurés par un énoncé à l'imparfait, conséquence du processus spécifique de contextualisation qu'il impose. Pour nous rendre compte de cette influence de l'imparfait sur l'interprétation, reprenons le dialogue entre Julie et Paul, mais imaginons cette fois que Julie commence sa réponse avec une phrase à l'imparfait :

6a) Paul : « Qu'est-ce que tu as fait hier soir ? »

6b) Julie : « Hier soir, j'étais fatiguée. Je me suis couchée tôt. »

Imaginons que Paul ne soit pas sûr en interprétant la première phrase, quelle RS Julie veut lui communiquer. Il en infère donc plusieurs,

22 Voir Berthonneau et Kleiber, « Pour une nouvelle approche de l'imparfait. L'imparfait, un temps anaphorique méronomique », p. 67.

par exemple, {Julie hier soir est en pyjama}, {Julie hier soir baille} et {Julie hier soir se couche tôt}. Imaginons qu'il contextualise cette dernière représentation dans l'ensemble d'hypothèses C qu'il a en mémoire au moment de l'interprétation :

RS {Julie hier soir se couche tôt}

C {{soit Julie hier soir se couche tôt, soit Julie hier soir va au cinéma };
{si Julie hier soir se couche tôt alors Julie est bien reposée}}

$RS \cup C \rightarrow IC$ {Julie est bien reposée}

La force de l'IC {Julie est bien reposée} dans ce raisonnement est cependant faible pour deux raisons :

Parce que Paul a inféré plusieurs RS. Il a dû consentir à faire un effort cognitif relativement élevé.

Parce que la force de {Julie hier soir se couche tôt} est faible, étant donné qu'il l'a lui-même sélectionnée parmi d'autres RS. Il n'est pas sûr d'avoir fait la sélection que Julie voulait qu'il fasse²³.

Donc lorsque Paul interprète la deuxième phrase, « Je me suis couchée tôt », il ne ressent aucune redondance parce que cet énoncé renforce la conclusion {Julie est bien reposée}. Si Julie a commencé sa réponse avec une phrase à l'imparfait c'est parce qu'elle voulait que Paul anticipe une contextualisation, qu'elle rend manifeste par la suite, espérant ainsi que l'effet cognitif final soit au moins aussi important que ce qu'elle imaginait que Paul voulait ressentir. On peut déduire de cet exemple que même contextualisée, la RS imposée par

23 Certains admettront peut-être avec difficulté que {Julie hier soir se couche tôt} constitue un élément de la structure interne de {Julie hier soir est fatiguée} considérant qu'il s'agisse plutôt d'une conséquence de cette action, donc d'un élément de sa phase finale. Pourtant il est évident que Julie est encore fatiguée au moment où elle se couche, d'ailleurs {quand on est fatigué le soir on se couche tôt} est certainement une hypothèse encyclopédique courante concernant l'action {être fatigué le soir}. De toute manière, même si Paul avait inféré la RS {Julie hier soir a envie de se coucher tôt}, vu le contexte C qu'il a en tête, il aurait certainement inféré également {Julie hier soir se couche tôt} et à partir de là {Julie est bien reposée}, mais cette conclusion aurait été d'une force encore plus faible que dans le schéma indiqué plus haut, étant donné que même si Julie avait envie d'aller tôt au lit, rien ne dit que cette envie se soit réalisée.

l'énoncé à l'imparfait ne produira souvent qu'un effet cognitif limité, que le destinataire essaiera de confirmer. C'est la raison, selon ma théorie, pour laquelle une phrase isolée à l'imparfait semble impertinente ou elliptique, comme cela aurait été le cas si Julie avait simplement répondu à la question de Paul en disant :

7a) Paul : « Qu'est-ce que tu as fait hier soir ? »

7b) Julie : « Hier soir, j'étais fatiguée. »

Le fait de devoir sélectionner une HE est ce qui influence donc le plus la manière dont le destinataire ressent l'effet cognitif engendré par l'énoncé à l'imparfait. Uniquement s'il est mutuellement manifeste aux deux interlocuteurs quelle HE est sélectionnable et quelle RS est pertinente, le destinataire ressentira un effet cognitif satisfaisant²⁴.

Mon explication ne contredit pas l'explication anaphorique méronomique de Georges Kleiber et Anne-Marie Berthonneau puisque j'admets également la dépendance de l'énoncé à l'imparfait d'un autre énoncé ou d'une situation tangente. J'explique cette dépendance avec un argument cognitif plutôt que sémantique.

6. Propriété d'arrière-plan

Les notions de premier plan, « ce pourquoi l'histoire est racontée » et d'arrière-plan « ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée » font partie de l'approche textuelle des temps verbaux adoptée par Harald Weinrich²⁵. Harald Weinrich parle aussi de temps grammaticaux d'arrière-plan, dont font partie l'imparfait et le participe présent, qui donnent à l'histoire « un tempo narratif ralenti (« lento ») », à l'inverse des temps du premier plan, le passé simple

24 Pour une analyse d'un tel usage de l'imparfait voir plus loin dans cet article pp. 137.

25 Voir Michèle Lacoste, *Le Temps : le récit et le commentaire*, Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 115 (traduction française de Harald Weinrich, *Tempus - Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart : Kohlhammer, 1964).

et le passé composé, qui « donnent au récit un tempo narratif accéléré (« presto »)²⁶.

Le processus de contextualisation particulier de l'imparfait, tel que je l'ai décrit dans la section 3 peut expliquer ces caractéristiques d'arrière-plan décrites par Weinrich. Les RS que le destinataire infère en interprétant l'énoncé à l'imparfait, et qu'il n'arrive pas à contextualiser, restent accessibles dans sa mémoire aussi longtemps qu'il cherche à les exploiter pertinemment. Dans un tel cas on peut dire que les RS forment un arrière-plan : Un stock d'images mentales qui ne contribuent pas à la progression du récit, mais qui aident le destinataire à l'interpréter, et sur la présence desquelles le locuteur peut compter²⁷. Le cas typique où les RS ne se laissent pas contextualiser est l'imparfait d'ouverture :

8) « Jean rentrait chez lui. Il était fatigué après une dure journée de travail. »

Imaginons que ces phrases forment le tout début d'un récit. Le contexte C que le destinataire a en tête à ce moment-là contient des hypothèses vagues sur les effets cognitifs qui découleront du récit en entier. De chacune de ces deux phrases, il doit cependant tirer au moins une RS pour répondre à la demande de l'imparfait, même s'il sait à l'avance qu'aucune d'elles ne sera contextualisable dans C. De la première, il pourrait inférer {au moment T du passé Jean marche dans la rue} ou {... est dans le métro}, de la seconde {au moment T du passé Jean n'a pas beaucoup d'énergie}. À travers la présomption

26 Voir Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert, *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier/Hatier, 1989, p. 130, (traduction française de Harald Weinrich, *Textgrammatik des französischen Sprache*, Stuttgart : Klett, 1982).

27 Des expérimentations réalisées par Joseph Magliano et Michelle C. Schleich ont mis en évidence la rémanence d'un événement relaté avec un temps grammatical imperfectif, en l'occurrence le progressif de l'anglais. Un lecteur conservait encore en mémoire active le souvenir de l'événement qu'il avait lu trois phrases auparavant si cet événement avait été exprimé avec une forme verbale imperfective alors que le souvenir de l'événement s'estompait rapidement si le verbe était à un temps perfectif. Il serait certainement utile de vérifier ces conclusions par des expérimentations basées sur l'imparfait. Voir Joseph P. Magliano et Michelle C. Schleich, « Verb Aspect and Situation Models », *Discourse Processes* 29(2)/2000, pp. 83-112.

de pertinence de l'énoncé, le destinataire est persuadé que les RS qu'il doit inférer sont celles qui sont les moins coûteuses en énergie cognitive, c'est-à-dire celles qui sont basées sur les HE les plus accessibles, puisqu'il n'anticipe pas un effet cognitif important à travers elles. Et comme cette présomption de pertinence est mutuellement manifeste, le locuteur lui aussi peut imaginer quelles sont les RS que le destinataire infère. Sachant également qu'elles ne sont pas contextualisables, le locuteur peut compter sur le fait que ces RS resteront accessibles durant un certain temps dans la mémoire du dispositif de déduction du destinataire, parce que ce dernier va essayer de les exploiter pertinemment. Donc si le locuteur, plus tard dans l'énoncé, dit « Jean est rentré dans un magasin » il sait que le destinataire a encore en tête « au moment T du passé Jean marche dans la rue » ce qui facilitera son interprétation.

Par comparaison, imaginons maintenant un exemple où les RS sont contextualisées et où aucun arrière-plan n'est constitué :

- 9a) A : « J'ai essayé de te joindre toute la journée hier, où étais-tu ? »
 9b) B : « Hier ? Le matin je faisais mes courses pour la semaine (e1), l'après-midi je repeignais ma chambre (e2) et le soir je faisais à manger pour huit personnes (e3). »

Imaginons que A a en tête C {soit B hier a été très occupé toute la journée, soit B hier est tombé malade} ; {si B hier a été très occupé toute la journée alors je ne me fais pas de souci à son sujet}. De e1, A tire la RS {B a été très occupé le matin} qu'il contextualise dans C ce qui lui permet de simplifier C en {si B a été très occupé l'après-midi et le soir je ne me fais pas de souci à son sujet}. En interprétant e2 et e3, il infère respectivement {B a été très occupé l'après-midi} et {B a été très occupé le soir} ce qui lui permet à chaque fois de simplifier C et d'arriver finalement à la conclusion {je ne me fais pas de souci à son sujet}. Il n'y aucune raison pour A de conserver en mémoire les RS dont il a pleinement exploité la pertinence en simplifiant le contexte et qui lui ont permis à chaque fois de renforcer la conclusion qu'il anticipait.

Voici encore un exemple où l'énoncé à l'imparfait est contextualisé immédiatement :

10a) A : « Pourquoi tu ne m'as pas ouvert la porte tout à l'heure ? »

10b) B : « J'étais sous la douche quand tu as sonné »

Imaginons que le contexte C {soit B l'a fait exprès soit B ne pouvait pas ouvrir la porte; si B ne pouvait pas ouvrir la porte je ne me fais pas de souci} soit mutuellement manifeste à A et B. A sait donc que B rend manifeste une RS qui est contextualisable dans C, c'est-à-dire qui confirmera soit l'hypothèse {B l'a fait exprès} soit {B ne pouvait pas ouvrir la porte}. Admettons qu'il essaie d'abord de confirmer cette dernière, il cherche une HE de « être sous la douche » qui confirme {B ne pouvait pas ouvrir la porte } et son choix tombe forcément sur {quelqu'un qui est sous la douche est tout mouillé} ou {... est nu}²⁸.

J'ai voulu montrer dans cette section que la propriété de constituer un arrière-plan n'est pas directement liée à la valeur imperfective de l'imparfait mais plutôt à un usage particulier, en l'occurrence celui où il est mutuellement manifeste aux interlocuteurs que les RS ne sont pas contextualisables dans le contexte le plus accessible²⁹. Cet

28 On ne peut s'empêcher de comparer ce cas particulier d'interprétation d'énoncé à l'imparfait avec l'exemple de « implicated premises » proposé dans Dan Sperber et Deirdre Wilson, *Relevance : Communication and Cognition*, p. 194 : « Peter : « Would you drive a Mercedes ? » – Mary : « I wouldn't drive any expensive car. » Mary en répondant de la sorte, rend manifeste son intention de faire inférer à Peter l'hypothèse encyclopédique {Mercedes is an expensive car} ce qui permettra à Peter d'inférer {Mary wouldn't drive a Mercedes} et de ressentir ainsi l'effet cognitif qu'il avait escompté en combinant cette proposition avec le contexte qu'il a en tête. On peut dire de la même manière que dans l'exemple 10ab, « j'étais sous la douche quand tu as sonné » rend manifeste l'intention de A de faire inférer la RS {au moment où j'ai sonné à la porte B est nu et mouillé}, et toutes les implications qui en découlent, dont la conclusion finale {je ne me fais pas de soucis}.

29 Un tel lien entre arrière plan et aspect imperfectif est pourtant suggéré dans Patrick Caudal, « The Aspectual Contribution of Tenses and the Semantics/-Pragmatics Interface », UT Discourse Workshop – 2-5. March 2006, p. 7, version électronique sur le site <https://www.researchgate.net/publication/228741757> (tiré le 12/01/2016) : « The Imperfective / Perfective Viewpoint Distinction [...]: Background vs. Narration ». Louis de Saussure fait aussi un lien direct entre aspect et plans du récit, dans Louis de Saussure, « Temporal Reference in Discourse », *The Cambridge Handbook of Pragmatics*, éd. par K. Allan et K.M. Jaszczolt, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 423-446, ici p. 435: « a perfective marker entails temporal forward ordering while an imperfective marker entails a background descriptive representation ».

usage est en quelque sorte une stratégie communicative qui sert aux deux participants. Le locuteur sait que les RS constitueront un support cognitif pendant au moins une partie de l'acte de communication, et le destinataire peut se contenter d'inférer les RS qui lui sont les moins coûteuses en énergie cognitive et qui lui procurent des effets cognitifs dans la juste proportion.

7. Remarques sur certains emplois non-standards

Dans les prochaines sections, je vais montrer que la manière dont je conçois la valeur procédurale de l'imparfait, permet d'expliquer certains usages non-standards où il est généralement considéré que soit la valeur temporelle passé soit sa valeur aspectuelle est impertinente. Les analyses qui vont suivre sont succinctes et devront certainement être mieux confrontées avec celles d'autres auteurs sur ces usages particuliers de l'imparfait.

8. Réflexions sur l'imparfait de politesse

Rappelons que dans l'imparfait de politesse, c'est la valeur passé qui semble incohérente puisque la situation décrite par l'énoncé est valable au moment de la communication :

11) A s'adresse à B à qui il veut parler : « Je voulais vous parler »

Les principales questions soulevées par cet usage concernent la pertinence de la valeur passé et l'effet de politesse.³⁰ Mon hypothèse est que pour que l'effet de politesse soit ressenti, il faut que l'énoncé permette au destinataire d'éviter une implication contextuelle qu'il anticipe négativement. Imaginons par exemple que le destinataire ait le contexte C en mémoire :

³⁰ Parmi les analyses détaillées de l'imparfait de politesse il faut citer Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Imparfait et politesse : rupture ou cohésion ? », *Travaux de linguistiques* 29/1994, pp. 59-92, et Ulrich Detges, « Computed or Entrenched ? The French Imparfait de Politesse », *Cognitive Foundations of Linguistics Usage Patterns*, éd. par H.-J. Schmid, S. Handl, Berlin : de Gruyter, 2010, pp. 195-224.

C {{Si quelqu'un veut me parler je risque d'être en retard à mon rendez-vous}; {Je ne veux pas être en retard à mon rendez-vous}}

L'implication dans C qu'il ne veut pas faire est donc :

$C \cup \{\text{quelqu'un veut me parler}\} \rightarrow \{\text{je risque d'être en retard à mon rendez-vous}\} \rightarrow \{\text{il se passe quelque chose que je ne désire pas}\} \rightarrow \dots$

L'énoncé à l'imparfait oblige le destinataire à se représenter une RS :

p {le locuteur à un moment T du passé veut me parler}

HE {quelqu'un qui veut quelque chose en a vraiment besoin}

$p \cup \text{HE} \rightarrow \text{RS}$ {le locuteur à un moment T du passé a vraiment besoin de me parler}

La RS n'est pas contextualisable dans C et l'implication redoutée est évitée. Soit le destinataire se contente du faible effet qu'il ressent en inférant cette RS, soit il en implique d'autres hypothèses comme par exemple que le locuteur à un moment T du passé était différent du locuteur au moment de l'énoncé et qu'il ne savait pas que lui-même avait peu de temps à consacrer à un échange verbal. Par conséquent, je ne considère pas comme Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber qu'il y ait toujours une situation passée saillante nécessaire au fonctionnement de l'imparfait de politesse³¹. L'effet de politesse peut très bien fonctionner même si le destinataire n'a aucune idée de la référence temporelle de « je voulais... ». La fonction principale de l'imparfait dans cet usage est selon moi de faire inférer une RS incontextualisable. Donc la valeur passé est effectivement secondaire dans cet usage, mais elle n'est pas un obstacle à l'interprétation.

31 Voir Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Imparfait et politesse : rupture ou cohésion ? » pp. 81-82 : « le locuteur, en employant l'imparfait, justifie en fait sa demande à t_0 en renvoyant, par *je voulais*, *je venais*, à une situation du passé, accessible à l'interlocuteur où les signes de son désir étaient perceptibles avant qu'il ne les mentionne lui-même ».

9. Réflexions sur l'imparfait narratif

L'imparfait narratif est un usage particulier où le passé simple, et dans certains cas aussi le passé composé, pourraient dans le même contexte se substituer à l'imparfait :

12a) « Monsieur Chabot retirait son pardessus qu'il accrochait à la porte. »³²

12b) « Monsieur Chabot retira son pardessus qu'il accrocha à la porte. »

La possibilité d'utiliser l'un ou l'autre tiroir verbal dans le même énoncé indique qu'au moins une partie de leurs fonctions, sémantique et pragmatique, est commune. Donc 10a semble décrire une séquence d'actions comme 10b, ce qui impliquerait que « retirait » et « accrochait » soient des actions complétées comme le communiquent « retira » et « accrocha ». De là vient cette impression que la valeur imperfective de l'imparfait, dans des exemples de ce type, est contredite. Dans la plupart des analyses, entre autres celle de Patrick Caudal et de Jacques Bres, l'approche est cependant monosémique en ce sens que les auteurs rejettent la demande perfective sur le dos du contexte narratif et conservent pour l'imparfait la même valeur aspectuelle imperfective que dans les exemples standards³³.

La valeur procédurale, telle que je l'ai définie dans cet article, permet l'usage de l'imparfait avec tous les types de situations quel que soit l'aspect lexical de base. Donc le fait que l'imparfait narratif s'accorde volontiers avec des verbes qui en général décrivent des actions téliques ou non-duratives ne pose pas de problème particulier dans le cadre de ma théorie. En ce qui concerne la demande résultative ou transitionnelle du contexte, je me range du côté des monosémistes en affirmant que rien dans le processus d'interprétation en-

32 Georges Simenon, *La danseuse* du Gai-Moulin, exemple cité originellement dans Liliane Tasmowski-De Ryck, « L'imparfait avec et sans rupture », *Langue française* : vol. 67, éd. n.c., lieu d'éd. n.c., 1985, pp. 59-77, ici p. 75.

33 Les ouvrages en question sont Patrick Caudal et Carl Vetters, « Un point de vue elliptique sur l'imparfait narratif », *Temps et point de vue*, éd. J. Guéron et L. Tasmowski, Paris : Université Paris X, 2003, pp. 103-132, et Jacques Bres, *L'imparfait dit narratif*, Paris : CNRS, 2005.

clenché par l'imparfait n'empêche le destinataire d'imaginer la phase finale ou le produit de l'action. Admettons dans 10a que le destinataire infère de la première phrase {Monsieur Chabot a un bras hors du pardessus et l'autre bras dans la manche} et de la deuxième {Monsieur Chabot suspend le pardessus à un crochet}, rien ne l'empêche d'inférer également {Monsieur Chabot a sorti l'autre bras de la manche} s'il trouve cela pertinent. Le schéma d'hypothèses de l'action « accrocher un vêtement » peut très bien inclure {quelqu'un qui accroche un vêtement a son vêtement en main} qui lui facilitera cette inférence.

Le problème de l'imparfait narratif est de comprendre comment le destinataire exploite pertinemment les énoncés à l'imparfait. Il est difficile de définir un schéma d'interprétation qui corresponde à tous les exemples de cette catégorie, si le seul critère de définition est l'interchangeabilité avec un tiroir verbal perfectif. La remarque que je voudrais faire concerne donc un cas particulier d'imparfait narratif, celui où un certain nombre d'énoncés à l'imparfait se succèdent l'un à l'autre, comme dans l'exemple 11 ci-dessous. J'imagine que la stratégie du locuteur dans de tels cas est d'inciter le destinataire à construire un contexte ad hoc formé uniquement à partir des énoncés à l'imparfait et qui devienne progressivement plus accessible que le contexte général, celui que le destinataire se constitue à travers la trame du récit. L'effet est donc comparable à celui de l'imparfait d'ouverture. Le destinataire sait à l'avance que les RS qu'il infère ne servent pas directement à faire avancer sa compréhension du récit et il exploite ces RS entre elles. Une autre possibilité serait que le locuteur veuille à travers ce sous-contexte faire découvrir au destinataire une „thèse finale“, c'est-à-dire une image mentale obtenue par la synthèse des RS et qui soit pertinente pour la suite de la compréhension du récit. Dans l'exemple ci-dessous on peut imaginer une telle intention informative de la part de l'écrivain :

13) « Bonjour Mercédès, cria Irène au passage. Je vous ai apporté des pamplemousses, Monsieur adore ça, vous les trouverez dans la voiture. Toujours courant, elle se débarrassait de sa veste, l'accrochait au passage à une patère du vestibule, sautait d'un bond dans le jardin en appelant : « Hé ! Ho ! » et s'avancait de son grand pas vers la

tonnelle, en faisant gicler les cailloux. Monsieur Ladmiral, réveillé, eut un mouvement et fit tomber le journal qui abritait sa tête. »³⁴

Le choix du lexique fait pencher pour cette analyse : l'image du personnage qui se presse, introduite par le participe présent « en courant », est renforcée par « se débarrassait de sa veste » qui laisse inférer « retire vite sa veste », et d'une manière similaire par les autres actions, « l'accrochait au passage », « sautait d'un bon dans le jardin », « s'avançait de son grand pas ». Le passage entier dépeint un personnage véhément, enthousiaste, décidé, une image que le lecteur pourrait exploiter pour la suite de sa lecture.

10. Réflexions sur l'imparfait de clôture (= de rupture)

Cette catégorie regroupe également des exemples dans lesquels le passé simple peut aisément prendre la place de l'imparfait. Mais la fonction que l'imparfait y remplit est plus claire : il clôture une situation qui vient d'être décrite, et ouvre une perspective sur un prolongement potentiel de cette même situation.³⁵ Le problème reste d'expliquer comment l'imparfait communique ces deux opérations. Comparons les effets respectifs de l'imparfait et du passé simple dans les deux versions suivantes de la même phrase :

14a) « Elle ne voulut pas le revoir. Le lendemain, il partait pour la guerre »³⁶

14b) « Elle ne voulut pas le revoir. Le lendemain, il partit pour la guerre »

³⁴ Pierre Bost, Monsieur Ladmiral va bientôt mourir, exemple cité originellement dans Christian Surcouf, *L'opposition Imparfait/Passé simple : approche théorique et application didactique par le film en français langue étrangère*, http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/66/08/76/PDF/SURCOUF_Christian_2007_-These_Imparfait_PS.pdf, p. 200, [tiré le 10/04/2015].

³⁵ Voir un tel exemple d'analyse de l'imparfait de clôture dans Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber, « Pour une réanalyse de l'imparfait de rupture dans le cadre de l'hypothèse anaphorique méronomique », *Cahiers de praxématique* 32/1999, pp. 119-166, ici p. 124 : « Une sortie de la trame événementielle ou l'installation d'un nouvel état de choses ».

³⁶ Voir *ibid.*, p. 153.

Les deux versions mettent en évidence la même conclusion, que l'homme et la femme ne se reverront plus, ou peut-être que l'homme part en guerre en désespoir de cause, parce que la femme le rejette. Ce sont en tout cas des interprétations qui viennent naturellement à l'esprit quand on n'a pas connaissance d'un contexte plus détaillé de l'histoire. L'effet « imparfait de clôture » tient du fait qu'en plus de clôturer la scène, c'est-à-dire de joindre les événements, décrits par les deux phrases, en un seul, on imagine des détails sur l'action de la seconde, en l'occurrence on infère les hypothèses « il va se battre », « il va peut-être mourir » qui sont des représentations stéréotypées de l'action « partir pour la guerre »³⁷.

L'imparfait dans des exemples de ce type invite le destinataire à un parcours d'interprétation plus coûteux qu'il n'aurait fait si le verbe avait été au passé simple. Le locuteur sait que pour rentabiliser cet effort cognitif, le destinataire va se représenter, non pas uniquement la RS qui se synthétise avec le contexte des phrases précédentes, mais aussi d'autres hypothèses qui suggèrent une suite à la situation décrite.

11. Conclusions

L'hypothèse que j'ai défendue dans cet exposé part du même principe que celui posé par les chercheurs de l'école de Genève, à savoir que l'imparfait communique une instruction concernant le processus d'interprétation de l'énoncé qui le contient. Mais l'instruction telle que je la définis porte sur la forme propositionnelle de l'énoncé et non sur un constituant de sa forme logique, comme les chercheurs genevois le conçoivent. Selon moi, cette instruction est de faire des implications synthétiques (appelées dans cet exposé „représentations stéréotypées“ = RS) sur base de la forme propositionnelle de l'énoncé et d'une ou plusieurs hypothèses encyclopédiques attachées au concept de l'action exprimée par le verbe à l'imparfait. Le terme « vision stéréotypée de l'action » désigne l'ensemble des RS

37 Cette idée que l'imparfait joint les éléments des deux phrases en un, rejoint la notion de « cohésion discursive de l'imparfait » d'Anne-Marie Berthonneau et Georges Kleiber; *ibid.* p. 159.

que se représente le destinataire en traitant une forme d'imparfait. Je considère la définition traditionnelle de l'aspect imperfectif, « L'aspect imperfectif met l'accent sur la structure interne de la situation, abstraction faite des phases initiales et finales », comme équivalente à cette instruction de l'imparfait, en ce sens que les RS fournissent des images mentales de la situation, qui correspondent à la structure interne de cette situation, et non à sa fin ou son début. Un des avantages que comporte mon hypothèse est d'expliquer comment et pourquoi l'imparfait du français s'adapte à tous les types de situations quelle que soit l'aspect lexical du verbe. La raison est que l'inférence des RS est toujours possible, pour autant que le destinataire infère des hypothèses encyclopédiques attachées au concept du verbe. D'autre part je considère que cette instruction donnée par le morphème de l'imparfait est toujours exécutée en accord avec les principes de la théorie de la pertinence. Donc, l'énergie que le destinataire dépensera en faisant les RS devra être proportionnelle à l'effet cognitif que ces implications lui procureront. Tenant compte de cela, j'ai démontré comment certaines propriétés de l'imparfait sont des conséquences directes de l'application du principe de pertinence. Ainsi, le manque d'autonomie est une impression ressentie par le destinataire lorsque les effets cognitifs suscités par les RS sont faibles mais susceptibles d'être renforcés par l'interprétation d'autres énoncés. La fonction d'arrière-plan est quant à elle attribuée à l'imparfait lorsqu'il est mutuellement manifeste aux interlocuteurs que les RS ne sont pas contextualisables mais sont par contre réinférables après l'interprétation de l'énoncé à l'imparfait, d'autant plus que leur inférence est peu coûteuse en énergie cognitive. Plus succinctement, j'ai discuté de certains usages stylistiques de l'imparfait en montrant pour chacun d'eux comment le locuteur se sert de l'instruction de l'imparfait pour accomplir sa stratégie de communication. Dans le cas de l'imparfait de politesse, la stratégie consiste simplement à faire inférer au destinataire des RS, plutôt que de le contraindre à faire une implication qu'il n'a pas envie de faire. La stratégie de l'imparfait de clôture est de faire faire au destinataire un effort cognitif en apparence inutile, puisque la même image mentale aurait pu être communiquée avec un autre temps, mais qu'il va rentabiliser en multipliant les RS. Ce sera comme si lui-même écrivait ou récitait un prolonge-

ment de l'histoire. Pour l'imparfait narratif, j'ai suggéré que l'interprétation de plusieurs phrases successives à l'imparfait incitait le destinataire à créer un contexte ad hoc, isolé du contexte général dont il se sert pour interpréter la trame du récit. Voulant rentabiliser l'effort consenti pour le traitement en apparence impertinent de ces énoncés à l'imparfait, le destinataire va synthétiser entre elles les RS qu'il aura inféré, et trouver ainsi des thèses nouvelles. Il ressentira donc un effet cognitif même si ces thèses ne seront pas directement exploitables pour interpréter la suite du récit. Tous ces différents usages et propriétés de l'imparfait sont donc traités dans le cadre de mon hypothèse d'une façon homogène et selon un seul principe général de la communication, le principe de la pertinence.

Le fait de n'avoir comme objet qu'une catégorie isolée d'une seule langue, en l'occurrence l'imparfait du français, limite naturellement la portée de mon analyse d'autant plus que mes conclusions contredisent en partie les opinions des aspectologues. Parmi les problèmes auxquels mon hypothèse devra certainement faire face, je citerai celui du lien entre l'aspect imperfectif et la notion d'irréel³⁸. Ce lien est en effet souvent expliqué comme une conséquence de la notion d'incomplétude de la situation, reflétée dans l'aspect imperfectif³⁹. Or cette notion d'incomplétude ne joue aucun rôle dans la valeur procédurale de l'imparfait telle que je la définis. Par conséquent pour expliquer, dans le cadre de mon hypothèse, ce lien entre l'imparfait et l'irréel, je devrai déterminer le rôle spécifique des RS dans les usages contrefactuels et hypothétiques de l'imparfait.

Il y a de nombreux autres prolongements nécessaires à mon analyse. Il faut entre autre éclaircir le lien entre la valeur procédurale et la description de l'aspect imperfectif de la sémantique référentielle. Il y a aussi certaines intuitions concernant la valeur aspectuelle de l'imparfait, comme celle que l'action dure ou est habituelle, qui nécessiteront des études particulières. Un objectif plus éloigné est de

38 Suzanne Fleischman, « Imperfective and Irrealis », *Modality in Grammar and Discourse*, éd. par Joan L. Bybee and Suzanne Fleischman, Amsterdam : John Benjamins Press, 1995, pp. 519-551.

39 *Ibid.* et voir également Walter De Mulder et Frank Brisard, « L'imparfait marqueur de réalité virtuelle », *Cahier de praxématique* 47/2006, pp. 97-124, p. 107 avec d'autres références sur le même thème.

développer un modèle global d'interprétation des tiroirs verbaux du français. En particulier, une comparaison avec l'interprétation du présent serait souhaitable étant donné les similitudes entre les deux catégories sur le plan de l'aspect.

ÚTDRAFFTUR

Lýsingarþátíð og staðalímyndir

Þeir sem aðhyllast svokallaða *Relevance Theory* (gildiskenningu) telja að tíðarmorfem í sagnorðum hafi ekki hugtakamerkingu heldur miðli ákveðnu ferli sem viðmælandinn fer eftir til að túlka segðina. Kenningin um frönsku lýsingarþátíðina (fr. *imparfait*) sem er kynnt hér er byggð á þessari skoðun. Samkvæmt henni gefur lýsingarþátíðin viðmælandanum skipun um að álykta á grundvelli setningarinnar út frá þekkingu sinni á heiminum um aðstæðurnar sem sagnorðið á við. Segjum til dæmis að við séum að túlka setninguna „Jeanne rentrait chez elle“ (Jeanne var á leiðinni heim til sín) þá veljum við sjálfkrafa einhverja staðalímynd um athöfnina {einhver er á leiðinni heim til sín} og ályktum að {einhver sem er á leiðinni heim til sín sé úti á götu}; af þessu drögum við þá ályktun að í setningunni felist: {Jeanne á tímapunkti T í þátíð er úti á götu}. Enn fremur sýni ég fram á hvernig hægt er að útskýra marga málnotkunarlega eiginleika lýsingarþátíðarinnar, sérstaklega óhefðbundna notkun hennar, sem afleiðingu þessa sérstaka túlkunarferlis. Loks tala ég um möguleg tengsl á milli þessa túlkunarferlis og ólokans horfs.

Lykilorð: Frönsk lýsingarþátíð, gildiskenningin, ólokið horf

ABSTRACT

Imparfait and Stereotypes

A number of Relevance theorists support the view that tense morphemes do not communicate conceptual values but procedures that interlocutors use for the interpretation of an utterance. According to this view, the proposition put forward in this paper is that the French past tense *imparfait* forces the hearer to synthesize the propositional form of the expression with an assumption attached to the encyclopedic entry of its verb. So when we interpret a sentence like “Jeanne rentrait chez elle” we automatically choose some stereotypical representation of the activity {quelqu’un rentre chez lui} and derive out of it, and the propositional form of the sentence, an implication, which could be for example {Jeanne est dans la rue à un moment T du passé}. I show in the different sections of the article how pragmatic properties of the French *imparfait* and most of its non-standard uses can be explained as different strategies to find relevance against the cognitive effort entailed by this procedure. I also discuss a possible way to link this procedure with the imperfective aspect.

Keywords: French *imparfait*, relevance theory, imperfective aspect.

La lecture bourdivine de *L'Idiot de la famille* de Sartre

1. Introduction

Dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Pierre Bourdieu s'en prend à quelques positions sartriennes, émises par le philosophe existentialiste notamment dans son étude de *Madame Bovary*, publiée de manière posthume dans le troisième tome de la nouvelle édition revue et complétée de *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (1971-1972/1988), la grande monographie de Jean-Paul Sartre sur la vie et l'œuvre du romancier Gustave Flaubert. Mon propos dans les lignes qui suivent est de commenter et analyser le débat sur l'œuvre romanesque flaubertienne que mènent ces deux grands intellectuels, l'un, celui qui attaque, à partir d'une analyse du roman flaubertien *L'Éducation sentimentale* notamment, l'autre, par ses réflexions sur la relation de Flaubert au langage et sur les contextes historique et biographique du romancier, réflexions faites en vue d'expliquer comment on devient l'auteur de *Madame Bovary*.

En premier lieu, Bourdieu se réfère à un article sur Flaubert publié par Sartre dans *Les Temps Modernes* en 1966 en préambule de *L'Idiot de la famille*¹, mais en gros le sociologue vise la totalité des positions principales de la monographie sartrienne. L'agressivité bourdivine envers son prédécesseur au sommet de la hiérarchie intellectuelle française n'empêche pas une forme de dialogue ; leur

1 Jean-Paul Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », *Les Temps Modernes* 240/1966, pp. 1921-1951 et 241/1966, pp. 2113-2153.

‘confrontation’ en sens unique à propos des significations esthétique et culturelle de l’œuvre flaubertienne n’a rien – ou presque – du paricide (ici post mortem) traditionnel dans le domaine du positionnement d’intellectuels français dominants. Toutefois, j’avancerai qu’une partie de la critique bourdivine reviendra en boomerang vers l’émetteur. *L’hubris* rhétorique du grand sociologue sera selon moi démasqué par ses propres paroles ; j’y reviendrai par un clin d’œil sans doute un peu impertinent dans ma conclusion.

*

En 1971, dans sa préface au premier tome de *L’Idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre précise que son sujet est plus l’illustration et l’application d’une méthode qu’une tentative d’approfondir les connaissances d’un écrivain spécifique. L’étude sartrienne de la vie et l’œuvre de Gustave Flaubert jusqu’en 1857, l’année de la publication de *Madame Bovary (Mœurs de province)* en volume², représente en effet la suite de l’essai sartrien de 1957, « Existentialisme et marxisme », publié en 1960 sous le titre « Question de méthode » dans la *Critique de la raison dialectique*. En fait, Sartre n’a jamais caché qu’il considérait Gustave Flaubert comme le plus grand romancier de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, la fascination sartrienne pour l’œuvre romanesque flaubertienne est aussi celle du confrère inspiré.

Dans le manuscrit que Flaubert publia sous le double titre de *Madame Bovary (Mœurs de province)*, on peut selon Sartre reconnaître le projet fondamental du romancier normand. Ce projet est avant tout celui de se libérer des contraintes de la petite bourgeoisie dont Flaubert se sent prisonnier. Son écriture romanesque deviendra pour lui une négation de son statut de bourgeois, une sorte de solution objective des contradictions qui seraient intenable s’il n’y avait pas eu la négation rendue possible par l’écriture romanesque. Pourtant, pour Gustave Flaubert, l’écriture créatrice et fictionnelle répond à un besoin senti dès l’enfance, dès l’époque que Sartre appelle la ‘proto-

2 Le roman fut d’abord publié en feuilleton dans la *Revue de Paris*, en six livraisons entre octobre et décembre 1856.

histoire' de l'écrivain. Le petit Gustave, 'l'idiot' de l'illustre famille Flaubert, se trouvait enfermé dans une passivité qui le rendait incapable de décider, de juger par lui-même :

[Le petit Gustave] a reçu le langage non comme un ensemble structuré d'instruments qu'on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun [...]. Bien sûr que Gustave s'est péniblement changé : il a bien fallu qu'il apprenne à *juger*. Mais trop tard. Il est déjà tout enfoncé dans un monde où la Vérité c'est l'Autre. Quand il jugera, il cessera de *croire* mais sans arriver, pour autant, à créer une réciprocité : l'Autre perdra son autorité, voilà tout. En d'autres termes, il ne croit jamais tout à fait ce qu'il dit, ni ce qu'on lui dit. Mais il ne croit pas davantage le contraire : il est insincère en ce qui le concerne, et sceptique en ce qui concerne son interlocuteur. Faute d'intuition – c'est-à-dire d'un dévoilement pratique – il joue à juger. L'acte judiciaire est, chez lui, partiellement un geste: il ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celles qui conviennent à la situation³.

Selon Sartre, l'emploi extensif de clichés, de lieux communs et de poncifs de toutes sortes ainsi que de bons mots, de régionalismes et de tics individuels font du romancier Gustave Flaubert, notamment dans *Madame Bovary* (*Mœurs de province*), quelqu'un qui - de façon originale et créative - sait manipuler le langage tel qu'il se présente dans le discours rapporté des personnages romanesques, déjà lourd de connotations inhérentes. Pour Flaubert, le discours romanesque est le langage de l'Autre, aussi bien le discours rapporté que le récit du narrateur, d'où l'importance de la nouvelle technique d'écriture romanesque sinon inventée, au moins développée à un niveau extrêmement subtil par Flaubert, le style indirect libre, technique narrative sans appellation fixe ni définition linguistique jusqu'au début du vingtième siècle.

J'ai avancé ailleurs⁴ que Sartre, dans sa monographie flaubertienne notamment, fut un bakhtinien sans le savoir, ou du moins,

3 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », pp. 2123-2124.

4 Helge Vidar Holm, *Mœurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary*, Berne : Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2011, pp.

sans le reconnaître. Dans la polémique lancée par Bourdieu contre *L'Idiot de la famille*, les positions 'bakhtiniennes' prises par Sartre dans son analyse des répercussions de la 'protohistoire' du romancier, sont particulièrement intéressantes. Le jeune Mikhaël Bakhtine, dans son essai « Auteur et héros dans le processus esthétique »⁵, souligne que toute œuvre d'art nécessite un regard du dehors, le regard d'un autre que l'*autor*, puisque le créateur ne peut pas tout seul voir son objet créé, notamment son 'héros', dans sa totalité, tout comme l'on ne peut se voir par derrière sans se servir de plusieurs miroirs. Le créateur a besoin de l'Autre afin de réaliser l'objet de l'art ; dans le discours romanesque, il a besoin du langage d'autrui. Les concepts de polyphonie romanesque et de dialogisme linguistique, que Bakhtine développera plus tard, dépendent fondamentalement de cette position originelle chez le jeune Bakhtine : sans prendre le langage d'autrui en compte constamment, un romancier ne pourra vraiment faire avancer son art et ainsi contribuer à développer le genre romanesque.

Dans un autre essai, « Du discours romanesque », Bakhtine précise que ce 'polylinguisme' est un trait inhérent à tout discours romanesque :

L'image du langage dans l'art littéraire doit, par son essence, être un hybride linguistique (intentionnel) ; il doit obligatoirement exister deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent. Car, s'il n'y avait pas cette seconde conscience représentante, cette seconde volonté de représentation, nous verrions non point une *image* du langage, mais un *échantillon* du langage d'autrui, authentique ou factice⁶.

201-235. Le présent article consiste en partie d'un développement à partir d'analyses faites dans cet ouvrage.

5 Texte d'archives 1920-1930, resté inachevé et non repris par l'auteur. Probablement rédigé au début des années 1920, cet essai important fut publié de façon posthume à Moscou en 1979 et en traduction française Mikhaël M. Bakhtine. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

6 Mikhaël M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 176. C'est l'auteur qui souligne.

La tâche du romancier n'est point de reproduire du langage, mais de le manipuler *dans le champ sémiotique*, dirait Bourdieu. Et un romancier comme Flaubert arrive à nous présenter des lieux communs lourdement chargés de connotations, puisque, Sartre le précise, « les lieux communs sont des mots, en ce sens que nous les dépassons vers une pensée toujours neuve dans la mesure où nous les utilisons »⁷. Regardons encore ce que dit Bakhtine à ce propos :

Une autre forme d'introduction dans le roman, et d'organisation du polylinguisme, est utilisée dans chaque roman, sans exception : il s'agit des paroles des personnages. Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme. C'est pourquoi, même quand il n'y a ni humour, ni parodie, ni narrateur, ni auteur supposé, ni personnage-conteur, la diversité et la stratification du langage servent de base au style du roman. Même là où, au premier coup d'œil, le langage de l'auteur nous paraît unique et uniforme, lourd d'intentions directes et immédiates, nous découvrons, par-delà ce plan lisse, unilingue, une prose tridimensionnelle, profondément plurilinguistique, qui répond aux impératifs du style, et le définit. [...] Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur⁸.

Par le biais de Bakhtine, nous nous approchons donc d'un point essentiel dans la controverse entre Bourdieu et Sartre. Bien que le philosophe existentialiste conçoive le travail de l'intelligence comme un combat permanent pour dépasser les lieux communs et les plier à

7 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », pp. 2123-2124.

8 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 136 et 144.

l'intention originelle de la pensée, il reste attaché à une compréhension psycho-esthétique du rôle du langage d'autrui proche de celle exprimée par Bakhtine dans les citations ci-dessus.

En ce qui concerne leurs analyses et explications respectives de l'écriture romanesque flaubertienne, c'est notamment à propos du rôle de l'enfance et donc de l'environnement familial de Gustave que les deux chercheurs français sont en désaccord. Selon Sartre, le petit Gustave se trouvait sans cesse en état d'*estrangement* devant les mots, nous l'avons vu dans la citation ci-dessus de Sartre (la citation de la note 3 *supra*). Dire que le petit Gustave « ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celles qui conviennent à la situation », revient dans ce contexte sartrien à avancer que le futur auteur de *Madame Bovary* – et du *Dictionnaire des idées reçues* – soit toute sa vie préoccupé par le langage de l'Autre. Sa manière de créer un univers de 'mœurs langagières'⁹ tout fait originale, entre autres en travaillant et retravaillant le texte de *Madame Bovary (Mœurs de province)* pendant six longues années, trouve donc son origine dans la 'protohistoire' du romancier normand.

*

Bien que Pierre Bourdieu ait maintes fois clairement reconnu sa grande admiration pour Sartre et sa dette envers lui¹⁰, il a souvent pris position contre certaines idées du philosophe. Dans *Les Règles de l'art*, c'est l'analyse socio-littéraire bourdivine de *L'Éducation sentimentale* qui constitue le fondement de l'attaque contre une partie des réflexions sartriennes sur les contextes historique et biographique de l'auteur de *Madame Bovary*. Nous avons indiqué *supra* une différence dans la compréhension de l'effet de la relation du romancier au langage d'autrui (au 'polylinguisme', pour parler comme Bakhtine), c'est-à-dire de la manière de reproduire du langage contre la « manipulation du langage dans le *champ sémiotique* ». Cependant, c'est en premier lieu la compréhension du *sujet* qui diffère fondamentalement chez les deux. Pour le sociologue, tout sujet est d'abord

9 Voir Holm, *Mœurs de province*, pp. 25-47.

10 Voir p.ex. Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, Paris : Éditions de Minuit, 1989, p. 302.

un sujet social, tandis que pour le philosophe, le sujet est à comprendre par rapport à une métaphysique de la liberté. En outre, l'approche philosophique de l'écrivain existentialiste est imprégnée d'une orientation esthétique-psychologique que l'on ne retrouve guère chez le sociologue, et qui fait que leurs points de départ diffèrent substantiellement. Afin de chercher la 'formule génératrice' de l'œuvre flaubertienne, chacun d'eux procède de sa propre manière. Pierre Bourdieu est formel :

Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s'est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l'œuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en œuvre*, objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit. Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois¹¹.

À partir de ce constat, Bourdieu argumente comme suit :

Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent¹².

Comment retrouver l'espace social en question ? Pour ce faire, il faut selon Bourdieu étudier les situations culturelle et sociale parisiennes vers le milieu du XIX^e siècle et ensuite sous Napoléon III, où on n'a plus les sociétés savantes et les clubs de la société aristocratique qui caractérisaient le XVIII^e siècle et la Restauration. Les rapports entre les 'producteurs culturels' et les pouvoirs économiques et politiques avaient changé : il n'y avait pratiquement plus de dépendance directe à l'égard du commanditaire ou d'allégeance à un mécène ou à un

11 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, pp. 75-76. C'est l'auteur qui souligne.

12 *Ibid.*, p. 76.

protecteur officiel des arts. C'est une 'subordination structurale' qui s'est imposée alors inégalement aux différents auteurs, selon leurs positions dans le champ littéraire.

D'une part, c'est le marché qui institua cette subordination, directement par les chiffres de ventes, ou indirectement par le biais de nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition et toutes les formes de littérature industrielle. Cependant, cette subordination se constitua également à travers certaines liaisons durables qui donnaient au mécénat de l'État une certaine orientation, notamment des liaisons qui se créèrent dans les salons où se réunissaient les écrivains et la haute société.

Outre le fait de rassembler par affinités les écrivains et les artistes et de leur faire rencontrer les puissants de la vie matérielle et politique de la société, les salons sont des lieux d'articulations entre les *champs*. Pour Bourdieu, la notion de 'champ' :

a permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placées toutes les sciences des œuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces œuvres s'engendrent¹³.

Dans les salons, ceux qui sont les détenteurs du pouvoir politique et économique cherchent à s'approprier le pouvoir de consécration des artistes en vogue. De leur côté, les écrivains et les autres artistes y agissent en solliciteurs des gratifications matérielles ou symboliques administrées par l'État et le pouvoir économique. Voici comment se présente la situation autour de la publication de *Madame Bovary* pour le grand sociologue :

Cette imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique se révèle au moment du procès de Flaubert, occasion de mobiliser un réseau de relations puissant, unissant écrivains, journalistes, hauts fonctionnaires, grands bourgeois acquis à l'Empire (son frère Achille notamment), membres de la cour, et

13 *Ibid.*, p. 254.

cela par-delà toutes les différences de goût et de style de vie. Cela dit, dans cette grande chaîne, il y a des exclus tout court : au premier rang, Baudelaire, proscrit de la cour et des salons des membres de la famille impériale, qui, à la différence de Flaubert, perd son procès, faute d'avoir voulu recourir à l'influence d'une famille de haute bourgeoisie, et qui sent le soufre parce qu'il a frayed avec la bohème, mais aussi les réalistes comme Duranty, plus tard Zola et son groupe¹⁴.

Le champ littéraire se constitue alors dans l'opposition à une société bourgeoise qui, à croire Bourdieu, « n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature¹⁵ ». L'échec de la révolution de 1848 et le coup d'État de Louis-Napoléon, suivis du règne peu favorable à l'expression artistique libre du Second Empire, ont clairement contribué à former la vision désenchantée du monde politique qui caractérise les avocats de l'idée de l'art pour l'art, idée en principe reconnue pour être celle de Flaubert ainsi que celle de Leconte de Lisle ou des frères Goncourt qui, eux, ne cessent d'insister sur l'idée que « l'artiste, l'homme de lettres, le savant, ne devraient jamais se mêler de politique, c'est l'orage qu'ils devraient laisser passer au-dessus d'eux¹⁶ ».

Le Second Empire passé et la Troisième République proclamée, Flaubert se plaint dans une lettre du 28 septembre 1871 à son ami Maxime Du Camp¹⁷ de la fausseté dominante de la société qu'ils ont connue ensemble : « Tout était faux, fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. » Thème auquel il reviendra souvent, entre autres dans une lettre à George Sand¹⁸ : « Et cette fausseté [...] s'appliquait surtout dans la manière de juger. On voulait une actrice mais comme bonne mère de famille. On

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶ Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris : Nizet, p. 96 (cité d'après Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 92).

¹⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. VI, p. 161 (note de Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91).

¹⁸ Gustave Flaubert, 29 avril 1871, *Correspondance*, t. VI, pp. 229-230 (note de Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91).

demandait à l'art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent, à la science de se ranger à la portée du peuple¹⁹. »

Voilà des exemples du dégoût et du mépris profonds qu'exprime Flaubert vis-à-vis de cette société vulgaire de parvenus sans culture, de façon directe dans sa correspondance et, indirectement, à travers son œuvre romanesque. Pourtant, dit Bourdieu, si les conditions économiques et politiques renforcent l'inclination à l'indépendance des écrivains, c'est à partir de leurs positions bien particulières dans le microcosme littéraire, qu'ils pourront affirmer leur idéologie esthétique d'autonomie²⁰. De plus, l'indignation morale chez des écrivains comme Baudelaire et Flaubert contre toute soumission aux pouvoirs ou au marché les auraient menés vers une rupture à la fois éthique et esthétique²¹.

La situation idéologique complexe de romancier bourgeois, Flaubert en témoigne clairement par son refus net et clair d'appartenir à sa propre classe sociale : la bourgeoisie. Nous l'avons vu, il s'agit d'un mépris total, voire d'une haine viscérale vis-à-vis de la bourgeoisie. Il faut cependant comprendre et interpréter ces réactions à plusieurs niveaux ; il a en lui la répulsion caractéristique de l'intellectuel et de l'artiste pour la vulgarité et le matérialisme de son époque, ce qui l'amène à adopter la position d'avocat des idées de l'art pour l'art. Il y a aussi les aspects de la nouvelle situation idéologique dont parle Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

Or, les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne ; la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle. Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la

19 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91.

20 *Ibid.*, p. 145

21 *Ibid.*, p. 93

mesure de l'universel, le remplissant sans contestation ; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant ; l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la littérature.

C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise²².

Pourtant, bien que pertinente, l'analyse idéologique avancée par Barthes n'explique qu'en partie « comment on devient l'auteur de *Madame Bovary* », pour citer encore la formule sartrienne. Tout comme Pierre Bourdieu, Jean-Paul Sartre s'intéresse au 'conditionnement social' de Flaubert, mais les deux intellectuels français se distinguent assez clairement l'un de l'autre quand il s'agit de la motivation idéologique qui sous-tend cet intérêt. Pour Sartre, la classe sociale de la famille du petit Gustave et l'éducation que l'enfant reçoit au sein de sa famille, sont des facteurs décisifs dans l'analyse dialectique qu'il nous présente du conditionnement du futur romancier, tandis que Bourdieu cherche à dévoiler l'espace social conditionnant le milieu décrit par Flaubert. Et l'orientation esthétique sartrienne le mène à chercher une explication de la 'formule génératrice' qui est la fois biographique et phénoménologique ; c'est l'*étrangeté* devant les mots d'autrui du petit Gustave qui ne cessera d'influer l'œuvre du futur auteur du *Dictionnaire des idées reçues*. La fascination des mots d'autrui, notamment des lieux communs, et l'incomparable talent de les manipuler pour en faire des œuvres d'art originales, ont contribué à faire de Flaubert un des plus grands romanciers de tout temps. Cet aspect de 'la formule génératrice' de l'œuvre flaubertienne n'est point pris en considération par Pierre Bourdieu, bien qu'il s'interroge lon-

22 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1953, p. 7.

guement sur la formule programmatique de l'auteur de *Madame Bovary* (*Mœurs de province*) : « Bien écrire le médiocre »²³.

‘Bien écrire le médiocre’ [...] : cette formule en forme d’oxymore concentre et condense tout son programme esthétique. Elle donne une juste idée de la situation quasi impossible dans laquelle il s’est placé en essayant de concilier des contraires, c’est-à-dire des exigences et des expériences ordinairement associées à des régions opposées de l’espace social et du champ littéraire, donc socio-logiquement inconciliables²⁴.

Dans *L’Éducation sentimentale*, qui est donc le roman analysé par Bourdieu dans son étude du champ littéraire autour de l’œuvre flaubertienne, c’est le milieu artistique et culturel de la capitale française qui est mis en scène. L’approche bourdivine de l’espace social flaubertien se base sur la quête et l’appropriation du ‘capital symbolique’ dans le marché des biens culturels. Ce qui donne à l’œuvre d’art littéraire sa valeur n’est pas en premier lieu le travail de l’artiste producteur, au contraire, c’est le champ social dans lequel se trouve l’artiste, qui attribue à l’œuvre d’art son rôle de *fétiche*, valorisé selon des critères reconnus par les membres significatifs de l’institution littéraire.

Dans le cas flaubertien, cette appropriation est insolite dans la mesure où elle met le romancier dans une position de quasi-isolement intellectuel, car la démarche artistique de l’auteur de *Madame Bovary* annonce une véritable mise en question des formes de pensée en vigueur, et elle aurait comme conséquence « la solitude absolue qu’implique la transgression des limites du pensable »²⁵, dit Bourdieu, qui poursuit ainsi :

Cette pensée ainsi devenue à elle-même sa propre mesure ne peut en effet attendre d’esprits structurés selon les catégories mêmes qu’elle met en question qu’ils puissent penser cet impen-

23 Dans une lettre à Louise Colet du 13 septembre 1853, Flaubert pose la question de la façon suivante : « Mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? ». Cette préoccupation revient sans cesse dans la correspondance du romancier pendant la longue rédaction de *Madame Bovary*, son premier roman publié.

24 Bourdieu, *Les règles de l’art*, p. 140.

25 *Ibid.*, p. 143.

sable comme il se pense. De fait, il est remarquable que les jugements de la critique, appliquant aux œuvres les principes de division qu'elles mettent en faillite, défont la combinaison inconcevable des contraires, la réduisant à l'un ou l'autre des termes opposés²⁶.

L'exposition implacable des idées toutes faites et des clichés langagiers contenus et dévoilés dans *Madame Bovary* (*Mœurs de province*) attaque aussi bien la pensée dominante et « politiquement correcte » de son époque que celle qui chercherait à comprendre et évaluer les nouvelles tendances littéraires. À en croire Bourdieu, il n'était pas vraiment question d'avoir *le style* ou non, de « tenir la plume comme d'autres le scalpel »²⁷, pour citer une fameuse formule du grand critique de l'époque de Flaubert, Sainte-Beuve. Afin d'être le plus vrai possible tout en renonçant à « l'élément édificateur de l'art »²⁸, il fallait faire « ce qui définit en propre la littérature » à propos d'une matière jusqu'à ce moment-là pratiquement inexploitée. Voici ce qu'en dit Bourdieu :

Le programme qui s'annonçait dans la formule 'bien écrire le médiocre' se déploie ici dans sa vérité : il ne s'agit de rien de moins que d'*écrire* le réel (et non de le décrire, de l'imiter, de le laisser en quelque sorte se produire lui-même, représentation naturelle de la nature) ; c'est-à-dire de faire ce qui définit en propre la littérature, mais à propos du réel le plus platement réel, le plus ordinaire, le plus quelconque qui, par opposition à l'idéal, n'est pas fait pour être écrit²⁹.

L'influence idéologique de Flaubert sur le marché symbolique de son entourage passe avant tout par un débat esthétique parfois exaspérant pour le romancier ; lorsque Flaubert s'installe à Croisset pour s'y consacrer entièrement à son art, il le fait après avoir surmonté de grandes résistances, personnelles et également dans son milieu intel-

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Tome treizième, Paris : Librairie Garnier Frères, 1926, pp. 362-363.

²⁸ L'expression est de Sainte-Beuve.

²⁹ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 143.

lectuel. Néanmoins, selon Bourdieu, Flaubert n'hésite guère à prendre complètement en charge les contradictions de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit. Il faut donc essayer d'imaginer l'entreprise flaubertienne dans un contexte historique qui ne serait pas encore devenu le sien, afin de bien discerner sa dimension radicale :

L'originalité de son entreprise ne se dégage vraiment que si, au lieu d'en faire une anticipation inspirée mais inachevée de telle ou telle position du champ actuel [...], on la réinsère dans l'espace historiquement constitué à l'intérieur duquel elle s'est construite ; si, autrement dit, prenant le point de vue d'un Flaubert qui n'était pas encore Flaubert, on essaie de découvrir ce que le jeune Flaubert a dû et voulu faire dans un monde artistique qui n'était pas encore transformé par ce qu'il a fait comme celui auquel nous le référons tacitement en le traitant en 'précurseur'³⁰.

Donc, tout en donnant l'impression d'être 'du milieu', Flaubert est irréductiblement au-delà : son intégration se fait par un dépassement qui le met en demeure d'incarner les tensions et les questions les plus importantes posées dans ce champ. En fait, dans son analyse sociologique du rôle intellectuel et culturel de Gustave Flaubert, et notamment du champ social qui 'produit' la valeur symbolique représentée par l'œuvre d'art, Bourdieu fait apparaître un mouvement dynamique qui me paraît extrêmement pertinent pour expliquer, autrement que ne le fait Sartre, comment le jeune Gustave est devenu l'auteur de *Madame Bovary*. De plus, le projet bourdivin ne s'arrête pas du tout là ; le but du sociologue est avant tout de montrer comment quelques acteurs centraux, Flaubert et Baudelaire notamment, ont réussi à obtenir un pouvoir symbolique pour les écrivains qui les a rendus pratiquement indépendants des pouvoirs économiques et institutionnels en tant que juges suprêmes de la définition de ce que constitue la qualité littéraire des œuvres contemporaines.

L'époque qui suit les procès judiciaires de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal* en 1857 est caractérisée par Bourdieu comme une « phase héroïque »³¹ de la conquête de l'autonomie des écrivains.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 93.

Cette époque sera celle où la résistance permanente de ces deux auteurs de chefs-d'œuvre incriminés, face aux pressions du marché et à la soumission des pouvoirs établis, conduira à l'affirmation progressive d'une vraie autonomie. L'originalité esthétique est un critère incontournable dans la marche vers *la distinction* dans le champ symbolique, mais dans tous les cas importants – celui de Baudelaire est le plus évident – elle implique aussi une rupture éthique. Afin de mettre en évidence le rôle du sujet en tant qu'agent de telles ruptures grâce aux capacités inventives et créatrices de celui-ci, Bourdieu (1992) revient à sa notion d'*habitus*, laquelle, à l'époque où elle fut lancée³² en 1970, lui « permettait de rompre avec le paradigme structuraliste sans retomber dans la vieille philosophie du sujet ou de la conscience »³³. Le sociologue souligne que son emploi du terme 'habitus' a des analogies avec la notion de *generative grammar* du linguiste Noam Chomsky ; dans les deux cas le sujet crée à partir d'un fondement de 'capital' acquis, que ce 'capital' soit linguistique ou culturel :

Proche sur ce point de Chomsky qui proposait, au même moment, la notion de *generative grammar*, je voulais mettre en évidence les capacités actives, inventives, 'créatrices', de l'*habitus* et de l'agent [...]. Mais j'entendais marquer que ce pouvoir générateur n'est pas celui d'une nature ou d'une raison universelle, comme chez Chomsky : l'*habitus*, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital³⁴.

Quand Bourdieu explique sa position par rapport au structuralisme dominant des années soixante, on voit bien combien il est proche de celui qu'il ne cesse de critiquer dans *Les règles de l'art*, Jean-Paul Sartre. La citation suivante aurait d'ailleurs très bien pu être de son premier maître et grand prédécesseur dans le champ intellectuel français, c'est-à-dire du 'pape de l'existentialisme' lui-même :

32 Dans Erwin Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, traduction française et postface de Pierre Bourdieu, Minuit : Paris, 1970, pp. 133-167.

33 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 251.

34 *Ibid.*, p. 252.

Je voulais réagir contre le structuralisme et son étrange philosophie de l'action, qui, implicite dans la notion lévi-straussienne de l'inconscient et ouvertement déclarée chez les althussériens, faisait disparaître l'agent en le réduisant au rôle de support ou porteur (*Träger*) de la structure³⁵.

En dépit de leurs points de départ et de leurs références théoriques différents, notamment en ce qui concerne la méthodologie, il y a clairement des orientations qui sont communes aux deux approches de l'œuvre flaubertienne. De plus, on retrouve les idées du philosophe phénoménologue et existentialiste à la fois dans la critique de Bourdieu du structuralisme et dans les préoccupations du sociologue de la création littéraire par l'agent qui « se temporalise dans l'acte même par lequel il transcende le présent immédiat vers l'avenir impliqué dans le passé dont son habitus est le produit »³⁶, ainsi que dans cette nouvelle définition de 1992 de la notion introduite avec le succès qu'on connaît en 1970 :

Bref, l'habitus est le principe de la structuration sociale de l'existence temporelle, de toutes les anticipations et les présuppositions à travers lesquelles nous construisons pratiquement le sens du monde, c'est-à-dire sa signification. Mais aussi, inséparablement, son orientation vers l'*à-venir*³⁷.

Par conséquent, on s'étonne de l'hostilité avec laquelle Bourdieu se lance dans une critique peu nuancée de l'étude sartrienne des conditions qui formèrent l'auteur de *Madame Bovary*. Regardons de près le chapitre appelé « Le 'projet originel', mythe fondateur » de la partie « Question de méthode » (référence on ne peut plus claire à Sartre) de l'ouvrage bourdivin de 1992. Selon le sociologue,

c'est avec sa théorie du 'projet originel' que Sartre porte au jour un des présupposés fondamentaux de l'analyse littéraire sous toutes ses formes [...]. À la faveur de l'illusion rétrospective qui

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 450.

37 *Ibid.*

porte à constituer les événements ultimes en fins des expériences ou des conduites initiales [...], on admet tacitement que la vie, organisée comme une histoire, se déroule depuis une origine, entendue à la fois comme point de départ mais aussi comme cause première, ou, mieux, principe générateur, jusqu'à un terme qui est aussi un but. C'est cette philosophie tacite que Sartre porte à l'état explicite, en mettant au principe de toute l'existence, avec le 'projet originel', la conscience explicite des déterminations impliquées dans une position sociale³⁸.

On a du mal à croire ses yeux : quelle malheureuse et fautive 'présentation' des positions de celui qui, dans *Les Mots* (1964), constatait que, chez lui, l'illusion rétrospective était « en miettes »³⁹ et qui déjà en 1938, dans *La Nausée*, sapait ironiquement toute croyance banale en l'idée que la vie soit « organisée comme une histoire » et se déroulerait comme le prétend Bourdieu dans cette citation ! Voici ce que dit Sartre en 1938 :

Mais quand on raconte la vie, tout change ; seulement c'est un changement que personne ne remarque : la preuve c'est qu'on parle d'histoires *vraies*. Les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement [...]. Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement⁴⁰.

Donc, ce romancier, philosophe et autobiographe serait capable, par inadvertance ou par manque de cohérence dans ses travaux, de porter une « philosophie tacite » de l'histoire d'une vie à l'état explicite, dans l'œuvre qui l'a préoccupé les dernières quinze années – sinon plus – de sa carrière d'écrivain. L'argumentation bourdivine est loin d'être convaincante ; elle n'est guère étayée par des exemples de *L'Idiot de la famille*, si ce n'est par un seul, d'ailleurs tiré d'un avant-projet de la monographie, publié dans *Les Temps modernes* en 1966,

38 *Ibid.*, pp. 263-264.

39 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris : Gallimard, 1964, p. 210.

40 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938, Éd. Folio, 1972, p. 65. C'est l'auteur qui souligne.

cinq ans avant le lancement des deux premiers tomes de la monographie. Il s'agit d'un exemple où le philosophe parle de l'expérience flaubertienne à partir de 1837 et dans les années 1840, où Gustave éprouve, « en lui et hors de lui, la bourgeoisie comme sa classe d'origine »⁴¹.

Bien que Bourdieu reconnaisse que « Sartre est de ceux qui, selon la formule de Luther, 'pêchent bravement' »⁴², il met sans trop hésiter dans un même sac de 'doxa littéraire' aussi bien les manuels universitaires traditionnels d'histoire littéraire ('l'homme et l'œuvre' à la Lanson) que les explications structuralistes d'un seul texte (par exemple l'analyse de Jakobson et Lévi-Strauss des « Chats » de Baudelaire) et les monographies de l'œuvre d'un seul auteur « visant à rendre raison d'une œuvre à partir de variables psychologiques attachées à un auteur singulier », pour déclarer que tous « se condamnent à laisser échapper l'essentiel »⁴³. Les spécificités ('bakhtiniennes' selon moi) de l'analyse esthétique-psychologique sartrienne de la relation de Flaubert à la langue et à l'écriture romanesque ne sont point prises en compte. Regardons comment le sociologue, de manière polémique, présente ses fondements d'une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs :

La représentation charismatique de l'écrivain comme 'créateur' conduit à mettre entre parenthèses tout ce qui se trouve inscrit dans la position de l'auteur au sein du champ de productions et dans la trajectoire sociale qui l'y a conduit : d'une part la genèse et la structure de l'espace social tout à fait spécifique dans lequel le 'créateur' est inséré, et constitué comme tel, et où son 'projet créateur' lui-même s'est formé ; d'autre part la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières, qu'il a importées dans cette position. C'est à condition de soumettre à une telle objectivation sans complaisance l'auteur et l'œuvre étudiés (et, du même coup, l'auteur de l'objectivation), et de répudier tous les vestiges de narcissisme qui lient l'analyseur à l'analysé, limitant la portée de l'analyse, que l'on

41 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », p. 264.

42 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 268

43 *Ibid.*, p. 268.

pourra fonder une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs⁴⁴.

*

Lorsque Sartre dit, en 1966 qu'il lui faut « à présent retracer le mouvement de cette *découverte*, si grosse de conséquences »⁴⁵, Bourdieu rétorque, à mon avis en transformant à son gré la portée de l'énoncé sartrien, que la démarche en question chez Sartre « exprime cette philosophie de la biographie qui fait de la vie une succession d'événements en définitive apparente puisque tout entière contenue en puissance dans la crise qui lui sert de point de départ⁴⁶ ».

Sans insister davantage sur le côté polémique de la lecture du maître sociologue de *L'Idiot de la famille* et d'autres travaux sartriens précurseurs de cette monographie hors normes, je me permets d'avancer que cette inclination manifeste chez Bourdieu au 'parricide intellectuel' a un effet d'*hubris* en forme de boomerang : dans le désir d'omnipotence qu'il attribue à son prédécesseur, il n'arrive pas à reconnaître son propre désir analogue. Par la citation ci-dessous, Pierre Bourdieu lance un boomerang rhétorique qui me fait risquer de terminer par un clin d'œil irrespectueux ce petit tour d'horizon d'un 'dialogue en forme de monologue' entre deux flaubertiens hors pair :

L'illusion de la toute-puissance d'une pensée capable d'être à elle-même son seul fondement participe sans doute de la même disposition que l'ambition de la domination sans partage sur le champ intellectuel. Et la réalisation de ce désir d'omnipotence et d'ubiquité qui définit l'intellectuel total, capable de triompher dans tous les genres et dans ce genre suprême qu'est la critique philosophique des autres genres, ne peut que favoriser l'épanouissement de l'*hubris du penseur absolu*⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁴⁵ Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », p. 1921, cité d'après Bourdieu (*Les règles de l'art*, p. 264) qui souligne *découverte*. Il s'agit de l'expérience du jeune Gustave de la bourgeoisie comme sa classe d'origine.

⁴⁶ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 264

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 267-268. C'est l'auteur qui souligne.

L'« *hubris du penseur absolu* » et cette « illusion de la toute-puissance d'une pensée capable d'être à elle-même son seul fondement » constituent à mon avis un solide boomerang rhétorique lancé par Pierre Bourdieu vers son ancien maître, Jean-Paul Sartre. Pourtant, comme la cible est manquée, le boomerang revient en retour vers son émetteur pour être reçu par celui-ci en plein *hubris* intellectuel.

ÚTDRATTUR

**Lestur Bourdieus á verki Sartres,
*L'Idiot de la famille***

Í riti sínu *Les règles de l'art* frá 1992 um tilurð og uppbyggingu bókmenntasviðsins (*le champ littéraire*) gerir Pierre Bourdieu sér far um að gagnrýna hugmyndir sem Jean-Paul Sartre setti fram í bókinni *L'Idiot de la famille* (1971–1972/1988) um ævi og verk Gustave Flauberts. Enda þótt Bourdieu gangist við að hafa þegið hugmyndir frá Sartre tekur hann ekki til greina heimspekilega greiningu Sartres á sambandi Flauberts við tungumálið, sérstaklega við klisjur í tali og tungumál Hins. Þessi hluti af greiningu Sartres á sér að mínu mati áhugaverðar hliðstæður í sumum eldri verkum rússneska heimspekingsins Mikhael Bakhtins. Bourdieu setur einnig fram almenna gagnrýni á hugsun Sartres og hann ræðst til atlögu við stöðu Sartres sem „allsherjar“ menntamanns sem drottnaði yfir öllum þeim sviðum sem mynda *le champ intellectuel*. Þetta eru umdeildar skoðanir sem að mínu mati missa marks. Ásakanir Bourdieus urðu því á vissan hátt að mælskubragði sem kom honum sjálfum í koll, rétt eins og bjúgverpill sem leitar til baka til þess sem varpaði honum; ásakanirnar hæfðu þannig hans eigið ofdramb fremur en ofdramb þess sem þær beindust gegn.

Lykilorð: Bourdieu, Sartre, Flaubert, bókmenntasvið, félagsfræði skáldsögunnar

ABSTRACT

Bourdieu's Reading of Sartre's *The Family Idiot*

In his study from 1992 on the genesis and the structure of the literary field (“le champ littéraire”), *The Rules of Art*, Pierre Bourdieu makes a point of criticizing some ideas put forward by Jean-Paul Sartre in his monograph treating the life and work of Gustave Flaubert, *The Family Idiot* (1971-1972/1988). Although Bourdieu acknowledges his intellectual heritage from Sartre, he fails to take into account Sartre's philosophical analysis of Flaubert's relation to language, especially to speech clichés and to the Other's language. This part of Sartre's analysis has interesting parallels to some of the early works of the Russian philosopher, Mikhaël Bakhtin. Bourdieu also puts forward some general, critical views on Sartre's thinking, and he attacks Sartre's position as a ‘total’ intellectual, dominating all the various fields composing “le champ intellectuel”, polemic views which fail to hit their target. Bourdieu's allegations become thus a sort of rhetoric boomerang, finding their way back to the sender of the boomerang, recoiling on their author and hitting his own *hubris* more accurately than they affect the alleged *hubris* of the target person.

Keywords: Bourdieu, Sartre, Flaubert, literary field, sociological theory of the novel

Marginalised Monarch

Mary Stuart and the Cultural Supremacy of Gloriana as Manifested in Film and Television

1. Introduction

Mary Stuart, Queen of Scots (1542-1587; Queen of Scotland 1542-1567), is a culturally and historically significant character whose dramatic life and untimely end at the hands of an English executioner have made her live on in the popular imagination, most prominently as the heroine of romantic tragedy (Graham 2008: 440). The Queen of Scots has figured in diverse works of literature and the arts since her death, and through her role as victim and “unofficial” Catholic martyr she has achieved legendary status in popular culture. Due to her background and the political climate of her time, it is difficult for any treatment of Mary, whether scholarly, fictional or otherwise, to skip over her relationship with her English cousin, Elizabeth Tudor (1533-1603; Queen of England 1558-1603). Their relationship was problematic and paradoxical to say the least; they were closely bound through both kinship and queenship, yet they were rivals and eventually mortal enemies, representing different and opposing religions, Catholicism and Protestantism, as well as being the rulers of countries whose relations had for centuries been fraught with tension. This is what Antonia Fraser refers to as “the strange tortuous map” of the cousins’s relationship (Fraser 2002 [1969]: 535), and Jane Dunn calls it the “most compelling relationship of their lives” (Dunn 2004: xxxi).¹ Obviously,

1 The opinions of Marian scholars on the exact nature of different aspects and phases of Mary and Elizabeth’s relationship vary, but there is an overall agree-

Elizabeth always needs to be taken into account when fictionalizing the life of Mary Queen of Scots.

Mary's relationship with Scotland was, and remains, complicated and paradoxical. Her reign there after returning from France was filled with difficulties and the events that shocked her contemporaries at home and abroad (the murders of Rizzio and Darnley and Mary's subsequent marriage to Bothwell) are seen by modern historians as both a result of her own misguided actions and of the divisions and rivalry endemic among the Scottish nobility of the time (e.g. Fraser 2002 [1969]; Graham 2008; Guy 2004; Weir 2003). Mary's own Catholicism complicated matters further, and her forced abdication was clearly welcomed by Scottish Protestants. Repudiated by the Scots and thrown on the mercy of her cousin Elizabeth, Mary's religion and the threat it invoked eventually determined English policy towards her affairs, leading to her execution on 8 February 1587 after more than eighteen years of imprisonment in England. Consequently, because of her Catholicism, Mary can be seen as a symbol for an old form of religion

ment on the troubled nature of this relationship. Jane Dunn sums it up as a relationship where kinship played a big part and where opposites attracted: "While Mary lived, Elizabeth's isolation as a regnant queen in a world of men was relieved; there was a sympathy between them and [...] they were among the closest blood relations that either had left in the world. Although temperamentally opposed and living their lives to different ideals, Mary had insisted on stressing this familial female relationship: mother, daughter, sister, cousin; in every one of her multitude of letters over the years she reminded Elizabeth of their blood connection. There was an attraction too in opposites, a fascination with those who lived out the unlived side of oneself. Mary had recklessly pursued her heart in a way Elizabeth would never contemplate and Elizabeth had assumed authority in government that had won the world's grudging respect. Elizabeth and Mary had offered to each other a different way of seeing, a point of identity and contrast. In their solitary queenship, the existence of the other, a cousin too, meant each was not entirely alone" (Dunn 2004: 500). John Guy points out an element of jealousy in Elizabeth's feelings towards Mary, to the extent that it prevented a meeting between the two queens simply because Elizabeth was afraid that Mary would "overshadow or surpass her" (Guy 2004: 511). While agreeing to a certain extent with the "well-entrenched interpretation" of the two women as "rival" queens, Guy also argues that Mary and Elizabeth "had much more in common than this reductionist model allows" (Guy 2004: 511). He moreover points out that the common representation of Elizabeth as ruling from the head and Mary from the heart, a notion clearly echoed in Dunn's summary above, is based on a Protestant stereotype derived from John Knox's proclamation to this effect, because in Knox's eyes "a Protestant Queen was an 'exceptional' personality able to overcome the frailty of her gender, whereas Catholic Queens were not" (Guy 2004: 203).

that was forced to make way for the new religious order promoted by Elizabeth and her councillors. As a Scottish monarch, Mary can now also be read as representative of the subjugation—and even assimilation—of Scotland by England, despite her historical repudiation by the Scots; cultural and national memory is highly selective, and today we only need to visit Holyrood Palace or tourist shops on the Royal Mile in Edinburgh to see that Mary Queen of Scots is accorded a highly significant status in representations of Scottish history, cultural heritage and identity. Indeed, according to Esther Breitenbach and Lynn Abrams, Mary remains one of few popular icons of Scottishness that are female, in the company of male figures like William Wallace and Robert Burns (Breitenbach and Adams 2006: 17). Nevertheless, Mary's symbolic function in Scotland is both paradoxical and problematic in the historical sense, both because Mary's Catholicism allied her with Europe, in particular France and Spain, and because she was in her own time rejected by the country whose tourist industry now claims her as the Scots' most potent romantic icon.

Comparable to Mary, Elizabeth I has become an English icon and "England's most recognizable royal export" as noted by Julia M. Walker (Walker 2004: 3). Elizabeth I is seen to represent an English "Golden Age," standing for "the beginnings of empire, the defeat of the Armada [...] and an England without the complications of a fallen empire, postcolonial immigrants, or economic recession" (Moss 2006: 807). Through such associations, the figure of the Virgin Queen, Good Queen Bess, or Gloriana, has retained a considerable hold on the public consciousness. Elizabeth has become a sort of trademark, or logo, for England, her image even marking England as the centre of the literary world (Moss 2006: 798). While each queen can thus be seen as a symbol for her country, Elizabeth's image is much more clearly invested in a notion of national, cultural, and even historical, superiority. Indeed, it is my contention that in filmic dramatisations of Mary, there is a clear tendency to measure Mary's story against that of Elizabeth's in a way that Mary's role, her political importance, her value and strengths as a monarch, are trivialised or even marginalised. This applies even to some films where the main subject is the life of Mary Stuart herself. In addition, there is even a tendency to glorify the power and success of the English Gloriana as a means of upholding a

myth of English national superiority, as set against what many view as the failures of Mary's reign.² This paper seeks to address this issue of marginalisation and mythologisation as it appears in historical film, focusing specifically on films and TV series produced from the early 1970s onwards.

2. Mary vs. Elizabeth in Film and TV

All the films and TV series focusing on the story of Mary Stuart that are discussed here accord great significance to her cousin Elizabeth. In certain cases, such as in *Gunpowder, Treason and Plot* (2004), Elizabeth herself is situated more in the background, whereas in other instances her role is much more prominent, even on a par with that of Mary. As Walker states in her book *The Elizabeth Icon*, even if Elizabeth herself is not the focus of a film production, she is “very much the axis around which the characters turn” (Walker 2004: 186). Bethany Latham's argument echoes this, as she holds that films about Mary “are often just as much about Elizabeth as they are about Mary” (Latham 2011: 47). This classification very much applies to *Mary Queen of Scots* (1971), in which Vanessa Redgrave takes the role of Mary and Glenda Jackson that of Elizabeth I. Here, the importance accorded to the role of Elizabeth, brilliantly played by Jackson, who arguably steals the scene (she is seen by some to overshadow Redgrave's Mary),³ results in the fact that Mary is to some degree marginalised while actually being the main subject of the film. Her story ultimately becomes a story of failure as she is outmanoeuvred by the

2 Indeed, the representation of the astute and superior Elizabeth and the emotional and politically weak Mary has remained surprisingly unchanging and stereotypical in the filmic portrayals and adaptations discussed here despite the significant shifts that have taken place since the 1970s in the political and cultural dynamics of Scotland and England. These shifts involve, for instance, the devolving of legislative powers to a separate Scottish Parliament in Edinburgh (from 1999), along with an increased awareness of the problematics of Scottish cultural identity within a British framework as well as increased recognition of Scottish literature and culture in a British, European and global context. However, these issues, along with the specific cultural-historical contexts of the films and TV series addressed in this article would need to be discussed in much more detail and in greater depth than the length of this article allows for.

3 See, for example, Ford and Mitchell (2009: 146), and Guy (2009: 148). This view is also echoed in Kearsten's review of the film: “Jackson's performance is unparalleled, and she walks away with the show” (Kearsten 2009: n.p.).

much more politically astute English queen; her political inadequacies are emphasised as opposed to Elizabeth's political shrewdness. Moreover, the film's most striking and powerful scenes are those depicting either Elizabeth talking about Mary or the two scenes in which the two queens meet face to face (a fictional invention as this never truly happened). In truth, it is fair to assert, as does Latham, that this film is not really about Mary, but is "in actuality the story of Elizabeth and Mary's rivalry" (Latham 2011: 131). This rivalry is the driving force behind the scenes mentioned above. They revolve around such things as Mary's naïve efforts to be "friends" with Elizabeth, which are then thwarted by Elizabeth's refusal to meet her, and Elizabeth's desire to limit Mary's power and her efforts to lay traps for her Scottish cousin (such as by offering the Earl of Leicester as a suitable husband for Mary but sending Darnley also with the express intent that Mary fall for him instead and so be weakened through his folly). Also, Elizabeth's jealousy and fear of Mary are clearly demonstrated, and there are comparisons where Mary is made out to be a weak and ineffectual monarch who follows her heart instead of her head, while Elizabeth is made out to be exceptionally shrewd and to place political benefit above her feelings.

This rivalry between the two queens and their contrasting personalities and behaviour are central to how Mary's story is presented in *Mary Queen of Scots*. Indeed, in historical film as well as fiction, Mary and Elizabeth are frequently measured against one another in terms of the feminine and the masculine; thus Mary becomes the "feminine ideal, a woman victimized by her gender," while Elizabeth is the masculine woman "because she ... puts the public world of politics above the private world of emotions" (Wallace 2008: 19). This is much in line with the stereotype established by the Scottish reformer John Knox and maintained ever since (Guy 2004: 203). Film portrayals of Mary tend to focus on her sympathetic, tragic aspects; she is accorded beauty, charm, education, yet also unable to rule effectively because of her tendency to base her decisions on emotions, on private reasons rather than public or political ones. Elizabeth I, by contrast, tends to be the cold, calculating Virgin Queen, constantly plotting against and manipulating Mary. This is even reflected in the choice of clothes for the two characters, as Walker suggests: "Mary is always subliminally

more fluid, more pliant, more naturally attired, while Elizabeth is encased in the virtual armor of her profession” (Walker 2004: 188). Moreover, Mary is often portrayed as an innocent victim of circumstance, or as one manipulated by bickering and ruthless Scottish lords and devious English politicians. This contrast between Mary and Elizabeth, as feminine and masculine, as ruled by emotion, on one hand, and calculation on the other, is clearly evident in *Mary Queen of Scots*. A pivotal scene is a discussion between Elizabeth and her advisor William Cecil, in which Elizabeth’s argument that Mary will reject Dudley, despite being offered England’s crown after Elizabeth’s death, and marry Darnley instead, is based on Elizabeth’s belief that Mary is “first a woman,” while Elizabeth herself is “first a monarch.” When the two queens then finally meet in Northern England, this contrast of weak and naïve femininity and strong and shrewd masculinity is the underlying theme of their conversation. Elizabeth’s words in both scenes encapsulate the myth of Mary and Elizabeth as feminine and masculine opposites and the film upholds this myth throughout.

Overall, therefore, Elizabeth is revealed as the polar opposite of Mary in *Mary Queen of Scots*: the shrewd, calculating monarch who puts the interests of state first and does not hesitate to plot against Mary in order to weaken her power in Scotland. Elizabeth is jealous of Mary’s beauty, despises her for her weaknesses and sees her as a threat to herself and English interests, while, conversely, she is unwilling to execute Mary because of the principle of divine monarchy. This film’s Elizabeth does what she wants to and makes her own plans; her councillors seldom succeed in dissuading her from a course she has chosen to follow. She is, in Susan Doran’s words, portrayed as “a woman who could succeed in a patriarchal world” (Doran 2009: 102). Conversely, Mary is shown to rely almost entirely on the men around her for help and protection. She lacks decisive agency and is shown to make all the wrong decisions. The film fails to reveal – except to a very limited degree – those aspects of Mary’s rule that were in some measure a success,⁴ but instead conveys an overriding impression of

⁴ In his biography of Mary Stuart, a reappraisal of Mary based on original documents many of which have not been freshly examined since the nineteenth century, Guy discusses various aspects of Mary’s reign in Scotland that reveal her strengths. In his assessment, Mary’s enemies, both during her time and after her

an emotional, naïve and ineffectual queen.⁵ She is to be sympathised with, but more as a victim of the political machinations of Elizabeth and her councillors, plotting Scottish nobles, the unruly nature of Scottish politics, and overall circumstance. Through this sympathetic approach, as well as through the Mary-Bothwell love story at the centre of the film, the Scottish queen is merely made to appeal to our romantic imagination. As a result, she is accorded importance through the viewer's emotional identification with her character, rather than through his or her rational appreciation of her political abilities. At the same time, Queen Elizabeth is seen to represent power, political astuteness, and the willingness to sacrifice emotional interests for the benefits of her realm. The superiority of England and of Elizabeth is made quite clear. Gloriana rules, Mary must succumb to English power and Scotland is seen as merely a plaything of English policy,

death, have managed to negatively affect our image of a woman who was in reality "a shrewd and charismatic young ruler who relished power and, for a time, managed to hold together a fatally unstable country" (Guy 2004: 10). Guy's biography presents a woman who, while flawed, showed remarkable strength, courage and ingenuity during times of crisis. One such is the Rizzio plot and its aftermath, when Mary demonstrated great independence, self-reliance, "extraordinary daring and presence of mind" (Guy 2004: 257, 261); another is her escape from her imprisonment at Loch Leven (Guy 2004: 367-368). When returning to Scotland to take up her throne, Guy asserts, she "brought something different and altogether more vibrant and compelling to the drab routine of Scottish government" (Guy 2004: 512). Mary was someone who "sought to soothe conflict," contrary to many of her nobles and also her third husband, Lord Bothwell (Guy 2004: 327). While Queen in Scotland, and particularly in the first part of her reign there, Mary made genuine efforts to reconcile her Lords (262, 287), upheld religious tolerance, practising the Catholic faith in private and accepting the reformed religion as the state religion (Guy 2004: 219-220; see also Fraser 2002 [1969]: 155, 264-265, 339-340), and dealt efficiently and decisively with her brother James Stewart, Earl of Moray, and his co-rebels during the Chase-about Raid of 1565 (Guy 2004: 229-232). After this event, Mary "had never been more powerful or more popular" (Guy 2004: 232), and Guy sees the Chase-about Raid as the high point of Mary's career as Queen of Scots, and one in which the feminine Mary was replaced by a wholly masculine image (Guy 2009: 230). Some of the events surrounding the Chase-about Raid are portrayed in *Mary Queen of Scots* but this is a very brief and unclear rendering of a significant part of Mary's reign.

- 5 As pointed out by Guy (2009) and Ford & Mitchell (2009, 146), the film does treat historical facts lightly and even distorts them beyond recognition. This and other aspects of the film and its reception are discussed in my article "Mary Queen of Scots as Feminine and National Icon: Depictions in Film and Fiction" (Ágústsdóttir 2012: 83-87).

manipulated through Elizabeth's influence and hold on the Scottish nobility.

BBC's TV drama series *Elizabeth R* (1971) was produced slightly earlier in the same year as *Mary Queen of Scots* and here Glenda Jackson also plays the role of Elizabeth. One episode out of six, "Horrible Conspiracies," focuses on Mary Stuart, the Babington plot and Mary's execution. This film's Mary, here played by Vivian Pickles, is again shown to be very different from Elizabeth; as Ford and Mitchell rightly point out, the separate, juxtaposed scenes that focus alternately on Mary and Elizabeth make clear "the disparities in their personalities" (Ford and Mitchell 2009: 264). Most strikingly, however, she differs from most other portrayals in exhibiting none of the physical beauty and charm that the historical Mary is so famous for, and in having little personal allure. Instead, Mary is shown as complaining, quarrelsome and naïve, with a brooding and frowning look. Great emphasis is placed on representing her as a tireless schemer and plotter (not unique in representations of Mary, as discussed below), while she is also portrayed as simple enough to trust other people just because they profess Catholicism, as in her dealings with Gilbert Gifford, who pretends to be sympathetic to her cause but is in reality Walsingham's agent sent to entice Mary into becoming involved in the Babington Plot.⁶ Just as in *Mary Queen of Scots*, Mary is here portrayed as Elizabeth's impulsive, emotionally driven opposite. Ironically, the contrast between the feminine and emotional Queen of Scots and the masculine, politically astute Gloriana is driven even further home through Mary's assessment of her own character: "I know that I am a creature of impulse, seldom thinking before I act, driven on by passions, delighting in the unexpected and bored by sensible caution." Mary's words seem a contrived way to sum up her character and motives for the viewer, especially as Pickles fails to endow Mary's character with the spirit that her words indicate is such a significant part of her personality.

6 The Babington Plot of 1586 was an unsuccessful Catholic conspiracy aimed at assassinating Elizabeth I and installing Mary Queen of Scots on the throne of England. Its chief conspirator was a young Catholic nobleman, Sir Anthony Babington.

When considering how highly important Mary Stuart and the Catholic problem were to Elizabeth's reign, it is clear how trivialised and denigrated Mary's role is in *Elizabeth R*. First of all, the series limits Mary's story to only one episode (aside from the occasional brief mention in passing), while in fact her very existence, along with developments in Scotland, had great bearing on Elizabethan politics through much of Elizabeth's reign. Secondly, the problem of Mary is dealt with in the context of Elizabeth's fear of mortality, thrown into sharp relief by her dilemma over Mary's execution. Thus Elizabeth's internal battle is a major issue, while Mary's desperate reasons for plotting against Elizabeth, that is, her long imprisonment and hopelessness of being released, are treated as secondary or even irrelevant. Finally, as suggested by Moss, the focus is on Mary's execution as "a result of political maneuvers [*sic*] by Walsingham," who in effect wages "a battle of wits" with Elizabeth, and emerges as the victor (Moss 2006: 800). The focus remains on Elizabeth's struggles in a personal and political sense, on her struggles with herself and her fight with her councillors. Mary is secondary, even though Elizabeth's struggles originate in the problem presented by her and her religion. Moreover, as demonstrated by Moss, Elizabeth always seems to be in control, as even her hot-tempered tantrums are "largely strategic in tone," and even though she is sometimes thwarted or out-manoeuvred, her "aims and purposes are clear" (Moss 2006: 799). Accordingly, when comparing these two filmic productions of 1971, *Mary Queen of Scots* and *Elizabeth R*, and considering that the very titles indicate their primary subject matter – Mary and Elizabeth, respectively – it is clear that the perception of Elizabeth as a powerful, shrewd and – even if flawed – successful female monarch by far outshines any small political triumphs Mary of Scotland might have enjoyed in her time. These filmic representations of the two queens clearly emphasise a view of Elizabeth I as superior to a naïve, emotional, foolish and deceitful Scottish queen.

Later filmic treatments of Elizabeth I repeat this type of marginalization although in different ways. An interesting example is Shekhar Kapur's *Elizabeth* (1998), noted by Susan Doran as using the long-established historical interpretation of Elizabeth as self-fashioned Virgin Queen and her status as national icon "to explore subversively issues of gender, sexuality, and Englishness" (Doran 2009: 102). The

film explores the early part of Elizabeth's reign and her struggles to secure her throne, a significant part of the threat posed being Scotland's alliance with France and Marie of Guise's efforts to strengthen the French garrison in Scotland. Mary Stuart is rarely mentioned except in connection with this threat, and in the context of her early claim to the English throne (one of the accurate details in a film that otherwise plays fast and loose with historical facts).⁷ However, while Mary herself is never actually seen in *Elizabeth*, the film's portrayal of her mother sheds interesting light on the tendency to emphasise Mary's emotional and "feminine" nature, alongside the ostensible weakness for men which ultimately caused her downfall. A key scene is set in Scotland, where Walsingham is having dinner with Marie of Guise⁸ and pretends to be against Elizabeth's rule, saying she will soon be overthrown because "her Majesty rules with the heart, not with the head." Marie de Guise replies: "I understand. It is hard for a woman to forget her heart." During their conversation, the Scottish Dowager Queen not only looks at Walsingham seductively and voraciously, as if she cannot wait to get into bed with him, but she also kisses her nephew the Duke of Anjou sensually on the mouth when he bids her goodnight, thus hinting that they enjoy an incestuous relationship. After a short scene in England the film cuts back to Scotland, where the Duke of Anjou is screaming "Elizabeth is a witch [...] and her servant is the devil" over the naked, dead body of his aunt Marie. Thus sexual lust has been the end of the Dowager Queen, as her desire for Walsingham has overruled caution and made her take a mortal enemy to her bed. The implications are clear; the rash, sexually-driven actions of Mary Stuart's mother mirror, foreshadow and emphasise the later weaknesses of her daughter. Again, Mary's impetuous actions, such as her marriages to both Darnley and Bothwell, are capitalised

7 As Susan Doran asserts, a notable aspect of *Elizabeth* is "its deliberate trampling over historical fact" (Doran 2009: 103). The film's historical inaccuracies are also discussed by Carole Levin (1999) and Michael Morrogh (2008). Morrogh, however, sees value in how these are presented, asserting that a 20-year chronology needs to be "telescoped into a seamless, interconnected mass" in order to make sense for the viewer (Morrogh 2008: 47).

8 This whole episode is entirely fictitious as a meeting between Walsingham and Marie de Guise never took place, nor has it ever been proved that her death was the result of foul play, despite speculation to this effect.

on, and presented in sharp contrast to Elizabeth who, despite some setbacks at the beginning of her reign, ultimately becomes an icon of female empowerment, albeit empowered through renouncing both her sexuality and her emotions. She emerges as “a goddess, a queen, and a living symbol of the limitless potential of Renaissance England,” as one review of *Elizabeth* states (Verburg 2001: n.p.). Furthermore, Elizabeth proves the opposite of Walsingham’s false description: she becomes a queen not ruled by her heart, but by her head. Walsingham’s words gain further meaning also when viewed in relation to the most enduring myth surrounding Mary Queen of Scots: that she was a queen ruled by her heart only. Indeed, viewers familiar with the story of Mary Stuart and the two queens’ troubled relationship would certainly not fail to notice the true implication of Walsingham’s snide remark: the perceived inferiority of Mary when measured against the success of her cousin Elizabeth.

Shekar Kapur’s second film on the reign of Elizabeth I is *Elizabeth: The Golden Age* (2007), which focuses on the latter part of Elizabeth’s reign, in particular the Catholic threat as exemplified in the Babington plot and the Spanish Armada. Here, Mary Stuart, played by Samantha Morton, actually gets some screen time and although she is shown to be secondary or marginal to the main plot she is more fully developed as a character, shown to be attractive and given more dramatic influence overall than in many other film versions that focus on Elizabeth. However, as in *Elizabeth R*, this Mary is a schemer and a plotter who clearly desires Elizabeth’s death, both in order to be freed and to become the next queen of England. There is no question here as to Mary’s implication in the plot against Elizabeth’s life, and she is shown to be utterly disappointed to hear that Elizabeth has survived Babington’s assassination attempt. She fails to hide her guilt when Paulet, her jailor, confronts her and reveals that her letters have been intercepted by Walsingham and tells her she is to be tried for treason, and then she collapses to the floor screaming hysterically, “Traitors!” At her trial, Mary places herself above morality and human law, despite her obvious guilt, saying that God is her only judge. This view of Mary as a plotter and a schemer, a fellow monarch and cousin who is in reality Elizabeth’s nemesis, is clearly contrasted with Elizabeth’s anguish over signing Mary’s death warrant as well as her torment at the

time of Mary's execution, as pointed out by Vivienne Westbrook (Westbrook 2009: 171). Kapur clearly wants to stress Elizabeth's reluctance to have Mary executed, while this also underlines the historicity of Mary's guilt in the Babington plot⁹ and supports the view that Mary showed a "ruthless resolve to see her sister queen murdered" (Dunn 2004: xxxii).¹⁰ Elizabeth is therefore shown as morally superior to the manipulative, murderous and hysterical Mary. Significantly, the film portrays the Catholics as "the villains of the piece," (Latham 2011: 165),¹¹ and Mary is one of these villains.¹² One negative review of the film even observes that Mary is presented as "a religiously delusional and despicable traitor, and perhaps a vampire to boot, given that she and her ladies-in-waiting get about their brooding Scottish castle in such opulently gothic attire" (Hennings 2008: 36).

Somewhat paradoxically, though, *Elizabeth: The Golden Age* does give us a romanticized and highly visually and emotionally appealing version of Mary's execution, casting Mary in the role of a martyr for her religion by highlighting the red dress she wears – red being the colour of Catholic martyrdom – and showing her bravery and dignity in the face of death. Kapur maintains that this scene shows Mary becoming "the Queen," becoming divine and "being married to God" (Murray, n.d.: n.p.). But even if Kapur "lends a dignified fiction to Mary's departure" (Westbrook 2009: 172), the film's final scenes, set

9 See, for instance, Fraser (2002 [1969]), Guy (2004) and Graham (2008). All three biographies are sympathetic portrayals of Mary, yet all assert that Mary did indeed indicate agreement to the assassination of Elizabeth in her reply to Babington.

10 Not all of Mary's biographers would agree with this view. For instance, Antonia Fraser qualifies Mary's agreement to the plot to kill Elizabeth as being caused by her desperate desire to break free from captivity: "There can be no doubt but that Mary in her reply [to Babington] took this prospect [the assassination of Elizabeth] briefly into consideration, weighed it against the prospect of her own liberty, and did not gainsay it" (Fraser 2002 [1969]: 607). John Guy details how Mary deliberated for a week over her incriminating answer to the conspirators, finally deciding to take a gamble because she feared "that she was likely to be quietly murdered" (Guy 2004: 482).

11 Vivienne Westbrook demonstrates how the Catholic threat in this film reflects contemporary concerns derived from 9/11, and how the portrayal of Catholics can be read as symbolic for the current threat of Islamic fundamentalism (Westbrook 2009: 167).

12 The film caused outrage among Catholics, who branded it as "anti-papist propaganda" (Moore 2007: n.p.).

when the Spanish Armada comes to attack England only to be defeated, clearly demonstrate the cultural supremacy of Elizabeth over her Scottish cousin, as the iconic image of Gloriana, almost an other-worldly being that appears to command the elements, leaves an impression on the viewer that entirely overshadows the romantic appeal of Mary's religious martyrdom. Indeed, in another interview, Kapur says that his film is about absolute, divine power and that the film shows how Elizabeth finds it in the Armada, which is when Elizabeth "finally becomes divine." Kapur describes the scene when Elizabeth walks up onto a cliff above the sea and watches the Armada burn and be blown away by the storm:

She's clothed, and, as the Spirit, really. And it's almost like the Spirit willed the waves. It's almost like the spirit willed the fire. It's almost like the Spirit willed the storm. So she truly became of the gods. And the Armada was won by the spirit of this woman. ("The Reign Continues" 2008)

The scene therefore suggests that Elizabeth has "transcended mere royalty and become a goddess," and what is more, this implication is carried forward into the film's final scene, where Elizabeth blesses Raleigh and Bess's newborn child: "The credits fade up on the queen haloed in a blaze of light, babe in arms: a Protestant Virgin Mary, reconfigured as Mother of England" (Hennings 2008: 38). Again, Elizabeth is portrayed as an icon of English greatness, while Mary's role, though quite significant, is reduced to that of a spiteful, manipulative and scheming woman stuck in a gloomy castle somewhere on the periphery of Elizabeth's glorious kingdom (in fact, the castle of Fotheringay, rightly in Northamptonshire, is shown to be sitting on a Scottish lake). Romantic death and religious martyrdom aside, Mary is just a pawn in a grand game, secondary to Philip's aims and entirely dispensable, and far inferior to the great monarch Elizabeth I, the mythic Gloriana, symbol of a superior England.

Two twenty-first century TV series on the life of Elizabeth I are worth discussing here also. Again, Mary is a marginal figure and Elizabeth's power emphasised, though in different ways. The first one is BBC's *The Virgin Queen* (2005), where Elizabeth is played by Anne-Marie Duff, a well-known English actress, while Mary is played by

Charlotte Winner, a minor actress about whom virtually no information can be found on the Internet, aside from her role in this TV series. As is to be expected, the dramatic focus rests on Elizabeth, since the series covers her entire reign as well as the years before her accession. Mary Stuart, however, is shown as a very elusive figure in the background, glimpsed only very rarely in brief shots through the door to her room in captivity, fondling and kissing her lapdog terrier, alongside brief voiceovers in a strong French accent of a letter from Mary to Elizabeth, where Mary denies ever having sought Elizabeth's death and reproves her cousin for treating her so cruelly. This very exclusion from our view makes Mary a very marginal character and as such seemingly unimportant to Elizabeth and the English court. Yet she stands at the centre of what is a very real threat to Elizabeth: Catholic plots against her life. At the same time, the series reiterates, once again, an interpretation of Mary as a victim, a plaything of (male) English plots.¹³ Even the brief shots of Mary serve to demonstrate her vulnerable, emotional and feminine nature. Significantly, the one person able to persuade Elizabeth to order Mary's execution, Robert Dudley, Earl of Leicester, does so through outlining Mary's impulsive, feminine nature as opposed to Elizabeth's political astuteness:

You make such a play that as queens you and she are alike. But is it not in how you discharge that duty where the difference lies? She has always let her heart rule her head, put passion before politic need. If you shrink before this duty now, Bess, then indeed you risk the accusation that you are alike. As a woman, you are just not equal to the task. (*The Virgin Queen*)

Thus Leicester shows Elizabeth "the path of feminine weakness" while also appealing to her vanity and pride in "threatening comparison with a woman she considers inferior" (Latham 2011: 233).

Channel 4's award-winning miniseries *Elizabeth I* (2005) depicts the later years of Elizabeth's reign. Helen Mirren stars as Elizabeth while Mary Stuart is played by Barbara Flynn. This is a well-acted and convincing portrayal of Elizabeth, making it "ultimately Mirren's show"

¹³ As in *Elizabeth: The Golden Age* it is Walsingham who is instrumental in Mary's downfall here.

as stated in one review (Lowry 2006: 26). However, it also portrays Mary and her fate quite differently from the rest, so that she receives much fairer treatment here than in the other films and TV series that focus on Elizabeth's reign and are discussed in this article. Not only is Mary given some prominence in the part of the series dealing with the problem of the "so-called Queen of Scots," as Walsingham puts it, but her portrayal is also refreshingly un-romantic and true to historiographical accounts of Mary. True to history, Mary speaks with a French accent, and when the two queens meet at Fotheringhay we are presented with a more realistic version of Mary as she is reported to have looked after almost two decades of imprisonment in England. Latham discusses this version of Mary at some length:

[P]hysically, this Mary [...] is nothing like the perfectly angled beauty of Hepburn [in the film *Mary of Scotland*, 1936], the breathlessly lovely Redgrave, or the sensually attractive Morton. Flynn's characterization stresses realism over romanticism: she's overweight, sickly pale, with graying hair that frizzes out from underneath her auburn wig. Her clothing is as drab as her person, a simple grey gown and a simple crucifix. All of this is a believable side-effect of many years' imprisonment with nothing to do but sew, eat and scheme. She is, in short, now unattractive and completely unassuming – the exact opposite of the often-romanticized characterization of Mary. (Latham 2011: 250)

At her trial, Mary looks so pale and bloated, she seems to be ill. This makes her into a really pathetic figure. She keeps standing on her pride as queen, as being no subject to English law, but tells the judges to continue nevertheless "for I see you are all determined." Furthermore, the scene of Mary's execution is no romanticised affair, but graphic, brutal and true to the historical record. The beheading is shown in close detail with the first blow only cutting through less than half of Mary's neck and her face contorting in terrible pain. Then when the executioner holds up her head after the second strike of the axe, it comes loose from the wig and rolls away and off the scaffold. As Latham argues, therefore, there "is nothing triumphant, reverent or glorious in Mary's end [...] and] Mary presents a pitiful figure on the scaffold" (Latham 2011: 254). Leicester's reaction speaks volumes: "How can I ever tell the Queen of this? How can I tell her ... and

keep her love?” Indeed, his words when telling Elizabeth about the execution sum up very well the things that went wrong – and were not done properly – at Mary’s execution: that she was denied her priest, denied her rosary and had to endure two strokes of the axe (Guy 2004: 8; Fraser 2002 [1969]: 671).

As all of the above details demonstrate, *Elizabeth I* presents a fairly balanced view of Mary and her last days and avoids romanticizing and glorifying the whole affair, quite unlike many previous portrayals. This is clearly no stereotypical representation of the Scottish queen. As suggested by Marian biographers such as Fraser and Guy, Mary Stuart must have cut a pitiful figure at the end of her life, having been confined in various cold and damp English country houses for years, unable to get proper exercise or air, denied the people and the company she would have wanted the most: her own son and her most trusted advisors and friends (Guy 2004: 445-447, 453-454, 456, 487; Fraser 2002 [1969]: 596-597, 610, 633). All this deprivation and suffering is made clear in Flynn’s portrayal of Mary in *Elizabeth I*. Furthermore, Mary’s death was quite simply brutal, bloody and shocking, as any death on the scaffold would have been, and the series conveys this fact very well to the viewer. As one reviewer notes, the “brutality of the age is well documented” (Stanley 2006: n.p.).

As can be seen therefore, *Elizabeth I* affords more space to the story of Mary Stuart than most other dramatisations of Elizabeth’s life, while also depicting in a convincing manner the frustration, bitterness and suffering that marked Mary’s last days. Nevertheless, Mary is made out to be a schemer and plotter like in *Elizabeth R* and *Elizabeth: The Golden Age*. When Elizabeth remarks rather nastily to Leicester that Mary has grown fat during her imprisonment for lack of anything else to do but eat and sleep, he adds: “And plot, your Majesty.” Other scenes and conversations foreground the view of Mary as inferior and marginal, a failure as a queen and a footnote to the history of England’s greatness. In an early scene with her suitor the Duke of Anjou, Elizabeth dismisses Mary as a nonentity: “Queen of France, Queen of Scotland, and now, she is nothing.” In a later scene, Elizabeth worries over the problem of Mary Queen of Scots and Leicester asks “Mary of Scots? Or Marie of France? Or Marie of whoever will have her?” Thus Mary is dismissed as a pathetic beggar for favour and shelter abroad.

Later in the same scene, Elizabeth tells Leicester that James VI of Scotland has accepted a pension from England, i.e. has been paid off for not stirring up any trouble even though his mother is Elizabeth's prisoner.¹⁴ Leicester laughs and says: "Bess, you're formidable," and Elizabeth replies "the Scottish Queen is little pleased by it," at which Leicester laughs gleefully. The ironic and cruel situation of imprisoned mother and pensioned son is therefore a source of amusement for Leicester and, it is implied, Elizabeth herself, whose face we do not see. When Elizabeth then goes to meet Mary at Fotheringhay she places herself on the moral high ground, saying she intends to use "sweet reason" to reason Mary "from her unreason," that is, through her own logical and righteous arguments dissuade the irrational Mary from taking part in plots against Elizabeth. Furthermore, Elizabeth believes that her cousin's imprisonment is entirely her own fault, asking "Was it I who brought you to this Mary?" to which Mary replies, "Who else?" Finally, Elizabeth cruelly taunts Mary about her son James VI's betrayal, asking Mary "Who would have you? Scotland? Or your, oh, so grateful son?" In all these exchanges, the traditional view of Mary as a failure, as irrational and scheming, and in all respects Elizabeth's inferior, is upheld. Given the realistic details of the pitiful, bloated figure of Mary and her brutal end,¹⁵ this lack of critical engagement with other stereotypical notions about her is therefore a little surprising.

Related to this obvious lack of critical engagement with the Marian stereotype in *Elizabeth I*, it is notable how steadfastly unchanging and stereotypical the representations of Mary and Elizabeth are from the 1970s onwards. This is the case despite the various cultural

¹⁴ The pension is a fact true to history.

¹⁵ Both Guy and Fraser discuss Mary's physical state during her imprisonment. She quickly began to put on weight due to very limited exercise and "heavy eating caused problems," while also beginning to stoop slightly (Guy 2004: 445). Over time, her health problems increased, and she suffered from digestive disorders, severe headaches, chronic rheumatism, a gastric ulcer and bad swelling of her leg; her poor health was chiefly caused by inactivity, stress and depression (Guy 445-447). In short, her incarceration worked to ruin her health (Guy 2004: 456), and towards the end of her imprisonment, when being moved to Fotheringhay, she was "prematurely aged" and "a physically broken woman" (Guy 2004: 487). At the time of her trial in October 1586 she had become lame with rheumatism and could hardly walk or even limp along due to lack of exercise (Fraser 2002 [1969]: 633).

and political shifts that took place during this time in the British context.¹⁶ Also, this adherence to stereotypes is all the more surprising since John Guy's groundbreaking biography of Mary had, by the time *Elizabeth: The Golden Age*, *The Virgin Queen*, and *Elizabeth I* were produced, presented some serious scholarly revision of Mary Stuart's political abilities and successes, her relationship with Elizabeth I, the political machinations of Elizabeth's chief advisor William Cecil, and the impact of these on the question of Mary's survival as Queen of Scotland (Guy 2004).

This article began by discussing Mary's marginality in the film *Mary Queen of Scots*, where we have a heroine who has an emotional and romantic appeal; she is a figure to be sympathised with, ineffectual as a queen and a victim of English and Scottish plots. Although Redgrave's Mary is clearly the focus of the film, her English cousin is seen to be superior and the stereotype of masculine, politically clever Elizabeth and feminine, impulsive and disastrous Mary is clearly upheld. After *Mary Queen of Scots*, the mini-series *Gunpowder, Treason & Plot* (2004) is the first filmic dramatization of Mary's story for more than thirty years. The first episode covers Mary's life from her return to Scotland until her surrender to the Scottish lords and subsequent imprisonment in Scotland in 1567.¹⁷ Initially unable to deal with matters of state successfully without the help and advice of her brother Lord James Stuart, Mary (Clémence Poésy) gradually comes into her own as queen with the help of Bothwell's devoted encouragement. After a brief hesitation over how to tackle religious matters, she calls for a religious settlement, i.e. that Scotland stay Protestant and that she practise her Catholic faith in private while getting guidance from John Knox, thus cleverly conning her Protestant lords into thinking she might one day convert to Protestantism. She soon stops letting her brother James order her about, so that his promise to Elizabeth that Mary is a silly girl who will let him rule cannot be fulfilled. In short, Mary is portrayed as an able and shrewd queen who fights against and defeats her enemies, demonstrated most clearly in her assertive,

¹⁶ See footnote 2.

¹⁷ The second episode of the series deals with the life of Mary's son, James VI of Scotland and I of England.

and by implication manly, demeanour during the Chase-about-Raid. The series thus highlights Mary's strengths as a monarch, as well as portraying her as witty, charming and graceful, much in accordance with historical accounts. However, by having Mary eventually fall for Bothwell (Kevin McKidd) and choose to have Darnley killed to protect her infant son, the series also shows her as ruled by her emotional and feminine side.¹⁸ Despite presenting Mary and Bothwell's attachment in highly romantic terms, the series also highlights the utter folly of marrying Bothwell, which really spelt the end for Mary historically. The series thus arguably presents a more rounded view of Mary's strengths and weaknesses as a monarch than previous portrayals.

As in other major portrayals of Mary, Elizabeth Tudor is again revealed as her greatest enemy in this mini-series. Here, the narrative is interspersed with short scenes at Elizabeth's court, where she orders a subservient Lord James Stuart about. Elizabeth (Catherine McCormack) does not want Mary to have power, she is afraid Mary will become the focus of Catholic uprisings in England and therefore she plots against her Scottish cousin at every opportunity. She is very angry after Mary's son is born and rails against James Stuart, saying Mary is in "total control of Scotland, there is no challenge to her rule." Thus Elizabeth and the two queens' rivalry is a highly significant framework for Mary's story, and Elizabeth, lurking on the periphery with her spiteful schemes, in league with the jealous and power-hungry James Stuart, provides a political dynamic which heavily influences the way in which Mary is presented. Mary is not a marginalized figure in this series; she is the main subject, shown to possess determination and acuity, and is played convincingly and engagingly by Poésy, who "gives a fine performance" according to *Variety* (Adams 2004: n.p.). But neither is Elizabeth I a marginal figure despite being only occasionally seen, since she is shown to be instrumental in much of what befalls Mary during her brief reign in Scotland. It seems simply impossible to dramatise Mary's life without highlighting the influence of Elizabeth and her ultimate triumph over Mary. Mary's life on screen is therefore continually overshadowed and manipulated by the English Gloriana; she cannot gain dramatic life purely on her own terms.

18 This aspect of the series is discussed in more detail in Ágústsðóttir (2012: 88-89).

Much the same can be said about the last film discussed here, Thomas Imbach's *Mary Queen of Scots* (2013), an adaptation of Stefan Zweig's *Maria Stuart* (1935) and, overall, a rather unconvincing portrayal of Mary, which tries to be artistic and original but fails to convince entirely or take off properly in this endeavour. Mary herself (Camille Rutherford), is the main focus of this film, and Elizabeth never makes an appearance except as either a doll in a puppet show, a painted figure in the many portraits of her presented at the Scottish court, or – once – as a shadowy figure on horseback at the time of Mary's execution. Despite this, the narrative of Mary's life is heavily influenced by the presence of her English cousin. Thus the film begins on the eve of Mary's execution with a voiceover in which Mary reads her letter to Elizabeth in French, starting with the words: "Elizabeth, my dear cousin, this will be the last of my unsent letters. Tomorrow, there will no longer be two queens in England". There are several such voiceovers during the film, wherein Mary expresses her desires, fears and political frustrations to her cousin, albeit in unsent letters, which according to one critic is a clever way to lay bare Mary's emotional state while avoiding the "stolid tendencies" of other historical films on Mary (Weissberg 2013: n.p.). The story is then interspersed by episodes in which Mary's adviser Rizzio oversees a puppet show where Elizabeth and Mary are bickering like children over who is queen, whether the other should wear a crown, and other petty things. This, as Weissberg points out, gives voice to Mary's "troubled relationship" with Elizabeth (Weissberg 2013: n.p.). The puppet Elizabeth also appears during times of crisis for Mary, for instance when her first husband King Francis is dead and the puppet speaks to her as she lies on the floor overcome by grief: "Over, gone and done! In future, choose your husbands very wisely, to keep them alive, my dear." Elizabeth's puppet even appears in the hands of a ghostly Rizzio after he has been killed, as if to taunt Mary. It thus functions as a malicious symbol for the real queen, in truth Mary's adversary, but still someone whose favour and friendship Mary desperately seeks. Elizabeth, despite being presented in such a way, is a looming presence over Mary's life and reign, and someone against whom Mary is continually measuring herself. In the end, a devastated and ruined Mary states the impact Elizabeth has had on her: "For all these years she has been reluc-

tant to meet me. She made me hope and yearn with all her letters and promises to meet. But she is the crowned sovereign now, and I am just a poor woman, without a crown, a country, a people. I can't bear it any longer. I wish she would kill me." Mary's existence is again heavily measured against that of Elizabeth; she cannot function independently from her English cousin in filmic dramatisations of her life.

3. Conclusion

In conclusion, as Thomas Betteridge aptly states, it seems that historians and filmmakers are still under Elizabeth's spell (Betteridge 2003: 248). Elizabeth's power and success are repeatedly glorified in film adaptations of her story, and in some instances, as in *Mary Queen of Scots* (1971), Mary's portrayal suffers in comparison with Elizabeth's even though the main subject of the film is not Elizabeth. Perhaps this can be partly explained by the twentieth century tendency to use Elizabeth as a "quasi-feminist heroine" or a symbol of feminist independence, as laid out by Moss and Latham (Moss 2006: 798; Latham 2011: 130). In this context, it is important that Elizabeth tends to be seen in terms of a "'masculine' political culture" (Moss 2006: 810). Thus, her "masculine" attributes denote political success, the maintenance and implementation of power and, through these, the move away from stereotypical notions of women as unable to rule effectively. While Mary is presented as Elizabeth's opposite in being feminine, weak and a failure as queen, Elizabeth's supremacy within this frame of comparison is unassailable. A queen, who was in her day and age seen as an "unnatural" woman, has now become a model of success. More important, however, is the fact that the image of Gloriana is used by those "who wish to proclaim themselves inheritors of a great cultural tradition" (Moss 2006: 803). Due to this, the notion of English cultural superiority has become so heavily invested in the myth of Gloriana that the marginalised Queen of Scots, presented as feminine, emotional and politically ineffectual, has little chance of being in any way measured equally to her cousin in modern filmic portrayals of these two rival queens.

ÚTDRÁTTUR

Einvaldur á jaðrinum: María Stúart og menningarlegir yfirburðir „Gloríönu“ í kvikmyndum og sjónvarpi.

Þessi grein fjallar um hvernig mynd er dregin upp af Maríu Stúart Skotadrottningu og frænku hennar Elísabetu fyrstu Englandsdrottningu í kvikmyndum og sjónvarpsmyndum frá 1970 til dagsins í dag. Sýnt er fram á hvernig María og Elísabet hafa báðar orðið táknmyndir landa sinna, Skotlands og Englands. Engu að síður á ímynd Elísabetar, eins og hún birtist í kvikmyndum og dægurmenningu, sér mun sterkari rætur í hugmyndum um þjóðernislega, menningarlega og sögulega yfirburði Englands. Þess vegna er tilhneiging í kvikmyndum um líf Maríu og Elísabetar að halda uppi og lofsyngja völd og velgengni hinnar ensku „Gloríönu“, andspænis því sem margir telja að hafi brugðist á valdatíma Maríu. Þannig kemur saga Maríu iðulega illa út úr samanburði við sögu Elísabetar fyrstu, með þeim afleiðingum að lítið er gert úr hlutverki Maríu, pólitískri þýðingu hennar og gildi hennar og styrk sem þjóðhöfðingja.

Lykilorð: María Skotadrottning, Elísabet fyrsta, kvikmyndir og sjónvarp, menningaryfirráð, jaðarsetning

ABSTRACT

Marginalised Monarch: Mary Stuart and the Cultural Supremacy of Gloriana as Manifested in Film and Television

This article discusses portrayals of Mary Stuart, Queen of Scots, and her cousin Elizabeth I of England, in film and TV dramatisations from the early 1970s onwards. It establishes how Mary and Elizabeth have both become icons of their respective country: Scotland, on one hand, and England, on the other. At the same time, Elizabeth's image in popular representations is much more clearly invested in a notion of English national, cultural and historical superiority. As a result, there is a tendency in filmic dramatisations of the lives of both Mary and Elizabeth to uphold and glorify the power and success of the English Gloriana, as set against what many view as the failures of Mary's reign. Thus, Mary's story tends to be measured against and marginalised by that of Elizabeth I, which has the effect that Mary's role, her political importance, her value and strengths as a monarch are denigrated and trivialised.

Keywords: Mary Queen of Scots, Elizabeth I, film and TV, cultural supremacy, marginalisation

Works Cited

- Adams, Mark. 2004. "Gunpowder, Treason and Plot." *Variety*. 4 April, n.p. Web. <http://variety.com/2004/tv/reviews/gunpowder-treason-and-plot-1200534198/> [accessed 7 September 2015].
- Ágústsdóttir, Ingibjörg. 2012. "Mary Queen of Scots as Feminine and National Icon: Depictions in Film and Fiction." *Rewriting Scotland*. Spec. issue of *Études Écossaises* 15 (2012), pp. 75-93.
- Betteridge, Thomas. 2003. "A Queen for all seasons: Elizabeth I on Film." *The Myth of Elizabeth* (pp. 242-259). Eds. Susan Doran and Thomas S. Freeman. London: Palgrave Macmillan.
- Breitenbach, Esther, and Lynn Abrams. 2006. "Gender and Scottish Identity." *Gender in Scottish History Since 1700* (pp. 17-42). Eds. Lynn Abrams, Eleanor Gordon, Deborah, Simonton and Eileen Janes Yeo. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Clark, Kearsten. 2009. "Mary Queen of Scots." *Clio's Eye*. Stephen F. Austin State University, Aug.-Sept. 2009, n.p. [http://clioseye.sfasu.edu/Archives/Student%20Reviews%20Archives/MaryQueenOfScots\(Clark\).htm](http://clioseye.sfasu.edu/Archives/Student%20Reviews%20Archives/MaryQueenOfScots(Clark).htm) [accessed 7 May 2013].
- Doran, Susan. 2009. "From Hatfield to Hollywood: Elizabeth I on Film." *Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives* (pp. 88-105). Eds. Susan Doran and Thomas S. Freeman. London: Palgrave Macmillan.
- Dunn, Jane. 2004. *Elizabeth & Mary: Cousins, Rivals, Queens*. London: Harper Perennial.
- Ford, Elizabeth A. and Deborah C. Mitchell. 2009. *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Fraser, Antonia. 2002 [1969]. *Mary Queen of Scots*. London: Phoenix Press.
- Giedroyc, Coky, dir. 2005. *The Virgin Queen*. BBC. DVD.
- Graham, Roderick, Richard Martin, Donald McWhinnie, Claude What-ham, and Herbert Wise, dirs. 2006 [1971]. *Elizabeth R*. BBC. DVD.
- Graham, Roderick. 2008. *An Accidental Tragedy: The Life of Mary, Queen of Scots*. Edinburgh: Birlinn.
- Guy, John. 2004. *My Heart is My Own: The Life of Mary Queen of Scots*. London: Harper Perennial.
- Guy, John. 2009. "Mary Queen of Scots (1971)." *Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives* (pp. 136-149). Eds. Susan Doran and Thomas S. Freeman. London: Palgrave Macmillan.

- Hennings, Emmy. 2008. "Waging War on History: Elizabeth: The Golden Age." *Screen Education* 49, pp. 34-38. EBSCOhost [accessed 1 May 2013].
- Hooper, Tom, dir. 2006 [2005]. *Elizabeth I*. Channel Four Television Corporation. DVD.
- Imbach, Thomas, dir. 2013. *Mary Queen of Scots*. Okofilm, RSRF, ARTE. DVD.
- Jarrot, Charles, dir. 2010 [1971]. *Mary Queen of Scots*. Universal Pictures. DVD.
- Kapur, Shekhar, dir. 2007 [1998]. *Elizabeth*. Universal Studios. DVD.
- Kapur, Shekhar, dir. 2008 [2007]. *Elizabeth: The Golden Age*. Universal Studios. DVD.
- Latham, Bethany. 2011. *Elizabeth I in Film and Television: A Study of the Major Portrayals*. Jefferson: MacFarland & Company.
- Levin, Carole. 1999. "Elizabeth: Romantic Film Heroine or Sixteenth-Century Queen?" *Perspectives on History* 37.4, n. pag. *Perspectives Online*. American Historical Association.
<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/april-1999/elizabeth-romantic-film-heroine-or-sixteenth-century-queen> [accessed 8 May 2013].
- Lowry, Brian. 2006. "HBO Captures the Castle." Review of *Elizabeth I*. *Variety* 402.9, pp. 25-26. ProQuest Direct Complete [accessed 8 April 2013].
- MacKinnon, Gillies, dir. 2004. *Gunpowder, Treason and Plot*. BBC. DVD.
- Moore, Malcolm. 2007. "Catholics Condemn 'twisted' Elizabeth Film." *The Telegraph*, 2 Nov, n.p.
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1568180/Catholics-condemn-twisted-Elizabeth-film.html> [accessed 5 May 2013].
- Morrogh, Michael. 2008. "Hollywood Blockbusters and Historical Reality." *History Review*, September, pp. 46-49.
- Moss, David Grant. 2006. "A Queen for Whose Time? Elizabeth I as Icon for the Twentieth Century." *The Journal of Popular Culture* 39.5, pp. 796-816. Wiley Online Library [accessed 30 April 2013].
- Murray, Rebecca. N.d. "Director Shekhar Kapur Discusses Elizabeth: The Golden Age." *About.com Hollywood Movies*.
<http://movies.about.com/od/elizabeththegoldenage/a/elizabeth92607.htm> [accessed 10 May 2013].
- "The Reign Continues: Making *Elizabeth: The Golden Age*." 2008. Bonus Features, *Elizabeth: The Golden Age*. Dir. Shekhar Kapur. Universal Pictures [2007]. DVD.
- Stanley, Alessandra. 2006. "'Elizabeth I': The Flirty Monarch With an Iron Fist." *The New York Times*, 21 April, n.p.

- http://www.nytimes.com/2006/04/21/arts/television/21eliz.html?_r=0 [accessed 10 May 2013].
- Verburg, T. Larry. 2001. "A Portrait of the Queen: Elizabeth." *WordSmyth*, 12 April, n.p.
<http://www.oocities.org/tlverburg/elizabeth.pdf> [accessed 2 May 2013].
- Walker, Julia M. 2004. *The Elizabeth Icon, 1603-2003*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Wallace, Diana. 2008. *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Weir, Alison. 2003. *Mary Queen of Scots and the Murder of Lord Darnley*. London: Jonathan Cape.
- Weissberg, Jay. 2013. "Locarno Film Review: 'Mary Queen of Scots.'" *Variety*. N.p., 16 August.
<http://variety.com/2013/film/global/mary-queen-of-scots-review-locarno-film-festival-1200579863/> [accessed 7 Sept 2015].
- Westbrook, Vivienne. 2009. "Elizabeth: The Golden Age: A Sign of the Times?" *Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives* (pp. 164-177). Eds. Susan Doran and Thomas S. Freeman. London: Palgrave Macmillan.

Didon et Énée dans le seizième siècle français

La version d'Hélisenne de Crenne de l'*Énéide*¹

1. Introduction

En 1541 est parue la première traduction en prose française des quatre premiers livres des douze de l'*Énéide* de Virgile². Elle est attribuée à « ma dame Helisenne » de Crenne³, auteure de plusieurs ouvrages littéraires ayant vers cette époque déjà remporté un vif succès⁴. D'après les connaissances actuelles, le nom d'Hélisenne de Crenne constitue probablement le nom de plume d'une Marguerite

-
- 1 Les résultats présentés dans cet article sont le fruit d'un projet de recherche financé par le Conseil scientifique national suédois (Vetenskapsrådet, no 421-2013-1056).
 - 2 Hélisenne de Crenne, *Les Quatre premiers livres des Eneydes du treslegant poete Virgile, Traduictz de Latin en prose Francoyse, par ma dame Helisenne*, Paris : Denys Janot, 1541. Nous avons légèrement modernisé l'orthographe dans les citations de ce texte.
 - 3 Sharon Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress: Truth, fiction and feminism in Hélisenne de Crenne's Eneydes*, pp. 78–79 (disponible sur https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/3249/MarshallS_TP-C.pdf?sequence=3), commente le fait que les deux parties du nom de la traductrice, « Helisenne » et « De Crenne », sont séparées sur la page de titre, et suggère que le premier nom pourrait désigner la *persona* créée et mise en avant comme traductrice et auteure (et personnage principal dans les autres ouvrages attribués à Crenne), et le second la personne référentielle.
 - 4 Hélisenne de Crenne, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*. Édition critique établie, présentée et annotée par Christine de Buzon, Champion : Paris, 1997 [1538] ; Hélisenne de Crenne. *Les epistres familiares et invectives*. Édition critique commentée par Jerry C. Nash, Champion : Paris, 1996 [1539] ; Hélisenne de Crenne, *Le Songe de madame Helisenne*. Édition critique commentée par Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, Champion : Paris, 2007 [1540].

Briet, née à Abbeville et ayant résidé plus tard à Paris, où son œuvre fut publiée⁵.

Tandis que le reste de l'œuvre de Crenne a suscité beaucoup d'intérêt parmi ses contemporains et également chez les chercheurs d'aujourd'hui, il n'en va pas de même pour sa version de l'*Énéide*. Une explication partielle à cela se trouve probablement dans le fait que, si les trois premiers livres de Crenne ont connu plusieurs éditions modernes, sa traduction n'a donné lieu à aucune édition complète postérieure à celle de 1541⁶. L'ouvrage en question est d'ailleurs de ce fait relativement difficile d'accès⁷. À l'heure actuelle, trois exemplaires ont été localisés : un se trouve à la Bibliothèque nationale à Paris⁸, un autre à Genève⁹ et le dernier à Berlin¹⁰.

Il existe cependant quelques études sur la version crennoise de l'*Énéide*, se concentrant principalement sur la nature de cette traduction et ses sources¹¹. On peut également constater que l'intérêt que

5 Nicolas Rumet affirme dans une chronique datant du XVI^e siècle (publiée en 1902) que le nom de plume d'Hélisenne de Crenne cache une Marguerite Briet, née à Abbeville (et mariée à Philippe Fournel, sieur de Crenne) : « Anno 1540, mense Maio, perdocta mulier, ortu quidem Abbavillaea, nomen Margaritae Briaetae habens (vulgo dicebatur Helisenna Crennea), gallico poemate coruscabat [...] » (« En 1540, au mois de mai, une femme savante, née à Abbeville et nommée Marguerite Briet (mais communément connue sous le nom d'Hélisenne de Crenne), a brillé par son poème/écriture en langue française [...] » [traduit par les auteurs de l'article]). Voir *Nicolas et François, maîtres et historiens d'Abbeville au XVI^e siècle. De Abbavilla, capite comitatus Pontivi, excerptum ex Historia Picardiae Nicolai, et suivi d'Extraits de la Chronique du pays et comté de Ponthieu, de François*. Publication et notes par Ernest Prarond, Paris : A. Picard et fils, 1902, p. 37.

6 Voir cependant l'édition du chant 4 sur <http://rare.u-grenoble3.fr/spip/spip.php?article416> (publiée le 3 septembre 2014) [accédée le 19 octobre 2015].

7 Afin de remédier à cette difficulté d'accès, nous préparons actuellement une édition critique de la traduction de l'*Énéide* réalisée par Crenne. Ce travail est mené dans le cadre du projet mentionné ci-dessus, financé par le Conseil scientifique national suédois.

8 Bibliothèque nationale de France : Bibl. de l'Arsenal, Paris (Rés., Fol. B.L.613).

9 Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève (Hélisenne de Crenne Hd 91 Rés (2012-0310)).

10 Staatsbibliothek zu Berlin (4^o Wd 810).

11 Voir notamment la thèse soutenue en 2011 par Sharon Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress: Truth, fiction and feminism in Hélisenne de Crenne's Eneydes* ; voir aussi Christine M. Scollen-Jimack, « Hélisenne de Crenne, Octovien de Saint-Gelais and Virgil », *Studi Francesi* XXVI/1982, pp. 197-210 ; Diane S. Wood, *Hélisenne de Crenne. At the Crossroads of Renaissance Humanism and Feminism*, Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, pp. 135-151,

porte la philologie classique pour l'histoire de la réception des textes de l'Antiquité, notamment ceux de Virgile, s'est intensifié ces dernières années¹².

Il est dans ce contexte intéressant de noter que l'emploi du mot « traduction » relevait d'un usage récent à l'époque de Crenne¹³ (cette remarque vaut tout autant pour le verbe « traduire »¹⁴, mot remplaçant avec le temps le terme « translater », également utilisé par Crenne). Sa version de l'*Énéide* apparaît en fait pendant une période où la tâche du traducteur commence à être discutée et réévaluée¹⁵. Bien que la page de titre indique qu'il s'agit d'une « traduction », celle-ci est si libre que les termes de « version » ou d'« adaptation » semblent plus appropriés¹⁶.

et Valérie Worth-Stylianou, « Virgilian Space in Renaissance French Translations of the *Aeneid* », dans *Virgilian Identities in the French Renaissance*, éd. Phillip John Usher et Isabelle Fernbach, Cambridge : B. S. Brewer, 2012, pp. 117-140.

12 Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Oxford: Oxford University Press, 2003, sert d'introduction générale aux tendances actuelles de ce champ de la philologie classique. Craig Kallendorf est l'auteur de plusieurs ouvrages sur la réception de Virgile de l'époque de l'Ancien Régime : Craig Kallendorf, *The Other Virgil : Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford : Oxford University Press, 2007 ; Craig Kallendorf, *The Virgilian Tradition : Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Oxford : Oxford University Press, 2007. Ce dernier ouvrage reprend des articles et des chapitres de Kallendorf précédemment publiés.

13 Selon *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Dictionnaires le Robert, 2004, le premier exemple trouvé en langue française date de 1530. Voir également l'article de William Kemp et Mathilde Thorel sur l'emploi des termes de « traduction » et de « translation ». William Kemp & Mathilde Thorel, « Edition et traduction à Paris et à Lyon, 1500-1550: la chose et le mot », *Histoire et civilisation du livre* - revue internationale 4/2008, pp. 117-136.

14 Dont le premier exemple date de 1520 selon *Le Nouveau Petit Robert*. Crenne utilise donc elle-même le terme de « traduction », et aussi le verbe « translater » (*Les Eneydes*, dans l'« epistre dedicatoire », f. à iii r^o), plus courant à l'époque.

15 Voir p. ex. Étienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre, d'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle*, Lyon : E. Dolet, 1540.

16 Marshall discute de la traduction comme un type de réception et d'interprétation (*ibid.*, pp. 24-27). Elle cite Hardwick, qui affirme que la « version » constitue « a refiguration of a source which is too free and selective to rank as a translation » (Hardwick, *Reception Studies*, p. 10, dans Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress: Truth, fiction and feminism in Hélienne de Crenne's Eneydes*, pp. 26-27). Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Londres & New York : Routledge, 2006, pp. 18-19, établit le rapport entre adaptation, appropriation et intertextualité. Rappelant la grande variation qui existe quant aux termes utilisés pour décrire le processus de recréation à partir d'une œuvre existante : version, variation, interprétation, transformation, imitation, etc., Sanders constate que le

La traduction de Crenne étant donc très libre, elle a souvent été négligée¹⁷, voire carrément omise des ouvrages rendant compte des traductions de l'*Énéide* au travers des siècles. Cela n'a cependant pas été le cas de la traduction versifiée réalisée par Octovien de Saint-Gelais¹⁸, qui n'hésite pas, lui non plus, à broder sur le texte original. Le propos de la présente étude est précisément de dégager et d'illustrer quelques variations que nous avons pu constater par rapport au texte source dans la version de Crenne du premier livre de l'*Énéide*¹⁹. Vu l'importance de la traduction de Saint-Gelais, plusieurs fois rééditée (entre autres en 1540, un an avant la parution de la traduction de Crenne), nous rattacherons aussi les passages cités à ce texte pour mettre au jour les rapports qui peuvent exister entre les deux versions.

Avant de parler de la nature et des spécificités de la version crennoise, il convient de rappeler en quelques mots quel est le sujet de l'*Énéide*, ainsi que son contexte historique et sa réception.

concept d'adaptation est souvent utilisé dans un sens plus restreint, faisant allusion à la transposition d'une œuvre d'art en un autre medium ou genre, comme par exemple l'adaptation d'un roman au cinéma ou d'une pièce de théâtre en comédie musicale. Selon Linda Hutcheon, avec Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, Londres & New York : Routledge, 2013 [2006], p. 8, l'adaptation représente 1) « An acknowledged transposition of a recognizable other work or works »; 2) « A creative *and* interpretive act of appropriation/salvaging »; 3) An extended intertextual engagement with the adapted work ».

17 Patrick Amstutz, « Cinq grandes étapes dans l'art de traduire l'*Énéide* en français », *Revue des Études latines* 80/2002, pp. 13-24, ici p. 16, se contente de la mentionner dans une note.

18 Octovien de Saint-Gelais, *Les eneydes de Virgille, translatez de latin en françois, par messire Octovian de Sainct Gelais, en son vivant evesque d'Angoulesme. Reueues et cotez par maistre Jehan d'Ivry, bacchelier en medecine*, Paris : A. Vérand, 1509. Nous avons légèrement modernisé l'orthographe dans les citations de ce texte. Disponible sur le lien suivant : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71-496m>.

19 Nous avons auparavant examiné le quatrième livre de l'*Énéide* dans la version crennoise, nous concentrant sur les portraits de Didon et d'Énée. Nous avons alors pu constater, en comparant avec le texte de Virgile, que Crenne attribue un rôle plus important à la passion en dépeignant les deux protagonistes : leurs sentiments sont plus accentués et l'amour les rend vulnérables d'une façon rappelant l'œuvre précédente de Crenne : Sara Ehrling & Britt-Marie Karlsson, « A French 16th century edition of Virgil's *Aeneid*: Hélienne de Crenne's version of the first four books », *Allusions and Reflections: Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, éd. Elisabeth Waghall Nivre et al., Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 271-285.

2. La tradition de l'*Énéide*

L'*Énéide*, composé par Virgile (en latin : Publius Vergilius Maro) entre l'an 29 et l'an 19 avant Jésus-Christ, doit quant à sa structure et les événements qui y sont racontés beaucoup à l'*Illiade* et à l'*Odyssée* d'Homère. Le lien à l'histoire, à la culture et à la mythologie grecques était important au « siècle d'Auguste », la période de l'histoire romaine qui a vu naître l'*Énéide*, et au cours de laquelle Octavien, devenu empereur sous le nom d'Auguste, a instauré le Principat romain. Auguste était issu d'une ancienne famille de la Rome antique, les « Iulii », en souvenir d'Iule, le fils d'Énée. Énée était selon le mythe, le fils de la déesse Vénus, et tous ceux qui se prévalaient de sa descendance, comme César et Auguste, pouvaient par ce lignage revendiquer des origines troyennes, et même divines.

À la différence d'Énée, le héros de l'*Énéide*, la femme protagoniste des quatre premiers livres, Didon, semble avoir réellement existé. Les légendes sur cette Didon « historique », précédant la version virgilienne, soulignent le dynamisme de celle-ci²⁰. Didon était une princesse phénicienne qui s'est selon la légende enfuie de Tyr après que son frère eut assassiné son mari. Après un périple aventureux autour de la mer Méditerranée, elle arrive avec son peuple en Afrique du Nord. Là, elle réussit à obtenir tant de terres qu'il en pourrait tenir dans la peau d'un bœuf. Elle déchiquette la peau, afin de pouvoir s'approprier suffisamment de terres pour fonder sa nouvelle ville, Carthage. Elle réussit ainsi à fonder Carthage pacifiquement et à s'y établir. À cet égard, sa tactique diffère beaucoup de celle d'Énée et son arrivée belliqueuse en Italie. Même s'il y avait eu un Énée, une rencontre entre celui-ci et Didon aurait été historiquement impossible²¹, puisque Didon a vécu environ cent ans avant la guerre de

20 Timée de Tauroménion, historien grec (env. 356 à 260 av. J.-C.) dont les textes sont perdus, semble être le premier historien grec à attribuer la fondation de Carthage à Didon. La version de l'historien romain Justin (en latin Marcus Junianus Justinus), III^e siècle, semble en gros correspondre à la version de Timée de Tauroménion (Justin 18-4-6 ; 8). Il y a aussi des chroniques tyriennes parlant d'une Elissa, sœur du roi tyrien Pygmalion, qui serait partie pour fonder Carthage. Cela aurait eu lieu en 814 avant Jésus-Christ. Voir James Davidson, « Domesticating Dido : History and Historicity », *A Woman Scorn'd : Responses to the Dido Myth*, éd. Michael Burden, Londres : Faber and Faber, 1998, pp. 65-88, ici pp. 65-69.

21 Ce que fait remarquer entre autres Servius, le commentateur sans doute le plus important de l'époque de Crenne.

Troie. Cette reine carthaginoise se serait, tout comme la Didon de l'*Énéide*, suicidée mais, à la différence de la Didon de Virgile, dont la mort est provoquée par le départ d'Énée, le suicide de la Didon des légendes historiques aurait été motivé par le désir d'éviter tout remariage et de rester ainsi fidèle, de par-delà la mort, à son époux décédé.

L'*Énéide* était une œuvre appréciée par les contemporains de Virgile, et des commentaires ont tôt été élaborés pour faciliter la lecture et l'interprétation du poème. Les plus connus et utilisés sont ceux de Servius, datant de la fin du IV^e ou du début du V^e siècle. Le pieux Énée, le *pious Aeneas*, avec son sang-froid, sa maîtrise de soi et son attachement au devoir, a longtemps été mis en avant comme un exemple à suivre dans l'éducation des jeunes hommes. Énée est clairement proposé comme modèle édifiant dans plusieurs des commentaires²², ce qui indique que la dimension morale était centrale dans l'éducation des jeunes hommes dans les écoles et les monastères.

Vers le début du XVI^e siècle, le nombre de commentaires sur l'*Énéide* a augmenté. Dans la plupart des éditions imprimées de l'époque, le texte de Virgile est accompagné des commentaires de Servius. De nombreux éditions comportent également un (ou plusieurs) autre(s) commentaire(s) élaboré(s) pendant la Renaissance. En ce qui concerne les éditions françaises, il s'agit le plus souvent de ceux de Josse Bade (aussi dit Josse Badius Ascensius), un imprimeur flamand dont les commentaires furent imprimés pour la première fois en 1501 dans une édition de l'*Énéide* imprimée par sa maison d'édition parisienne en 1501²³. Les propos de ce dernier, qui sont de

22 Craig Kallendorf, « Ascensius, Landino, and Virgil: continuity and transformation in Renaissance commentary », *Acta Conventus Neo-Latini Barenensis: Proceedings of the Ninth International Congress of Neo-Latin Studies*, éd. J. F. Alcina et al., Tempe, AZ : Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998, pp. 353-360 – réimprimé dans Kallendorf, *The Virgilian Tradition : Book History and the History of Reading in Early Modern Europe* – discute dans ce contexte les commentaires de Josse Bade, et de Aelius Donatus (IV^e siècle), qui insistent sur la vertu d'Énée. Ce héros virgilien a en fait servi d'exemple dans la construction de la masculinité dès la naissance du texte, voir Alison Keith, *Engendering Rome: Women in Latin Epic*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, pp. 8-35.

23 Paul White, *Jocodus Badius Ascensius: Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford : Oxford University Press, 2013, pp. 84-85 ; Craig Kallendorf, « Ascensius, Landino, and Virgil: continuity and transformation in Renaissance commentary », p. 335, soulignent la nature épidéictique des commentaires de Jos-

nature très variée, semblent avoir une visée pédagogique. La dédicace du second volume de ses commentaires sur Virgile donne à penser que ceux-ci étaient en premier lieu destinés à guider un lecteur de Virgile non affilié à des établissements scolaires et universitaires, même s'ils pouvaient certainement être utiles à un étudiant appliqué, désireux de compléter les explications des professeurs.

Hélisenne de Crenne avait donc probablement accès aux commentaires latins, mais, puisqu'il faut croire que la personne que désignait ce nom de plume était de sexe féminin, la traductrice n'avait sans doute pas profité de la même éducation que les garçons et les hommes, qui avaient appris à voir en Énée un modèle, un exemple littéraire à imiter. Cette différence a peut-être permis à la traductrice d'interpréter différemment les textes classiques par rapport à ses collègues masculins.

Pourquoi Hélisenne de Crenne a-t-elle donc choisi de faire une traduction de l'*Énéide*, après le succès de ses autres livres ? Cette interprétation d'une œuvre classique avait vraisemblablement plusieurs objectifs : nous allons ci-dessous en analyser quelques-uns.

3. Pourquoi l'*Énéide* et Didon ?

Dans l'*Énéide*, Didon, la reine de Carthage, tombe amoureuse d'Énée. Notons d'emblée que cette reine a en réalité un rôle central dans l'œuvre entière de Crenne, et en particulier dans son premier ouvrage, *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* (1538), dont la protagoniste, appelée Hélisenne comme l'auteur, raconte sa propre déception amoureuse. Didon est, avec d'autres héroïnes de la littérature antique, évoquée dans le texte²⁴. Elle y sert d'exemple à double tranchant ; une femme à la fois faible et forte. Si, comme Didon, Hélisenne est d'abord fidèle à son mari (décédé dans le cas de Didon, vivant dans le cas d'Hélisenne) et un parangon de vertu, elle va toutefois, à l'instar de la reine, ensuite succomber à l'amour. L'hypothèse d'un lien entre Didon et Hélisenne est aussi renforcée

se Bade dont l'objectif principal est de louer la vertu d'Énée, un héros servant d'exemple à imiter.

²⁴ Hélisenne de Crenne, *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, 1997 [1538], pp. 222, 243 (Dido) ; 133, 212, 271 (la royne Carthagienne/de Carthage) ; p. 433 (Elissa).

par le fait que le nom d'Hélisenne pourrait, comme le suggère Buzon, être le résultat d'une combinaison de différents noms d'héroïnes antiques²⁵, entre autres celui de Didon, qui portait aussi un autre nom : Elyssa/Elissa. En tenant compte de ce fond intertextuel, la traduction de l'*Énéide* pourrait être perçue comme une suite naturelle des œuvres précédentes et la clé de voûte de l'œuvre de Crenne. Le choix de traduire les quatre premiers livres est naturel, puisque c'est dans cette partie que se déroule l'histoire d'amour entre Didon et Énée.

Rappelons que le premier livre de l'*Énéide* décrit d'abord le naufrage des Troyens en fuite après la chute de leur cité, puis leur arrivée à Carthage. Ce naufrage est une conséquence de la colère de la déesse Junon contre les Troyens. Dans les deux livres suivants, Énée raconte la chute de Troie, sa fuite avec entre autres son père et son fils, et leur pérégrination vers l'Italie, où il doit, obéissant aux ordres des dieux, se rendre pour fonder une nouvelle Troie. Le quatrième livre relate le séjour d'Énée à Carthage, le sentiment qui s'éveille en Didon pour ce dernier, et finalement le départ du héros pour l'Italie, suivi du suicide de Didon qui en résulte.

Ce sont les dieux qui dictent les événements, avant tout Junon, Jupiter et Vénus, mais on peut pourtant noter que c'est l'être humain, tiraillé entre son devoir et ses sentiments, qui est au centre du récit. Cela est vrai aussi bien pour Didon que pour Énée, tous les deux pouvant être perçus comme le personnage principal de ce début du poème épique de Virgile²⁶.

25 Voir l'introduction à son édition des *Angoysses douloureuses*, *op. cit.*, pp. 20-26.

26 La difficulté d'identifier un seul personnage principal dans les premiers livres de l'*Énéide* n'est pas exclusivement un phénomène moderne, ce que peut illustrer le passage suivant d'Augustin *Conf.* 1. 13, décrivant la réaction du jeune écolier à l'histoire de Didon et Énée: « Nam utique meliores, quia certiores, erant primae illae litterae, quibus fiebat in me et factum est et habeo illud, ut et legam, si quid scriptum inuenio, et scribam ipse, si quid uolo, quam illae, quibus tenere cogebar Aeneae nescio cuius errores oblitus errorum meorum et plorare Didonem mortuam, quia se occidit ab amore, cum interea me ipsum in his a te morientem, deus, uita mea, siccis oculis ferrem miserrimus.

Quid enim miseri misero non miserante se ipsum et flente Didonis mortem, quae fiebat amando Aenean, non flente autem mortem suam, quae fiebat non amando te, deus, lumen cordis mei et panis oris intus animae meae et uirtus maritans mentem meam et sinum cogitationis meae? » ; Aurelius Augustinus, *Confessionum libri XIII*, éd. Lucas Verheijen, (= *Corpus christianorum. Series Latina*, 27) Tournout : Brepols, 1981. « Plus certaines et meilleures étaient ces premières le-

La traduction d'Hélisenne de Crenne de l'*Énéide* est dédiée à François I^{er}, ce roi emblématique de la Renaissance française, dit « le Père et Restaurateur des Lettres »²⁷. C'est en fait le seul de ses livres à comporter une dédicace : la traductrice aspirait sans doute, en donnant sa version de l'*Énéide*, cette épopée « nationale », se retrouver à l'intérieur du cercle culturel qui se formait autour du roi.

Avant de citer et de discuter quelques passages précis, nous mentionnerons quelques différences d'ordre général entre la version de l'*Énéide* de Crenne et le texte source.

4. La version crennoise de l'*Énéide*

La page de titre précise que, dans la version de Crenne de l'*Énéide*, des « propos » ont été ajoutés, servant d'explication et de décoration : « à la traduction desquelz [des quatre premiers livres ; S.E., B.M.K.] y a pluralité de propos, qui par manière de phrase y sont adjoustez : ce qu[i] beaucoup sert à l'elucidation & decoration desdictz Livres »²⁸. Le sens du mot « phrase » n'est pas tout à fait clair dans ce contexte. Marshall identifie ces « phrases » comme les courts textes résumant le contenu du chapitre à venir²⁹. Nous pensons pour notre part que les « phrases » mentionnées à la page de titre pourraient désigner également d'autres ajouts faits dans le texte de Crenne par rapport au texte source. Ce terme pourrait entre autres faire allusion aux commentaires et explications ajoutés en marge du texte, la glose marginale, ou manchette, introduisant pour la plupart le lecteur aux croyances du monde antique. Scollen-Jimack³⁰ évoque à cet endroit trois interpréta-

çons qui m'ont donné la faculté de lire ce qui me tombe sous les yeux, d'écrire ce qu'il me plaît, que celles où j'apprenais de force les courses errantes de je ne sais quel Enée, oublieux de mes propres erreurs, et gémissant sur la mort de Didon, qui se tue par amour, quand je n'avais pas une larme pour déplorer, ô mon Dieu, ô ma vie, cette mort de mon âme que ces jeux emportaient loin de vous. » Voir *Œuvres complètes de Saint Augustin*, trad. par Augustin d'Hippone, texte établi par Poujoulat et Raulx, Bar-le-Duc : Guérin & Cie, 1864. Disponible sur le lien suivant : [http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_\(Augustin\)/Livre_premier](http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_(Augustin)/Livre_premier).

27 Voir p. ex. Louis-Pierre Anquetil, *Précis de l'histoire universelle ou tableau historique*, Paris : Lesguilliez frères, 1799, tome septième, p. 290.

28 Hélisenne de Crenne, *Les Quatre premiers livres des Eneydes*, page de titre.

29 Sharon Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress*, p. 78.

30 Christine M. Scollen-Jimack, « Hélisenne de Crenne, Octovien de Saint-Gelais and Virgil », *Studi Francesi* XXVI/1982, pp. 197-210, ici p. 201.

tions possibles du mot « phrase ». Ce terme pourrait représenter 1) la paraphrase : le terme se référant alors au texte dans sa totalité comme une sorte de paraphrase de l'*Énéide* de Virgile (le texte est effectivement désigné comme constituant une « fraze », un mot qui revient en haut de chaque page : « fraze du premier livre », etc.) ; 2) une digression (introduisant des matériaux qui ne font pas partie du texte original, comme les différentes versions de la mort d'Hector dans le deuxième livre) ; 3) des passages dans lesquels la traduction diffère d'une manière significative du texte source sans que cela soit motivé pour des raisons, par exemple, stylistiques.

Il y a quelques différences générales qui frappent immédiatement un lecteur de la version crennoise de l'*Énéide* par rapport au texte source : nous avons déjà commenté le fait que cette traduction ne comporte que quatre des douze livres. On constate ensuite que, tandis que l'*Énéide* de Virgile est une œuvre épique, composée par des hexamètres, Crenne a choisi de donner sa version de l'*Énéide* en prose. Se différenciant de celui de Virgile, le texte de Crenne est divisé en chapitres, chacun d'eux étant introduit par un court résumé de ce qui va suivre³¹.

Dans la dédicace, Crenne loue l'érudition de François I^{er}, qui saura certainement s'apercevoir des ajouts qu'elle a faits au texte de Virgile :

[...] ceste traduction, en laquelle la sublimité de vostre splendide esperit, pourra cognoistre aulcune[s] choses servant au propos y estre par moy adjoustées, & par especial au Second livre : auquel est faict mention de la deplorable fin du tresprestant & magnanime Hector, de l'illustrité duquel vostre preclaire progeniture & tresantique generosité a prins origine.

(*Les Eneydes*, trad. Crenne 1541, Epistre dedicatoire fol. à iii)

Il s'agit par conséquent, entre autres, du récit de la mort d'Hector, dont Crenne donne non moins de quatre versions différentes. Si

31 Anne Réach-Ngô, *L'écriture éditoriale à la renaissance. Genèse et promotion du récit sentimental français (1530-1560)*, Genève : Droz, 2013, fait remarquer que ce genre de mise en chapitre (et en paragraphe) d'un texte était souvent dû aux soins de l'imprimeur pour augmenter la lisibilité d'un ouvrage, témoignant alors de « la participation de l'instance éditoriale à l'élaboration de la signification de l'œuvre » (p. 148).

Crenne insiste sur ce point, c'est que le héros troyen, Hector, était depuis le Moyen Âge tenu pour l'ancêtre de la famille royale³² ; il devait donc mourir comme un héros.

Crenne affirmant avoir apporté des éclaircissements au texte de Virgile, il nous semble essentiel d'étudier certains d'entre eux, principalement dans le premier livre de l'*Énéide*.

5. La voix du narrateur

Certaines des clarifications qu'on peut observer dans le texte ont trait à la voix narratrice, qui est plus visible dans le texte de Crenne que chez Virgile. Cette voix est, selon la tradition épique, plus distincte au début du récit. Dans la citation suivante, le narrateur annonce le sujet de son récit (le texte latin suit l'édition Budé³³ ; nous donnons également dans le texte la traduction de Jacques Perret en français moderne³⁴, et dans les notes, une traduction littérale et juxtalinéaire, à l'origine établie par Édouard Sommer et puis restituée par Gérard Gréco³⁵) :

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque venit

32 François I^{er} avait en effet « évoqué le mythe d'une origine troyenne du monarque français et de sa nation » en établissant, sous forme poétique, un parallèle entre lui-même et Énée dans une lettre adressée à sa sœur Marguerite. Voir Jean-Max Colard, « Le courage. "La veine royale" de François I^{er} poète », dans *Devenir roi. Essais sur la littérature adressée au Prince*. Sous la direction d'Isabelle Cogitore et Francis Goyet, Grenoble : Ellug, 2001, pp. 119-146, ici pp. 137-139.

33 Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris : Les Belles Lettres, 2009 [1977].

34 *Ibid.*

35 Virgile, *Premier Livre de l'Énéide: Les Auteurs Latins : Expliqués d'après une méthode nouvelle par deux Traductions Françaises, l'une littérale et juxtalinéaire présentant le mot à mot français en regard des mots latins correspondants, l'autre correcte et précédée du texte latin*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1880. Cet ouvrage a été restitué et mis en ligne par Gérard Gréco en 2008. Nous utilisons la Restitution v. 0.5 : Gérard Gréco copyright 2010, disponible sur le lien suivant : http://gerardgreco.free.fr/IMG/pdf/EnA_c_ide-livre-I-v0.5-juxta.pdf. Le suivant avis est relatif à la traduction littérale et juxtalinéaire : « On a réuni par des traits les mots français qui traduisent un seul mot latin. On a imprimé en italique les mots qu'il était nécessaire d'ajouter pour rendre intelligible la traduction littérale, et qui n'ont pas leur équivalent dans le latin. Enfin, les mots placés entre parenthèses, dans le français, doivent être considérés comme une seconde explication, plus intelligible que la version littérale. »

litora, multum ille et terris iactatus et alto
 ui superum saevae memorem Iunonis ob iram,
 multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
 inferretque deos Latio, genus unde Latinum
 Albanique patres atque altae moenia Romae.
 (*Aen.* 1. 1-7)³⁶

[...] je chante l'horreur des armes de Mars et l'homme qui, premier, des bords de Troie vint en Italie, prédestiné, fugitif, et aux rives de Lavinium ; ayant connu bien des traverses et sur terre et sur l'abîme sous les coups de Ceux d'en haut, à cause de la colère tenace de la cruelle Junon, il souffrit aussi beaucoup par la guerre comme il luttait pour fonder sa ville et installer ses dieux dans le Latium ; d'où la race latine, les Albains nos pères et les murs de la haute Rome.

(*Énéide*, trad. Perret, p. 5)

Après quoi le narrateur invoque la muse :

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 quidue dolens regina deum tot uoluere casus
 insignem pietate uirum, tot adire labores
 impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?
 (*Aen.* 1. 8-11)³⁷

Muse, apprends-moi les causes : pour quelle atteinte à ses pouvoirs, pour quelle blessure la reine des dieux précipita en un tel cercle d'infortunes, au-devant de tels travaux, un homme insigne en pitié. Est-il tant de colères dans les âmes célestes ?

(*Énéide*, trad. Perret, p. 5)

36 « Je chante les armes, et *ce* héros, qui fugitif (banni) par le destin, vint le premier des bords de Troie en Italie et aux rivages de-Lavinium. Celui-là (ce héros) *fut* ballotté beaucoup et sur les terres et sur la haute *mer* par la force des *dieux* d'en-haut à cause du ressentiment de la cruelle Junon ; et il souffrit aussi beaucoup par la guerre, jusqu'à ce qu'il fondât une ville et qu'il introduisît *ses* dieux dans le Latium, d'où *sont sortis* la race latine et les pères (les rois) Albains et les murs de la haute Rome. » (Trad. Sommer)

37 « Muse, raconte-moi les causes, quelle divinité ayant été offensée, ou de quoi ayant-du-ressentiment la reine des Dieux poussa un héros remarquable par *sa* pitié à rouler (courir) tant de hasards, à aborder (entreprendre) tant de travaux. Est-ce que de si grandes colères *sont* aux âmes célestes ! » (Trad. Sommer)

Le début du texte de Crenne est différent : la narratrice commence par annoncer que son récit parlera de la chute déplorable de Troie, et aussi d'Énée, ce Troyen fugitif et persécuté par la déesse Junon :

J'ay proposé d'exhiber par mes escriptz, la ruyne & extermination de la tresinclyte & populeuse cité de Troye, pour manifester les diverses batailles à icelle inferées par les Gręcz, lesquelz preteritement l'annichillerent : & avec ce, veulx donner notice de ce-luy qui apres telle déplorable expugnation, premierement vint de la cité eversée pour habiter en la region Italique, & luy estant fugitif, fut par divine puissance tant favorisé, que en Lavine vint faire election de sa residence. Non obstant que d'anxieuse & mortifere guerre fut agité, tant par les lieux maritimes que terrestres : Car Juno contre luy indignée fait insister à l[l']encontre de son vouloir, dont il tollera extremes travaulx & peines premier que par luy fut construite, & edifiée ceste cité, de laquelle le nom de Latin print origine, si en furent habitateurs les attediez & fatiguez Troyens : lors du fondement de la cité nouvelle vindrent en bruit les peres Albains & leurs posterieurs, Parquoy estant chose fort ardue, & de perpetuelle memoire digne, tres humblement je exore les Muses que de leurs sciences, ne me soient avenes, affin de divulguer quelle fut l'occasion qui stimula Juno à persecuter celui profugue Troyen, home de singuliere magnanimité remply. Qui la provocqua doncques telles laborieuses fatigues luy propiner, puis qu'estant juste, peine n'avoit merité, peult il bien estre qu'en l'interiorité des corps celestes se trouvent cueurs qui à operation cruelle les incline ? Helas ouy. Mais premier que de la cause vous certiorer, vous narreray l'excellence d'une cité magnificque, que Juno tres affectueusement favorisoit [...].

(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. II, fol. ii r^o-v^o)

Tout d'abord, nous pouvons constater que le passage de Crenne est bien plus long que celui de Virgile, et qu'elle présente différemment son sujet. Virgile chante les armes et l'homme (« arma virumque cano »), ce qui, tout en faisant allusion à l'œuvre d'Homère³⁸, est depuis l'Antiquité interprété comme faisant référence respectivement

38 « Arma » (« armes ») fait alors allusion au récit de la guerre de Troie dans l'*Iliade* ; « virum » (« homme ») fait référence à Ulysse dans l'*Odyssée*.

aux combats en Italie et à Énée. Crenne, quant à elle, souligne le fait que son récit décrira la chute déplorable de la magnifique et populeuse ville de Troie, ainsi que le parcours de l'homme qui s'en enfuit pour, à l'aide des dieux, fonder la ville de Lavinium. En ceci Crenne semble en partie s'inspirer de la traduction de Saint-Gelais, qui a sans aucun doute constitué l'une des sources principales de Crenne lors de son travail aboutissant à cette version en prose française de l'*Énéide*. Voici comment Saint-Gelais traduit cette première partie de l'*Énéide* :

J[l']ay entrepris de coucher en mes vers
 Le cas de troye qui fut mise en l[l']envers
 Les batailles et armes qui s[l']li feirent
 Par les greccoys qui jadis la deffirent
 Et de traicter aussi par mes escripts
 Qui fut celluy apres telz plains et cris
 Qui premier vint de troye demolie
 Prendre sejour au pays d[l']ytalie
 Et il fuytif par le vouloir des dieux
 En lavine vint eslire ses lieux
 Jacoit pourtant qu[l']ennuy et forte guerre
 Luy feist fortune et par mer et par terre
 Et que Juno qui de luy se douloit
 Feist empescher d[l']aller où il vouloit
 Et moult souffrit de travaulx et de peine
 Quant il bastit la cité primeraine
 Et qu[l']il logea ses penates troyens
 En la cité par curieux moyens
 Dont print alors origine et naissance
 Le nom latin et vindrent en essence
 Les albains peres et leur posterité
 Du fondement de la neufve cité
 O donques muse humblement te supplie
 Que ton scavoir maintenant me deslie
 Qui fut la cause ne dont fut le motif
 Parquoy juno eut le cueur ententif
 Persecuter homme si tresnotable
 Et de pitié si fort recommandable
 Ne qui la meut telz labeurs preparer

A homme juste et armes luy parer
 Est il possible que les divins couraiges
 Soyent remplis de si cruelz ouvrages
 (*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais, fol. Aiii r^o)

Saint-Gelais choisit donc lui aussi d'interpréter les batailles dont parle Virgile au début de son épopée comme celles de Troie, et non celles d'Italie, ce qui est plus surprenant dans une traduction qui comporte tous les douze livres de l'*Énéide*. Que Crenne se concentre dans son introduction sur la chute de Troie est logique, puisqu'elle a choisi de ne traduire que les quatre premiers livres des douze de l'*Énéide*, et que les seules batailles qui y sont racontées sont celles de Troie. Cette guerre était en même temps la cause de la fuite d'Énée et son arrivée subséquente à Carthage, et, par extension, de l'amour fatal, une passion qui s'avèrera mortelle pour Didon. Le choix des quatre premiers livres est sans doute aussi lié au fait que l'ancêtre mythique du dedicataire François I^{er}, le Troyen Hector, est tombé à Troie, ce qui explique pourquoi la traductrice, à la différence de Saint-Gelais, fait préciser que la chute de cette ville est « déplorable » (« telle déplorable expugnation »).

Nous pouvons aussi constater que la narratrice commente plus explicitement les événements et le caractère des personnages, constatant entre autres qu'Énée n'avait pas mérité la haine de Junon (« puis qu'estant juste, peine n'avoit merité »). Crenne répond également à la question posée par Virgile concernant la colère dans l'âme des dieux : « [...] peult il bien estre qu'en l'interiorité des corps celestes se trouvent cueurs qui à operation cruelle les incline ? », affirmant que leurs cœurs les inclinent effectivement à accomplir des actes cruels : « Helas ouy. » En ceci le texte de Crenne se différencie de celui d'Octovien de Saint-Gelais, qui suivait, lui, le texte source sans trancher la question de la cruauté des dieux.

6. Élucidations et décorations

La page de titre précise donc que les ajouts faits par Crenne servent non seulement à expliquer et à clarifier le texte de Virgile, mais aussi à le décorer (« ce qui beaucoup sert à elucidation & decoration desdictz Livres »). Cette aspiration est conforme à celle de vouloir

« élucider » le texte, le plus souvent réalisée par des parties où est présentée et expliquée la mythologie grecque et romaine. Ces ajouts ne sont d'habitude pas très importants, mais à quelques occasions, la traductrice ajoute des passages plus longs, les annonçant alors explicitement, comme par exemple dans la citation suivante, introduisant une digression sur Cupidon, le fils de Vénus et également le dieu de l'Amour :

Ces parolles proferées, Cupido obeyssant au vouloir maternel, delibera vers Dido se transmigrer, mais preallablement que plus outre du premedité voyage vous declairer, je veulx de sa forme & contenance faire recit [...].

(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. XXVI, fol. xxiiii r^o)

La description de Cupidon s'étale sur presque une page, la fin de la digression étant soigneusement marquée par la narratrice : « Or ayant la forme, gestes & contenance du petit dieu convenablement descripte[s], reprendrons nostre primitif propos » (*ibid.*). Un lecteur non familier du texte de Virgile pourrait ne pas s'apercevoir des ajouts de Crenne, mais ceux qui connaissent leur Virgile peuvent, grâce à ce genre d'avertissement, identifier les additions faites au texte original. Ce procédé pourrait cependant rendre le lecteur moins attentif à d'autres ajouts, non annoncés. Si ces derniers sont pour la plupart moins importants, ils sont d'autant plus nombreux, et mieux intégrés au texte, de sorte qu'il est plus difficile de les repérer.

7. Mobiles et sentiments

Crenne rend fréquemment plus explicites les intentions et les sentiments des personnages, ces changements n'étant le plus souvent pas annoncés. Par exemple, la Junon de Crenne est plus manipulatrice et sa haine plus prononcée que dans le texte de Virgile. Chez Crenne, la déesse agit à dessein pour empêcher les Troyens de trouver le bonheur. Cette malveillance est évidente dès le début du récit, et c'est elle qui donne lieu aux événements qui s'ensuivent :

Mais certes l'extreme crudelité de Juno, au cueur de laquelle estoit reservée la vulneration incurable, fait promptement leur de-

lectation en amaritude convertir, Car elle estant d'indignation remplye, en elle mesme, dit ainsi [...].

(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. II, fol. iii r^o)

En soulignant l'extrême cruauté de Junon, Crenne s'inspire peut-être encore une fois de Saint-Gelais ; elle semble pourtant renforcer la férocité de la déesse. On pourra étudier comment en comparaison son prédécesseur traita le même passage :

Quant pour certain juno par trop cruelle
Qui en son cueur gardoit playe immortelle
En elle mesme remplye de tristesse
Va dire [...].

(*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais, fol. Aiii v^o)

Virgile, en réalité, s'en tenait, lui, à « la blessure éternelle qu'elle garde dans son cœur » comme seule raison de l'hostilité de Junon envers les Troyens :

cum Iuno aeternum seruans sub pectore volnus
haec secum [...]

(*Aen.* 1. 36-37)³⁹

quand Juno, gardant au cœur sa blessure éternelle, se dit ainsi [...]

(*Énéide*, trad. Perret, p. 6)

Cette blessure est la conséquence du choix opéré par le prince troyen, Pâris, lorsque celui-ci, devant décider quelle déesse était la plus belle, se prononça en faveur de Vénus.

On peut également noter que la force des liens entre les parents et leurs enfants est plus intense chez Crenne que chez Virgile : Énée se fie à l'amour maternel pour obtenir l'aide de Vénus :

Et lors poursuyvant le divin sort fatal, avois esperance & confidence totale à ma mere qui est déesse scientifique & discrete. Pour certain je me persuadois que l'affection maternelle, seure conduite nous deust donner [...].

39 « [...] quand Junon, conservant une blessure éternelle sous sa poitrine (dans son cœur), dit ces paroles avec soi (en elle-même) [...]. » (Trad. Sommer)

(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. XV, fol. xiiii r^o)

Cette traduction suit de près celle de Saint-Gelais :

En poursuivant le divin sort fatal
Ayant fiance et mon espoir total
A ma mere deesse saige et duyte
Qui nous devoit donner seure conduyte
(*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais)

Saint-Gelais accorde cependant moins d'importance à l'amour maternel que ne le fait Crenne : chez lui, c'est en premier lieu en tant que déesse que Vénus est capable de guider Énée, alors que chez Crenne, c'est clairement l'affection maternelle qui guidera ses pas. Virgile, quant à lui, souligne autant l'importance de la divinité de Vénus que celle de l'affection maternelle, en faisant dire à Énée que

matre dea monstrante uiam, data fata secutus;
(*Aen* 1. 382)⁴⁰

ma mère, ma déesse, m'indiquant la route,
j'obéissais aux oracles qui m'étaient donnés.
(*Énéide*, trad. Perret, p. 20)

Peu après, Vénus coupe la parole à Énée, sa tendresse maternelle ne lui permettant pas d'écouter jusqu'au bout le récit de la souffrance de son fils :

La prononciation de telle complainte, provocqua Venus à telle compassion, que pour estre mere ne la pouvoit plus souffrir. Parquoy forcée fut d'interrompre & sincopper de son Enée la dolente & piteuse voix [...].
(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. XVI, fol. xiiii r^o)

Dans le texte source, il n'est en effet pas tout à fait clair si c'est en raison de sa propre douleur, ou en vertu de celle d'Énée, que Vénus s'interrompt :

⁴⁰ « [...] poursuivant les destins à moi donnés, la déesse *ma* mère *me* montrant la route » (Trad. Sommer).

[...] Nec plura querentem
passa Venus medio sic interfata dolore est:
(*Aen* 1. 385-386)⁴¹

La traduction de Perret réussit à éviter cet écueil :

Vénus ne supporta pas qu'il se plaignît davantage,
elle interrompit sa lamentation
(*Énéide*, trad. Perret, p. 20)

Servius commente l'ambiguïté de Virgile et propose deux interprétations possibles : il est question dans l'une de la douleur d'Énée, le narrateur, et dans l'autre de celle de Vénus, qui est vraisemblablement touchée par les malheurs de son fils⁴². L'équivoque chez Virgile est par conséquent soulignée par les commentateurs⁴³, ce dont Crenne était probablement consciente, optant cependant pour l'une des interprétations de Servius, tout en l'explicitant. En ceci elle suit pourtant de près son prédécesseur Saint-Gelais, qui s'exprime ainsi :

Plus n[']eut pover Venus d'ouyr sa plainte
Car mere estoit ains fut alors contrainte
De sincoper et rompre a celle fois
De son enee la doloureuse voix
(*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais)

Crenne met en valeur également l'attachement parental dans l'exemple suivant, où Vénus demande à Cupidon de prendre la place de Iule le temps d'une soirée afin d'allumer la flamme de l'amour chez Didon. Vénus rappelle à Cupidon que son amour filial l'a rendu sensible à l'inquiétude de sa mère pour son frère, Énée :

41 « Et Venus ne souffrant pas lui se plaignant (qu'il se plaignît) davantage, interrompit ainsi au-milieu-de sa douleur : [...] » (Trad. Sommer).

42 Servius *ad locum*: DOLORE est aut narrantis Aeneae, aut certe suo dolore ; aequum enim est malis filii ipsam moveri.

43 Aelius Donatus propose trois interprétations possibles quant à la manière d'agir de Vénus : 1) elle sait déjà tout ; 2) elle ne veut pas écouter ce récit ; 3) elle veut accélérer les choses, car elle doit montrer le chemin à Énée avant que la nuit ne soit trop avancée.

[...] pour l'inicque inimytié qu'injustement Juno luy porte [à Énée ; S.E., B.M.K], qui luy a causé traictement par trop acerbe : de sorte que toy mesmes provocqué de filialle compassion, as esté agité d'extreme tristesse, à l'occasion que tu avoys evidence de ma doloireuse angustie, qu'encores n'est en ma faculté de déposer.

(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. XXVI, fol. xxiii v^o)

Au passage correspondant chez Virgile, Venus dit simplement que Cupidon a compati à la douleur de sa mère :

Frater ut Aeneas pelago tuus⁴⁴ omnia circum
litora iactetur odiis Iunonis acerbae,⁴⁵
nota tibi, et nostro doluisti saepe dolore.
(*Aen.* 1. 667-669)⁴⁶

Comment sur la mer, de rivage en rivage, Énée ton frère est rejeté sans cesse, victime des haines de la cruelle Junon, tu le sais et tu as souvent pris part à notre douleur.

(*Énéide*, trad. Perret, p. 31)

Il en est de même chez Saint-Gelais:

Tu scais assez et bien la notice as
Comment ton frere le piteux enneas
Par cy devant en tant de mers oblicques
A tournoye par les pechez iniques

⁴⁴ La traduction de Perret donne *tuos*, ce qui n'est pas correct d'un point de vue syntactique, et cette forme ne figure pas non plus dans la tradition manuscrite établie : *tuos* doit être le résultat d'une faute d'impression.

⁴⁵ Dans la tradition manuscrite, *acerbae* et *iniquae* co-existent à fréquence égale. Nous avons consulté toutes les éditions imprimées de l'*Énéide* antérieures à la traduction de Crenne faisant partie des collections de la Bibliothèque nationale de France, et nous avons pu constater qu'elles donnent toutes la version *iniquae*. À la différence de la traduction de Saint-Gelais, celle de Crenne présente les deux variantes *acerbae* et *iniquae* (*inicque... acerbe*). D'après nos recherches, la première attestation du terme *acerbae* dans la tradition de commentaires sur l'*Énéide* se trouve chez Pierius Valerianus dans *Castigationes et varietates virgilianae lectionis, per Joannem Pierium Valerianum*, ed. princ. Rome: Ant. Blades Asulanus, 1521.

⁴⁶ « Comment ton frère Énée est ballotté sur la mer autour de tous les rivages, par la haine de Junon contraire, ce sont choses connues à toi, et souvent tu as eu-de-la-douleur de notre propre douleur. » (Trad. Sommer)

Et mal veillance de Juno seullement
Dont a este traicte trop rudement
Et toy mesmes as eu dueil et tristesse
De ma douleur qui encor ne me laisse
(*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais)

Crenne paraît donc ici souligner l'importance de l'affection filiale de sa propre initiative.

Lorsqu'Énée fait chercher son fils au port pour le faire amener dans la ville, le naturel de son sentiment paternel est souligné :

[...] toutesfois ne laissoyt d'avoir de son cher filz une sollicitude mentale : Car amour naturelle le stimuloit, pour à laquelle satisfaire transmist au port son fidele amy Achates, pour instruire & advertir Ascanie des grans honneurs & biens que la benignité reginale leur faisoit liberalement administrer : à l'occasion de-quoy, il commanda qu'en la tres inclyte cité on l'ameine : Car en celuy son filz sa seule cure & cogitation mettoit [...].
(*Les Eneydes*, trad. Crenne, ch. XXV, fol. xxii v^o-xxiii r^o)

Ce genre d'explicitation était sans équivalent chez Virgile :

Aeneas (neque enim patrius consistere mentem
passus amor) rapidum ad navis praemittit Achaten,
Ascanio ferat haec, ipsumque ad moenia ducat;
omnis in Ascanio cari stat cura parentis.
(*Aen.* 1. 643-646)⁴⁷

Énée, car l'amour paternel ne permet pas le repos à son cœur, dépêche en toute hâte Achate vers les navires, pour porter ces nouvelles à Ascagne et l'amener lui-même dans la ville ; tous les soucis de ce père bien-aimé sont pour Ascagne.
(*Énéide*, trad. Perret, p. 30)

Saint-Gelais, ne craignant aucunement le surplus de texte, n'exprime pas, lui non plus, explicitement le côté « naturel » et contraignant de

⁴⁷ « Énée (car l'amour paternel ne souffrit pas son esprit rester-en-repos) envoie-devant Achate rapide (en toute hâte) vers les navires, afin qu'il porte ces nouvelles à Ascagne, et qu'il le conduise lui-même aux murs de Carthage : tout le souci de ce tendre père est placé sur Ascagne. » (Trad. Sommer)

cet amour paternel, l'attachement au fils étant toutefois très fortement marqué :

Lors enneas a qui plus fort chaloit
 De son doulx fils car amour le vouloit
 Envoya tost achates son messaige
 Au port de mer ou est son navigaige
 Pour ascagye instruire et advertir
 Comment la royne leur faisoit departir
 Si grandz honneurs et biens en son demaine
 Dont commanda qu[']en la cite l[']amaine
 Sa seulle cure et sa pensee estoit
 En son cher filz la sans plus s[']arrestoit
 (*Les eneydes*, trad. Saint-Gelais)

8. Remarques finales :

les choix de l'homme et sa responsabilité

Il ressort des exemples cités ci-dessus que la version réalisée par Crenne de l'épopée virgilienne tient plus de la version et de l'adaptation que de la traduction, faisant preuve d'une volonté de plier le récit à de nouveaux besoins et circonstances. Un thème important dans l'*Énéide* de Virgile est la responsabilité morale de l'homme. Coup sur coup, le destin est opposé au choix de l'individu⁴⁸. Énée pleure peut-être la chute de Troie et la mort de Didon, mais il est obligé d'accomplir son destin scellé par les dieux, et fonder une nouvelle Troie sur la péninsule italienne. Ce sort coïncide avec son devoir envers sa famille et sa patrie, mais la *pietas*,

⁴⁸ Wood constate qu'une discussion sur le libre arbitre et la prédestination est présente également dans l'œuvre précédente de Crenne (non sans quelques tendances protestantes), mais que l'auteure se garde bien de provoquer la Sorbonne (Wood, *Hélisenne de Crenne. At the Crossroads of Renaissance Humanism and Feminism*, pp. 131-135). Dans *Les Angoysses douloureuses*, ni la raison, ni le libre arbitre ne peuvent aider les deux protagonistes à se défaire de l'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre, la passion étant trop forte. Cet amour poussé à son paroxysme trouve donc un écho dans la version crennoise de l'*Énéide*, où la traductrice insiste plus sur la sensibilité des dieux que ne le fait Virgile. Par contre, le rôle du destin est nettement moins souligné dans les *Angoysses douloureuses* : si Hélisenne se plaint de la fortune « aveuglée, depiteuse et ennuyeuse » (*op. cit.*, p. 465), la croyance en l'influence des planètes et des étoiles est dénoncée comme une « damnable et faulse opinion » (*op. cit.*, p. 477).

l'attachement au devoir dont Énée fait preuve, fait des victimes. La souffrance de Didon, causée par le départ d'Énée, est, chez Virgile, à ce point émouvante que le lecteur peut se demander si Énée fut jamais destiné à être un exemple à suivre.

La description de Didon est aussi ambiguë : au début du récit, elle est décrite comme une reine forte, et une femme qui reste fidèle à la mémoire de son époux décédé, repoussant les avances d'autres hommes. Au quatrième livre, elle est victime de son amour pour Énée, un homme jusque-là étranger, mais qui éveille en elle une passion qui la conduira jusqu'au suicide. À bien des égards, Didon ressemble en fait à Énée : elle est une souveraine en fuite qui réussit à fonder un royaume prospère. Les légendes sur la Didon « historique » soulignent son caractère décidé et entreprenant, décrivant la manière dont cette princesse phénicienne trompe ses poursuivants et réussit à emporter son héritage lors de sa fuite de Tyr⁴⁹.

Elle négocie avec intelligence et réussit sans avoir recours aux armes à obtenir des terres pour son royaume par un accord ingénieux. Malgré tous ces exploits, elle finit par se suicider, mais les raisons de cet acte ne sont pas les mêmes que celles de la Didon virgilienne. La Didon de Virgile est donc, comme nous avons pu le constater, l'égale d'Énée, mais elle est aussi son antithèse, non seulement en choisissant de négocier plutôt que de mener une lutte armée pour obtenir des terres, mais surtout lorsqu'elle choisit de mettre fin à sa vie. Quelle que soit la tradition choisie, Didon peut, comme Virgile l'exprime, être vue comme une *dux femina facti*⁵⁰ : une femme entreprenante, qui « conduit l'entreprise »⁵¹.

On peut pour terminer constater que la version crennoise de *l'Énéide* enrichit la discussion sur la responsabilité de l'individu et sur

49 Pour différentes images de Didon, voir p. ex. Aline Estèves, « La figure de Didon dans l'*Énéide* : un "pré-texte" favorisant la transposition générique opérée par Jodelle », dans Evelyne Berriot-Salvadore (dir.), *Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, 2014 (IRCL-UMR5186 du CNRS), et Marie-Pierre Noël, « Éliissa, la Didon grecque, dans la mythologie et dans l'histoire », in Evelyne Berriot-Salvadore (dir.), *Les figures de Didon : de l'épopée antique au théâtre de la Renaissance*, 2014, (IRCL-UMR5186 du CNRS). Les deux textes sont disponibles sur le lien suivant : <http://www.ircl.cnrs.fr/francais/publicationF/-Actes%20Didon.htm>.

50 *Aen.*1, 364.

51 *Énéide*, trad. Perret, p. 19.

sa liberté d'agir. De l'œuvre émerge une traductrice – « dame Héli-senne » – qui, tout comme Virgile, semble se mettre au service de sa nation et de son souverain. La voix de la narratrice est nette et l'approche est pédagogique. Certes, le récit de Virgile change, parfois presque imperceptiblement, et, sans que cela soit annoncé, d'orientation lorsque Crenne décide de faire ressortir de nouvelles nuances de la palette⁵². Ainsi, les divinités sont chez Crenne plus influencées par leurs sentiments, tantôt bienveillants, tantôt hostiles ; elle accentue le lien affectif entre parents et enfants. Dans ce tourbillon de passions, nous rencontrons également Didon et Énée, une femme et un homme qui sont en leur for intérieur tiraillés entre amour et devoir, entre leur destin divin et leur propre volonté. La version crennoise de l'*Énéide* nous fait rencontrer une traductrice et interpré-tatrice qui mène la narration, se révélant par là, à l'instar de son ho-monyme, Didon-Elisse, être celle qui mène le jeu, une *dux femina facti*.

52 Une constatation qui fait penser à l'affirmation de Marshall, *The Aeneid and the Illusory Authoress: Truth, fiction and feminism in Héli-senne de Crenne's Eneydes* (p. 27) concernant le rôle des traducteurs : « translators are able to disguise their hermeneutics and seamlessly incorporate their own preoccupations, while at the same time investing their interpretation with authority through their self-effacement. »

ÚTDRAFFTUR

**Dídó og Eneas á 16. öld í Frakklandi.
Þýðing Hélisenne de Crenne á *Eneasarkviðu*.**

Þessi grein fjallar um fyrstu frönsku þýðinguna í óbundnu máli á fyrstu fjórum bókum Eneasarkviðu Virgils, *Les Quatre premiers livres des Eneydes du treslegant poete Virgile, Traduictz de Latin en prose Francoyse, par ma dame Helisenne*. Þýðingin birtist árið 1541 undir dulnefninu Hélisenne de Crenne, sem var þá þegar orðið þekkt nafn í bókmenntaheiminum. Þýðingin var síðasta verk skáldkonunnar og má líta á það sem þungamiðju í höfundarverki hennar, bæði vegna þess að fyrri verk hennar vísa í klassíska hefð og fjalla auk þess um forboðnar ástir. Þýðing Crenne er nógu frjáls til að unnt sé að varpa fram spurningum um eðli hennar og uppsprettu. Túlkandinn sótti sér greinilega ekki aðeins innblástur í texta Virgils heldur einnig í franska þýðingu í bundnu máli frá 1509 eftir Octovien de Saint-Gelais. Engu að síður tekst honum að breyta áherslum í frásögninni kunnáttusamlega, oft á mjög lúmskan hátt. Í þessari grein verður sýnt með dæmum úr fyrstu bók kviðunnar hvernig þýðing Crenne auðgar undirliggjandi hugleiðingar um örlagahyggju og ábyrgð einstaklingsins.

Lykilorð: Hélisenne de Crenne, Eneasarkviða, viðtökur við verkum Virgils, þýðingar í upphafi nýaldar

ABSTRACT

Dido and Aeneas in the French sixteenth century: Hélienne de Crenne's translation of *Aeneid*.

This article discusses the first translation into French prose of the first four books of Virgil's *Aeneid*, *Les Quatre premiers livres des Eneydes du tresellegant poete Virgile, Traduictz de Latin en prose Francoyse, par ma dame Helisienne*. The translation appeared in 1541 under the pen name Hélienne de Crenne, who was already an established author. The translation was her last work and may be seen as the keystone of her œuvre, both because of her previous allusions to the classical tradition and because of the common theme of illicit love. Crenne's translation is free enough to raise questions about its nature as well as its sources. The interpreter apparently found inspiration not only in Virgil's text, but also in a French verse translation from 1509 by Octovien de Saint-Gelais. Nonetheless, she skilfully manages to shift focus in the story, often in very subtle ways. With examples from the first book, this article shows how Crenne's version enriches the preceding narrative's inherent discourse on predetermination versus individual responsibility.

Keywords: Hélienne de Crenne, *Aeneid*, Virgilian reception, Early Modern translation

Acerca de la elección del tiempo verbal en referencias anafóricas a lo previamente mencionado en un mismo texto

1. Introducción

1.1. Objetivo y antecedentes

En el presente trabajo nos ocuparemos de la elección del tiempo verbal en referencias anafóricas a lo previamente mencionado en un mismo texto no literario. En este caso, nuestra atención se centrará en verbos de dicción utilizados con este valor, como por ejemplo *decir*, *señalar* y *mencionar*, así como en los verbos relativos a la ilustración y percepción de datos y hechos, del tipo *ver* y *mostrar*. Por el contrario, excluirémos del análisis los verbos que no expresen dicción o percepción, referidos a otras acciones realizadas en el marco del mismo conjunto textual (como *continuar*, *decidir*, etc.), así como en el caso de un texto científico, los utilizados para describir el procesamiento de datos (*calcular*, *analizar*, *almacenar*, etc.). No obstante, sí incluimos el verbo multiuso *hacer*, que a menudo se utiliza para referirse a lo previamente mencionado, –aunque de forma indirecta–, como en:

[...] del que hablamos más extensamente en otro apartado y de cuyo origen ya lo **hemos hecho** en otro anterior¹

1 María Rosa Iglesias Parra, *Estudio del estrés percibido por alumnos nóveles de ciencias de la salud*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2011, p. 121,

Nuestro material está compuesto por textos no literarios, esto es, documentales, científicos e informativos, caracterizados por el uso frecuente de referencias anafóricas. El denominador común de todos estos es también la expresión formal e impersonal y la consecuente elección de determinadas formas personales (voz pasiva y la primera persona de plural). En voz activa, el sujeto gramatical se refiere al autor, normalmente en la primera persona de plural (*como hemos dicho*), pero también al autor y al lector juntamente (*como hemos visto / vimos...*).

Para referirse a lo previamente dicho, el español ofrece las siguientes opciones teóricas en cuanto a la elección del tiempo verbal:

1. El pretérito simple (*canté*): Como *dijimos* en el apartado 3...
2. El pretérito perfecto compuesto (*he cantado*): Como *hemos dicho* en el apartado 3...
3. El pretérito imperfecto (*cantaba*): Como *decíamos* en el apartado 3...
4. El presente (*canto*): Como *decimos* en el apartado 3...

A primera vista, todas las opciones anteriores podrían parecer equivalentes para el interlocutor o la audiencia, quizás con algunos matices y asociaciones mentales.

Basándonos en materiales empíricos, nos proponemos estudiar la variación relacionada con el uso de cada opción y los factores que propician la aparición de las distintas variantes.

1.2. Aproximaciones teóricas

Un conjunto textual, ya sea un documento breve o un trabajo extenso de varios cientos de páginas, presenta afinidad con un período de tiempo. La línea temporal sirve de base para la presentación de los eventos o hechos. Un documento no literario, aunque referido a eventos pasados, puede compararse a un período de tiempo con límites estrictos que incluye el origen temporal o el momento comu-

<http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4906/TDR%20IGLESIA%20PARRA.pdf?sequence=1> [consulta 11/03/2013].

nicativo, como los designados por los complementos temporales *boy* y *esta semana*. Para referirse a lo que ha dicho o que se ha dicho antes en el mismo texto, el autor, al igual que el hablante, utiliza los distintos tiempos verbales.

Según el modelo aspectual basado originalmente en Klein² y aplicado después al español, la variante pretérito simple (*canté*) corresponde al aspecto aoristo o perfectivo^{3 4 5}. En tales casos, el evento se presenta como un conjunto con límites estrictos, con inicio y final. Así, en un ejemplo como (1),

(1) Como *dijimos* en el apartado 3...

la acción de decir se presenta como un evento que comenzó y terminó.

En cuanto a la variación diatópica en torno al empleo de *canté*, cabe notar que es el tiempo predominante para expresar eventos correspondientes al aspecto aoristo en las variedades extrapeninsulares del español (español americano y canario), lo que puede favorecer su aparición en los textos escritos por autores nativos de esas zonas. No obstante, *canté* sigue en uso también el español peninsular estándar, coexistiendo con el pretérito perfecto compuesto (*he cantado*) de valor aoristo en los contextos hodiernales, esto es, aquellos donde el evento se ha producido durante el día del acto de habla⁶. El empleo de *he cantado* en un caso como

2 William Klein, "The present perfect puzzle", *Language* 68/1992, págs. 525-552.

3 Ángeles Carrasco Gutiérrez, *La concordancia de tiempos*, Cuadernos de Lengua Española 7, Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 23.

4 Luis García Fernández, *La gramática de los complementos temporales*, Madrid: Visor Libros, 2000, p. 48.

5 María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 1992, p. 41.

6 Ilpo Kempas, "La elección de los tiempos verbales aorísticos en contextos hodiernales: sinopsis de datos empíricos recogidos en la España peninsular", *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Inés Olza Moreno, Manuel Casado Velarde & Ramón González Ruiz (eds.), Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, págs. 397-408, <http://www.unav.es/linguis/simposiosel/actas/>, [consulta 27/10/2015].

Ilpo, Kempas, "La elección entre el pretérito indefinido y el pretérito perfecto en el español peninsular en relación con la distancia temporal y el origen geográfico

(2) Como *hemos dicho* en el apartado 3...

expresa un evento empezado y terminado en dicho lugar del texto, sin que se perciba como relevante para el momento presente, como es el caso del pretérito compuesto de valor perfecto (denominado también *anterior* por otros autores). El perfecto, valor tradicional de *he cantado*, corresponde a una situación en la que el evento se ha producido o ha empezado a producirse antes del momento del habla, que en este caso coincide con el momento de referencia, con lo cual se percibe la relevancia para el momento comunicativo⁷. Por otra parte, cabe notar que también el pretérito perfecto compuesto de valor perfecto puede aparecer en referencias anafóricas, como en (3).

(3) *Hemos visto que...* / *Hemos visto* en varias ocasiones que... / Como *hemos venido* describiendo...

La aoristización de la forma *he cantado* no se ha producido en todas las variedades hispanoamericanas; la única excepción la constituye la zona andina compuesta por el noroeste de Argentina y Bolivia⁸. En consecuencia, puede plantearse si los autores hispanoamericanos extienden el predominante uso de *canté* a su expresión escrita o si se ven influidos por la norma peninsular, adoptada en tal caso a través de la lectura y las gramáticas normativas, que tradicionalmente se han basado en la norma peninsular. Por otra parte, puede plantearse si, en realidad, *canté* y *he cantado* coexisten en textos escritos por peninsulares, tal como lo hacen en la mayoría de los contextos hodiernos. La elección entre ambos es interesante también desde el

del informante: caso 'hace dos minutos' / 'hace dos horas', *Actas del II Congreso de Hispanistas y Lusitanistas Nórdicos*, Lars Fant, Johan Falk, María Bernal & Ferrán Ferrando Meliá (eds.), Estocolmo: Universidad de Estocolmo, 2009, págs. 221-239, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-26188>, [consulta 29/10/2015].

7 El concepto de relevancia para el momento presente suele considerarse problemático, por ser difícil de definir con criterios objetivos.

8 Ilpo Kempas, *Estudio sobre el uso prehodierno del Pretérito Perfecto en el español peninsular y en comparación con la variedad del español argentino hablada en Santiago del Estero*. Tesis doctoral, Helsinki: Universidad de Helsinki, 2006, <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romaa/vk/kempas/> [consulta 29/10/2015].

punto de vista de la percepción de la distancia temporal. Así, cabe preguntarse: ¿en qué medida difiere un conjunto textual p. ej. de un conjunto temporal compuesto por un día?

Como variante, el pretérito imperfecto (*cantaba*) difiere de las dos anteriores en que, en términos aspectuales, representa el valor imperfecto: el evento se contempla sin límites temporales, sin inicio y final⁹.

(4) Como *decíamos* en el apartado 3...

A través de esta elección, el enunciado se presenta como una acción temporalmente no limitada (ingl. ‘*as we were saying*’), lo cual en un primer análisis incluso puede parecer contradictorio: ¿por qué no elegir un tiempo que exprese la mención previa de forma más puntual, esto es, con límites temporales estrictos? En efecto, sobre todo la prosa científica tiende a una argumentación eficaz y convincente, y puede plantearse si el empleo de *cantaba* le resta algo de este efecto, ya que el propio acto de decir no resalta la acción de la misma manera que si se limita con los límites izquierda y derecha. El uso ilustrado en el ej. (4) no corresponde a ninguna de las funciones discursivas básicas de *cantaba* descritas por p. ej. Serrano¹⁰. Por otra parte, cabe notar que, aparte de su uso básico, de valor Imperfecto, *cantaba* ha cobrado también otros valores, que nada tienen que ver con este. Por ejemplo, en los siguientes ejemplos citados por Veiga¹¹, *cantaba*, denominado el pretérito imperfecto narrativo¹², es inequívocamente de valor aoristo¹³:

9 María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 1992, págs. 37-40.

10 María José Serrano, *Gramática del discurso*, Madrid: Ediciones Akal, 2006, págs. 121-127.

11 Alexandre Veiga, “Co-pretérito” e “irreal” / “imperfecto” e “inactual”. *El doble valor de cantaba en el sistema verbal español y algunos problemas conexos*, Lugo: Axac, 2008, p.126.

12 *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE), Real Academia Española, Madrid: Espasa Libros, 2010, p. 1760.

13 En efecto, como representante del enfoque “temporalista”, que se opone a la inclusión del aspecto gramatical en las categorías gramaticales del español, el autor menciona estos como contraejemplos a la oposición *canté-cantaba*.

- (5a) Observaron horrorizados que la bomba *hacía explosión* dos minutos antes de lo previsto.
- (5b) Transcurrido el tiempo reglamentario, el partido *finalizaba* con el resultado inicial.
- (5c) En 1824, en el pueblecito austríaco de Ansfelden, *nacía* Anton Bruckner.

Por ello, no podemos excluir la posibilidad de que también el empleo de *cantaba* en las referencias anafóricas a lo previamente dicho sea comparable a los casos anteriores, en los cuales la elección del tiempo sirve más bien para crear un efecto especial.

Por último, el presente (*canto*) apenas presenta dudas en cuanto a su referencia: vincula la acción expresada por el predicado con el momento presente.

- (6) Como *decimos* en el apartado 3...

Intuitivamente, esta variante nos parece menos frecuente que las anteriores, al menos en la prosa científica. En estos casos, también el carácter presente del predicado en *canto* podría cuestionarse, porque es evidente que expresa en todo caso un evento pasado, actuando así como un *praesens pro praeterito*.

2. Método y materiales

El corpus está compuesto por materiales procedentes de páginas de Internet y documentos electrónicos, así como de obras impresas. Fue recogido a lo largo del año 2013.

Realizamos búsquedas con distintos parámetros con el robot de búsqueda Google. Primero, con el fin de comprobar qué tipo de documentos aparecen con cada una de las cuatro variantes, recogimos y registramos sistemáticamente los ejemplos de su uso. Los resultados de búsqueda obtenidos con Google aparecen ordenadas en un determinado orden de relevancia, basado en la combinación de un análisis de concordancia de hipertextos y las tecnologías PageRank, donde se examinan más de 100 factores de la página web para de-

terminar el mejor resultado para el término de búsqueda en cuestión¹⁴.

El objetivo de la primera búsqueda era encontrar respuestas a dos interrogantes: 1) ¿Cuál es la proporción de cada uno de los tiempos en textos científicos, en comparación con documentos de otros tipos? y 2) ¿Existen diferencias entre autores españoles y americanos en el uso de los tiempos verbales en referencias anafóricas? Los casos producidos por la primera búsqueda comprenden 180 ejemplos de la forma *cantaba* y del orden de 100 (99 o 100) para cada una de las demás (n=478). Se usaron frases exactas. Los verbos usados en la primera búsqueda son tres, *señalar*, *decir* y *mencionar*, o sea, todos verbos de dicción. Las variantes temporales usadas son el presente (*canto*), el pretérito imperfecto (*cantaba*), el pretérito simple (*canté*) y el pretérito compuesto (*he cantado*). Por último, se usan tanto la forma de tercera persona de singular con el *se* pasivo como la primera persona de plural. La razón por la cual recogimos más casos de *cantaba* (n=180) que de otras formas era que esta forma nos interesaba en particular. Como hemos visto en el capítulo anterior, si expresa el aspecto imperfecto, el aspecto tradicionalmente asociado con *cantaba* presenta el evento sin límites temporales, lo que parece algo contradictorio teniendo en cuenta que la prosa científica tiende a la máxima puntualidad. Por otro lado, la forma *canto* resultó ser tan poco frecuente con los verbos *señalar* y *decir* que apenas llegamos a un total de cincuenta casos. Los siguientes ejemplos ilustran el empleo de los criterios de búsqueda en las frases:

1. “como se señala / se señalaba / se señaló / se ha señalado en el apartado”
2. “como se dice / decimos / decíamos / dijimos / hemos dicho en el apartado”
3. “como se menciona / se mencionaba / mencionábamos en el apartado”

14 Google Developers, *Search Protocol Reference*, Google, 2010, https://developers.google.com/search-appliance/documentation/64/xml_reference#request_sort_by_relevance [consulta 29/10/2015].

En el siguiente cuadro se presenta la distribución por tiempo y persona de los verbos usados:

Cuadro 1: Distribución por tiempo y persona de los verbos buscados para el primer análisis.

Verbo	PRES	IMP	PPS	PPC
<i>señalar</i> 3ª pers. con <i>se</i>	19	50	50	49
<i>decir</i> 3ª pers. con <i>se</i> 1ª pers. de pl.	11 9	50	50	50
<i>mencionar</i> 3ª pers. con <i>se</i> 1ª pers. de pl.	60	50 30		
N=478	99	180	100	99

A continuación procedimos al análisis del uso de los distintos tiempos verbales en ocho obras científicas electrónicas de autores de distintas zonas (España, Uruguay, Chile, Colombia, Costa Rica)¹⁵, emple-

15 Cristian Abad Restrepo, *Re-construcción del Hábitat: Un proceso de territorialización del habitante en condición de cuerpo desarraigado en la ciudad de Medellín*, Tesis de Magister, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, 2011, <http://www.bdigital.unal.edu.co/6172/1/1017124197.2011.pdf> [consulta 11/03/2013].

Mónica Marcela Alarcón Rodríguez, *Estudio del fenómeno de la caída de los objetos desde la perspectiva de los Sistemas Dinámicos: una propuesta para el desarrollo de competencias científicas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2012 <http://www.bdigital.unal.edu.co/9012/1/M%C3%B3nicamarcelaalarc%C3%B3nrodr%C3%ADguez.2012.pdf> [consulta 11/03/2013].

Timoteo Francisco Carlos Cristos, *Los componentes categoriales como base para las definiciones lexicográficas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, <http://eprints.ucm.es/15266/1/T33761.pdf> [consulta 11/03/2013].

Andrea Centeno Román, Marcia Leiva Chacón, Verónica Rojas Rojas & Yesenia Ruiz Solano, *El Consejo Nacional de la Persona Adulta Mayor: un análisis de su primera década de existencia*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, San Juan, 2011, <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-l-2011-01.pdf>. [consulta 11/03/2013].

Daniela Fuentes Díaz, *La reapropiación de la oralidad mapuche en Recado confidencial a los chilenos, de Elicura Chihuailaf*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Chile, Santiago, 2011, <http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111-488/Fuentes%20Daniela.pdf?sequence=1> [consulta 11/03/2013].

Carlos Henderson, *El Pretérito Perfecto Compuesto del español de Chile, Paraguay y Uruguay: Aspectos semánticos y discursivos*, tesis doctoral, Universidad de Estocolmo, 2010, <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-38642> [consulta 11/03/2013].

ando los siguientes criterios de búsqueda: 1) *hemos*, 2) *decía*, *señalaba*, *mencionaba*, *apuntaba*, 3) *como ya*, y 4) *como se*. Era de suponer que estas palabras aparecerían con más probabilidad en referencias anafóricas a lo anteriormente dicho. Buscamos en los textos todos los ejemplos de estas palabras, pero cuando obtuvimos una treintena de casos, detuvimos la búsqueda. Analizamos también un texto científico impreso¹⁶, para buscar las primeras 31 referencias anafóricas incluidas en él, sin restringir la búsqueda con los criterios anteriormente mencionados. La razón por la cual fijamos el número de casos de la obra de Martínez-Atienza en 31 es que corresponde al autor hispanoamericano con el mayor número de casos. Además, tener este número de casos contribuye a reforzar el corpus español frente al hispanoamericano. Aun así, el corpus español es algo menos grande (n=48) que el hispanoamericano (n=74).

Cabe notar que en el análisis no se incluyeron obras de aquellas zonas que difieren del patrón hispanoamericano general en su empleo de los tiempos verbales de pasado y prefieren *canté* a *he cantado* (tales como el Noroeste argentino y Bolivia).

Por último, realizamos un análisis de la elección entre el pasado compuesto y el imperfecto francés, con un total de 439 ejemplos. Se basa en una búsqueda en Internet con diez frases exactas. La frase en la que se basa la prueba está en línea con los ejemplos usados para el español: “*comme nous — au chapitre*” (‘como nosotros — en el capítulo’). Los verbos usados son *dire* (‘decir’), *voir* (‘ver’), *citer* (‘citar’) y *mentionner* (‘mencionar’), de los cuales buscamos todas las

María Rosa Iglesias Parra, *Estudio del estrés percibido por alumnos nóveles de ciencias de la salud*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2011, <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/4906/TDR%20IGLESIA%20PARRA.pdf?sequence=1> [consulta 11/03/2013].

María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 2012.

Claudia Tornini Kruse, *Ética, estética y cosmética del cuerpo: la escritura de Diamela Eltit*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2012, <http://www.tesis-uchile.cl/bitstream/handle/2250/111487/Tornini%20Claudia.pdf?sequence=1> [11/03/2013].

¹⁶ María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 1992.

apariciones en el pasado compuesto y en el imperfecto disponibles en el momento de observación.

3. Resultados

La búsqueda realizada con frases exactas produjo los siguientes resultados que trataremos caso por caso.

En el siguiente cuadro figuran las frecuencias de uso de los cuatro tiempos en textos científicos.

Cuadro 2: Uso de los cuatro tiempos en textos científicos.

Tiempo	Total	Casos en textos científicos (%)
<i>canto</i>	99	25 (24,3)
<i>he cantado</i>	99	52 (52,5)
<i>cantaba</i>	180	129 (71,7)
<i>canté</i>	100	61 (61)
	478	247

El imperfecto, *cantaba*, obtiene el mayor porcentaje en textos científicos (71,7%). Al mismo tiempo, las frecuencias del perfecto compuesto, *he cantado*, y del pretérito simple, *canté*, son similares y, como veremos más abajo, la pequeña diferencia entre las frecuencias de ambos no puede considerarse relevante, porque el origen geográfico del texto es decisivo. En los ejemplos de *canto* destacan los documentos clasificables como instrucciones, con 16 casos (16,3%), seguidos de informes y presentaciones/descripciones, ambos tipos con 10 casos (10,2%).

En cuanto al origen geográfico de los documentos con los casos de los cuatro tiempos, del siguiente cuadro se podrá deducir su procedencia, esto es, las frecuencias relativas de cada tiempo en relación con el número total de casos por zonas. Los porcentajes del cuadro indican cómo se reparten los casos registrados en cuanto a su origen geográfico:

Cuadro 3: Origen geográfico de los casos de los cuatro tiempos.

Tiempo	Total	España (%)	Hispanoamérica (%)
<i>canto</i>	96*	62 (64,6)	34 (35,4)
<i>he cantado</i>	99	87 (87,9)	12 (12,1)
<i>cantaba</i>	180	137 (76,1)	43 (23,9)
<i>canté</i>	100	44 (44)	56 (56)
	475	330	145

*= se desconoce el origen geográfico de tres documentos, que por ello se excluyeron del análisis

Observamos, en primer lugar, que la variación diatópica existente en el español peninsular y americano entre el empleo de *canté* y *he cantado* en la lengua oral está presente también en textos no literarios. La dicotomía *canté* – *he cantado*, relacionada directamente con el origen geográfico del texto, está presente en ambos cuadros. Ambas formas arrojan también el mayor número de casos en las respectivas zonas geográficas. Al mismo tiempo, cabe notar que *canté* aparece también en textos españoles y *he cantado* en textos hispanoamericanos.

Los resultados sobre el empleo de los cuatro tiempos según el tipo de autor son los siguientes: españoles (48 casos) e hispanoamericanos (74 casos). Como mencionamos al describir la metodología (cap. 2), en Martínez-Atienza¹⁷ recogimos uno por uno los 31 primeros casos de los distintos tiempos referidos a lo anteriormente dicho, y a las de las demás obras les aplicamos determinados criterios de búsqueda.

Los verbos usados en el corpus son los siguientes (n=122), en orden de frecuencia descendiente:

Aparecen varias veces (8): *mencionar* (29), *decir* (18), *ver* (15) *señalar* (12), *estudiar* (6), *exponer* (4), *hacer* (4), *presentar* (4)

Aparecen dos veces (5): *comprobar*, *comentar*, *afirmar*, *hablar*, *recoger*

Aparecen una vez (20): *apuntar*, *citar*, *considerar*, *definir*, *desarrollar*, *discutir*, *distinguir*, *ejemplificar*, *enunciar*, *esbozar*, *hacer*

17 María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 1992.

referencia, indicar, mostrar, observar, ofrecer, plantear, poder observar, quedar expuesto, repasar, tratar

Esto queda reflejado en el siguiente cuadro (4).

Cuadro 4: Uso de los cuatro tiempos en la prosa científica por los nueve autores.

Autor	<i>canto</i>	<i>be canta- do</i>	<i>canta- ba</i>	<i>canté</i>	<i>había canta- do</i>
Carlos Cristos (ES)		8		3	
Iglesias Parra (ES)		5		1	
Martínez-Atienza (ES)		28	2	1	
Tornini Kruse (CH)		8	1	1	
Fuentes Díaz (CH)				1	
Henderson (UY)		12	8	8	
Abad Restrepo (CO)		2			
Alarcón Rodríguez (CO)				1	2
Centeno Román (CR)	2	11	7	9	1
Total 122 (%)	2 (1,6)	74 (60,7)	18 (14,8)	25 (20,5)	3 (2,5)

En primer lugar, tuvimos que ampliar el cuadro, porque en el corpus aparecía también el pluscuamperfecto (*había cantado*).

Aunque esta muestra de 122 casos y nueve autores no es muy grande, algunos detalles nos llaman la atención. En primer lugar, *be cantado* es utilizado por cuatro de los seis autores hispanoamericanos, y es la forma más frecuente en todos. Su frecuencia (n=33) en los autores hispanoamericanos corresponde al 44,6 por ciento de los tiempos usados por estos (n=74). Por lo tanto, aunque *be cantado* siga siendo poco frecuente en los registros orales del español americano, ha penetrado en el registro de lengua escrita.

En segundo lugar, la frecuencia de *cantaba* resulta claramente inferior (14,8%) a la registrada en los cuadros anteriores (2 y 3); tampoco se asocia con los autores españoles, como habría sido de esperar en función a lo obtenido en el cuadro 3. Además, no aparece ninguna vez en cinco de los nueve autores. No obstante, es evidente que es un uso afianzado en la prosa científica:

(7a) como lo *señalábamos* con antelación¹⁸

(7b) al igual que *comprobábamos* con los complementos introducidos por *en*¹⁹.

Los verbos usados en *cantaba* (n=18) están compuestos mayoritariamente (en 94,4%) por verbos de dicción. *Decir* aparece siete veces, *mentonar* seis veces, *señalar* tres veces y *definir* una vez. Además, se registra un ejemplo del verbo *comprobar* (ej. 7). Por su parte, resulta curioso que el verbo *ver* (n=15) no aparezca ninguna vez en *cantaba*.

(8a) Pues como *se ha visto* anteriormente²⁰

(8b) Como ya *vimos* en el Cuadro 4:3²¹

(8c) ? Como *veíamos* en el apartado X.

Por lo tanto, parece probable que el uso de *cantaba* esté limitado a cierto(s) tipo(s) de verbos, de los que aquí destacan los de dicción. Examinamos los casos del cuadro 4 a partir de la observación de la mención de la referencia, para comprobar si esta se producía en el lugar exacto, claramente delimitado, donde se produjo la cita original (de tipo *en el apartado número X*). Con ello queríamos comprobar si esta circunstancia favorecía la aparición de alguno de los cuatro tiempos. Nuestro punto de partida era que un lugar exacto puede

18 Claudia Tornini Kruse, *Ética, estética y cosmética del cuerpo: la escritura de Diamela Eltit*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2012, p. 61. http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111487/Tornini%20Claudia.pdf?sequence=1_11/03/2013.

19 María Martínez-Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, Muenchen: LINCOM, 1992, p. 57.

20 Andrea Centeno Román, Marcia Leiva Chacón, Verónica Rojas Rojas & Yesenia Ruiz Solano, *El Consejo Nacional de la Persona Adulta Mayor: un análisis de su primera década de existencia*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica, San Juan, 2011, p. 93. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-l-2011-01.pdf>. [consulta11/03/2013].

21 Carlos Henderson, *El Pretérito Perfecto Compuesto del español de Chile, Paraguay y Uruguay: Aspectos semánticos y discursivos*, tesis doctoral, Universidad de Estocolmo, 2010, p. 121. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-38642>. [consulta11/03/2013].

compararse a un momento exacto, que en el habla se relaciona con el aspecto aoristo. Los resultados se presentan en el siguiente cuadro:

Cuadro 5: Uso de los cuatro tiempos con o sin mención al lugar exacto de la cita original

Forma	Total	Con (%)	Sin (%)
<i>canto</i>	2	1 (50)	1 (50)
<i>he cantando</i>	74	35 (47,3)	39 (52,7)
<i>cantaba</i>	18	10 (55,6)	8 (44,4)
<i>canté</i>	25	15 (60)	10 (40)

Se observa que, en general, las frecuencias de ambas opciones son muy similares, de modo que tenemos que descartar cualquier influencia de la mención del lugar exacto de la cita –o la ausencia de esta– en la elección del tiempo verbal. Para verificarlo, aplicamos la prueba del Chi-cuadrado a los valores de *he cantando* y *canté*, que presentan leve variación entre sí. El test dio como resultado que $p=0,272078$ (umbral de significancia: $p < 0,05$, $\chi^2_{1,1}=1,2062$), de modo que dicha variación no puede considerarse como estadísticamente significativa. Lo interesante es que la forma *he cantando*, de valor aoristo, aparece también en autores hispanoamericanos, cuyas variedades no han experimentado el proceso de aoristización de *he cantando*:

(9a) En los puntos anteriores *hemos visto* ejemplos más o menos “puros” de los diferentes contextos en los que aparece el PPC.²²

(9b) Como lo *hemos dicho* en el apartado anterior²³

(9c) tal como *se ha mencionado* en el capítulo anterior²⁴

22 Carlos Henderson, *El Pretérito Perfecto Compuesto del español de Chile, Paraguay y Uruguay: Aspectos semánticos y discursivos*, tesis doctoral, Universidad de Estocolmo, 2010, p. 11, [http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-38642_\[consulta11/03/2013\]](http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-38642_[consulta11/03/2013]).

23 Claudia Tornini Kruse, *Ética, estética y cosmética del cuerpo: la escritura de Diamela Eltit*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile, 2012, p. 92. [http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111487/Tornini%20Claudia.pdf?sequence=1_\[11/03/2013\]](http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/111487/Tornini%20Claudia.pdf?sequence=1_[11/03/2013]).

24 Andrea Centeno Román, Marcia Leiva Chacón, Verónica Rojas Rojas & Yesenia Ruiz Solano, *El Consejo Nacional de la Persona Adulta Mayor: un análisis de su primera década de existencia*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica,

Estos resultados podrían explicarse como una consecuencia de la influencia de obras peninsulares, que los autores han debido consultar inevitablemente a lo largo de los años. Estas les han servido de modelo; los autores pueden haber imitado el patrón peninsular conscientemente o no. Tampoco puede excluirse que los autores hayan tenido contactos de otro tipo con la variedad peninsular.

También el francés conoce el uso denominado narrativo o histórico del imperfecto (*imparfait*)²⁵. Para obtener datos que permitieran contrastar el español con el francés, realizamos el 24 de agosto de 2014 una búsqueda en Internet (ver capítulo 2). Hay que tener en cuenta que, en francés, a diferencia de lo que ocurre en español, el pretérito perfecto compuesto, *le passé composé*, es en este registro la única opción para expresar el pasado aorístico. El pretérito perfecto simple, *le passé simple*, pertenece al estilo literario, sobre todo novelístico, y aparece mayormente en la tercera persona, mientras que es poco frecuente en la primera persona de plural, forma normalmente utilizada por los autores para referirse a los casos de los que nos ocupamos. Además, como señalan p. ej. *Grammaire Larousse*²⁶ y Monnerie²⁷, el perfecto simple francés se emplea para narrar eventos históricos que ya no tienen vinculación directa con el hablante (o, en este caso, el escritor). Justamente por ello, sería poco apropiado para vincular lo anteriormente dicho con el momento comunicativo/de escritura, el “ahora” del escritor.

Los 493 casos se dividen entre las diez frases utilizadas de la siguiente manera:

San Juan, 2011, p. 276. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-l-2011-01.pdf>. [consulta11/03/2013].

25 Maurice Grevisse & André Goosse, *Le bon usage*. 13^e éd., Paris - Louvain-la-Neuve : DeBoeck-Duculot, 1993, p. 1251.

26 *Grammaire Larousse de français contemporain*, Paris: Librairies Larousse, 1983, p. 348.

27 Annie Monnerie, *Le français au présent: grammaire*, Paris: Les Éditions Didier, 1987, p. 115.

Cuadro 6: Frecuencia relativa del *imparfait* francés en una muestra de materiales electrónicos.

nous <i>l'avons dit</i> au chapitre	65	nous <i>le disions</i> au chapitre	33
nous <i>l'avons vu</i> au chapitre	277	nous <i>le voyions</i> au chapitre	1
nous <i>avons cité</i> au chapitre	31	nous <i>citions</i> au chapitre	13
nous <i>avons mentionné</i> au chapitre	30	nous <i>mentionnions</i> au chapitre	10
nous <i>avons constaté</i> au chapitre	31	nous <i>constatons</i> au chapitre	2
	434 (88%)		59 (12 %)

Se observa que, en efecto, también el imperfecto aparece en francés en estos casos. De otro lado, resulta claramente menos frecuente que el perfecto compuesto. Además, parece muy poco frecuente con los verbos *voir* y *constater*.

Como la variación forma simple/forma compuesta está ausente en francés, para contrastar los datos del cuadro 6 con los relativos al español, es necesario combinar *canté* y *he cantado* en una misma categoría. El análisis de los datos del cuadro 4, que excluye las formas *canto* y *había cantado*, le dio al imperfecto español la frecuencia del 15,4 %. Este valor es ligeramente superior al registrado para el francés (12%). Para corroborar este resultado, sería necesario contar con un corpus más amplio. De todas formas, podemos concluir que el imperfecto aparece también en francés en contextos similares. En un primer análisis, según el cuadro 6, el imperfecto aparece en francés principalmente con verbos de dicción (*dire*, *citer*, *mentionner*). Este resultado concuerda exactamente con los del análisis del corpus de autores hispanohablantes (cuadro 4). Estos factores léxico-semánticos deben tenerse en cuenta en un posible estudio contrastivo entre los dos idiomas.

4. Conclusiones y discusión

Los resultados ilustrados en los cuadros 2 y 4 confirman nuestra intuición (apartado 1.2) de que la forma presente, *canto*, es la variante menos utilizada en textos científicos, y se halla más a menudo en

textos de tipo más general. Esto se explica por el carácter intrínseco de un texto científico de constituir un conjunto coherente, que en cada momento se basa en lo anteriormente dicho, rasgo que comparte con las narrativas ficticias. Por ello, es preferible escoger un tiempo de pasado, que con más eficacia vincula lo señalado por el autor con su propia “narrativa”.

Según los cuadros 3 y 4, *he cantado* aparece mayormente en documentos españoles y *canté* tanto en estos como en los hispanoamericanos. Esto corresponde a la distinción entre ambas variedades tal y como se produce en el lenguaje oral, donde en el español peninsular *he cantado* se ha aoristizado, utilizándose en contextos donde antes se empleaba *canté*. Ahora bien, el cuadro 4 confirma el frecuente uso de *he cantado* de valor aoristo también por los hispanoamericanos (44,6%). Por lo tanto, en el lenguaje escrito o –más específicamente– en la prosa científica, se reduce la diferencia entre las dos variedades principales. En el apartado anterior, hemos propuesto como posible explicación la influencia de la lectura de textos españoles en los autores hispanoamericanos. Estos pueden incluir, además de obras científicas, también textos gramaticales, tradicionalmente caracterizados por la norma peninsular. Recordemos que, con la famosa excepción de Bello, los grandes gramáticos de la lengua española son españoles. Además, es posible que los autores hayan pasado tiempo en España, etc. Aunque los autores hispanoamericanos son solo seis, podemos confirmar la presencia de *he cantado* en documentos de esa zona. Naturalmente, una muestra más grande ofrecería información más detallada sobre el uso de esta forma por autores hispanoamericanos, p. ej. si existen diferencias entre los países. Además, nuestro análisis no incluía textos bolivianos; como el uso de *he cantado* es muy frecuente en los registros orales de la variedad boliviana²⁸, se podría suponer que esta circunstancia se refleja también en el lenguaje escrito.

No obstante, puede plantearse si, por lo general, los lugares de texto, aunque sean exactos, difieren de los puntos o períodos temporales exactos por no percibirse como delimitadores en el mismo sen-

28 P. ej. José G. Mendoza, *El castellano hablado en La Paz. Sintaxis divergente*, La Paz: Universidad de San Andrés, 1991, p. 85.

tido que estos últimos. Según esta hipótesis, en el caso de un lugar de texto, el marco deíctico en torno al evento condicionaría con menos fuerza la elección del tiempo verbal y permitiría el mayor uso de un tiempo que no vincule el evento con un punto deíctico determinado. Sobre este punto, se podría incluso plantear si los casos de *he cantado* representan seguramente el aspecto aoristo (o perfectivo) y no el perfecto. No obstante, nos costaría creer que los ejemplos como los del ej. (9) correspondiesen al valor aspectual perfecto porque todos llevan un complemento espacial delimitador, que inevitablemente también les impone límites temporales a los eventos. Sería difícil creerlo también a partir del comportamiento de otros idiomas como el sueco y el finés en parecidos casos, que en ellos más o menos sistemáticamente hacen uso del *imperfekt/imperfekti* (Su: *vi såg, det nämndes* / Fi: *näimme, mainittiin*) en lugar del *perfekt/perfekti* (Su: *vi har sett, det har nämnts* / Fi: *olemme nähneet, on mainittu*). El uso del perfecto compuesto se excluye en inglés: **As we have mentioned on page 5 > As we mentioned on page 5*. Por lo tanto, no es probable que el español difiera de forma decisiva de este patrón. Por otra parte, en Kempas²⁹ expresamos nuestras dudas sobre el carácter completo de la igualdad semántica de *canté* y *he cantado*, destacando el vínculo que *he cantado* siempre guarda con el momento del habla / el origen temporal, aun cuando representa el aspecto aoristo. Según este razonamiento, el uso frecuente de *he cantado* en textos científicos podría explicarse también por el deseo de vincular lo anteriormente dicho con el momento presente, el acto de escribir.

De todos modos, según se expone en el cuadro 5, en el que se examina la posible vinculación entre la mención del lugar textual exacto donde se produjo la cita original y la elección del tiempo verbal, podemos concluir que el carácter delimitado o no delimitado del lugar textual referido no condiciona la elección del tiempo. Este resultado apoya nuestra hipótesis anterior, según la cual un lugar de un texto, en comparación con una hora exacta, se percibiría como

29 Ilpo Kempas, "Algunos aportes empíricos a los estudios sobre el pretérito perfecto compuesto 'aoristizado'", *Formas simples y compuestas del pasado en español*, Susana Azpiazu (ed.), Lugo: Axac, 2014, págs. 81-102.

un punto deíctico menos delimitado, que no exigiría el uso de *canté* en la misma medida.

En efecto, en un texto –al igual que en una situación en que se narran eventos producidos durante el mismo día– existen simultáneamente la necesidad de delimitar temporalmente las citas anteriores y la de vincular lo anteriormente dicho con el origen temporal. Según hemos visto hasta ahora, en un texto, los vínculos con el origen temporal (*he cantado*) parecen resultar más importantes que la delimitación deíctica de los eventos (*canté*). La función reducida de esta última puede también ayudarnos a explicar el uso de *cantaba* en lugares de texto exactos. La presencia de *cantaba* en la prosa científica se ha confirmado (cf. todos los cuadros), pero quedan por estudiar muchos aspectos relacionados con esta forma. Estos incluyen entre otros *cantaba* si expresa imperfectividad o si se emplea con el valor de aoristo en lugar de la forma *canté* por razones estilísticas (cf. ej. 5).

En el apartado 1.2 hemos mencionado la contradicción teórica relacionada con el uso de la forma *cantaba* para referirse a lugares de texto exactos de textos científicos, que tienden a la máxima precisión en la argumentación. Además de la hipótesis anteriormente expuesta sobre la escasa importancia de la delimitación deíctica de los eventos mencionados en un texto –comparado con los eventos ocurridos en el seno de un día– puede plantearse también el posible carácter formulaico de las expresiones con *cantaba*. Por ejemplo, *como decía(mos)* (sin complemento) puede considerarse como una locución. No puede excluirse la posibilidad de que este tipo de expresiones hayan pasado a combinarse con lugares de texto exactos (*como decíamos en el apartado X*). Por el contrario, el verbo *ver*, que no figura en el corpus en *cantaba*, apenas aparece en una locución del mismo tipo (*Como veíamos*). Según hemos visto en el cuadro 6, tampoco el verbo francés de *voir*, el equivalente a *ver*, parece aparecer en imperfecto. Es evidente que esto se debe al significado léxico del verbo; puede plantearse, por ejemplo, si se explica por la capacidad de *ver/voir* de expresar, en otros contextos, acciones continuas, como en

(10a) Como era de noche, *no se veía* nada.

(10b) Comme il faisait nuit, *on ne voyait rien*.

Por el contrario, los verbos de dicción no se usan con la misma frecuencia en *cantaba*, por lo cual no aparece el riesgo de malentendido. Aun así, podemos observar diferencias incluso entre los verbos de dicción: el propio verbo *decir* (como también *dire* en francés) aparece frecuentemente en *cantaba*, como en:

(11a) Como *decía*, no sabía lo que hacer.

(11b) Comme *je disais*, je ne savais pas quoi faire.

En cambio, *mencionar* o *señalar* se asocian más a menudo con situaciones momentáneas y no suelen usarse en *cantaba* en la misma medida. Ahora bien, como hemos visto, *decir* y *dire* resultan ser los verbos más frecuentes entre los casos de *cantaba* de los cuadros 4 y 6. Por otro lado, según hemos dicho más arriba, el verbo *como decía(mos)* puede considerarse una locución y, por ello, una excepción. Por lo tanto, para constatar si el carácter momentáneo de la acción expresado del verbo es un factor que favorece la forma *cantaba* en referencias anafóricas de textos científicos o no, se necesitaría analizar la aparición de *cantaba* en otros verbos comunes utilizados en textos científicos.

La correlación de los tiempos de las referencias anafóricas con las distintas personas gramaticales podría constituir el tema de un nuevo estudio. En la prosa científica, tienden a ocurrir solo dos variantes, la forma activa de la primera persona de plural (*como dijimos*) y la forma pasiva (*como se dijo*). En cambio, en registros menos formales, como puede ser el blog, aparece también la forma de la primera persona de singular (*como dije*).

Por último, aunque en el presente artículo nos hemos limitado a los tiempos de las referencias anafóricas de verbos de dicción y de percepción, en estudios futuros el análisis podría extenderse a abarcar todos los verbos anafóricos.

ÚTDRÁTTUR

Um val á tíðum í spænsku þegar vísað er til þess sem áður hefur verið sagt í sama texta

Greinin fjallar um val á tíðum í spænsku (og að nokkru leyti einnig í frönsku) þegar vísað er til þess sem áður hefur verið sagt í almennum texta. Sjónum er beint að sagnorðum sem merkja 'að segja', t.d. *decir*, *señalar* og *mentonar*, svo og að sögnum sem tengjast tjáningu og skynjun upplýsinga og staðreynda, t.d. *ver* og *mostrar*. Efniviðurinn er samsettur af textum á sviði fræða, vísinda og upplýsinga þar sem slík endurvísun er mikið notuð. Efnið spannar einnig tvö helstu svæðisbundnu afbrigði spænskunnar, annars vegar á Spáni og hins vegar í spænsku Ameríku. Þótt í talmáli spænsku Ameríku sé nánast eingöngu notuð perfektíf þátíð (*dijimos*) þegar um er að ræða lokið horf er notkun núliðinnar tíðar (*bemos dicho*) einnig furðu algeng í spænsk-amerískum vísindatextum, jafnvel þótt þróunin hafi annars ekki verið til lokins horfs í núliðinni tíð. Önnur áhugaverð niðurstaða er tiltölulega algeng notkun lýsingarþátíðar (*decíamos*) í vísindatextum; það á raunar einnig við í frönsku. Ekki er ljóst hvort slíkar myndir tjá ólokið eða lokið horf; eins og alkunna er má einnig nota lýsingarþátíð til að tjá lokið horf af hreinum stílfræðilegum ástæðum.

Lykilorð: spænska, franska, tíðir, endurvísun, textar almenns eðlis

ABSTRACT

**On tense choices in Spanish anaphoric
references to what has been said earlier in the
same text**

The article treats tense choices in Spanish (and, to some extent, French) anaphoric references to what has previously been said in the same non-literary text. Attention is focused on verbs of saying, such as *decir*, *señalar* y *mencionar*, as well as on verbs related to the illustration and perception of information and facts, such as *ver* and *mostrar*. The material consists of non-literary, or documentary, scientific and informative texts, of which the frequent use of anaphoric references is characteristic. The material also represents the two main regional varieties of Spanish, Peninsular and American Spanish. Although mainstream American Spanish almost exclusively uses the simple perfect (*dijimos*) in oral communication in aoristic (or perfective) past contexts, the use of the compound perfect (*hemos dicho*) is surprisingly common also among Hispano-American authors of scientific texts, in whose varieties the aoristic drift of the compound perfect has never taken place. Another interesting result is the relatively frequent use of the imperfect tense (*decíamos*) in scientific texts in Spanish as well in French ones. It is not clear if these cases express the imperfective or the aorist aspect: it is generally known that the imperfect tense can also be used to express the latter for purely stylistic reasons.

Keywords: Spanish language, French language, tenses, anaphoric references, non-literary texts

Divergencias en el entendimiento del concepto de democracia en la historiografía española

1. Introduction

El historiador de los conceptos, Reinhart Koselleck, ha afirmado que “lo que se expresa lingüísticamente es siempre **más** o **menos** que aquello que está o estuvo presente en la historia real”¹. Al acercarnos al concepto de democracia hemos de estar particularmente atentos a las variedades y a los cambios de sentido que han tenido diferentes formas de democracia en la historia y en el mundo. En España, concretamente, empieza a figurar en textos gubernamentales el concepto de democracia en el siglo XIX, en conexión con las Cortes de Cádiz, la independización de las colonias en América y luego la Primera República². Pero es sobre todo a partir de la Transición tras la muerte de Franco cuando la palabra *democracia* entra a formar parte del vocabulario popular. Quisiera empezar dando un ejemplo de ello.

Un día en el año 1980, un joven empleado de un restaurante de categoría en Gran Canaria dejó caer accidentalmente una fuente llena de comida. La fuente se hizo pedazos y la comida se extendió por el suelo. Al verlo, la dueña le dijo al joven que recogiese los

1 Reinhart Koselleck, “Historia de los conceptos y conceptos de historia”, *Ayer* 53/2004, pp. 27-45, aquí p. 45.

2 Estoy preparando una monografía más exhaustiva en la que el entendimiento de la democracia en España, de la Segunda República hasta nuestros días, viene analizado a partir de la historiografía, los manuales de educación para la ciudadanía y la historia novelada.

desperdicios y limpiase el suelo. “No”, respondió el joven. La dueña, asombrada, le preguntó entonces por qué. “Porque ahora hay democracia”, respondió el camarero.

España estaba entonces en el período de la transición y el joven tenía sus propias ideas de democracia. A su parecer, la democracia significaba que cada cual podía actuar según su antojo y, sobre todo, que no tenía que someterse a las órdenes de los superiores. Lo confundía quizás con lo que nosotros llamaríamos *libertinaje* o algo parecido. Su modo de expresarse reflejaba, no obstante, en alguna medida una idea generalizada de que la democracia era lo contrario del orden vigente hasta entonces.

Esta anécdota ejemplifica, aunque superficialmente, el *habitus* según el cual la democracia en aquel momento histórico de España pudo ser entendida en una determinada esfera popular y socio-cultural. El sociólogo francés Pierre Bourdieu definió el *habitus* como un sistema de disposiciones que orienta las acciones e ideas de los humanos en el ambiente social. Este sistema de disposiciones proviene de las experiencias sociales, las memorias colectivas, los modos de actuar y pensar que han sido inculcados en la mente de cada persona. Dicho de otro modo, el *habitus*, formado por la experiencia, guía las nociones y prácticas de los seres humanos, de modo que vayan creando y a veces cambiando el ambiente social³.

Podemos imaginarnos que la democracia significaba para el joven camarero un cambio radical, una ruptura con el orden y el sistema en los que había sido formado, o sea, una ruptura con su *habitus*. En palabras de Koselleck, podríamos decir que la democracia englobaba, además, un “horizonte de expectativas”, es decir, la esperanza de que se cumplieran ya unos cambios largamente deseados. De hecho, tales deseos formaban parte de una conciencia sociocultural generalizada. Un manual de ESO del año 2003 resume así el espíritu del tiempo tras la muerte de Franco:

La sociedad española, que se había transformado durante la época franquista, deseaba libertad y quería un cambio político.

3 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980; Donald Broady, “Kapitalbegreppet som utbildningssociologiskt verktyg”, *Skeptronbäften* 15, Uppsala: Sociology of Education and Culture, Uppsala University, 1998.

La Iglesia, la Universidad, la banca y la prensa también apostaron por el cambio⁴.

El anhelo de libertad llevó a muchos españoles a realizar en sus propias vidas lo que hubiese sido imposible antes. Como lo aseveró Fernando Savater⁵, fue en la década de los ochenta, los años de la famosa movida, que la moral se centró en los intereses personales de cada uno, en el lema “a cada cual lo suyo”, sin consideración por los demás. Esas circunstancias informaron igualmente el *habitus* en el sentido de que los españoles llevaron a cabo sus propios cambios y se crearon nuevas expectativas.

En los años de la transición el concepto de democracia obtuvo un significado de desarrollo positivo. La historiografía muestra, sin embargo, que no fue siempre así. Pierre Rosanvallon propone que “la democracia no simplemente tiene una historia, sino que es una historia”⁶, es decir, que es algo que, no sólo tiene sus antecedentes, sino que se va desarrollando frente a la constancia de nuevos desafíos a lo largo del tiempo. Comenzando a emplearse en la Grecia antigua, aproximadamente cinco siglos antes de Cristo, significa etimológicamente ‘poder del pueblo’, pero ya en aquel entonces el pueblo se limitaba a los artesanos y campesinos y se excluían del poder tanto los nobles como los esclavos⁷. El poder, por lo tanto, no estaba en manos de todo el pueblo.

Platón sostiene en el libro VIII de *La República*⁸, obra publicada aproximadamente en 390 a.C., en la que desarrolla su ideario sobre la justicia en el contexto del sumo bien, que la democracia es una de las peores formas de gobierno, siendo mejores la monarquía, la

4 Juan Esteban Rodríguez Garrido, *Trato y maltrato de la historia de España en los libros de texto de la EGB y la ESO*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación, Departamento de didáctica de las ciencias sociales, 2012.

5 Fernando Savater, *Invitación a la ética*, 2 edn. Barcelona: Ediciones Anagrama S.A., 1997.

6 Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes, “A manera de introducción: Historia, lenguaje y política”, *Ayer* 53/2004, pp. 11-26, aquí p. 16.

7 Jennette de los Ángeles González Graterol, “La democracia”, www.monografias.com/trabajos60/democracia. [Extraído el 04/08 2014].

8 “La démocratie : le moins mauvais ou le pire des régimes ? – Platon, La République » en « La démocratie est-elle le plus mauvais des régimes », www.philo-cours.com/cours/cours-democratie2.htm [Extraído el 30/10 2015].

timocracia (la gobernación militar) y la oligarquía. Opinaba este filósofo que la democracia, al crear igualdad entre ricos y pobres, buenos y malos, personas competentes e incompetentes, engendraba desorden, injusticia y una falsa libertad que conducirían primero a la anarquía general y luego a la tiranía de algún demagogo. Conviene recordar que, para Platón, no existía ni podía existir igualdad entre grupos sociales. Afirmaba que en la sociedad había personas cultas, a saber, los filósofos, aptas para gobernar, y otras personas, o grupos de personas, que tenían formaciones o tradiciones adecuadas para ser militares, campesinos, productores, artesanos etcétera⁹.

Dicho de otra manera, para Platón, la jerarquía social existía por naturaleza y, por consiguiente, los oficios dependían del rango social y de la preparación intelectual o práctica de cada uno de los ciudadanos. En la cumbre de la jerarquía social platónica se encontraba una cantidad reducida de hombres (las mujeres no contaban entre los ciudadanos) dotados de sabiduría, prudencia y de otras virtudes. La democracia, argumentaba Platón, haría que el poder cayera en manos de personas carentes de tales virtudes, y así se perjudicaría no solamente el orden social establecido, sino también el bien común.

En la edad moderna, posiblemente a raíz de que la filosofía clásica había vuelto a ganar terreno durante el Renacimiento, pero sobre todo a partir de las revoluciones de Estados Unidos y luego Francia, se habló preferentemente de República. La República, entonces, englobaba reformas que beneficiaban, si no a todos, al menos a mayores partes de la sociedad que antes, por ejemplo, a la creciente burguesía en la era del primer industrialismo. Giovanni Sartori lo expresa de la manera siguiente: “durante milenios el régimen político óptimo se denominó república (*res publica*, cosa de todos) y no democracia”¹⁰. Este filósofo italiano cita a Kant, quien, ya en 1795, escribía que la democracia “es necesariamente un despotismo”, porque implica “la tiranía de la mayoría”.

9 Fernando López Acosta, “Platón: vocabulario, textos, comparación”, 2009, <http://es.slideshare.net/flacosta/platon-1951370> [Extraído el 30/10 2015].

10 Giovanni Sartori, “Democracia”, <http://es.scribd.com/doc/88322440/giovanni-sartori> [Extraído el 04/08 2014].

Estas palabras de Kant recuerdan en cierta medida las de Platón, con la diferencia de que la *tiranía*, para Platón, implicaba el liderazgo de un demagogo mientras que, para Kant, se trataba más bien de un dominio apoyado o facilitado por la mayoría de los ciudadanos. El sentido negativo de la voz *democracia* fue disminuyendo en el mundo occidental poco a poco solo a partir del siglo XIX para luego, en el siglo XX, llegar a tener una gran diversidad de significados (por ejemplo, la “democracia” en la Unión Soviética, en los Estados Unidos, la toma de poder por medios democráticos de Hitler, etc.) .

En este contexto cabe señalar que en la España republicana no se usaba la voz *democracia* entre los republicanos, a pesar de que la Constitución de 1931 establecía una serie de importantes reformas que nosotros, hoy en día, llamaríamos democráticas. Se prefería hablar de República. Para los historiadores, en los primeros años del franquismo tanto las voces *República* como *democracia* tenían un significado derogatorio de desorden, caos y violencia hasta que Franco introdujo su ‘democracia orgánica’, un término que puede haber elegido para consonar con el significado favorable de *democracia* en el mundo occidental de los años cincuenta. Los historiadores más recientes¹¹ o no hacen mención de aquella “democracia” o la describen como una formalidad sin contenido que implicaba cierto contacto no horizontal, sino vertical, entre el régimen y algunos sectores del pueblo.

Como es bien sabido, después de Franco se introdujo un sistema democrático en España, lo que Sartori denominaría una democracia liberal. Llegó a llamarse sencillamente la democracia. Obviamente, no pudo llamarse república, ya que en ese momento se trataba de una monarquía constitucional o parlamentaria, siendo el Rey Jefe de Estado pero sin poder en cuestiones gubernamentales. El poder legislativo residía ya en las Cortes cuyos miembros se elegían por sufragio universal y se formaba el gobierno a base del partido o de los partidos con más representantes parlamentarios. El largo reco-

11 Se trata, por ejemplo, de historiadores como Luis González Antón, en su obra *España y las Españas*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, de Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vesga, en *Breve historia de España*, Madrid: Alianza Editorial, 2005, de José Andrés Gallego (coord.) en *España Siglo XX*, Madrid: Editorial Actas, 1991 y De Pierre Vilar, en *Historia de España*, París: Librairie espagnole, 1963.

rrido del concepto de democracia fue, por tanto, a parar en el sentido que solemos atribuirle hoy. ¿Cuál es ese sentido?

Veamos primero un par de definiciones del vocablo *democracia*. La Real Academia Española lo explica así:

democracia.

1. f. Doctrina política favorable a la intervención del pueblo en el gobierno.
2. f. Predominio del pueblo en el gobierno político de un Estado.

Otra definición encontrada entre innumerables entradas en internet propone lo siguiente:

1. “La democracia como forma de gobierno es la participación del pueblo en la acción gubernativa por medio del sufragio y del control que ejerce sobre lo actuado por el estado.
2. “La democracia como estilo de vida basado en el respeto a la dignidad humana, la libertad y los derechos de todos y cada uno de los miembros de una comunidad.”¹²

Esta definición señala dos aspectos de la democracia: la forma de gobierno y el estilo de vida, mientras que la de la RAE sólo atañe a la forma de gobierno. Además, afirma que el gobierno, una vez ganadas las elecciones, estará siempre sometida al control de los ciudadanos mediante instituciones judiciales y estatales en diferentes niveles de la sociedad. El segundo aspecto atañe a las libertades y a los derechos de los ciudadanos, es decir, a los componentes básicos de una democracia.

2. Usos del concepto de democracia en las Constituciones del siglo XX

Ahora bien, resulta curioso que la voz *democracia* no aparece o aparece muy poco en las Constituciones elaboradas en el siglo XX. Como no hubo Constitución española durante el franquismo (sólo

¹² “La democracia”, <http://curso.cnice.mec.es> [Extraído el 31/07 2014].

unas Leyes fundamentales), nos referimos a la Constitución de la República y a la de 1978.

Como queda dicho, el sustantivo *democracia* no aparece en la Constitución de 1931, llamada la Constitución de la República. En cambio, en un solo caso viene mencionada la derivación adjetival democrática, a saber en el Artículo 1 de las Disposiciones generales que reza así: “España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia”¹³. En este caso único es digno de señalar que se llaman “trabajadores de toda clase” a los ciudadanos españoles. Además, se precisa que la libertad y la justicia, escritas con mayúscula inicial, forman parte integrante de la democracia. Por lo tanto, se da a entender que la democracia implica libertad y justicia. No obstante, tampoco vienen explicitados estos conceptos en el texto, con lo cual sería posible deducir que por no ser definidos pueden ser interpretados libremente.

En la Constitución de 1978 no aparece tampoco el sustantivo *democracia*. Hay, en cambio, tres incidencias del adjetivo *democrático*, dos en un contexto que trata de los principios de la educación¹⁴ y una de los principios de las organizaciones profesionales o sindicales¹⁵. Es decir, que la democracia en sí no viene definida ni explicitada de manera íntegra, ni en los artículos de la Constitución ni en la sinopsis que acompaña cada artículo. Nuevamente surgen tanto el riesgo como la posibilidad de que sea interpretada de manera independiente.

13 CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA. Artículo 1

14 Constitución (1978) **Artículo 27**

1. Todos tienen el derecho a la educación. Se reconoce la libertad de enseñanza.
2. La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana en el respeto a los principios democráticos de convivencia y a los derechos y libertades fundamentales.

2. Artículo 36

3. La ley regulará las peculiaridades propias del régimen jurídico de los Colegios Profesionales y el ejercicio de las profesiones tituladas. La estructura interna y el funcionamiento de los Colegios deberán ser democráticos.

15 Artículo 52

La ley regulará las organizaciones profesionales que contribuyan a la defensa de los intereses económicos que les sean propios. Su estructura interna y funcionamiento deberán ser democráticos.

De los nueve apartados, llamados Títulos, de la Constitución de 1978 es el primero el que trata de los derechos y deberes fundamentales del individuo. Basado en la Declaración Universal de los derechos humanos y en Constituciones de otros países europeos¹⁶, este primer título (que se subdivide en cinco capítulos, cada uno con artículos numerados) concierne a la dignidad de la persona, la igualdad ante la ley, el derecho a la vida y a la integridad física y moral. Garantiza, entre otras cosas, la libertad de conciencia, la de expresión, de asociación, de enseñanza, la libertad ideológica, religiosa y de culto, etc. Establece que “toda persona tiene derecho a la libertad y la seguridad” conforme a las leyes vigentes.

En suma, el concepto de democracia, por evidente que pudieran considerarse sus elementos básicos como la justicia, la libertad, los derechos y deberes de los ciudadanos etc., apenas figura como concepto en los textos constitucionales del siglo XX de España. Si no viene explicitado este concepto, quizá no sea extraño que quede sometido a la interpretación de cada cual, sea éste un joven camareero de Canarias, unas autoridades estatales, escritores e intelectuales u otros. Veamos cómo figura el concepto de democracia en algunos libros escolares.

3. Usos del concepto de democracia en los libros de texto escolares

Dado que la democracia ha supuesto un desarrollo de gran amplitud y trascendencia en la sociedad española después de la dictadura, se podría suponer que ocupa una parte importante en el currículo escolar. Sorprende que no sea así, o mejor dicho, que las explicaciones en los manuales de historia contemporánea, por ejemplo, se limitan a algunos aspectos de la democracia. Como es sabido, la enseñanza de la historia sirve, no sólo para dar conocimiento de tiempos pasados, sino también para crear identidades nacionales (o regionales) y memorias colectivas y sociales. En España concretamente ha engendrado enfrentamientos y divisiones de índole política e ide-

16 La Constitución francesa, de 1958, la italiana, de 1946, la alemana, de 1949 y la portuguesa, de 1976.

ológica¹⁷. La democracia, por lo tanto, no ha sido tanto el objeto de análisis historiográficos como la base a partir de la cual se han proliferado reivindicaciones ideológicas y discordancias historiográficas. Por ejemplo, en los libros de texto publicados durante los gobiernos socialistas de Felipe González se elogian las reformas llevadas a cabo entonces, mientras que en los que se publicaron durante gobiernos del PP se habla de los fracasos de los socialistas y se dedica un espacio amplio a los logros propios. Además, dado que muchos libros de texto tienen ediciones regionales, se enfatizan las injusticias sufridas a nivel regional en la historia. La historia, que forma parte de las ciencias sociales junto con la geografía, va siendo más regional que nacional, sobre todo como varias regiones producen ediciones propias. En tales ediciones se pone énfasis en la historia regional a costa de la historia nacional.

Un estudio de los numerosos libros y manuales de historia contemporánea de España sobrepasaría el alcance de este trabajo, por lo cual nos limitamos a señalar algunos ejemplos de libros de texto aprobados en el ámbito del Estado y usados en la enseñanza básica y secundaria obligatoria en España después de la dictadura franquista, ejemplos recogidos de la tesis doctoral de Juan Esteban Rodríguez Garrido titulada *Trato y maltrato de la historia de España en los libros de texto de la EGB y la ESO* (2012)¹⁸. En esta tesis el autor analiza las maneras en que se ha transmitido la Historia de España a los alumnos de edad 7 a 16 años, sobre todo en lo que concierne a la formación de un imaginario colectivo e individual, con sus valores, actitudes, ideologías y estereotipos. Rodríguez Garrido toma en cuenta las reformas escolares que se han llevado a cabo desde la Transición, así como las vinculaciones y los intereses de las principales editoriales (vinculaciones políticas, intereses regionales y otros).

En la tesis de Rodríguez Garrido hemos buscado la frecuencia de los conceptos de democracia (con sus derivaciones adjetivales o adverbial *democrático/a*, *democráticamente*, etc.), así como los con-

17 José Álvarez Junco (coord.), *Historia de España. Las historias de España: Visiones del pasado y construcción de identidad. Volumen 12*, Barcelona: Editorial Marcial Pons, 2013.

18 Rodríguez Garrido identifica en su trabajo las tendencias políticas y regionalistas discernibles en varios libros de texto de Ciencias sociales (Geografía, Historia y Estudios cívicos).

ceptos de libertad/es y derecho/s. Dado que sólo tenemos acceso a citas de los libros de texto, no pretendemos que la presencia de estos términos sea exhaustiva (haría falta un estudio de cada uno de los libros). Sin embargo, nos da una idea del uso y, sobre todo, de cómo vienen presentados y explicados estos términos. La voz *democracia* aparece 42 veces, sus derivaciones *democrático/s* 38 veces, *democrática/s* 35 veces y *democráticamente* una vez en las citas. Estas cifras indican que es relativamente frecuente el uso del vocablo *democracia* en la educación de las ciencias sociales (a las cuales pertenece la asignatura de historia) en España. En cuanto al vocablo *libertad/es* aparece 81 veces mientras que el adjetivo *libre* y el adverbio *libremente* vienen mencionados 22 veces. El término *derecho/s* aparece 78 veces. Todo junto muestra que los conceptos de libertad y derecho son más frecuentes que el de democracia, lo cual indicaría que se pone más énfasis en las libertades y en los derechos que en la entidad política como tal. Pero se percibe igualmente la idea de que lo que es la democracia se ha ido desarrollando y que se ha entendido de maneras diferentes. Veamos ejemplos de cómo vienen explicados estos conceptos.

Entre los ejemplos de la presencia de la voz *democracia*, conviene mencionar que aparece por primera vez en *Ciencias sociales . 8º EGB.* Editorial Anaya (1985-1990), cuando se habla de la Constitución de 1931. Dice que fue “democrática e idealista” y que en ella destacaron “la avanzada legislación social”, la enseñanza primaria, las reformas agrarias y los “excesos anticlericales en la calle”¹⁹. El adjetivo *idealista* da un tono ambiguo a la Constitución, ya que puede significar que persiguió ideales inalcanzables en aquel entonces o que estaba condenada al fracaso por falta de realismo.

Hay en los manuales citados varios textos que hablan de los niveles de autogobierno que llevó consigo la democracia, tanto en las ediciones nacionales como en las que se produjeron en y para las autonomías regionales. Por la importancia concedida en espacio y en detalles al proceso de crear regiones con alto nivel de autonomía, resulta evidente que figuran entre los cambios y logros más grandes de la democracia. El respeto a las idiosincrasias regionales, así como

19 Rodríguez Garrido, *Trato y maltrato de la historia de España en los libros de texto de la EGB y la ESO*, 2012, p. 121.

a su competencia y voluntad de regirse con la máxima independencia posible, es considerado por los historiadores uno de los desarrollos democráticos más notables.

Si bien no viene explicitado toda la amplitud de la democracia, se dan algunas descripciones del régimen anti-democrático de Franco que sirven para explayar, aunque implícitamente, lo que supone la democracia tal y como se la conoce en España actualmente. Así, por ejemplo, en *Sociedad 8*. Editorial Santillana 8º EGB:

“[Franco]...podía gobernar por decreto sin tener que dar cuenta de sus actos a las Cortes.”

“Franco había prohibido, antes de finalizar la guerra, todos los partidos políticos y esta prohibición se mantuvo a lo largo de todo su mandato.”

“En el régimen franquista, la representación de los ciudadanos no se basó en el principio del sufragio universal.”

“El poder ejecutivo era quien nombraba a los máximos responsables de la Organización Sindical”²⁰.

Aunque esta cita no menciona ni las libertades ni los derechos y deberes de los ciudadanos, consta que describe algunos de los fundamentos de la democracia, a saber, que el poder debe ser condicionado por elecciones libres y recurrentes, por pluripartidismo, sufragio universal y micro democracia a diferentes niveles (cfr. Sartori²¹). Como diría este científico, la explicación es más descriptiva que prescriptiva.

Quizás sea la presentación más explicativa de la democracia la que concluye el libro de texto *Ciencias sociales*.^{7º} de EGB de la editorial catalana Vicens-Vives 1988-1991. Figura en un apartado denominado “Educación ética y cívica” y se presenta en forma de cómic. En las viñetas un niño y una niña hablan de qué es la democracia, el pluripartidismo, la monarquía parlamentaria y más cosas. Un detalle interesante: en el texto es la niña quien habla con sabiduría y autoridad, mientras que el niño muestra mayor inseguridad. Los roles

20 Rodríguez Garrido, *Trato y maltrato de la historia de España en los libros de texto de la EGB y la ESO*, p. 343.

21 Giovanni Sartori, “Democracia”, <http://es.scribd.com/doc/88322440/giovanni-sartori>. [Extraído el 04/08 2014].

autoritarios se han invertido por lo visto. Así, dice la niña a propósito de lo que significa la democracia:

“la soberanía reside en el Pueblo [...]la democracia es el gobierno de todos, [...]“los ciudadanos participan de forma indirecta en el ejercicio del poder, eligiendo a sus representantes que son quienes toman efectivamente las decisiones concretas”.

Y, en cuanto al pluripartidismo, especifica lo siguiente:

“las elecciones deben ser pluralistas, es decir, deben ofrecerse a los electores más de una candidatura. Si solo existe una opción para escoger, no hay verdadera “elección”.

Además, incumbe a los partidos políticos:

“1.Contribuir a formar y expresar la opinión de los ciudadanos, 2. Ejercer el poder estatal si son elegidos y 3. Y si no lo son, controlar desde la oposición la actuación de los que gobiernan.”

Para explicar lo que es la monarquía parlamentaria, el cómic afirma lo siguiente:

“que ese monarca reina pero no gobierna. No ejerce la actividad de gobierno ni las funciones legislativas (hacer leyes), ejecutivas (gobernar, hacer que se cumplan) y judiciales (juzgar) como hacía el monarca absolutista”.

El niño pregunta entonces a su compañera:

“¿Crees que el cargo del rey es compatible con los principios democráticos que establecen que los gobernantes deben ser elegidos y responder a su actuación?”

La niña le contesta:

“Sí. [...] Lo es a condición de que el rey cumpla con el principio de las monarquías parlamentarias, que reine pero que no gobierne.”²²

Nos hemos permitido esta larga cita porque resume en un discurso sencillo y directo lo que significa la democracia española actual. Además, el hacerlo en forma de diálogo entre dos niños aporta, a nuestro parecer, una información adicional subyacente, a saber, que la democracia, tal y como se la presenta en este extracto, implica diálogo, comunicación, una apertura, una voluntad de cuestionar y de escuchar al otro. Asimismo, el hecho de que los dialogantes sean niños refuerza la noción de que la democracia es joven y de que son los jóvenes los que deben llevarla adelante.

Presentar las bases de la democracia española actual en forma de un diálogo entre niños en forma de tebeo es, por consiguiente, una manera didáctica de aclarar las cosas. No obstante, resulta sorprendente que no se haga mención de ellas en los apartados dedicados a la historia. Es como si la democracia no formara parte de la historia de España, a pesar de su presencia y desarrollo desde hace casi cuarenta años. Quizá sea esta una de las razones por la cual se ha ido creando una memoria colectiva en la literatura, para contrarrestar el olvido impuesto o simplemente generacional de lo que supuso la falta de democracia durante el franquismo. Dejamos pendiente esta pregunta, que merece un estudio particular que sobrepasaría el marco de este trabajo.

Hemos constatado que los manuales hacen hincapié en los atributos democráticos de libertad y de derechos (derechos humanos y derechos civiles). El vocablo *libertad/es* figura, por ejemplo, más de 80 veces entre las citas presentadas por Rodríguez Garrido. Se trata de libertad de pensamiento, de expresión, de prensa, de culto, de imprenta, libertad económica, comercial, pública, individual, religiosa, política, fundamental, etc., siempre relacionada con la época estudiada. Aparte de tales especificaciones nominativas, los textos no profundizan en los parámetros de estas libertades en su momento.

22 Rodríguez Garrido, *Trato y maltrato de la historia de España en los libros de texto de la EGB y la ESO*, pp. 498-499.

Cabe preguntarse si se soslaya definir estos términos o si se da por sentado que son entendidos por todos.

Sin embargo, en *Mundo Contemporáneo* 8. Editorial Edelvives 8º EGB 1974-1981, se detiene brevemente en distintos aspectos de la Constitución de 1978, a saber: “libertad e igualdad, derecho al trabajo, unidad de España y autonomías, la Corona, las Cortes, el Gobierno, el poder judicial, etc.”²³. Más adelante, el manual afirma que entre los derechos “conquistados por la Constitución de 1978” están, por ejemplo, “el derecho a la vida, a la intimidad, al trabajo, a la libertad de enseñanza, a la libertad de expresión, etc.”²⁴. Esta edición abarca los comienzos de la transición, lo cual puede explicar que se incluya en el discurso el vocablo *conquista* en “los derechos conquistados por la Constitución”.

En suma, los conceptos de libertad y de derechos ocupan un lugar importante en los libros de texto publicados y usados en la España posfranquista, conforme a lo que establece el artículo 27.2 de la Constitución, a saber:

La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana en el respeto a los principios democráticos de convivencia y a los derechos y libertades fundamentales²⁵.

A su vez, gran parte de los derechos y libertades fundamentales de la Constitución se basan en la Declaración Universal de los Derechos del hombre²⁶, la cual afirma, en los artículos 1 y 2, que “Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos [...]”, y que “Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración [...]”. Aunque no aparezca el vocablo *democracia* en esta Declaración Universal, establece en el artículo 21 que “Toda persona tiene derecho a participar en el gobierno de su país, directamente o por medio de representantes libremente escogi-

²³ *Ibid.*, p. 217.

²⁴ *Ibid.*, p. 229.

²⁵ Constitución española de 1978, Título I, artículo 27 (Libertad de enseñanza), punto 2.

²⁶ Declaración Universal de los Derechos del hombre. Aprobada y proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948 y ratificada por España en 1977.

dos.” Por consiguiente, las novedades aportadas por la Constitución de 1978 suponían cambios sustanciales tanto en el modelo de Estado en España, y en la creciente autonomía de sus diecisiete regiones, como en la percepción del ciudadano, joven o adulto, dotado de libertades y derechos. Aparte de esta Declaración, la Constitución de 1978 se basó igualmente en los modelos de las constituciones vigentes de Italia, Portugal y Alemania occidental.

4. Conclusiones. ¿En qué medida es posible hablar de divergencias en el entendimiento de la democracia?

Volvamos brevemente a nuestro camarero canario. No sabemos el nivel de formación que tenía ni si se había familiarizado con la recién estrenada Constitución, con la Declaración Universal de los Derechos del hombre o con algún manual de ciencias sociales publicado a principios de la Transición. Es posible que sólo manifestara unas ideas corrientes sobre el nuevo espacio vital político. Lo cierto es que, al negarse a cumplir con un deber profesional, sabía consciente o inconscientemente que la democracia significaba igualdad, libertad y el derecho de pensar y de expresarse libremente.

Aunque ponía en peligro la seguridad de su empleo rompiendo con unas normas socioculturales del trabajo, no corría el riesgo de ser castigado por la ley. Se sentía igual y no inferior a la dueña del establecimiento. Se sentía también en pleno derecho de oponerse a las órdenes de esta. De este modo, configuraba o representaba un entendimiento de la democracia. Podría haberle contestado a la dueña “ahora hay libertad” o “ahora tenemos derechos”, pero es poco probable que dijera “ahora tenemos monarquía constitucional”. Eligió el término *democracia* porque englobaba para él y para muchos españoles justamente un conjunto de nuevas libertades y derechos. La democracia era el espacio vital en que se movía y ese contrastaba, por lo visto, con otro anterior, ya que hablaba de “ahora”. Para él, la dueña todavía vivía en lo de antes.

Vimos al inicio que el vocablo *democracia* tuvo en tiempos remotos un significado negativo como consecuencia de ciertas ideas filosóficas, de fracasos políticos y económicos, de golpes de estado, revoluciones o de otro tipo de evoluciones. Es quizás esta una de las

razones por la cual raramente figura en textos constitucionales e incluso en libros historiográficos. Otra razón puede ser que resulta problemático hablar de democracia sin explicitar exactamente en qué consiste y cómo se diferencian o se han manifestado diferentes tipos de democracia (directa, indirecta, socialista, liberal, etc.). Sea como sea, la democracia forma parte de la historia contemporánea de España y del discurso historiográfico español. Es más, no serían posibles las divergencias historiográficas si no hubiese democracia en España hoy día. Las libertades, la de expresión, de enseñanza, de prensa, etc. no existirían si no hubiese un fundamento democrático.

José Manuel Cuenca Toribio²⁷ habla de la diversas corrientes de la historiografía contemporánea, cada una “con mentalidad de jueces y fiscales” ante el pasado. Las tendencias nacionalistas o políticas colorean y polarizan tanto el contenido como la narrativa historiográfica, por lo cual, afirma Cuenca Toribio, hace falta un “hondo examen de conciencia y [...] una revisión profunda”²⁸.

Rodríguez Garrido constata igualmente en su tesis doctoral que la ubicación de las editoriales (Cataluña, Madrid, Galicia, entre otras) y los partidos al mando en diferentes momentos (la UCD, el PSOE, el PP) tuvieron cierto impacto en las presentaciones de la historia. Así es, por ejemplo, que los manuales publicados en regiones autónomas fomentan una memoria e identidad colectiva y ensalzan la historia, la heroicidad o el “victimismo” propio, al denigrar o incluso demonizar al “otro”. De modo análogo, se dedica más espacio y discurso textual a presentar los logros de uno u otro gobierno al mando en el tiempo de la escritura y publicación.

En el caso de libros publicados por editoriales con intereses particulares, la editorial eclesiástica Edelvives, por ejemplo, se constata que estos manuales tienden a subrayar los valores morales de personajes o eventos históricos. Por consiguiente, entidades poderosas, como pueden ser los gobiernos o la Iglesia, matizan notablemente la historia según sus conocimientos, intereses y culturas propios.

Visto en conjunto, y volviendo al concepto de *habitus* de Bourdieu, nos encontramos con que cada libro o manual de historia re-

27 En Andrés-Gallego (coord.), *Historia de la historiografía española*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1999, p. 265.

28 *Ibid.*, p. 263.

fleja, de algún modo, el *habitus* del momento y del ambiente en que se produce. Al mismo tiempo, contribuye a crear un mundo imaginario, un *habitus* en quienes lo asimilan. De este modo, se multiplican las visiones del pasado y se diferencian los aspectos o acontecimientos que son considerados dignos de formar parte de la historia. Bourdieu afirma que el *habitus* es inconsciente, pero en el caso de los historiadores (y quizás en particular los historiadores contemporáneos españoles) nos parece justificado avanzar que la memoria colectiva y las experiencias vitales, sociales, etc. , aunque informan sus disposiciones y orientaciones, no son necesariamente o del todo inconscientes.

En cuanto a la voz *democracia*, el historiador de los conceptos Reinhart Koselleck subraya que nos movemos con un término con siglos de existencia y que, por lo tanto, hay que tener en cuenta el aspecto diacrónico y sincrónico de este concepto²⁹. Claro está que los ideales, los problemas y los desafíos de la democracia no son siempre los mismos, dependiendo de las condiciones y circunstancias de los tiempos y lugares en cuestión. Cada época aportará innovaciones en el entendimiento y en el uso de un vocablo como *democracia*. En los casos que hemos visto, las innovaciones de sentido se centran ante todo en la libertad y en los derechos individuales o colectivos de los ciudadanos españoles en las décadas de la transición y democracia de la nación y de sus regiones autónomas.

En este estudio breve y rudimentario de las divergencias en el entendimiento del concepto de democracia, hemos visto que, por popular y usado que pueda ser este término en discursos oficiales o individuales, resulta difícil definirlo. Es más, los documentos fundamentales sobre los cuales se basa la forma de Estado de la España actual ni siquiera proponen una o más definiciones del término. El entendimiento de la democracia queda, por lo tanto, más o menos a la merced de quienes quieran interpretarla. Se podría concluir, y no sin cierta ironía semántica en el caso de España y de algunos otros países monárquicos, que viene a ser una *res publica*, una “cosa de todos”.

29 Entrevista con Reinhart Koselleck el 5 de abril de 2005 hecha por Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes, transcrito al español y publicado en <http://institucional.us.es/araucaria/entrevistas/2007> [Extraído el 24/7 2014].

ÚTDRÁTTUR

**Ólíkur skilningur á lýðræðishugtakinu í
spænskri sagnaritun**

Spænska stjórnarskráin frá 1931 innleiddi stjórnmalakerfi sem byggðist á frjálsum kosningum, almennum kosningarétti og yfirlýsingum í samræmi við almennar lýðræðishugmyndir í Evrópu á þeim tíma. Þetta lýðræðislega kerfi varð þekkt sem Annað lýðveldið, eða einfaldlega Lýðveldið. Því lauk þegar Franco stofnaði einræði sitt eftir stjórnlagarof og borgarastyrjöld. Að Franco látnum var byggt upp lýðræðisríki á Spáni. Lýðræði samtímans hefur frá árum Lýðveldisins og alla 20. öld verið túlkað út frá alls kyns viðhorfum, væntingum, áhyggjuefnum og aðstæðum sem hafa þróast í spænsku samfélagi.

Skilningur á hugtaki eins og lýðræði er háður ólíkum þáttum, t.d. félagspólitískum einkennum tungumálsins, og auk þess efnahagsmálum, menningarástandi og öðrum aðstæðum á hverjum tíma. Þess vegna hefur túlkun á lýðræði verið töluvert mismunandi í nútíð og fortíð. Hins vegar virðist sagnaritun nú á dögum, hvort sem um er að ræða sagnfræðirit eða sögulegar skáldsögur, ekki veita þessari staðreynd mikla athygli. Þvert á móti virðast slík verk fjalla um hugtakið lýðræði samkvæmt *habitus* (Bourdieu) hvers höfundar. Þar með eru flækjur sagnfræðinnar að einhverju leyti einfaldaðar.

Með dæmum úr textum sem fjalla um samtímasögu Spánar reyni ég að sýna fram á hvernig hugmyndin um lýðræði þróaðist smám saman á Spáni á 20. öld. Út frá þeim mun sem er á hugmyndafræði hópa og hreyfinga ræði ég líka ýmsa þætti sagnaritunar sem fjallað hefur verið um af sérfræðingum á sviðinu. Megináherslan er á sagnaritun, þ.e. fortíðina eins og hún er kennd og útskýrð fyrir skólanemendum á hverjum tíma.

Lykilorð: lýðræði, skilningur, sjónarhóll í sagnaritun

ABSTRACT

Differences in the understanding of the concept of democracy in Spanish historiography

The Constitution of 1931 introduced a political system based on free elections, universal suffrage and a series of Declarations in line with a general, European vision of democracy at that time. This democratic system became known as the Second Republic, or the Republic. It ended when Franco established his dictatorial regime following his coup d'état and the civil war. After Franco's death, Spain built up a democratic state. Contemporary democracy has been interpreted from the years of the Republic and throughout the 20th century within the frameworks of a diversity of attitudes, aspirations, apprehensions and circumstances that have developed in Spanish society.

Understanding of a concept such as democracy depends on factors that include socio-political language as well as financial, cultural and other circumstances at any given time. Hence, interpretations of democracy have differed considerably in present and past times. However, present-day historical literature, be it history books or historical novels, do not seem to pay much attention to this fact. On the contrary, it appears to treat the concept of democracy according to the *habitus* (Bourdieu) of each writer. In doing so, the complexity of history is to some extent simplified.

With the help of examples extracted from texts that deal with Spain's contemporary history, I attempt to show how the concept of democracy gradually developed in Spain during the 20th century. Keeping in mind the differences between ideological groups and movements, I also discuss some historiographical aspects that have been put forth by experts in the area. My main focus is on historiography, i.e., the past as it is recounted and explained to youngsters at school at a given point in time.

Keywords: democracy, understandings, historiographic perspectives

Va bene e Va be' nella sequenza conclusiva

Tra segnale di risposta e segnale di prechiusura

1. Introduzione

Le caratterizzazioni e definizioni dei segnali discorsivi e dei segnali di risposta sono indefinite e problematiche; non è possibile separare del tutto i due concetti. Michael McCarthy nota che una tradizione d'analisi importante lega le due nozioni¹. Dato che una risposta breve (ad esempio *right* e *okay*) può funzionare contemporaneamente come un *non-floor-grabbing backchannel item* che segnala attenzione, e come un marcatore di confine di qualche tipo, non è strana l'indefinitezza della distinzione tra segnali che contribuiscono alla coerenza discorsiva e quelli che manifestano la posizione pragmatica del parlante². Il fatto che i segnali di risposta possono svolgere un ruolo rilevante nella sequenza conclusiva dimostra l'importanza di considerare il comportamento di risposta come una funzione integrata in una sequenza di parlato o attività³. Come vedremo nel presente studio, i

1 Michael McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", *Research on Language and Social Interaction* 36(1)/2003, pp. 33–63, qui pp. 43–45.

2 Caroline P. Amador-Moreno, Michael McCarthy, Anne O'Keeffe, "Can English Provide a Framework for Spanish Response Tokens?", *Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics 2013: New Domains and Methodologies*, a cura di Jesús Romero-Trillo, Dordrecht Heidelberg New York London: Springer, 2013, pp. 175–201, qui pp. 180–181.

3 McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", p. 42.

segnali discorsivi italiani *va bene* e *va be'*, particolarmente *va bene*, sono usati frequentemente nella sequenza conclusiva, sia come segnali di risposta che come puri segnali di prechiusura. La differenza tra i due usi è manifestata nell'esempio che segue:

1. A: *sì sì sull'organizzazione # è giusto è giusto*

B: *e non certo sull' sull'impegno anche perché sull'impegno che gli posso di'?*

A: *no no **va bene va bene** # **va bene***

B: *io_ la ringrazio*

A: *allora a presto*

[...]

(LIP FA 13)

Nel dialogo si trovano tre *va bene* di fila. Però, mentre i primi due costituiscono segnali di risposta, l'ultimo è un segnale di prechiusura. L'intera frase *no no va bene va bene* risponde all'enunciato precedente, il quale è costituito da una domanda retorica che richiede una risposta con un'espressione di accordo sociale o appoggio. Il parlante A trasmette questo con *va bene va bene*. Segue una pausa lunga, la quale è un'indicazione della natura differente dell'ultimo *va bene* rispetto ai primi due; è usato per introdurre la prechiusura della conversazione. Una prova di questa ipotesi è che la proposta di prechiusura è accettata immediatamente; l'altro parlante, di rimando, inizia a chiudere con la frase *io la ringrazio*.

2. Approccio teorico

2.1. I segnali di risposta

I segnali di risposta (*response tokens*) costituiscono parole comuni nell'interazione parlata. Sono elementi essenziali nel dimostrare un ascolto attivo e attento, e costituiscono elementi importanti in una comunicazione fluente⁴. Rod Gardner nota che, insieme con le affermazioni, i segnali di risposta provvedono informazioni ad altri parteci-

⁴ Amador-Moreno et al., "Can English Provide a Framework for Spanish Response Tokens?", pp. 175-177.

panti nella conversazione, non solo su come il parlato precedente è stato ricevuto, ma anche su come il pronunciatore del segnale di risposta proietta l'attività successiva nel parlato, per esempio se accetta, se è in accordo, se è in disaccordo, o se ha qualcosa da dire sul parlato precedente⁵. Gardner specifica che la funzione primaria dei segnali di risposta non è quella di fare riferimento al mondo extralinguistico, ma di fornire informazioni sul corso che sta prendendo la conversazione.

Gardner presenta un numero di attività che i partecipanti in una conversazione realizzano nel ruolo di ascoltatori, e discute quattro di queste attività⁶. Tra esse, la categoria di *acknowledgements* è applicabile a *va bene* e *va be'*, che hanno la funzione di riconoscere, o più specificamente accettare (pienamente o parzialmente) il turno precedente. McCarthy nota che gli ascoltatori esprimono, abitualmente, più delle risposte di *feedback* necessarie; comunicano valori che vanno oltre ai semplici riconoscimenti⁷. Gli ascoltatori usano forme (come i segnali inglesi *right*, *fine*, e i segnali spagnoli *vale*, *claro*) che indicano incoraggiamento, attenzione, coinvolgimento, empatia, entusiasmo, e la gestione dell'argomento, per esempio. Lo stesso è vero per *va bene* e *va be'*, che non solo esprimono accettazione (piena o parziale), ma possono avere anche valori conclusivi e valori interazionali nell'esprimere accordo con l'altro parlante.

5 Rod Gardner, *When Listeners Talk*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2001, p. 14.

6 Le quattro categorie discusse sono *continuers* (i quali hanno la funzione di ridare il *floor* al parlante immediatamente precedente. Ad esempio *Mm hm*, *Uh huh*), *acknowledgements* (i quali esprimono accordo o comprensione del turno precedente. Ad esempio *Mm*, *Yeab*), *newsmarkers* (i quali segnalano come interessante, in qualche modo, il turno del parlante precedente. Ad esempio *really?*, *Oh*, *Right*), e *change-of-activity tokens* (i quali segnalano una transizione a un'attività o argomento nuovo nel parlato. Ad esempio *Great*, *How intriguing*); Gardner, *When Listeners Talk*, pp. 2-3.

7 McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", pp. 35-36.

2.1.1. L'analisi conversazionale: approccio teorico per lo studio dei segnali di risposta

La nozione del comportamento di *feedback* deriva da un modello di presa del turno, solitamente associato con il lavoro di Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, e Gail Jefferson, in cui i parlanti sono considerati responsabili per la gestione locale dei turni⁸. Wayne A. Beach nota che il contesto conversazionale è continuamente e intrinsecamente ricostruito man mano che i partecipanti dimostrano la loro comprensione di specifici momenti di coinvolgimento conversazionale⁹. Afferma che il turno di parola successivo (*next turn-at-talk*) è un aspetto basilare nella comprensione umana; è qui che il parlante a seguire offre un contributo al contesto interazionale in corso, producendo una vasta varietà di azioni (per esempio *agreeing/affiliating*, *disagreeing/disaffiliating*, *attending-disattending*, *accepting*, *rejecting*, *closing*, *opening*, *reconciling*, *mitigating*, *cancelling*, *deleting*, *avoiding*). Beach asserisce che gli ascoltatori hanno più alternative per rispondere: da riconoscimenti non-vocali (ad esempio il linguaggio del corpo), a risposte minime (incluse vocalizzazioni come *bnh*, *bmm*), a parole funzionali brevi (come *yes* e *okay*), a elementi lessicali singoli (come *good* e *fine*), a proposizioni brevi (come, ad esempio, *that's true* e *I agree*), a risposte più estese¹⁰.

Non solo i segnali di risposta indipendenti sono importanti qui, ma anche quelli che introducono un turno. Questo è rilevato anche da McCarthy¹¹ e Hongyin Tao¹². Barbara Frank-Job specifica che, per mi-

8 Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, Gail Jefferson, "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation", *Language* 50/1974, pp. 696-735.

9 Wayne A. Beach, "Conversation analysis: 'Okay' as a clue for understanding consequentiality", *The Consequentiality of Communication*, a cura di S.J. Sigman, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1995, pp. 121-162, qui pp. 122-125.

10 Wayne A. Beach (*ibid.*) rileva che, dove il contributo di un ascoltatore è breve, è spesso difficile accertare se il contributo sia visto solo come un segnale di *feedback*, cioè senza alcun desiderio di assumere il ruolo di parlante, o se un contributo del genere dovrebbe essere classificato come turno che cambia l'identità del parlante in corso.

11 McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", pp. 51-52.

12 Hongyin Tao, "Turn initiators in spoken English: A Corpus-Based Approach to Interaction and Grammar", *Corpus analysis: Language structure and language*

nimizzare i problemi di organizzazione, i partecipanti devono, costantemente e sistematicamente, cercare possibili momenti di transizione del turno¹³. Tao ha dimostrato come gli interlocutori prestino attenzione al turno precedente prima di passare ai propri interessi transazionali, con, tra l'altro, unità lessicali come le forme inglesi *yes*, *well*, *right* e *okay*¹⁴. La posizione *turn-initial* è vista come un luogo di scelta, dove i parlanti selezionano le unità che realizzano le funzioni di dare appoggio, convergere, collegare, e agevolare le transizioni, e comunicano una parte importante dei significati interazionali, contribuendo al contesto interpersonale e sociale.

2.2. Le chiusure nella conversazione

Schegloff e Sacks notarono che una conversazione “does not simply end, but is brought to a close”¹⁵, e proposero delle strategie di chiusura conversazionale usate dai parlanti per uscire da un'interazione¹⁶. Introducendo il concetto della sezione conclusiva, descrissero la sua struttura e divisero la sezione in prechiusura e chiusura, con degli interventi in mezzo (come, ad esempio, accordi, saluti, ecc.). Serafín M. Coronel-Molina nota che la vasta maggioranza delle sequenze conclusive è introdotta con delle asserzioni di prechiusura di qualche tipo, un fatto che indica che è problematico chiudere una conversazione senza una prechiusura¹⁷. Ci sono delle regolarità ricorrenti negli esempi presentati da Schegloff e Sacks con le sequenze conclusive; i partecipanti parlano spesso di un possibile prossimo incontro, e si trovano,

use, a cura di Charles F. Meyer, Pepi Leistyna, Amsterdam: Rodopi, 2003, pp. 187-207.

13 Barbara Frank-Job, “A Dynamic-Interactional Approach to Discourse Markers”, *Approaches to Discourse Particles*, a cura di Kerstin Fischer, Amsterdam: Elsevier, 2006, pp. 359-374, qui p. 368.

14 Tao, “Turn Initiators in Spoken English: A Corpus-Based Approach to Interaction and Grammar”.

15 Schegloff, Sacks, “Opening Up Closings”, p. 69.

16 *Ibid.*, pp. 280-290.

17 Serafín M. Coronel-Molina, “Openings and Closings in Telephone Conversations Between Native Spanish Speakers”, *Working Papers in Educational Linguistics* 14(1)/1998, pp. 49-68, qui p. 6.

con grande regolarità, degli scambi con forme come *okay* e *alright* prima della produzione dei saluti finali¹⁸.

2.2.1. L'organizzazione degli argomenti e le prechiusure

Schegloff & Sacks (p. 273) notano che l'inizio della sequenza conclusiva è essenziale ed è quindi importante che venga introdotto in modo 'corretto'. Affermano che l'organizzazione degli argomenti (*topic talk*) è direttamente rilevante al problema. Un concetto importante nell'approccio è quello di *mentionables*, cioè 'quello di cui si parla', ed è importante per una struttura conclusiva la possibilità di inserire *unmentioned mentionables*. L'inserimento di *unmentioned mentionables* può essere compiuto tramite delle restrizioni di posizione sulla prima parte degli scambi finali, per esempio richiedendo avvisi o qualche forma di *foreshadowing*. Schegloff e Sacks (p. 280) affermano che una prechiusura offre la possibilità ai parlanti di menzionare un *unmentioned mentionable*.

È necessario sottolineare che i segnali di prechiusura costituiscono solo delle 'possibili' prechiusure. Sidnell nota che un parlante che produce un segnale di prechiusura, come ad esempio *okay*, rinuncia all'opportunità di introdurre nuovi argomenti, e propone che la conversazione si orienti verso la chiusura¹⁹. A questo punto è data la possibilità all'interlocutore di introdurre degli *unmentioned mentionables*. Nel caso che non siano inseriti, si può rispondere alla prechiusura con un riconoscimento, e potrebbe uscirne una sequenza come la seguente:

A: OK.

B: OK.

Scambi di questo genere stabiliscono una 'garanzia' per chiudere la conversazione, che indica che nessuno dei partecipanti ha intenzioni di introdurre nuovi argomenti. Ci sono anche altri modi per chiudere:

18 Schegloff, Sacks, "Opening Up Closings", pp. 80-90.

19 Jack Sidnell, *Conversation Analysis – An Introduction*, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2010, p. 218.

la garanzia per chiudere può essere annunciata piuttosto che incorporata come negli scambi di possibili prechiusure, per esempio con la frase *I gotta go*. Hao Sun, che fa un confronto tra chiusure di conversazioni telefoniche in inglese e in cinese, identifica un tipo di espressione osservato nei dati cinesi, da lui chiamato matter-of-fact announcement, il quale rende esplicita l'intenzione del parlante di chiudere la telefonata senza riferimento né agli interessi propri, né a quelli dell'interlocutore²⁰. Sun ha trovato due espressioni (insieme alle loro varie forme) usate per annunciare esplicitamente la chiusura della conversazione: (1) *That's all for now* e (2) *That's about it* (traduzioni dal cinese). Queste asserzioni trasmettono l'intenzione del parlante di chiudere la conversazione in una maniera diretta e chiara. In più, Sun specifica che, in cinese, i segnali di prechiusura (come *okay* e forme simili) spesso non costituiscono l'unico indicatore di prechiusura; il parlante può, nello stesso turno, procedere con un MFA. Nota anche che c'è una differenza di orientamento interazionale tra i MFAs discussi e frasi frequentemente usate come *I'll call you later* o *You take care*. Per quanto riguarda il contenuto proposizionale, i MFAs sono privi di nuovi argomenti (per esempio il contatto futuro o gli interessi per la salute del co-partecipante), i quali potrebbero essere usati da entrambi i partecipanti per uscire dalla conversazione. In più, non esprimendo né consolidamento (come apprezzamenti e saluti alla famiglia), né mitigazione, questa categoria non è orientata verso la costruzione del rapporto sociale, come sono di solito altre categorie. Una considerazione rilevante è, secondo Schegloff e Sacks, la posizione delle prechiusure riguardo al contesto; per discriminare le occasioni in cui un elemento o un enunciato costituisce una prechiusura, è necessario prendere in considerazione l'organizzazione dell'argomento²¹. Possibili prechiusure potranno essere interpretate come iniziazioni di una sequenza conclusiva quando sono posizionate dov'è possibile una chiusura dell'argomento.

20 Hao Sun, "Collaborative Strategies in Chinese Telephone Conversation Closings: Balancing Procedural Needs and Interpersonal Meaning Making", *Pragmatics* 15(1)2005, pp. 109-128, qui pp. 114-118.

21 Schegloff, Sacks, "Opening Up Closings", p. 77.

2.2.2. I segnali discorsivi come segnali di risposta e prechiusure

Che alcuni segnali discorsivi possono funzionare sia come segnali di risposta sia come segnali di prechiusura, a volte anche sovrapponendosi le due funzioni nella stessa occorrenza, è confermato in vari studi (p. es. Travis, Coronel-Molina, McCarthy e Amador-Moreno et al.)²². Troviamo varie forme in altre lingue le cui funzioni sembrano concordare con quelle di *va bene* e *va be'*.

Come già è stato indicato nei capitoli precedenti, la forma inglese *okay* è stata studiata da numerosi linguisti (p. es. McCarthy, Schegloff & Sacks, Beach ecc.)²³, sia come un segnale di risposta, che come un segnale che indica un accordo comune di non parlare più, e che permette che proceda la chiusura della conversazione, se tutti i partecipanti sono d'accordo. Schegloff e Sacks discutono anche l'uso di *well* e so che hanno la stessa funzione di chiusura²⁴. Beach nota che è stato evidenziato che *okay* è un elemento di *routine* in scambi finali e, più generalmente, nelle chiusure di argomenti²⁵. Travis afferma che la forma *bueno* (nello spagnolo colombiano) esprime accettazione del turno precedente, funzionando come un segnale di risposta²⁶. È confermato da più linguisti, tra l'altro Travis (p. 94) e Coronel-Molina²⁷, che *bueno* è usato prima della chiusura finale di una conversazione, come un mezzo per entrare nella sequenza conclusiva. È usato per chiedere permesso di lasciare la conversazione in maniera collaborativa:

22 Catherine E. Travis, *Discourse markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2005; Coronel-Molina, "Openings and Closings in Telephone Conversations Between Native Spanish Speakers"; McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation"; Amador-Moreno et al., "Can English Provide a Framework for Spanish Response Tokens?".

23 McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation"; Schegloff, Sacks, "Opening Up Closings"; Beach, "Conversation analysis: 'Okay' as a Clue for Understanding Consequentiality".

24 Schegloff, Sacks, "Opening Up Closings", pp. 83-84.

25 Beach, "Conversation Analysis: 'Okay' as a Clue for Understanding Consequentiality", pp. 137-142.

26 Travis, *Discourse Markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, pp. 81-88.

27 Coronel-Molina, "Openings and Closings in Telephone Conversations Between Native Spanish Speakers", p. 53.

P: Faltan veinte para las tres.

C: Huy, vea que estoy un rato.

P: Faltan -- veinticinco.

*C: **Bueno**, mi querida estimada.*

*A: **Bueno**, Claudio, muchas gracias.*

Amador-Moreno et al. dichiarano che il segnale di risposta spagnolo *vale* può avere delle caratteristiche normalmente attribuite ai segnali discorsivi, segnalando, per esempio, prechiusura²⁸. Può costituire una conferma di ricezione d'informazione, o segnalare una desiderata prechiusura.

3. Corpus e metodo

L'analisi è stata condotta in base alla raccolta di dati empirici estratti dal corpus LIP²⁹. Il corpus LIP contiene conversazioni di vari tipi, con trascrizioni e file audio, disponibili e ricercabili in internet. L'uso di un corpus che contiene un linguaggio parlato e 'reale' è essenziale quando si studiano fenomeni tipici della lingua parlata come i segnali discorsivi e le sequenze conclusive. Solo attraverso lo studio di conversazioni reali possiamo ottenere informazioni sul modo in cui sono effettivamente utilizzati i segnali discorsivi nelle sequenze conclusive. Il corpus LIP è una delle collezioni di parlato italiano più adoperate nella ricerca linguistica italiana. È composto da circa 500.000 occorrenze di parole per circa 60 ore di registrazione, e i testi sono suddivisi in 5 gruppi³⁰. La ricerca è stata realizzata con lo studio di conversazioni

28 Amador-Moreno et al., "Can English Provide a Framework for Spanish Response Tokens?", pp. 180-181.

29 *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, a cura di Tullio de Mauro, Federico Mancini, Massimo Vedovelli, Miriam Voghera, Etaslibri, Fondazione IBM Italia (Milano) 1993 (LIP), <http://badip.uni-graz.at/it/> e <http://www.parlaritaliano.it/-index.php/it/volip>.

30 A) conversazioni faccia a faccia; B) conversazioni telefoniche; C) scambi comunicativi bidirezionali con alternanza di turno predefinita, come interviste, dibattiti, interazioni in aule scolastiche, esami orali, ecc.; D) monologhi, come letture, sermoni, discorsi, ecc.; E) programmi radiofonici e televisivi. I testi contenuti nei gruppi A e B appartengono a registri sia formali sia informali, mentre i testi dei gruppi C, D ed E sono registrati prevalentemente in contesti pubblici, in cui si adottano registri formali. I testi sono stati raccolti in quattro città (Milano, Firenze, Roma e Napoli).

tratte dalle categorie A e B (conversazioni faccia a faccia e conversazioni telefoniche), dato che contengono dialoghi naturali, non controllati, in cui i parlanti si trovano in ruoli socialmente “alla pari”.

Prendendo spunto dall’approccio dell’analisi conversazionale, e specificamente le analisi delle sequenze conclusive e dei segnali di risposta, sono studiati dettagliatamente gli esempi. È preso in considerazione l’aspetto dinamico e interazionale della conversazione, con un’analisi dello sviluppo della conversazione, e del modo in cui reagiscono i parlanti al parlato precedente. Il tipo di atto linguistico espresso nel turno precedente è importante, come pure il parlato che segue, nel turno stesso dopo il segnale e nei turni successivi. Avendo preso in considerazione un numero relativamente basso di esempi, lo studio è soprattutto qualitativo e deve essere considerato come un’osservazione iniziale sulle forme in questione e sui loro usi come segnali di risposta e segnali di chiusura. Sono necessari studi più dettagliati, incluse anche analisi prosodiche, per ottenere un quadro più completo.

4. *Va bene e Va be’*

I segnali discorsivi italiani *va bene* e *va be’* sono usati nella sequenza conclusiva della conversazione, sia come segnali di risposta che come segnali di prechiusura. *Va bene* è, indubbiamente, la forma più frequente; tra 34 esempi di chiusure in telefonate (categoria B, città Firenze) *va bene* è usato in 26 chiusure, mentre *va be’* è usato in cinque³¹. Sono state trovate soltanto cinque sequenze conclusive che non contengono nessuna delle forme³², però di esse tre contengono le forme imparentate *benissimo* e *va buò*. Le due chiusure che non contengono nessuna di queste forme si trovano in contesti formali nei quali la sequenza conclusiva è breve, e contengono frasi pre-

31 Per ottenere una media della frequenza delle forme nelle chiusure è stata scelta una specifica categoria in una delle città. È stata scelta la categoria delle telefonate perché contiene conversazioni naturali, e per il fatto che per la maggior parte delle chiamate è stata registrata la chiusura della telefonata. Nella categoria A, che contiene anch’essa delle conversazioni spontanee, questo non è sempre il caso.

32 I segnali possono occorrere in una sequenza conclusiva sia in funzione da segnali di risposta, che in funzione da segnali di prechiusura.

conclusive come *niente non importa grazie* e *la ringrazio*. Dato che *va bene* e *va be'* sono usati entrambi come segnali di risposta e segnali di prechiusura, è interessante stabilire un'eventuale differenza per quanto riguarda i valori pragmatico-semantic, e i contesti d'uso.

4.1. Valori differenti

Che *va bene* è usato per indicare accordo o accettazione da parte del parlante rispetto all'enunciato precedente è confermato da Frank-Job³³ e Carla Bazzanella³⁴. È possibile stabilire alcune somiglianze con la forma spagnola *bueno*; Travis afferma che il significato di 'buono' è un elemento essenziale della semantica del segnale, che ha rilevanza attraverso la gamma di funzioni e significati³⁵. Ha una funzione da lei chiamata accettazione, che si riferisce all'uso di *bueno* come un mezzo interattivo per esprimere accettazione di un'offerta, una proposta, o perfino un'affermazione che presenta informazioni, e serve a indicare che il parlante ha capito e accetta l'atto comunicativo. Vediamo più somiglianze con *va bene*, che sembra avere la stessa funzione di accettazione del turno precedente, trasmettendo un valore positivo. Frank-Job presenta il seguente esempio con *va bene*, in cui è usato come un segnale di risposta positivo³⁶:

A: *pronto?*

B: *<?> c'è Paolo?*

A: *eh no Paolo è uscito ha detto che tornava verso le sei*

B: ***va bene*** *grazie*

A: *cosa devo dire_?*

B: *sono Tiziana magari richiamo_verso_ le sei e mezzo*

A: *ah va bene*

33 Frank-Job, "A Dynamic-Interactional Approach to Discourse Markers", pp. 368-369.

34 Carla Bazzanella, "I segnali discorsivi", *Grande grammatica italiana di consultazione vol III: Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, Bologna: Il Mulino, 1995, pp. 225-257, qui p. 242.

35 Travis, *Discourse Markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, pp. 81-88.

36 Frank-Job, "A Dynamic-Interactional Approach to Discourse Markers", p. 367.

B: grazie

A: niente arrivederci

(LIP FB 2)

In questo caso si riferisce meta-comunicativamente all'atto linguistico precedente dell'altro partecipante al dialogo. Esplicitando che il messaggio è stato compreso correttamente e che non ci sono obiezioni, funziona anche come segnale di chiusura del turno. Avendo questa funzione, può essere usato anche come segnale per chiudere la conversazione per sé, il che è, infatti, realizzato nell'esempio di sopra. Quando *bueno* funziona come un segnale di prechiusura, Travis nota che l'uso è molto simile a quello di *bueno* che segnala accettazione, ma in questo caso, *bueno* esprime spesso accettazione di quello che è stato detto nella conversazione, o la realizzazione della conversazione per sé, avendo perciò una portata più vasta³⁷. Come *bueno*, anche *va bene* può avere una portata più vasta - sull'intera conversazione - quando funziona come segnale di prechiusura.

Anche *va be'* è utilizzato per rispondere a un enunciato precedente; Dardano nota che si ricollega all'enunciazione che lo precede e segnala, tra l'altro, un'ammissione, cui si associa la volontà di concedere qualcosa³⁸. *Va be'* è però, a differenza di *va bene*, spesso usato per introdurre un turno in cui si esprime di non essere completamente d'accordo, o comunque generalmente in contesti in qualche modo negativi; Dardano specifica che *va be'*³⁹, per esempio, "reinterpreta ciò che è stato appena detto, lo giudica e lo commenta (per lo più in negativo)"⁴⁰. Dardano (p. 34) nota che, con *va be'* si può accettare una parte del discorso precedente, ma obiettare a qualcos'altro. Si trovano esempi in cui una risposta con *va be'* dopo una richiesta non è consi-

37 Travis, *Discourse Markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, pp. 94-96.

38 Maurizio Dardano, "Vabbè, embè e compagnia bella", *Noio volevàn savuàr. Studi in onore di Edgar Radtke del sessantesimo compleanno*, a cura di Silvia Natale, Daniela Pietrini, Nelson Puccio, e Till Stellino, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien: Peter Lang, 2012, pp. 27-40, qui p. 29.

39 Nell'articolo di Maurizio Dardano (*ibid.*) la trascrizione usata è *vabbè*, ma nel presente articolo è stata scelta la forma *va be'*.

40 *Ibid.*, p. 30.

derata sufficiente; il parlante che ha fatto la richiesta la ripete, perché non ha percepito una conferma chiara dall'interlocutore. Quest'osservazione può essere collegata a una di McCarthy, che discute un esempio in cui il segnale *uh huh* è considerato una risposta insufficiente; l'altro parlante persiste con un *follow-up tag question* e solo allora il pronunciatore di *uh huh* risponde con una conferma di convergenza e accordo⁴¹.

Dardano nota anche che *va be'* può segnalare, sempre ricollegandosi all'enunciazione che lo precede, la chiusura del discorso, o un atteggiamento di rassegnazione, che ha finalità conclusiva⁴². Il suo valore di chiusura appare con chiarezza quando a *va be'* segue l'espressione *lasciamo andare (perdere)* ed espressioni simili (p. 32). Specifica che il parlante in questo modo rinuncia (p. es. per opportunità, stanchezza, ripensamento) alla possibilità di portare avanti il discorso.

Dato il possibile valore di accettazione parziale in *va be'*, è interessante notare che c'è una possibile implicazione simile nel segnale spagnolo *bueno*. Amador-Moreno, et al. notano che, a parte la funzione di esprimere accordo, *bueno* è usato anche per mitigare i casi in cui accordo è preceduto da disaccordo, oppure quando un parlante sta cercando di evitare di dare una risposta più diretta⁴³.

5. I dati

5.1. L'uso come segnali di risposta

Va bene e *va be'* sono usati come segnali di risposta quando costituiscono una reazione al turno precedente dell'interlocutore. Hanno, come le forme studiate da McCarthy⁴⁴, un valore che va oltre al solo riconoscimento del turno; esprimono, rispettivamente, accettazione e accettazione parziale di esso. Accettazione (piena e parziale) sembra

⁴¹ McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", pp. 49-50.

⁴² Dardano, "Vabbè, embè e compagnia bella", p. 29.

⁴³ Amador-Moreno, et al., "Can English Provide a Framework for Spanish Response Tokens?", pp. 190-192.

⁴⁴ McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation".

però costituire il valore generale dei segnali; possono avere valori più specifici, come, per esempio, conferma, quando *va bene* risponde a una richiesta. *Va bene* può essere utilizzato anche con un valore più 'sociale', esprimendo accordo con l'altro parlante⁴⁵. Per lo studio della funzione come segnale di risposta sono più rilevanti i *va bene* e *va be'* che si trovano in posizione iniziale nel turno, e quelli che sono indipendenti; sono le forme che più probabilmente costituiscono risposte a un turno precedente. Nella maggior parte dei casi in cui i segnali sono indipendenti, sembrano costituire delle risposte al turno precedente.

Le differenze tra le due forme, per quanto riguarda i significati e le funzioni, si manifestano nella variazione degli usi come segnali di risposta. Studiando il corpus *LIP*, ho trovato che uno degli atti linguistici più comuni ai quali risponde la forma *va bene* è quello delle informative, le quali contengono informazioni oggettive che raccontano di un fatto reale, per esempio un avvenimento della vita quotidiana. *Va bene* può anche costituire un'espressione di cortesia quando esprime accettazione d'informazioni negative (per esempio, il rifiuto a un invito); in questi casi mitiga il rischio di far perdere la faccia all'interlocutore. Un atto comunicativo dopo il quale *va be'* è frequente come risposta è, per esempio, la lamentela; con *va be'* si esprimere una mitigazione della negatività da essa espressa. *Va be'* può essere adoperato anche per esprimere accettazione parziale di un'affermazione soggettiva, introducendo un'obiezione. Le affermazioni possono essere, più precisamente, delle valutazioni, dei punti di vista, delle ipotesi, ecc. Quando troviamo dei turni con enunciati accusatori nel corpus, è usato *va be'* per rispondere a essi, almeno quando il parlante in questione non è d'accordo e non accetta l'accusa, e vuole protestare.

⁴⁵ McCarthy (*ibid.*, pp. 43-45) nota che forme come *great, good, lovely, right, perfect*, che offrono *feedback* positivo al parlante, e spesso segnalano confini di argomenti, fanno più di solo segnalare confini: sembrano trasmettere benessere affettivo e sociale tra gli interlocutori.

5.1.1. L'uso come segnali di risposta nella sequenza conclusiva

I turni cui rispondono *va bene* e *va be'* quando occorrono nella sequenza conclusiva contengono, di solito, degli atti linguistici direttivi, specificamente delle richieste, delle proposte e degli ordini. Vedremo che ci sono differenze tra le due forme rispetto a questo aspetto.

L'uso di *va bene* nella fase conclusiva della conversazione per confermare una proposta, o richiesta, è frequente. Negli esempi 2) e 3) *va bene* costituisce una risposta a frasi tipiche delle sequenze conclusive, come il proporre di risentirsi o di rivedersi presto:

2. A: *ah okay allora al limite ci sentiamo domani pomeriggio*

B: ***va bene*** ti ringrazio

(LIP NB 55)

3. B: *ah ginnastica?*

A: *sei sette*

B: *ahah Giovanna insomma ci si sente*

A: ***va bene***

B: *va bene*

A: *okay*

B: *ciao ciao*

A: *ciao*

(LIP FB 1)

Va bene costituisce una risposta tipica nella sequenza conclusiva, e una risposta 'standard' dopo turni come quelli esemplificati qui sopra. Ci si potrebbe chiedere se sarebbe stato diverso il valore se i parlanti avessero usato altri segnali di risposta come *sì* o *ok* al posto di *va bene*. Probabilmente si sarebbe avuta una risposta meno conclusiva, che non avrebbe trasmesso il desiderio del parlante di procedere verso la chiusura. Credo che, con la scelta di questa forma, si segnali un orientamento verso la chiusura, dimostrando che non s'intende introdurre degli *unmentioned mentionables*. Con *va bene* si accetta il contenuto del turno precedente e allo stesso tempo si trasmette un valore conclusivo.

Negli esempi che seguono, i *va bene* costituiscono chiaramente dei segnali di risposta, ma è probabile che il valore di accettazione

abbia anche un certo valore di chiusura, implicando che il parlante è pronto a procedere verso la conclusione della conversazione. Infatti, in entrambi gli esempi sono pronunciati subito i saluti finali. Nell'esempio 4) *va bene* esprime conferma di una richiesta indiretta, mentre nell'esempio 5) è usato per accettare una richiesta diretta. Con *va bene* si esprime conferma di aderire alla richiesta:

4. B: *io ti faccio tanti cari auguri poi eventualmente mi farai sapere*

C: *okay*

B: *qualcosa*

C: ***va bene*** *la ringrazio di nuovo arrivederci*

(LIP ME 6)

5. A: *sì meno male va è uscita?*

B: *sì sì*

A: *eh me la saluti tu?*

B: ***va bene***

A: *ciao un bacio*

B: *ciao XYZ buona giornata salutami tutti*

A: *ciao ciao*

B: *ciao ciao*

A: *ciao*

(LIP NB 27)

È possibile rispondere con *va bene* quando tale espressione occorre dopo una richiesta che non richiede continuazione dell'argomento. Per esempio, *va bene* non potrebbe essere usato per rispondere a una richiesta come "Mi fai un favore?" Sarebbe più naturale rispondere con uno *sì/certo*, per esempio, incitando così l'interlocutore a continuare, a procedere specificando in che cosa consisterebbe il favore.

Anche *va be'* può occorrere come risposta a richieste, però meno frequentemente. *Va be'* occorre più spesso in contesti negativi rispetto a *va bene*; può trattarsi di contesti in qualche modo problematici e/o conflittuali. Nell'esempio 6), qui sotto, è manifestato il valore di accettazione parziale di *va be'*:

6. A: *e quindi vediamo se il problema sono i tubi oppure se è la pompa*
B: *sì va buo'*
A: *va buo'?*
B: *okay*
A: *ci dai una una guardata ai filtri e eh*
B: *sì*
A: *per vedere un pochino com'è la situazione e eh e niente va bo' poi mi poi mi fai sapere*
B: **va** *be' va*
A: *d' accordo?*
B: **va be'**
[...]
(LIP NB 42)

È chiaro che, per il parlante A, non basta la risposta *va be' va* come risposta alla sua richiesta *poi mi fai sapere*; si sente costretto di ripetere la richiesta di conferma, pronunciando *d'accordo?* Sono pochi i *va be'* che funzionano come segnali di risposta dopo richieste; probabilmente perché non esprimono un valore di accettazione che porta avanti la chiusura, ma invece riluttanza ad accettare una proposta o richiesta, come in esempio 6). Mentre molti *va bene* sono seguiti da ringraziamenti, l'uso di *va be'* accompagnato da ringraziamenti sarebbe piuttosto innaturale, i quali sono, dal punto di vista interazionale, positivi.

Mentre *va bene* è molto frequente dopo richieste e proposte, *va be'* occorre più spesso come risposta dopo gli ordini, come in esempio 7):

7. B: *domani sento sento un attimo in giro che cosa_ se ne pensa su questa cosa se c'è qualche soluzione ti avviso*
A: *mh fammi sapere guarda che*
B: *be' tanto non ci sei mica solo tu in questa condizione*
A: *eh guarda guarda che non ho il telefonino perché l'ho lasciato là a XYZ [rinforzo] a mia mamma e XYZ quindi chiamami in ufficio*
B: **va be'** *chiamo in ufficio*
A: *eh?*

B: va buono

A: va bene?

B: okay

A: tutto bene oggi?

B: sì sì tutto bene

(LIP MB 12)

Con l'uso di *va be'* il parlante B dà l'impressione di non essere del tutto contento dell'enunciato precedente del parlante A; *va be'* esprime accettazione parziale e possibilmente un leggero senso di irritazione. Una verifica di questo è che il parlante A chiede al parlante B *tutto bene oggi?*, avendo, probabilmente, percepito l'irritazione nelle risposte. Qui è osservabile anche l'insufficienza di *va be'* come conferma; l'altro parlante richiede conferma con *eh?* nel turno successivo, e poi di nuovo con *va bene?* dopo la risposta *va buono*, poiché neppure quella è considerata sufficiente. Anche nel contesto precedente è possibile notare la presenza di un senso di negatività: nell'enunciato *be' tanto non ci sei mica solo tu in questa condizione*, pronunciato dal parlante B, è espressa irritazione.

Ci sono degli esempi in cui il parlante usa *va be'* per rispondere a degli ordini, e l'interlocutore continua sullo stesso argomento, cercando di convincerlo:

8. *C: devo andare per forza a Saronno?*

A: sì vai là a prendere il bruciatore no?

*C: **va be'***

[...]

A: va a prendere quell'affare lì

*C: **va be'***

A: tanto sei lì al <?> fai presto andarlo a prendere

*C: **va be' va be'***

A: va bene?

C: <f>

A: arrivederci

C: arrivederci

(LIP MB 71)

Il parlante A s'impone; cerca di convincere il parlante C di fare qualcosa. In questi casi *va be'* è ripetuto, ed è chiaro che il parlante C dà l'impressione di non aver accettato, almeno non pienamente, l'ordine, esprimendo, come ipotizzato prima, accettazione parziale. L'uso ripetuto di *va be'* sembra implicare desiderio di chiusura.

Ho trovato anche degli esempi in cui *va bene* è usato come risposta a ordini:

9. A: *ci sto io domani domani sto io non ti preoccupare*

B: *va bene*

A: *quindi incomincia a preparare adesso la roba e mi scrivi sul foglietto la roba che manca che lo prendo io da_XYZ*

B: ***va bene***

A: *ciao amore*

B: *mh amore*

A: *[ride]*

B: *ciao*

A: *ciao ciao*

(LIP NB 60)

Qui si tratta però di un ordine che è accettato, e di un contesto in cui il parlante A non si impone cercando di convincere il parlante B, ma esprime un ordine le cui conseguenze hanno implicazioni positive per l'interlocutore, e non per il parlante A stesso.

5.1.2. Il valore conclusivo di *va bene* e *va be'* in funzione di segnale di risposta

Studiando gli esempi nel corpus, sembra che *va bene* e *va be'* esprimano un certo valore conclusivo anche quando funzionano come segnali di risposta. McCarthy nota, infatti, che alcuni segnali di chiusura sono fortemente associati a particolari contesti⁴⁶. Per esempio, aggettivi inglesi come *great*, *good*, *right*, *perfect* offrono del *feedback* positivo al parlante, e spesso segnalano dei confini di argomento, dove i parlanti

⁴⁶ McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", pp. 43-45.

esprimono la loro soddisfazione di alcune questioni, per esempio a proposito degli accordi trovati.

Nell'esempio 10) i *va bene* sono preceduti da *ah okay* e *sì okay*, e l'aggiunta di *va bene* dopo questi segnali di risposta trasmette un orientamento più forte verso la chiusura della conversazione:

10. *E: senti eh # tuo padre?*

A: papà non l'hai sentito da stamattina vero?

E: no non l'ho sentito

A: eh perché sta fuori sta fuori Roma io non so non lo sapevo stamattina

*E: ah okay **va bene***

A: gli dico che hai chiamato due volte

*E: sì okay **va bene***

A: okay?

E: ti ringrazio ciao

A: ciao

(LIP RB 9)

Senza *va bene* le frasi *ah okay* e *sì okay* non avrebbero avuto lo stesso valore conclusivo. È probabile che *va bene* trasmetta un'intenzione di non sviluppare l'argomento, ma di orientarsi verso la conclusione della conversazione. Con un solo *ah okay* nella prima occorrenza si sarebbe possibilmente lasciata aperta la strada per sviluppare (almeno per qualche turno ancora) l'argomento introdotto (*sta fuori sta fuori Roma io non so non lo sapevo stamattina*).

In molti degli esempi studiati nel corpus, si sarebbe, ipoteticamente, potuto usare *sì* o *okay* come risposta al posto di *va bene*, dato che anche essi possono esprimere accettazione di un enunciato precedente. Guardiamo due esempi:

11. *B: io ti faccio tanti cari auguri poi eventualmente mi farai sapere*

C: okay

B: qualcosa

*C: **va bene** la ringrazio di nuovo arrivederci*

(LIP ME 6)

12. A: *sì meno male va' è uscita?*

B: *sì sì*

A: *eh me la saluti tu?*

B: ***va bene***

A: *ciao un bacio*

B: *ciao XYZ buona giornata salutami tutti*

A: *ciao ciao*

B: *ciao ciao*

A: *ciao*

(LIP NB 27)

In realtà, l'uso di *okay* o *sì* non sembrerebbe naturale in questi contesti. Avrebbero avuto (*sì* ancora più di *okay*) un'interpretazione meno cortese, meno accondiscendente verso l'interlocutore. Per quanto riguarda frasi come queste di sopra, tipiche per la sequenza conclusiva, è usato più frequentemente *va bene* come risposta, che possibilmente ha anche un valore sociale e interazionale. Altri possibili segnali di risposta, più entusiastici di *sì* e *okay*, sono *certo* e *ci mancherebbe*. Però, se fossero stati usati per esempio *ok*, *certo* o *ci mancherebbe*, non sarebbe stato espresso lo stesso valore conclusivo che è trasmesso da *va bene*, e sembra meno probabile che si possa concludere immediatamente con *ciao*. Forse se fosse stato usato un *okay*, per esempio, ci sarebbe voluto un *va bene* lo stesso prima di passare ai saluti finali. Negli esempi 11) e 12) è già chiaro che sta per arrivare la chiusura della conversazione, però *va bene* segnala che si è pronti a concludere definitivamente, con i saluti finali. McCarthy discute le differenze tra vari segnali nel suo studio; la maggior parte delle forme occorrono in enunciati in cui *yes* o *no* sarebbero bastati benissimo (avrebbero funzionato come riconoscimenti adeguati di comprensione, accordo, e chiusura, per esempio), ma avrebbero avuto implicazioni interazionali diverse⁴⁷.

Abbiamo visto che *va be'* è meno frequente nelle sequenze conclusive come segnale di risposta, e che occorre spesso in contesti conversazionali negativi, o almeno in contesti in cui c'è qualche tipo di

⁴⁷ McCarthy, "Talking Back: 'Small' Interactional Response Tokens in Everyday Conversation", pp. 40-41.

problema. Poiché le chiusure sono delle collaborazioni sociali che richiedono accordo tra i parlanti, non è strano che un segnale più positivo e accondiscendente come *va bene* sia più frequente. L'espressione di accettazione parziale sarà sicuramente evitata nella sequenza conclusiva. Quando è usato, però, *va be'* sembra avere un valore conclusivo forte. Tuttavia, mentre il valore conclusivo di *va bene* risulta dal valore di accettazione, il valore conclusivo di *va be'* sembra poter derivare sia dal valore di accettazione parziale, sia da quello di rassegnazione. Nell'esempio che segue il parlante A parla di una persona esprimendo irritazione, e con *va be'* il parlante B esprime accettazione parziale o rassegnazione (è difficile stabilire senza la prosodia), trasmettendo anche un valore conclusivo:

13. A: *ci ha certi problemi lui grandi come una casa # e parla dei problemi*
 B: *infatti*
 A: *degli altri ma che si stesse zitto*
 B: ***va be'***
 A: *va be' insomma*
 B: *senti comunque la Giovanna è serena?*
 A: *sì molto molto sì mh # senti_ eh domani vado a Roma*
 B: *come mai?*
 [...]
 B: *ahah infatti [RIDONO]*
 A: *ciao XYZ*
 B: *ciao*
 A: *ciao ciao*
 (LIP FB 12)

È importante però sottolineare che, come nota Travis nel suo studio, è il contesto a far emergere la funzione di prechiusura⁴⁸. È probabile che *va bene* e *va be'* abbiano un valore conclusivo generale, con la possibilità di chiudere anche argomenti, ma in certi contesti sono interpre-

48 Secondo Catherine E. Travis (*Discourse Markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, pp. 95-200) non è la semantica di *bueno* che porta a chiusura la conversazione; è l'uso di *bueno* a codificare accettazione in un ambiente dov'è possibile una chiusura.

tati come prechiusure della conversazione. L'esempio 13) dimostra che *va be'* può essere interpretato in modi diversi. Il parlante B pronuncia *va be'* probabilmente con lo scopo di chiudere l'attuale argomento. Infatti, dopo *va be' insomma* del parlante A, il parlante B introduce un nuovo argomento con la domanda *senti comunque la Giovanna è serena?*. È però chiaro che, con il suo *va be'* (seguito da *insomma*), il parlante A intendeva chiudere la conversazione, e probabilmente non aveva capito che il parlante B voleva solo chiudere l'argomento. Vediamo in seguito che il parlante A risponde alla domanda del parlante B (l'introduzione del nuovo argomento), e poi cambia discorso di nuovo, per poter introdurre la chiusura, o almeno informare il parlante B del fatto che ha qualcosa da fare, implicando così che dovrà chiudere la conversazione prossimamente.

5.1.3. Quando diventano più pragmatici i segnali di risposta

Finora abbiamo visto esempi in cui *va bene* e *va be'* si riferiscono al contenuto proposizionale del turno precedente, esprimendo accettazione (piena o parziale) di richieste, proposte e ordini. Si trovano anche dei casi in cui costituiscono soprattutto delle risposte date per manifestare la ricezione del turno, con poco riferimento al suo contenuto proposizionale. In questi casi la portata del segnale è l'atto linguistico per sé, ed esprime perciò un valore più pragmatico. Lo scopo principale è quello di esprimere desiderio di chiudere la conversazione:

14. A: *secondo me bisogna stimolarla così però se non lo fa con la sua volontà e le sue energie anche se sono_ non sono tante però le deve rimettere tutte fuori eh?*

B: ***va bene*** *ahah*

A: *questo signora le posso dire*

B: *be' speriamo torno a sentire questi altri poi vengo*

A: *speriamo si faccia sentire # va be'*

B: *arrivederci*

A: *arrivederla signora buone cose*

[...]

(LIP FA 14)

Va bene in esempio 14) costituisce un riconoscimento poco entusiasta; non dimostra appoggio sociale con il parere espresso dal parlante A nel turno precedente, che sarebbe probabilmente stato la risposta aspettata a un turno del genere. Si potrebbe quindi dire che, in quest'occorrenza, *va bene* è soprattutto conclusivo. La risposta del parlante B *va bene abah* non costituisce un incoraggiamento per il parlante A di continuare sull'argomento in questione; indica che il parlante B non è interessato a continuarlo. Dopo un turno del parlante A, è dimostrato esplicitamente il desiderio del parlante B di introdurre la sequenza conclusiva, con l'enunciato *be' speriamo torno a sentire questi altri poi vengo*. Il parlante A accetta la proposta prechiusura, rispondendo con il turno *speriamo si faccia sentire # va be'*, dopodiché seguono dei saluti finali.

Nell'esempio 15) non c'è niente da accettare nel turno che precede *va bene*. È una battuta, un'affermazione sarcastica, che è espressa per far ridere. *Va bene* riconosce il turno ma non si riferisce al contenuto proposizionale:

15. A: *salutami XYZ*

B: *sì se riesco a star bene mi addormenterò su una sedia di cucina come proprio i più disperati*

A: ***va bene***

B: *bye bye*

A: *bye bye*

B: *ciao*

A: *ciao*

(LIP MB 46)

In questo caso, i parlanti avevano già introdotto la sequenza conclusiva, visibile nel contesto precedente (per esempio l'enunciato *salutami XYZ*). Il turno del parlante B contiene una battuta (*sì se riesco a star bene mi addormenterò su una sedia di cucina come proprio i più disperati*), e costituisce un'interruzione della sequenza, una digressione. Il parlante A sceglie di ignorare questa digressione, cioè sceglie di non commentare sulla battuta. Invece usa *va bene* esprimendo un continuo e costante orientamento verso la chiusura della conversazione, nonché il permanere dentro la sequenza conclusiva già introdotta.

Il turno precedente al quale si riferisce *va bene* nell'esempio 16) contiene una lamentela; perciò non c'è niente da accettare nemmeno in questo caso:

16. B: *[incomprensibile] e io vi apprezzo solo per questo però_ capi-sci pure tu che io non posso andare avanti così perché io i soldi già li dovevo avere tutti in tasca invece*

A: ***va bene***

B: *nun tengo niente*

A: ***va bene*** *quando è lunedì ci vediamo ia'*

B: *va buo'?*

A: *okay*

B: *ti abbraccio*

A: *grazie*

B: *ciao*

A: *ciao ciao*

(LIP NB 23)

Con *va bene* il parlante A esprime riconoscimento della lamentela espressa dal parlante B, però trasmette anche un desiderio di chiudere la conversazione. Il parlante B continua la lamentela nel turno successivo e il parlante A ripete il *va bene*, questa volta seguito dalla frase *quando è lunedì ci vediamo ia'*, probabilmente per rendere più esplicita la chiusura. In questo caso ci vorrebbe un appoggio sociale; dopo una lamentela è di solito richiesto un commento di compassione.

Nel seguente esempio anche *va be'* occorre dopo una lamentela, come *va bene* nell'esempio 16):

17. A: *trova sempre_ perché ci ha eh quella maniera de fa' ecco*

B: *ah*

A: *<?> sto ragazzino e <?> anche perbè magari esagera esagera*

questo voglio di' chi è non che glie dice de no

B: *certo certo*

A: *ah per l'amor del cielo per carità ah*

B: *e va be' però insomma*

A: *se fa' forte de questo capito penso per approfittarsene*

B: ***va be'*** *Bru'*

A: *va be'*

B: *allora salutame er compare*

(LIP RB 7)

Nell'esempio 17) *va be'* è usato insieme al vocativo *Bru'*, e il suo valore conclusivo dovrebbe essere molto chiaro perché l'interlocutore accetta subito il segnale di prechiusura, rispondendo con *va be'*, dopodiché si inizia la sequenza conclusiva con la frase (tipica di sequenze conclusive) *allora salutame er compare*. Qui bisogna anche prendere in considerazione il contesto precedente, in cui il parlante B aveva già cercato di introdurre la prechiusura con la *frase e va be' però insomma*, un tentativo di prechiusura che in quel caso non è stato accettato.

È possibile constatare che in questi casi è tralasciato l'appoggio sociale, che sarebbe 'richiesto' in tutti i casi. Qui può darsi che il desiderio o bisogno dei parlanti di chiudere la conversazione sia così forte (per esempio a causa di fretta, irritazione ecc.), che essi preferiscono esprimere questo anziché l'appoggio sociale.

5.2. La funzione conclusiva in primo piano

5.2.1. Una portata più vasta

Finora abbiamo visto che *va bene* e *va be'*, quando si trovano in posizione iniziale o indipendente, costituiscono di solito dei segnali di risposta, riferendosi al turno precedente dell'altro parlante. Ora vedremo dei casi in cui si riferiscono all'intera conversazione, non costituendo dei segnali di risposta con riferimento al turno precedente. È molto probabile che *va bene* o *va be'* in posizione intermedia o finale si riferiscano all'intera conversazione, non essendo immediatamente preceduto da un turno di un altro parlante. Travis nota questo fatto per il segnale discorsivo spagnolo *bueno*; sottolinea che può occorrere come risposta al contenuto discorsivo generale, e non solo al parlato di un specifico parlante⁴⁹.

⁴⁹ Travis, *Discourse Markers in Colombian Spanish – A Study in Polysemy*, pp. 110-111.

5.2.2. *Va bene e va be'*: prove di una portata più vasta

Di seguito vedremo delle occorrenze di *va bene* e *va be'* la cui funzione principale è quella di manifestare una desiderata chiusura della conversazione. Si riferiscono all'intera conversazione, accettandola, del tutto o parzialmente. Ci sono vari indizi che evidenziano che la portata è, infatti, l'intera conversazione; è necessario studiare ciò che precede *va bene* e *va be'*. Negli esempi di sotto *va bene* e *va be'* sono preceduti da altri *va bene*:

18. A: *poi scienze sei meno meno e poi disegno sei meno*

B: *ah e il più alto dove ce l'hai?*

A: *latino*

B: *quanto?*

A: *sette sette e mezzo*

B: *ahah brava e_ condotta?*

A: *nove*

B: *ah ginnastica?*

A: *sei sette*

B: *ahah Giovanna insomma ci si sente*

A: *va bene*

B: ***va bene***

A: *okay*

B: *ciao ciao*

A: *ciao*

(LIP FB 1)

19. A: *e non so quanto durerà quindi non so proprio*

B: *ah appunto appunto dobbiamo fare presto # **va bene***

A: ***va be'***

B: *allora cerchiamo questo numero Paola XYZ si chiama vero?*

A: *sì sì*

(LIP NA 3)

Non possono riferirsi a, o accettare, i turni precedenti; sarebbe strano esprimere accettazione di altri *va bene*. Nell'esempio 18) il parlante B ha già iniziato la chiusura, con il turno *ahah Giovanna insomma ci si sente*, ed è stato accettato dal parlante A, che risponde con *va bene*.

Nell'esempio 19) il *va bene* che precede segnala un desiderio di chiudere, e con *va be'* il parlante A trasmette che non ha nessun *unmentioned mentionable* da aggiungere. In questo esempio il parlante A (il pronunciatore di *va be'*) ha un atteggiamento leggermente negativo, osservabile nella frase *e non so quanto durerà quindi non so proprio*. Perciò, non sembra strano che usi *va be'* come segnale di chiusura al posto di *va bene*.

Nei seguenti esempi *va bene* è preceduto da uno scambio di turni, con prima una proposta o un'affermazione, per esempio, seguita da una risposta con un'espressione di accordo, o riconoscimento, per esempio. È stata appena conclusa una breve 'fase' nella conversazione; *va bene* deve perciò riferirsi all'intera conversazione, segnalando che la si accetta e che si desidera chiuderla. È anche chiaro, per i turni che seguono, che *va bene* è stato, infatti, interpretato come un segnale di prechiusura:

20. C: *se no si prende le forbici*

A: *ahah sì appunto anche*

C: ***va bene***

A: *mh va be' allora saluta Pippo*

C: *okay senz'altro ci vediamo*

A: *ciao Stefania*

C: *ciao ciao*

(LIP FB 6)

21. A: *sì sarebbe_ un altro interno*

B: *esatto*

A: ***va bene***

B: *grazie*

A: *prego arrivederci*

(LIP NB 3)

Gli esempi 22) e 23), invece, hanno in comune il fatto che *va bene* e *va be'* sono preceduti da altri segnali di risposta. In questi casi i segnali di risposta precedenti (*ho capito* in 22 e *ah ho capito*, in 23) segnalano riconoscimento del turno precedente dell'interlocutore, e *va bene*

e *va be'* segnalano invece un desiderio di chiudere, riferendosi all'intera conversazione:

22. B: *poi non ci volevo dire tutte tutte queste cose qua là e allora ho detto va be' hai capito?*

A: *ho capito # **va be'** allora ci sentiamo dopo o ti chiamo ti faccio sapere se io che ora ho fatto t faccio sapere un po' ia'*

B: *ah va bene?*

(LIP NB 52)

23. B: *ahah ho capito allora bisogna che telefoni all'altro numero al cinque nove tre che mi hanno dato?*

A: *ah provi a telefonare noi_ le esterne non le facciamo*

B: *ah ho capito **va bene** allora mi scusi buongiorno*

A: *buongiorno*

(LIP FB 29)

5.3. I ruoli di *va bene* e *va be'* nella sequenza conclusiva

Come ho precisato nella breve teoria sulle chiusure nella conversazione (2.2), i segnali di prechiusura sono essenziali prima di chiudere una conversazione. La lunghezza della sequenza che segue dai segnali di prechiusura fino ai saluti finali può però variare. Vediamo ora in quale posizione nella sequenza conclusiva occorrono *va bene* e *va be'*, e quali ruoli possono svolgere.

5.3.1. L'uso come prechiusura

Va bene e *va be'* sono usati entrambi per introdurre la prechiusura. Ci sono però modi diversi per farlo; la prechiusura può essere introdotta più esplicitamente, come quando *va bene/va be'* è seguito da una tipica frase da sequenza conclusiva, oppure, più implicitamente, con un solo *va bene/va be'* in un contesto conversazionale appropriato.

5.3.1.1. Saluti finali nello stesso turno

Troviamo esempi in cui *va bene* e *va be'* sono seguiti immediatamente, o quasi immediatamente, da saluti finali; le prechiusure sono per-

ciò brevissime. Questo fatto le può rendere brusche; sembra che i parlanti siano di fretta e vogliano chiudere subito. Questo è il caso almeno negli esempi 24) e 25). *Va be'* costituisce l'unico elemento della prechiusura, essendo seguito direttamente da un saluto finale nello stesso turno:

24. C: *sì sì no perché di solito mi mi arrivavano i fogli del delle entrate eh poi ho visto che a dicembre mi avete mandato invece l'estratto conto*

B: *sì quello lo mandiamo ogni tre mesi poi [incomprensibile] le operazioni che fai quando ti dovrebbe essere <??>*

C: *eh lo avrò aperto tre mesi fa per l' appunto*

B: *<??> non sei ancora ogni tre mesi comunque ti arriva l'estratto conto*

[pausa]

C: ***va be'** # grazie*

(LIP MA 16)

25. D: *come? con te si dà del tu*

A: *io comunque vivo in una baraonda*

F: *si dà del tu noi siamo coetanei ci conosciamo da quindici anni quindi*

D: *forse il fatto sì forse mi riconosce come suo coetaneo <??>*

E: *ma è l'equivalente di professore ordinario? sì*

F: ***va be'** ciao*

(LIP NA 11)

In esempio 24) non si conoscono i parlanti, e perciò non c'è bisogno di una lunga prechiusura, per mettersi d'accordo per prossimi incontri, per esempio. Il parlante può chiudere direttamente nello stesso turno, con un saluto finale, che in questo caso è costituito da *grazie*. L'uso di *va be'* in contesti formali è meno comune; potrebbe essere il caso che in esempio 24) il parlante C sia leggermente seccato, o esprima rassegnazione per il fatto che non ha capito quello che gli spiegava il parlante B. In esempio 25) ci sono più parlanti. Il parlante F vuole lascia-

re la conversazione però gli altri continueranno a parlare; perciò non c'è bisogno di una prechiusura lunga.

Anche *va bene* può (almeno in contesti formali) introdurre la prechiusura e chiudere direttamente nello stesso turno:

26. [...]

*B: non me lo sa dire **va bene** grazie tante buongiorno*

A: no prego buongiorno

(LIP FB 21)

27. [...]

*B: ah ho capito **va bene** allora mi scusi buongiorno*

A: buongiorno

(LIP FB 29)

La differenza tra *va bene* e *va be'* in questi contesti è che *va be'* ha un valore più brusco; le occorrenze introducono il turno e sono seguite soltanto da *grazie* e *ciao* rispettivamente, mentre i *va bene* occorrono in mezzo al turno, dopo i riconoscimenti del turno precedente. Gli enunciati successivi sono molto cortesi e formali.

5.3.1.2. Seguiti da 'tipica frase di prechiusura'

È spesso il caso che *va bene* e *va be'* non occorran in isolamento; sono seguiti da frasi che rendono più esplicito il desiderio di chiudere la conversazione. In 28), 29) e 30) i *va be'* introducono la prechiusura e sono seguiti da questi frasi tipiche per la sequenza conclusiva, che indicano in modo chiaro l'intenzione di procedere verso la chiusura della conversazione. Si trovano saluti ad altre persone, accordi, proposte di vedersi prossimamente, ecc. In questi esempi i parlanti badano ai rapporti sociali, all'importanza di esprimere volontà di sentirsi e vedersi:

28. *A: e non lo so adesso cerchiamo di trovare un tavolo non lo so*

B: perché non venite a mangiare con noi

A: no adesso siamo qua dai

*B: **va be'** faccio un salto dai se faccio presto okay?*

A: *va bene*

B: *ciao*

A: *ciao*

(LIP MB 59)

29. B: *ieri ho chiamato XYZ e mi faccio prendere la valigia e la faccio portare direttamente in barca*

A: **va be'** io verso ti chiamo verso l'u<na> la mezza l'una va bene?

B: *va bene d'accordo tanto io lo tengo sempre acceso*

A: *okay*

[...]

(LIP NB 17)

30. B: *poi non ci volevo dire tut<te> tutte queste cose qua là e allora ho detto va be' hai capito?*

A: *ho capito # va be' allora ci sentiamo dopo o ti chiamo ti faccio sapere se io che ora ho fatto ti faccio sapere un po' ia'*

B: *ah va bene?*

(LIP NB 52)

Anche *va bene* può essere usato come introduttore di una prechiusura dopo il quale segue una frase tipica di prechiusura:

31. C: *e mi doveva far telefonare da un suo artigiano per fare questo lavoro però non ho avuto*

A: *notizie*

C: *comunicazione allora volevo sapere se questo artigiano è stato informato o no*

A: *ho capito **va bene** io glielo dico appena torna glielo faccio presente lui si ricorderà subito*

C: *la ringrazio*

A: *niente arrivederci*

C: *arrivederla*

(LIP RB 9)

32. A: *mh sì bisognerebbe uscire in tempo non dopo come facciamo noi_*

B: *sì faremo_ a suo tempo **va bene** eh passa la parola eh?*

A: *fammelo vedere Andrea quel libro lì*

B: *<?> molto interessante*

A: *va be' ci vediamo in ufficio allora*

B: *bene arrivederci*

A: *ciao_*

(LIP MB 10)

5.3.2. Introduzione più esplicita della prechiusura

In altri casi la frase che segue dopo *va bene* per introdurre la prechiusura è più esplicita, per esempio quando sono usate espressioni come *io vado* o *ti saluto*. Esprimono in modo esplicito che il parlante vuole chiudere, o lasciare, la conversazione, mentre le frasi che abbiamo visto in precedenza (come *ci sentiamo...*, *ti faccio sapere...*) indicano, in modo più implicito, che si vuole chiudere la conversazione (anche se, essendo delle frasi 'standard' per le sequenze conclusive, è comunque chiara dal loro uso l'intenzione di chiudere). Ho trovato esempi in cui *va bene* è seguito da *ti salutiamo* e *io saluto*:

33. C: *sì tanto lo fanno lo stesso dai*

A: ***va bene** Vittoria ti salutiamo*

B: *mah io rimango co' ancora 'un so' convinta*

A: *'un sei convinta*

C: *grazie Vittoria ciao ciao*

B: *vi saluto tutt'e due*

A: *ciao*

C: *ciao*

B: *ciao*

(LIP FB 17)

34. C: *sì <F> [rinforzo] lo so lo so lo so però capito? L'è*

A: *però in effetti eh cioè*

<?>

C: ***va bene** io saluto*

A: *d'accordo Sergio*
 [...]

C: *ciao salutami Mario*

B: *ciao ciao Sergio*

C: *ciao*

(LIP FB 18)

Troviamo un esempio in cui segue la frase *io vado* dopo il segnale *va be'*:

35. A: *mh ecco lunedì lo andiamo a prendere*
 B: *ah allora sta sopra okay **va be'** io va<do>*
 A: *sì l'ha lasciato sopra perché bene o male io non so_*
 (LIP NB 18)

La chiusura con *io vado* in 35) è più brusca, meno mitigata rispetto agli esempi con le frasi *io saluto* e *ti salutiamo*.

A differenza degli esempi discussi nel paragrafo precedente (5.3.1), queste frasi prestano meno attenzione ai rapporti sociali con gli interlocutori, non riferendosi agli interessi di nessuno dei partecipanti nella conversazione (vedi discussione di Sun, paragrafo 2.2.1). Possibilmente sono usati di più quando il parlante è in fretta e vuole che inizi subito la sequenza conclusiva, senza rischio di fraintendimenti o allungamenti, e possibilmente cerca di evitare l'introduzione di *unmentioned mentionables*.

5.3.3. Uso come primo esplicito segnale di prechiusura

Ci sono casi in cui c'è già un orientamento verso la chiusura, molto implicito, e *va be'* o *va bene* sono usati per segnalare la prechiusura in modo più chiaro ed esplicito, essendo seguiti da, per esempio, saluti ad altre persone, accordi di vedersi, ecc.:

36. B: *senti che bello_ che bello noi qui tra un po' siamo rientrati*
 <??>
 A: *ah l'<?> me piace tanto [interruzione]*
 B: *mh*

A: *va be' ci sentiamo domani eh?*

B: *va bene un bacione*

[...]

(LIP MB 66)

In esempio 36) il parlante B cerca, implicitamente, di introdurre una prechiusura, con la frase *noi qui tra un po' siamo rientrati*. Il parlante A lo percepisce e introduce una prechiusura in modo più esplicito con *va be' ci sentiamo domani eh?*. Perciò, c'è già un orientamento verso la chiusura, però è necessario un segnale più chiaro per introdurre la prechiusura.

In esempio 37) troviamo un'introduzione esplicita della chiusura, e anche abbastanza brusca, con soltanto *va be' io vado*:

37. B: *nove e ottanta c'hai pure il sacco di [incomprensibile]*

A: *ah quello di domani no*

B: *ah okay va bene*

A: *ho quello di oggi*

B: *ah <?>*

A: *senti eh ho l'assegno pronto? XYZ?*

B: *sì sì*

A: *il la l'assegno già è pronto*

B: *ah tienilo tu*

A: *mh ecco lunedì lo andiamo a prendere*

B: *ah allora sta sopra okay **va be'** io vado*

A: *sì l'ha lasciato sopra perché bene o male io non so*

B: *ah va be'*

[...]

(LIP NB 18)

Se guardiamo bene il contesto conversazionale precedente, vediamo che il parlante B sembra già aver tentato di introdurre la sequenza di prechiusura (anche se in modo implicito), con il turno *ah okay va bene*. Il parlante A continua a parlare, o perché non ha riconosciuto questo tentativo, o perché ha delle cose da stabilire, per esempio degli accordi da prendere, prima di accettare la chiusura della conversazione. Non essendo riuscito a ottenere un riconoscimento dall'inter-

locutore dopo il primo segnale di prechiusura, il parlante B presenta un *va be' io vado* qualche turno dopo, il che costituisce, chiaramente, una prechiusura più esplicita.

5.3.4. Introduzione più implicita della prechiusura

Quando i segnali discorsivi occorrono in isolamento, senza essere seguiti da frasi che esplicitano o rinforzano il desiderio di chiudere la conversazione, sono più impliciti, anche se nel particolare contesto conversazionale può essere chiaro che si tratta di un segnale di prechiusura. Succede anche che la prechiusura implicata non è immediatamente accettata, o riconosciuta dall'altro parlante. Coronel-Molina presenta un esempio lungo in cui un parlante cerca di chiudere la conversazione, ma l'interlocutore ignora, o non percepisce, i tentativi di chiudere con i segnali di prechiusura, introducendo invece dei nuovi argomenti⁵⁰.

In esempio 38) *va be'* si trova alla fine del turno. Non è seguito da una frase che rinforza il desiderio di chiusura, ed è perciò più implicito come segnale di prechiusura. Con il particolare contesto conversazionale diventa però chiaro che si tratta di una prechiusura, un fatto che si vede da come risponde l'interlocutore. Non introduce un nuovo turno ma pronuncia il segnale discorsivo *bene*, accettando così l'introduzione della sequenza conclusiva:

38. B: *no sî è a scelta ma è una lista ben precisa*

F: *ah infatti mi sembrava un po' strano [RIDONO] va be'*

B: *bene*

F: *senti va be' allora gente <?> restiam d'accordo così*

B: *sî # d'accordo*

[...]

F: *un po' di roba così vaga*

B: *ma sî*

F: *ok?*

B: *ok*

50 Coronel-Molina, "Openings and Closings in Telephone Conversations Between Native Spanish Speakers", p. 53.

F: ciao grazie

(LIP MB 4)

Anche *va bene* occorre in un contesto simile, alla fine di un turno, manifestando implicitamente un desiderio di introdurre la sequenza conclusiva. Il contesto conversazionale rende chiaro il desiderio del parlante di chiudere la conversazione, e l'interlocutore l'accetta subito, esprimendo un ringraziamento (*io la ringrazio*):

39. *A: sì sì sull'organizzazione # è giusto è giusto*

B: e non certo sull' sull'impegno anche perché sull'impegno che gli posso di'?

*A: no no **va bene va bene # va bene***

B: io la ringrazio

A: allora a presto

[...]

A: arrivederci

B: di nuovo

A: di nuovo

(LIP FA 13)

Anche se in queste occorrenze i segnali non sono seguiti da frasi che esplicitano il desiderio di introdurre la sequenza conclusiva, sembra che quando *va bene* e *va be'* occorrano alla fine del turno, sia trasparente il valore conclusivo del segnale; la prechiusura è subito riconosciuta. È possibile che, proprio il fatto che i segnali si trovano alla fine del turno, li renda chiari come prechiusure; non costituendo dei segnali di risposta, si riferiscono all'intera conversazione e funzionano, indubbiamente, come dei segnali di prechiusura. Il fatto che non si dichiara in modo esplicito l'intenzione di chiudere la conversazione potrebbe essere legato al concetto di cortesia. È un modo più indiretto di introdurre la prechiusura, ed è probabilmente conveniente per il parlante lasciare all'interlocutore la responsabilità di introdurre in modo esplicito la prechiusura, se è possibile.

5.3.5. Reintroduzione della chiusura

Va bene e *va be'* possono entrambi essere usati per reintrodurre la sequenza conclusiva, quando è stata interrotta con l'introduzione di un *unmentioned mentionable*. In esempio 40) si riprende la chiusura già introdotta in precedenza, pronunciando *va bene*:

40. A: *tu portali spicci così*
 [RIDONO]
 C: *se no si prende le forbici*
 A: *ahah sì appunto anche*
 C: ***va bene***
 A: *mh va be' allora saluta Pippo*
 C: *okay senz'altro ci vediamo*
 A: *ciao Stefania*
 C: *ciao ciao*
 (LIP FB 6)

Anche in esempio 41) *va be'* riprende una sequenza conclusiva già introdotta ma interrotta:

41. A: *sì ma invece il film che si è visto noi è stato anche bellino*
 B: *mondo porca vacca [RIDONO]*
 A: *mh*
 B: *va be' allora niente vi si aspetta qui e poi vo alla <?>*
 A: *mh no abah va bene*
 B: *no cosa?*
 A: *no nulla avevo capito male io prima allora va be' cioè siete lì voi?*
 [...]
 B: *arriva arriva alle quattro <??> [RIDONO]*
 A: *e ti danno la merenda*
 B: *merenda abah*
 A: *boh sarà_ va' a saperlo eh cioè non non che me ne freggi particolarmente niente comunque*
 B: *abah **va be'***

A: va buono # ci si vede oggi pomeriggio allora bon ciao
(LIP FB 13)

Anche in questi casi i segnali occorrono senza essere seguiti da frasi esplicite, ma lo stesso è chiara per l'interlocutore la reintroduzione della sequenza conclusiva; la prechiusura è ripresa subito dall'interlocutore senza malintesi. Ovviamente, avendo già introdotto la prechiusura in precedenza, è un'interpretazione naturale da fare.

6. Conclusioni

Dall'analisi degli esempi studiati risulta che *va bene* è molto frequente quando si vuole chiudere una conversazione, sia come segnale di risposta che come segnale di prechiusura; spesso però le funzioni sono presenti contemporaneamente. Anche se *va be'* compie le stesse due funzioni generali, è molto meno comune. È probabile che questa differenza derivi dal fatto che, mentre *va bene* contiene un valore di accettazione, *va be'* ne ha uno di accettazione parziale, o rassegnazione. Essendo la chiusura conversazionale un'azione di collaborazione, non è strano che siano espressi accordi e accettazioni. *Va bene* è spesso usato per confermare, accettare ed esprimere accordo, mentre *va be'* costituisce una risposta meno accondiscendente, che trasmette riluttanza ad accettare pienamente il turno precedente; è spesso usato in contesti nei quali c'è un senso di irritazione o un problema di qualche tipo. Questa differenza tra le forme è manifestata anche nelle occorrenze nelle quali funzionano come prechiusure; *va bene* ha un valore più positivo, mentre *va be'* trasmette il fatto che il parlante, per qualche motivo, non è del tutto contento della conversazione. Le forme possono funzionare come segnali di risposta, ma contemporaneamente avere un valore conclusivo nella stessa occorrenza. In questi casi hanno spesso una portata più 'pragmatica'; si riferiscono al turno precedente per sé, e non al contenuto proposizionale. Per quanto riguarda il ruolo che realizzano nella sequenza conclusiva, occorrono entrambi come segnali di prechiusura, sia più implicitamente quando sono indipendenti, che esplicitamente, quando occorrono insieme a una frase che esplicita il desiderio di chiudere la conversazione. Abbiamo anche visto che quando la funzione di prechiusura è quella

principale, cresce la portata del segnale, e invece di riferirsi al turno precedente si riferisce all'intera conversazione.

ÚTDRÁTTUR

***Va bene* og *Va be'* í lok samtals. Notkun í svörum og endalotum**

Markmið þessarar rannsóknar er að skýra frá fyrstu skrefunum í greiningu á ítölsku orðræðuögnunum *va bene* og *va be'* í lok samtals. Fjallað verður um hvernig notkun þeirra skarast þegar þær eru notaðar sem svar og til merkis um að samtali sé að ljúka. Sýnt er fram á að báðar myndirnar deila þessum tveim almennu notkunarmöguleikum þó að merkingarmunur komi þá fram, sem gæti stafað af því að samþykki viðmælandans er ekki eins afdráttarlaust í þeim báðum. Útgangspunktur rannsóknarinnar er lýsandi greining á ögnunum í samskiptamálfræðilegu samhengi. Þessar agnir eru rannsakaðar í smáatriðum í ljósi fræðilegra kenninga eins og í samtalsgreiningu, og þá sérstaklega kenninga um endalotur í samtölum og svarlotur, með tilstyrk gagnagrunnsins LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*). Auk þess að vera notaðar til að gagngert til merkis um að samtali sé að ljúka eru agnirnar *va bene* og *va be'* algengar svarlotur í lok samtals, einnig þó að áður hafi verið gert ljóst að samtalinu væri að ljúka. Þær virðast „binda endahnútin“ á samræðurnar, ef til vill með ótvíræðari hætti en aðrar svarlotur. Merkingarsvið agnanna skiptir máli þegar ákvarða skal notkun þeirra í lok samtals; þær geta gefið til kynna samþykki (að fullu eða að hluta) við undanfarandi samtalslotu eða við samtalinu í heild.

Lykilorð: orðræðuagnir, svarlotur, samtalslok, ítalska, samtalsgreining.

ABSTRACT

***Va bene* and *va be'* in closing sequences. In between response tokens and pre-closing signals**

The aim of this study is to present an initial analysis of the Italian discourse markers *va bene* and *va be'* in closing sequences in dialogues. The overlap between the use as a response token and as a pre-closing signal will be discussed. It is shown that the two forms share these two general uses, but that there are contextual differences, which could be a result of their different values of acceptance and partial acceptance respectively. The point of departure is a descriptive analysis of the elements in interactional linguistic contexts. In the light of theoretical approaches such as conversational analysis, and specifically the theories on conversational closings and response tokens, the occurrences of the markers are studied in detail, having been retrieved from the corpus LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*). Apart from being used for clear discourse-organizing purposes, functioning as a pre-closing signals, *va bene* and *va be'* are frequently used as response tokens in closing sequences, and also when the orientation towards a closure is already manifested. They seem to have a 'closing value', which may be stronger in comparison with other response tokens. The scope of the marker is important when establishing their use as pre-closing signals; they can (partially) accept the previous turn or the entire discourse/conversation.

Keywords: discourse markers, response tokens, conversational closings, Italian, conversation analysis.

Que reste-t-il du personnage de Findus dans les voix de Pettson et Picpus : étude d'une traduction du suédois au français

Un haut chapeau orange, de toutes petites lunettes sur un gros nez, des cheveux et une barbe un peu négligés, une chemise rayée, un pantalon tenant par une ficelle, des bottes en caoutchouc : peu de lecteurs en Suède ne reconnaîtraient pas dans cette description le personnage de Pettson, un vieil homme un peu bougon mais au grand cœur. Pettson est constamment accompagné de son chat Findus, au pelage blanc et marron, vêtu d'une salopette rayée verte. Le chat déborde d'idées et d'énergie et les deux personnages vivent dans un monde qui est à la fois typique d'une Suède idyllique intemporelle (verte campagne, petites maisons rouges, ...) mais aussi fantastique puisque les illustrations¹ comportent des fleurs plus hautes qu'une maison ou diverses petites créatures² omniprésentes.

1 Voir le commentaire de Claude-Anne Choffat et d'Ingrid Seithumer de Ricochet : « les superlatifs ne suffisent pas à décrire la richesse des illustrations du génialissime Sven Nordqvist ! » et « les situations cocasses se succèdent, délicieusement croquées par l'artiste » <http://www.ricochet-jeunes.org/> [consulté le 15 mars 2015]. Dans la *Revue des Livres pour enfants*, éditée par le Centre national de la littérature pour la jeunesse, organisme appartenant à la Bibliothèque nationale de France, et spécialisé dans le repérage et la promotion d'une littérature jeunesse de qualité, il est indiqué que « les dessins sont toujours foisonnants et expressifs », « l'illustration fourmille de détails amusants », que « l'illustration est aussi foisonnante que les rebondissements de l'histoire » ou qu'on trouve un « dynamisme et [une] richesse de l'illustration tellement expressive » ; <http://lajoieparleslivres.bnf.fr> [consulté le 15 mars 2015].

2 Les créatures sont appelées « mucklor » en suédois (un terme inventé).

Le but de cet article est de montrer comment les paroles et les pensées de Pettson et de Findus ont été traduites et/ou adaptées en français quand elles traitent de la description du chat. Notre question principale est ainsi : Findus et Picpus³ sont-ils les mêmes personnages ? Pour y répondre, nous allons, tout d'abord, présenter la série de Pettson et Findus/Picpus. Nous ancrerons ensuite ce travail dans une perspective théorique en utilisant le concept de voix. Enfin, nous présenterons les résultats de notre étude de la voix de Pettson et Findus dans les énoncés de Pettson et Picpus.

Provenant de la périphérie de l'Europe, la littérature de jeunesse suédoise suscite l'intérêt des professionnels du livre, mais aussi des lecteurs et de leurs parents et enseignants⁴. Un des auteurs et illustrateurs suédois désormais considéré comme un classique est Sven Nordqvist. Les passeurs de livre en France s'intéressent à lui, comme nous l'avons appris à plusieurs reprises lors d'entretiens pour notre recherche⁵. Depuis 1984, ses personnages les plus connus sont le vieil homme Pettson et son chat Findus. Il existe dix livres dans cette série, le dernier étant paru en Suède en 2012. En France, un premier essai de traduction a été fait dans les années 1990, mais il faudra attendre les années 2000 pour que la série « Les Aventures de Pettson et Picpus » soit créée⁶. Nous avons montré dans nos recherches antérieures que le fait de faire partie d'une série favorise la traduction de (pres-

3 Picpus est le nom en français du chat Findus. On apprend dans *När Findus var liten och försvann (Le jour où Picpus a disparu)* qu'il tire son nom suédois de la célèbre marque de produits surgelés. Son nom français, Picpus, n'est pas expliqué.

4 Carina Gossas, Charlotte Lindgren, « Svensk barnboksexport till Frankrike – trender och anpassning 1989-2009 », *Konferensvolym, International Association of Scandinavian Studies (IASS) Lund 2010*, éd. Claes-Göran Holmberg, Per Erik Ljung, 2011, pp. 1-13.

5 Voir par exemple page 25 dans Carina Andersson, Charlotte Lindgren, « Texte, image et désignateurs culturels: Réflexions sur la traduction et la réception de Pettson en France », *Moderna språk CII* (2)/2008, pp. 24-34. Voir aussi les articles de la Joie par les Livres, mentionnés notamment en note 1, et le fait que plusieurs de ces livres soient publiés en français sur plusieurs années, voir page suivante.

6 Dans cet article, nous ne nous intéresserons qu'aux ouvrages traduits à partir de 2005.

que) tous les ouvrages sources⁷ dans le domaine de la littérature de jeunesse suédoise en français. La série « Les Aventures de Pettson et Picpus » comprend aujourd'hui huit livres, le dernier paru en 2014, comme le présente le tableau 1, ci-dessous. Dans ce tableau, l'éditeur suédois est Opal et celui des livres en français est Autrement Jeunesse. Il y a trois traducteurs différents. C'est surtout Paul Paludis qui s'est consacré à cette série :

Tableau 1. Listes des titres, années de publication et traducteurs

Version source		Version cible	
Date	Titre original	Date	Titre en français / traducteur
1984	<i>Pannkakstårtan</i> ⁸ (PK) ⁹	2005	<i>Le gâteau d'anniversaire</i> / Paul Paludis (GA)
1986	<i>Rävjakten</i> (RJ) ¹⁰	2006	<i>Pettson piège le renard</i> / Paul Paludis (PR)
1987	<i>Stackars Pettson</i> (SP) ¹¹	2007	<i>Pettson n'a pas la pêche</i> / Paul Paludis (PP)
1988	<i>Pettson får julbesök</i> (PJ) ¹²	2009	<i>L'inoubliable Noël de Pettson et Picpus</i> / Philippe Couderc (IN)
1990	<i>Kackel i grönsaksland- et</i> (KG) ¹³	2014	<i>Grabuge au potager</i> / Camil- le Gautier (GP)
1996	<i>Tuppens minut</i> (TM) ¹⁴	2011	<i>Pettson et le roi de la basse-</i>

7 Carina Gossas, Charlotte Lindgren, « Traduction et interculturalité : un exemple de livres illustrés suédois contemporains », *Le Nord en français*, Collection « Langage et société » du Centre international de phonétique appliquée de Mons (CIPA), éd. Hedwig Reuter, 2014, pp. 39-51 et Charlotte Lindgren, Carina Andersson, Catherine Renaud, « La traduction des livres pour enfants suédois en français : choix et transformation », *Revue des livres pour enfants* 234/2007, pp. 87-93.

8 Nous indiquons entre parenthèses les abréviations désormais utilisées pour les titres, dans les exemples.

9 Sven Nordqvist, *Pannkakstårtan*, Stockholm : Opal, 2000, *Le gâteau d'anniversaire*, Paris: Autrement.

10 Sven Nordqvist, *Rävjakten*, Stockholm : Opal, 1986, *Pettson piège le renard*, Paris: Autrement.

11 Sven Nordqvist, *Stackars Pettson*, Stockholm : Opal, 1987, *Pettson n'a pas la pêche*, Paris: Autrement.

12 Sven Nordqvist, *Pettson får julbesök*, Stockholm : Opal, 1988, *L'inoubliable Noël de Pettson et Picpus*, Paris: Autrement.

13 Sven Nordqvist, *Kackel i grönsakslandet*, Stockholm : Opal, 1990, *Grabuge au potager*, Paris : Autrement, 2014.

			<i>cour</i> / Paul Paludis (PR)
2001	<i>När Findus var liten och försvann</i> (NF) ¹⁵	2005	<i>Le jour où Picpus a disparu</i> / Paul Paludis (JF)
2012	<i>Findus flyttar ut</i> (FF) ¹⁶	2013	<i>Picpus déménage</i> / Camille Gautier (PPD)

La notion de voix et l'étude traductologique constituent l'ancrage théorique de cet article. Pour décrire ses personnages, l'auteur peut utiliser des descriptions narrées, et, dans le cas présent, des illustrations (sur lesquelles nous ne reviendrons pas). Dans l'exemple suivant on apprend que l'histoire parle d'un vieil homme et de son chat, et que le bonhomme a la réputation d'être bizarre¹⁷ :

1. Det var en gång en gubbe som hette Pettson. Han hade en katt som hette Findus. De bodde i ett litet rött hus [...]. Det påstods att Pettson var tokig (PK).

Il était un fois un vieil homme qui s'appelait Pettson. Il avait un chat qui s'appelait Findus. Ils habitaient dans une petite maison rouge [...]. On prétendait que Pettson était maboul.

Le vieux Pettson vivait avec son chat Picpus dans une jolie petite ferme rouge au beau milieu des champs [...]. On disait au village qu'il avait un drôle de comportement... (GA).

Il peut aussi utiliser la voix desdits personnages, c'est-à-dire faire comprendre au lecteur ce qu'ils sont à travers ce qu'ils disent. Dans l'exemple suivant, on voit que le chat dit clairement ce qu'il pense :

2. Morötter på julafton ! Blää ! stönade Findus (PJ).

14 Sven Nordqvist, *Tuppens minut*, Stockholm : Opal, 1996, *Pettson et le roi de la basse-cour*, Paris : Autrement.

15 Sven Nordqvist, *När Findus var liten och försvann*, Stockholm : Opal, 2001, *Le jour où Picpus a disparu*, Paris : Autrement.

16 Sven Nordqvist, *Findus flyttar ut*, Stockholm: Opal, 2012, *Picpus déménage*, Paris: Autrement.

17 Dans tous les exemples, nous proposons une traduction mot à mot qui est toujours notre traduction. Elle est placée directement à la suite de la version originale et elle est en italiques.

Des carottes à Noël ! Beurk ! gémit Findus.

Des carottes à Noël ! Beurk ! s'exclama Picpus (IN).

Une autre possibilité est de les décrire à travers ce que leur disent ou ce que disent d'eux d'autres personnages du livre.

3. Han log lyckligt [...] Sicken en katt han hade fått ! (NF).

Il sourit de bonheur. Quel chat il avait reçu !

Il alla chercher la boîte à couture en souriant. Tout de même, quel chat, ce Picpus ! (IN).

L'auteur a, par les voix des personnages, un moyen fondamental pour les caractériser, leur donner une identité propre¹⁸. Enfin, les actions des personnages donnent aussi des informations sur leur personne. Par exemple, dans l'album sur Noël, Pettson voit que le chat est tellement déçu de ne pas fêter Noël comme d'habitude, en respectant toutes les traditions, (« Quoi ! cria Picpus. Pas d'arbre de Noël non plus ? ! »), qu'il lui vient l'idée de fabriquer un sapin de Noël. Cela nous indique non seulement sa gentillesse et son empathie, mais aussi ses talents de bricoleurs et son imagination florissante. Bien sûr l'auteur parle à travers le narrateur. Les voix des personnages, dans leurs discours, rapportées par le narrateur, ont une présence textuelle concrète. Dans la narration, la voix du narrateur est aussi décelable dans le texte, dans le cas présent d'autant plus que, selon les définitions traditionnelles de narratologie¹⁹, le narrateur est extradiégétique et implicite / omniscient, comme c'est souvent le cas dans la littérature

18 Maria Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham : Scarecrow Press, 2002, pp. 223-240.

19 Le narrateur est intradiégétique ou extradiégétique (il a respectivement aucune distance ou une certaine distance vis-à-vis du récit). Il est aussi soit un personnage du récit (narrateur homodiégétique), soit placé en dehors du récit (narrateur hétérodiégétique). Dans cet article nous reprenons les termes utilisés par Poslaniec de narrateur explicite (homodiégétique) ou implicite (hétérodiégétique) ; Christian Poslaniec, *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Lille: ANRT, 1997, ici p. 114. Ces termes sont repris des travaux de Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Autrement.

de jeunesse²⁰. Dans le domaine des œuvres traduites, plusieurs études ont montré que la voix qui arrive jusqu'au lecteur n'est pas toujours celle de l'auteur ni du narrateur du texte source mais une voix transmise par le traducteur ou même simplement la voix du traducteur. La notion de voix est souvent utilisée dans les études en traductologie : Taivalkoski-Shilov²¹ révèle que ce terme est utilisé pour décrire pas moins de sept phénomènes (notre traduction) :

1. La façon d'écrire des auteurs et des traducteurs ;
2. La présence discursive des traducteurs dans les textes qu'ils traduisent ;
3. Les traces visibles ou les manipulations subtiles dans les textes traduits ou édités par des traducteurs, des éditeurs et d'autres agents (par ex. censeurs) ;
4. Les sons émis par les cordes vocales humaines que l'on peut percevoir physiquement dans la traduction et l'interprétation multimédia ;
5. Les positions sociales et discursives adoptées par les traducteurs ou interprètes, par ex. quand ils 'donnent voix' aux préoccupations, à la résistance ou au renforcement des groupes en quête d'équité ;
6. Les positions de sujet textuel dans les textes sources et cibles telles que définies par la structure narrative, l'idéologie et le point de vue et les fonctionnalités textuelles (par exemple l'hétéroglossie et la polyphonie) dans les textes sources et cibles ;
7. La voix grammaticale dans l'analyse contrastive.

Elle montre aussi que, dans le texte traduit, on trouve effectivement plusieurs voix qu'elle appelle intratextuelles : la voix du narrateur, celle des personnages, d'autres voix transmises par le narrateur, la voix du narrataire, celle du traducteur, de l'éditeur et même des lecteurs. Il y a toutefois principalement deux utilisations, comme le dit Alvstad :

Il y a deux aspects essentiels concernant la façon dont la métaphore de la ou des voix a été utilisée en études traductologiques. Ce sont les idées de voix en tant qu'instance et de voix en tant que style manifesté textuellement. Le concept est donc utile, car il

20 Poslaniec, *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*.

21 Kristiina Taivalkoski-Shilov, « Voice in the Field of Translation Studies », *La Traduction des voix intratextuelles/ Intratextual Voices in Translation*, sous la direction de Kristiina Taivalkoski-Shilov et Myriam Suchet, Québec : Les Éditions québécoises de l'œuvre, 2013, pp. 1-31.

permet l'étude combinée de textes originaux, des textes traduits et des agents qui les produisent²².

On cherche « la voix du traducteur » au sens restreint ou au sens plus large de « traducteur implicite » (voir ci-dessous) et on peut trouver des indications très concrètes de sa présence dans le paratexte, mais aussi des indications plus ou moins évanescents dans le texte lui-même. Celles-ci peuvent alors rester parfaitement invisibles sans une comparaison avec le texte source puisqu'il peut être difficile de mettre le doigt sur le style d'un traducteur ou même d'un auteur. Si l'on focalise l'attention sur le discours rapporté, on peut dire que l'auteur dispose d'une boîte à outils littéraires lui permettant de faire parler en langue source les personnages, au discours direct ou indirect. Il existe des études linguistiques en langue source (ici le suédois²³, qui a de nombreux moyens linguistiques de marquer l'oralité) qui indiquent quels sont les outils utilisables et quels sont les outils les plus caractéristiques : ceux qui par exemple, ont pour effet que le lecteur reconnaît une voix dans un énoncé. On reste toutefois dans le domaine de la littérature avec ses frontières : l'auteur ne peut (et il le veut rarement) faire parler les personnages exactement comme dans la réalité. Celle-ci est si complexe, diversifiée et changeante, qu'une telle voix serait rapidement obsolète (comme cela se remarque dans certains textes qu'on trouve surannés en tant que lecteur). Mais parfois, c'est pour des raisons purement linguistiques que le traducteur ne dit pas la même chose que l'auteur,. La majeure partie des lecteurs ne réagit

22 Cecilia Alvstad, « Voices in Translation », *Handbook of Translation Studies: Volume 4*, éd. Yves Gambier et Luc van Doorslaer, Amsterdam : John Benjamins Publishing. 2013, pp. 207-210, ici p. 209. Notre traduction.

23 En suédois les exemples sont légion mais, par manque de place, nous ne pouvons développer ici. Voir pour des exemples concrets : Carina Andersson et Charlotte Lindgren, « Représentation de l'oral à l'écrit dans les traductions en français de livres suédois pour enfants », éd. Paul Danler, New York : De Gruyter, 2010, pp. 301-309 et Charlotte Lindgren, « La voix de l'enfant dans l'œuvre traduite en français de Moni Nilsson », *TRANS. Revista de Traductología* 18/2014, pp. 67-83. En français, les moyens pour exprimer l'oralité sont moins formalisés et sont plus difficiles à utiliser sans changer de registre, voir Charlotte Lindgren, « He speaks as children speak: more orality in translations of modern Swedish children's books into French? », *Translating Fictional Dialogue for Children, Barcelona*, éd. Martin Fisher et Maria Wirf-Naro, Berlin : Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2012, pp. 165-185, ici p. 174.

d'ailleurs a priori pas en lisant un livre traduit, même, par exemple, si la façon dont un personnage parle dans le texte cible est très différente de celle du texte source. Le traducteur et sa voix sont alors « invisibles » - une image qui a souvent été utilisée pour décrire le traducteur ou le traducteur idéal. En revanche, le lecteur peut réagir et avoir la puce à l'oreille : la voix du traducteur est alors entendue. Cette situation se complique encore plus dans le domaine de la littérature de jeunesse, puisque dans l'immense majorité des cas, l'auteur et le traducteur sont des adultes, alors que le lecteur peut l'être, mais est souvent un enfant. Il est ici fructueux d'utiliser le modèle construit au début des années 2000 par O'Sullivan (*The Communicative Model of the Translated Narrative Text*²⁴) pour entrer plus en détails dans notre analyse. Nous avons d'ailleurs présenté et utilisé ce modèle précédemment²⁵. Plusieurs chercheurs, tout d'abord Schiavi²⁶, ont proposé d'utiliser la notion de « traducteur implicite » (*implied translator*) en parallèle aux notions de « lecteur implicite » (*implied reader*) ou « auteur implicite » (*implied author*). Dans la réalité si l'on peut dire, on trouve l'auteur réel et dans le monde de la langue cible le lecteur réel (du texte cible). Dans le cadre du texte narratif source, on trouve l'auteur implicite, le narrateur, et son interlocuteur dans le texte c'est-à-dire le narrataire, et le lecteur implicite²⁷, et dans celui du texte narratif cible, on trouve le traducteur implicite, le narrateur, le narrataire et le lecteur implicite (ces trois derniers étant directement générés par le traducteur implicite). Le traducteur est aussi à un moment un lecteur réel du texte source et un traducteur réel du même texte. À propos du traducteur implicite, O'Sullivan souligne que :

Toutes les personnes impliquées dans une traduction - traducteur, éditeurs, planificateurs - peuvent être trouvées dans l'instance du

24 Emer O'Sullivan, « Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature », *Meta* 48(1-2)/2003, pp. 197-207, ici p. 201.

25 Lindgren, « La voix de l'enfant dans l'œuvre traduite en français de Moni Nilsson ».

26 Giuliana Schiavi, « There is Always a Teller in a Tale », *Target* 8(1)/1996, pp. 1-21.

27 Selon Poslaniec (*L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, p. 45), le narrataire représente en fait le lecteur implicite, qui est l'image qu'a l'auteur de son lecteur.

traducteur implicite : la conscience des traducteurs n'est pas nécessairement ou exclusivement celle du traducteur réel²⁸.

Cette définition rejoint celle, plus récente, de « multiple translators-hip »²⁹. Plusieurs auteurs ont montré que dans le cadre de la traduction de la littérature de jeunesse, il arrive (pour différentes raisons) que la voix du traducteur prenne le dessus sur toutes les autres mais particulièrement sur celle du narrateur du texte source³⁰. Une des raisons possibles est que le lecteur implicite de la traduction influence le traducteur dans son travail³¹ et joue donc un rôle fondamental dans le processus de traduction, tout comme le lecteur implicite en a joué un à la base. Il a été montré que la marge de manœuvre du traducteur de littérature de jeunesse est plus grande que celle d'un traducteur de littérature « pour adultes »³². Les livres de Sven Nordqvist dans la série des « Pettson » visent un public de 3 à 7 ans, dans les deux pays. Il est donc évident que, du moins le plus souvent, « le » lecteur sera en fait composé de deux personnes. On a un lecteur dédoublé : prototypiquement ce sera un lecteur sachant lire (un adulte ou un enfant) et un enfant à qui on fait la lecture. Donc le lecteur implicite et le lecteur implicite de la traduction sont des êtres complexes. Le traducteur est confronté à une virtualité discursive plurielle. Il a le texte source, lui-même complexe (au minimum un ensemble composé des énoncés du

28 Emer O'Sullivan, *Comparative Children's Literature*, London : Routledge, 2004, p. 91. Notre traduction.

29 Hanne Jansen et Anna Wegener, « Multiple Translatorship. » dans *Authorial and Editorial Voices in Translation 1 - Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, éd. Hanne Jansen et Anna Wegener, Montréal : Éditions québécoises de l'œuvre, collection Vita Traductiva, 2013, pp. 1-38.

30 Par exemple Emer O'Sullivan, « Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature », Isabel Pascua-Fables, « Translating for Children : The Translator's Voice and Power », *Écrire et traduire pour les enfants*, éd. Elena Di Giovanni, Chiara Elefante, et Roberta Pederzoli, Bruxelles : Peter Lang, 2010, pp. 161-170, ou Lindgren, « He speaks as children speak: more orality in translations of modern Swedish children's books into French? ».

31 Voir par exemple Petros Panaou and Tasoula Tsilimeni, « The Implied Reader of the Translation », *Handbook of Research on Children's and Young Adult*, éd. S. Wolf, K. Coats, P. Enciso et C. Jenkins, Londres : Routledge, 2010, pp. 419-429.

32 Voir l'analyse de Reinbert Tabbert, « Approaches to the Translation of Children's Literature », *Target* 14(2)/2002, pp. 303-351.

narrateur et de ceux des personnages, eux-mêmes transmis par le narrateur, le tout construit par l'auteur à partir de son idée du lecteur implicite, de l'environnement littéraire de l'époque, des possibilités linguistiques de la langue source, etc.), son image du lecteur implicite de la traduction (influencée par l'époque et le lieu où il travaille, ce qu'il sait des envies et capacités linguistiques de ses supposés futurs lecteurs et de leurs parents/instituteurs, etc.), la langue cible qui lui impose des limites parfois infranchissables, de même que l'éditeur (qui lui impose aussi des limites sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici), et les illustrations qui imposent aussi des limites, soit concrètement de place, soit carrément narratologiques selon le rôle accordé à l'illustration. Il a aussi été montré que tout ce contexte traductologique complexe est gouverné par des normes, que Gideon Toury³³ appelle normes initiales, le traducteur penchant vers une adéquation (au texte et à la culture source) ou une acceptabilité (au texte et à la culture cible), normes préliminaires (quels types de textes sont choisis pour être traduits) et normes opérationnelles (notamment linguistico-textuelles). Dans cette mouvance des Descriptive Translation Studies³⁴, dans le cadre de la théorie des polysystèmes développée dans les années 1970 par Even-Zohar et Toury, plusieurs chercheurs ont fait des recherches sur la traduction de la littérature de jeunesse. Shavit³⁵ a par exemple montré quels principes sont utilisés (on ne traduit que ce qui est considéré comme « bon pour les enfants » et on adapte le texte au niveau présupposé des enfants). La théorie des polysystèmes met en valeur la place qu'occupe un texte dans son contexte d'origine (source) et dans son contexte d'arrivée (cible) et permet dans la majeure partie des cas d'expliquer bien des choix des traducteurs. Selon les normes initiales, que l'on vient de mentionner, un des buts du traducteur au sens large peut, par exemple, être l'intégration de son œuvre dans la culture cible. Les chercheurs de ce domaine ont mis en évidence différentes stratégies utilisées par le traducteur, souvent au sens

33 Gideon Toury, *Descriptives Translation Studies and Beyond*, Amsterdam : Benjamin, 1995 et *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Revised edition, Amsterdam : Benjamin.

34 *Ibid.*

35 Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, Athens, Ga. : University of Georgia Press, 1986.

de traducteur « implicite ». Une illustration est fournie par les douze « tendances déformantes » de Berman³⁶, comme par exemple la clarification (l'explication de quelque chose qui n'était pas jugé clair dans le texte source), l'allongement, l'ennoblissement, l'homogénéisation, etc. Nous y reviendrons ci-après.

Dans cet article, nous nous concentrons sur la voix de Findus/Picpus où qu'elle apparaisse et, ce faisant, nous montrerons que la voix du traducteur, plus ou moins évanescence, entraîne petit à petit un certain changement dans le personnage du chat. Parfois, nous utiliserons aussi une analyse de la voix de Pettson, en complément.

Avant de montrer, en prenant des exemples, que le personnage même de Findus change dans le texte cible pour devenir Picpus, nous allons brièvement présenter des extraits de critiques de deux instances consécutoires en ce qui concerne les personnalités des deux protagonistes, en commençant par le site Ricochet³⁷. Si Pettson est décrit comme « débonnaire », « vieux », « adorable », et « papy », Picpus est au contraire « turbulent », « truculent », « farceur », « taquin », un « mariolle », « égoïste » et il fait preuve d'un « égoïsme légendaire ». Le sous-titre du film de Pettson et Picpus adapté en français était d'ailleurs « Ce minou est vraiment un filou !³⁸ ». Dans *Stackars Pettson*, Pettson traite son chat de « kattskrälle! » (expression pouvant être péjorative signifiant « délabré ») lorsque ce dernier avoue avoir menti pour faire sortir Pettson de son humeur noire. La version française dans laquelle il le traite de « brigand ! » rappelle un peu ce terme de « filou ». Dans *la Revue des Livres pour Enfants*³⁹, Pettson est qualifié de « solitaire » et « inventif », faisant preuve de « bonhomie », alors que Picpus est

36 Antoine Berman, « Translation and the Trials of the Foreign », *The Translation Studies Reader*, éd. Lawrence Venuti, London : Routledge, 2012, pp. 284-297. Nous ne discuterons pas ici des analyses de Berman dans les détails.

37 Site de l'Institut suisse Jeunesse et Médias avec des ressources sur les œuvres, les auteurs, les illustrateurs, et l'actualité du livre pour enfants : <http://www.ricochet-jeunes.org/> [consulté le 16 mars 2015].

38 Selon *Le Grand Robert de la langue française*, Paris : Le Robert [ressource électronique, consultée le 15 mars 2015]: « personne malhonnête » d'où le « terme péjoratif léger (sans contenu précis) » de « filou » qu'on peut adresser à un enfant ».

39 Citée plus haut, *la Revue des Livres pour enfants* est éditée par la Bibliothèque nationale de France et est aussi une instance consécutoire.

« facétieux et affectueux », « espiègle », « ingénieux », faisant preuve de « malice » quoique « légèrement atteint d'hyperactivité ». Les qualificatifs appliqués au chat sont donc plus positifs. En Suède on trouve les adjectifs « busig »⁴⁰ (« espiègle ») et « bångstyrig »⁴¹ (« regimbeur »). Sur le site internet officiel de Pettson et Findus, Findus est décrit comme étant le meilleur ami de Pettson, un peu peureux, aimant toutes sortes d'activités dans la nature, adorant jouer et voulant avoir son monde à lui rien que pour lui, souvent jaloux⁴². Findus est, certes, un personnage de fiction, donc son caractère est un peu exagéré, mais qu'il représente l'enfant de Pettson est assez évident pour les lecteurs enfants et adultes de la série, et confirmé par l'auteur, qui n'a jamais nié s'être inspiré de lui-même pour le personnage de Pettson et de ses enfants pour le personnage de Findus⁴³.

Nous allons maintenant montrer à travers quelques exemples comment Findus devient Picpus dans la version française en relevant des traces textuelles regroupées en quatre grands thèmes qui sont : le changement de perspective, l'allongement ou le raccourcissement du texte cible, la dépréciation du personnage du chat et enfin, la complexification du discours dans le texte cible. Pour cela, nous présenterons des exemples éclairants, tout en étant conscients qu'il s'agit de notre propre choix.

Commençons par le changement de perspective. Dans le texte source, on voit que Findus est comme un enfant impatient alors que Pettson est un adulte très soigneux – du moins veut-il l'être (voir les exemples 4 et ci-après 6). Dans le texte cible, la perspective varie et c'est Picpus qui est tatillon : il exige que les œufs qui serviront à la confection de son gâteau soient astiqués, comme le montre l'exemple 4, à ce point

40 Critique dans un quotidien *Pettson och Findus fyller 30 år* : <http://www.svd.se/-pettson-och-findus-fyller-30-ar> [consulté le 11 septembre, 2015].

41 Critique dans un quotidien *Findus flyttar hemifrån i ny bok* : <http://www.svd.se/findus-flyttar-hemifran-i-ny-bok> [consulté le 11 septembre, 2015].

42 Site officiel de Pettson et Findus : <http://www.pettsonochfindus.se/index.php?p=findus&lang=sv> [consulté le 11 septembre, 2015].

43 Entretien dans un quotidien *Findus flyttar hemifrån i ny bok* : <http://www.svd.se/findus-flyttar-hemifran-i-ny-bok> [consulté le 11 septembre, 2015].

que s'en est presque un caprice. Cet allongement du texte cible « qui voulait absolument que les œufs utilisés pour son gâteau soient les plus propres possible », n'est pas présent dans le texte source.

4. [Pettson ... satt ... och putsade äggen.] Rena och fina skulle de vara allesammans, för Pettson ville vara en ordentlig gubbe (PK).

[Pettson était assis ... et frottait les œufs] Ils devaient tous être propres et beaux, car Pettson voulait être un bonhomme ordonné.

[Il s'était assis ... et les avait soigneusement astiqués] C'était pour faire plaisir à Picpus, qui voulait absolument que les œufs utilisés pour son gâteau soient les plus propres possible (GA).

Dans l'exemple 0, on voit un autre changement de perspective qui a une influence sur la description du personnage du chat.

5. En katt måste göra sin morgongymnastik meddetsamma när han vaknar. Annars blir han stel som en gammal gubbe och stapplar runt och bär sig åt (FF).

Un chat doit faire sa gymnastique du matin tout de suite quand il se réveille. Sinon il devient raide comme un vieux bonhomme et il se déplace en trainant des pieds et en se comportant bizarrement.

[...] Un chat a besoin de faire de la gymnastique dès son réveil. Sinon il s'encroûte comme un gros matou d'appartement et c'est la fin (PPD).

Dans le texte source, Findus utilise l'image d'un « vieux bonhomme » qui vient de le gronder à cause du bruit qu'il fait à quatre heures du matin : il argumente sur la nécessité de faire sa gymnastique matinale pour ne pas devenir comme lui, un vieil homme courbaturé et trainant des pieds. En revanche, Picpus se compare à un autre chat, « un gros

matou d'appartement » et non plus à un être humain (nous verrons ci-dessous un autre exemple dans lequel Picpus est ramené au rang d'animal, ce qui arrive très rarement dans la version source). Ce changement de perspective décrit donc Picpus comme exigeant et capricieux, se comparant à un chat et non plus à un humain. Le texte cible est, dans le même temps, clarifié, puisque la comparaison d'un chat à un chat est plus simple.

Un texte cible plus long ou plus court est un signe concret de la « voix du traducteur ». Pettson veut être un homme ordonné, qui fait tout ce qu'il doit faire dans un certain ordre, et qui explique pourquoi et dans quel ordre il fait les choses. Le texte source joue sur la répétition de ce que dit Pettson : il répète plusieurs fois « Vanta här » (« attends ici »), puis il dit exactement ce qu'il va faire et dans quel ordre, en ajoutant à chaque énoncé une nouvelle tâche à accomplir. Parallèlement, Findus ne veut pas attendre et il y a une répétition de « Men katten ville ju inte vanta » (« Mais le chat ne voulait pas attendre ») et cette répétition en parallèle décrit le chat et son caractère. Dans la langue cible, il y a aussi une répétition de tout ce que Pettson doit faire mais quand il s'adresse à Picpus il y a un ajout de l'adverbe « sagement », comme le montre l'exemple 6 :

6. Vanta du här, så är jag snart tillbaka [...] Men katten ville ju inte vanta där, så den var ute före gubben (PK)

Attends ici, je reviens tout de suite [...] Mais le chat ne voulait pas attendre ici, donc il était dehors avant le bonhomme.

Pendant ce temps, Picpus, tu m'attendras sagement ici ...
Mais Picpus ne voulait pas attendre sagement (GA)

Vanta du här bara, så ska jag bara hämta lite verktyg i snickarboden [...] Men katten ville ju inte vanta där, så den sprang före till snickarboden (PK)

Attends simplement ici, je vais simplement aller chercher quelques outils dans la cabane à outils [...] Mais le chat ne voulait pas attendre ici, donc il a couru en premier vers la cabane à outils.

[...] je vais aller chercher quelques outils dans l'atelier pendant que toi, Picpus, tu m'attendras sagement ici et ... Trop tard, le chat avait déjà filé (GA)

Vänta du här bara så ska jag leta upp en [lånpinne] [...] Men katten ville ju inte vänta där, så den sprang före och letade (PK)

Attends simplement ici, je vais aller en chercher un [long bâton] [...] Mais le chat ne voulait pas attendre ici, donc il a couru en premier et il a cherché [...].

Je vais aller le chercher [...] pendant que toi, Picpus, tu m'attends sagem... Mais déjà le chat était parti à la recherche d'un bâton (GA)

Cet adverbe « sagement » est employé deux fois et la troisième fois seulement partiellement « sagem... », car Pettson n'a alors même pas le temps de le dire – le chat est déjà parti en premier. Il n'y a, en revanche, pas de répétition de « Men katten ville inte vänta där » (« Mais le chat ne voulait pas attendre ici »). L'ajout de cet adverbe « sagement » est typiquement une trace textuelle de la voix du traducteur⁴⁴. Il indique que, même si le chat est également impatient dans les deux versions, Pettson essaie de le calmer, le freiner, l'éduquer, dans la version française.

Dans les mêmes livres, une autre répétition est utilisée, car Pettson accuse Findus de tous les problèmes qui apparaissent (il n'y a plus de farine, le pneu est crevé, la cabane à outils est fermée à clé, etc.). Findus répond, de plus en plus ulcéré. Picpus répond aussi en répétant la phrase « Ce n'est pas mon genre », sans que d'indication sur son humeur ne soit donnée en français, à part dans le dernier échange où Picpus crie et est « offusqué ». Sur une échelle, la gradation de l'humeur du personnage est donc moindre dans la version française.

⁴⁴ Voir aussi Lindgren, Andersson, Renaud, « La traduction des livres pour enfants suédois en français : choix et transformation », p. 93.

7. Jag har minsann aldrig ätit upp nåt mjöl, sa Findus förnärmat (PK).

Non mais ! je n'ai jamais mangé de farine, dit Findus, ulcéré.

Ce n'est pas mon genre de manger de la farine, répondit Picpus (GA).

Jag biter minsann aldrig hål i några däck inte, svarade katten förnärmat (PK).

Non mais ! je ne mords jamais dans des pneus, répondit le chat ulcéré.

Ce n'est pas mon genre de mordre les roues des vélos, répondit Picpus (GA)

Jag slarvar minsann aldrig bort några nycklar, svarade katten alldeles förnärmat (PK).

Non mais ! je ne perds jamais de clés, répondit le chat absolument ulcéré.

Ce n'est pas mon genre de perdre les clés, répondit Picpus (GA)

Jag har minsann aldrig haft någon lång pinne, sa Findus och visste inte om han skulle bli förnärmat (PK).

Non mais ! Je n'ai jamais eu de long bâton, dit Findus et il ne savait pas s'il devait être ulcéré.

Ce n'est pas mon genre d'avoir de longs bâtons, répondit Picpus (GA)

Jag har minsann inte ställt några ägg på nån bänk! fräste katten förnärmat (PK).

Non mais ! je n'ai jamais mis des œufs sur un banc ! cracha le chat ulcéré.

Ce n'est pas mon genre de poser les paniers sur les bancs, cria Picpus, offusqué (GA)

Dans la version cible, le discours du chat est donc plus homogène.

Le fait que le chat soit un peu mal élevé et légèrement hyperactif⁴⁵ en suédois n'est, en revanche, pas vraiment indiqué en français. Dans l'exemple 8 le terme de « gamlingar » est utilisé, qu'on peut traduire de façon neutre par « les vieux », mais aussi par « les croulants, les viocs », qui est plus dépréciatif. Le chat s'empresse « tout de suite » de s'occuper des enfants. Dans la version cible, ces deux allusions sont supprimées :

8. Findus tyckte att de flesta gamlingar pratar för mycket och leker för lite. Han var tvungen att göra sina bästa konster för att de överhuvudtaget skulle titta på honom. Så när barnen kom tog han genast han om dem och visade dem granen (PJ).

Findus trouvait que la plupart des vieux parlaient trop et ne jouaient pas assez. Il était contraint de montrer ses meilleurs trucs rien que pour qu'ils le regardent. Donc quand les enfants sont arrivés, il a tout de suite pris soin d'eux et leur a montré le sapin.

Picpus emmena les enfants dans le salon pour leur montrer le sapin (IN).

L'ajout de texte ou, au contraire, les suppressions, renforcent donc le changement de perspective évoqué plus haut : Pettson veut éduquer son chat, même si celui-ci sait déjà comment se tenir dans la version française.

L'on remarque souvent une dépréciation du chat, dans la langue cible, comme nous l'avons mentionné ci-dessus. Dans l'exemple 9, on voit en suédois que le chat est « världens snabbaste » (« le plus rapide du monde », ce qui est positif) et seulement « parfois » « un peu paresseux ». En français, en revanche, il est « le plus paresseux » (ce qui est négatif) à la base mais « le plus rapide », seulement « parfois » :

⁴⁵ Terme utilisé dans la *Revue des Livres Pour Enfants* pour parler de Picpus, voir p. 320.

9. Men det är väl kanske så att världens snabbaste katt är lite lat ibland (PK).

Mais c'est peut-être le cas que le chat le plus rapide du monde est un peu paresseux, parfois.

J'étais sûr que le chat le plus paresseux pouvait être aussi le plus rapide du monde... (GA)

Prenons un autre exemple. Dans le passage ci-dessous, Findus donne son avis sur la meilleure façon de se débarrasser des renards. Pettson l'approuve en le traitant comme quelqu'un du même rang que lui : « Je suis d'accord avec toi, Findus ». Or, dans la version cible, la phrase est formulée de façon tout à fait différente, non seulement de façon négative (« tu n'as pas tort ») mais encore en employant l'adjectif « petit » qui peut avoir une valeur dépréciative, sans qu'une explication linguistique de ces changements ne vienne à l'esprit :

10. Rävar ska man inte skjuta. Dom ska man lura. Det brukar alltid jag göra, sa Findus. Jo, jag kan tänka mig det, skrockade Pettson. Jag håller med dig, Findus (RJ).

On ne doit pas tirer sur les renards. On doit les tromper. C'est toujours ce que je fais d'habitude, dit Findus. Oui je peux me l'imaginer, ricana Pettson. Je suis d'accord avec toi, Findus.

Quelque chose, peut-être, mais pas le tuer. On pourrait juste lui jouer un tour ?

Hmm ... Tu n'as pas tort, mon petit Picpus (PR).

Un chat qui parle est tout de même inhabituel et là encore on remarque une différence : dans la version source, Pettson décide de parler beaucoup avec son chat, pour qu'il apprenne à parler (apprentissage actif du chat) alors que dans la version cible, Pettson essaie de lui apprendre à parler (apprentissage passif du chat), comme le montre l'exemple 11 :

11. Han tyckte det var lite synd att inte Findus kunde säga något också, han bara pep. Pettson tänkte att om jag pratar tillräckligt mycket så kanske han lär sig (NF).

Il trouvait que c'était un peu dommage que Findus ne sache rien dire, il couinait simplement. Pettson a pensé que « si je lui parle assez, il apprendra peut-être ».

Quel dommage pourtant que Picpus ne puisse lui répondre !
Et si Pettson essayait de lui apprendre à parler ? (JF)

Comme dernier exemple de ces dépréciations, on peut voir dans l'exemple 12 que dans la version suédoise, c'est le chat qui a un bonhomme : il y a une construction inverse à ce dont on a l'habitude (« Pettson a un chat » devient « le chat a un Pettson »). Dans la version en français, le chat a un maître, ce qui le rabaisse au rang d'animal :

12. Hönorna applåderade och Findus såg stolt på sin gubbe. Du kan tänka ut det du, Pettson, sa han (RJ).

Les poules applaudirent et Findus regarda son bonhomme fièrement. Tu sais penser, toi, Pettson, dit-il.

Les poules applaudirent de toutes leurs ailes, et Picpus regarda son maître avec admiration. Pettson, tu es génial ! (PR)

Plusieurs petites touches ici et là indiquent donc un léger processus de dépréciation du personnage de Findus dans la version cible.

Comme dernier thème, nous allons prendre quatre exemples de complexification du discours de Picpus.

13. Du skall inte jaga rävar! (RJ)

Tu ne dois pas chasser les renards !

Ne remets plus jamais les pieds ici, tueur de renards ! (PR)

Ett litet hus, ganska stort (FF)

Une petite maison assez grande.

Une maison ni trop grande, ni trop petite (PPD).

Men idag kan jag sitta i sängen och äta (FF).

Mais aujourd'hui je peux m'asseoir dans le lit et manger.

Pour ce soir, je me contenterai de grignoter sur le lit (PPD).

Kunde väl tro det, sa Findus (SP)

[le sujet est omis] Veux bien le croire, dit Findus.

N'est-ce pas ? répondit Picpus (PP).

L'exemple 13 montre des complexifications sémantiques et/ou syntaxiques⁴⁶ : une phrase sujet-verbe-complément qui devient une phrase plus complexe commençant par une négation, un verbe à l'impératif et une apposition ; un jeu sur les mots « petite / grande » reformulé en construction complexe « ni trop petite, ni trop grande » ; le passage du verbe « pouvoir » au verbe « se contenter de » au futur simple (signifiant « ne faire que ») et de « manger » à « grignoter » ; et enfin le passage d'une construction orale avec omission du sujet à une locution adverbiale moins familière. Bien que « chat », Picpus parle donc de façon plus littéraire et son discours est ennobli et clarifié.

En conclusion, nous espérons avoir montré dans cet article comment la voix de Findus et parfois aussi celle de Pettson ont été traduites du suédois en français, en particulier dans la représentation de Picpus. Nous avons vu dans des exemples qu'il s'opère un changement de perspective, qu'il y a un allongement ou un raccourcissement du texte, et que le personnage du chat est à la fois déprécié et anthropomorphisé – notamment de par son discours. Ce sont là quelques incarnations des « tendances déformantes » de Berman, précitées, comme par exemple la clarification (exemple 0, l'allongement (exemple 4, l'ennoblissement (exemple 13 ou l'homogénéisation (exemple 7. A propos des normes initiales mentionnées par Toury, il est clair que, dans le cadre de cet article, la balance penche vers l'acceptabilité,

⁴⁶ Pour plus de détails sur ce genre de complexification, voir Andersson et Lindgren, « Représentation de l'oral à l'écrit dans les traductions en français de livres suédois pour enfants ».

c'est-à-dire une adaptation du texte à la culture cible, ce qui n'est pas vraiment une surprise. Le fait que les livres s'adressent à un lectorat de 3 à 7 ans, avec tout ce que cela implique concernant la forte présence d'adultes comme lecteurs, ne fait sans aucun doute que renforcer ce choix, commun dans ce domaine. De fait, comme nous l'avons vu, Findus et Picpus ne sont pas vraiment les mêmes personnages : Picpus est exigeant, capricieux, mais il est « éduqué » par Pettson, donc il sait comment se tenir et s'exprimer, alors qu'il est paradoxalement souvent réduit à n'être qu'un chat. Si on lit les deux textes source et cible en parallèle, la voix du traducteur est de ce fait assez audible : la voix de Findus (au sens large) s'atténue dans la version cible et Pettson ne parle pas à Findus comme il parle à Picpus. Toutefois, le texte en français seul fonctionne bien – une des preuves de ceci est que la série a trouvé son public en France, et ce beaucoup grâce au personnage un peu provocant de Picpus tel qu'il est : un garnement un peu polisson, mais aussi têtu et décidé. Le traducteur joue sur le fait que Findus a une double personnalité, parfois enfant, parfois chat : le fait d'être chat lui permet de faire beaucoup de choses qu'un enfant ne pourrait pas faire et le fait d'être un enfant le distingue nettement des chats prototypiques, mais cela entraîne certaines exigences que le monde adulte a envers lui en tant qu'humain. En ce sens, la version cible est très proche de la version source, dans laquelle cette double personnalité a un rôle central dans la description du personnage de Findus.

ÚTDRÁTTUR

Hvað er eftir af söguhetjunni Brandi í röddum Péturs og Brands. Rannsókn á þýðingum úr sænsku á frönsku.

Sven Nordqvist er höfundur sígilda barnabóka í Svíþjóð og myndskreytir eigin bækur. Hann hefur hlotið fjölda viðurkenninga fyrir störf sín bæði í Svíþjóð og Evrópu. Þekktustu sögupersónur hans eru Pettson og kötturinn Findus (ísl. Pétur og kötturinn Brandur), sem komu fyrst fram í bók eftir hann árið 1984. Tíu bækur eru í þessari ritröð, sú síðasta kom út árið 2012. Í Frakklandi hafa átta bækur verið birtar undir heitinu *Les Aventures de Pettson et Picpus*, sú síðasta kom út árið 2014. Ólíkir þýðendur hafa annast þýðingarnar og ritröðin virðist hafa eignast tryggan lesendahóp og skapað sér sess í franska bókmenntaheiminum.

Í þessari grein er sjónum beint að lýsingum á kettinum Findusi/Picpus í frönskum þýðingum á sænskum bókaflökki, einkum framsetningu á tali Pettsons og Picpusar. Í því sambandi er hugtakið „rödd“ notað. Rannsóknin leiðir í ljós að kötturinn er aðlagður að franskri menningu og það stafar líklega af því að textarnir eru ætlaðir börnum yngri en sjö ára. Ef þessir tveir textar eru lesnir samhliða má segja að rödd þýðanda heyrir skýrt í franska textanum og að upphafleg rödd Findusar dofni.

Lykilorð: sænskar barnabókmenntir, þýðingar, franskar barnabókmenntir, rödd

ABSTRACT

**What remains of the character Findus in
Pettson's and Findus's voices: a study of a
translation from Swedish to French**

Sven Nordqvist is a classic author and illustrator of children's books in Sweden. He has received numerous awards for his work in Sweden and in Europe. His best-known characters are Pettson and his cat Findus, who made their literary debut in 1984. There are ten books in this series, the last being published in 2012. In France, the series "Les aventures de Pettson et Picpus" is available. It comprises eight books, the last published in 2014. Different translators contributed to these translations. The series seems to have found its readership and place in the French literary system.

This article presents a study of the representation of the cat Findus/Picpus in this Swedish series translated into French, in particular the representation in Pettson's and Picpus's utterances. The concept of voice is used. The study shows that the character of the cat undergoes an adaptation to the target culture and this is probably due to the fact that the texts are intended for children under seven years. Reading the two texts in parallel, the voice of the translator can therefore be said to be quite audible in the target text and the source version of the voice of Findus fades.

Keywords: Swedish Children's Literature, Translation, French Children's Literature, Voice

Studio su Clemente Rebora

1. Introduzione

In questo breve saggio non intendo ripercorrere la fortuna critica di Rebora,¹ ma piuttosto prendere in considerazione e mettere a confronto alcuni tra gli studi più significativi sul poeta milanese, laddove, in tali studi, si sono individuate alcune controversie interpretative interessanti, nonché problematiche storico-letterarie a tutt'oggi non pienamente risolte. Inoltre, utilizzando l'ausilio di nozioni proprie del campo delle neuroscienze cognitive, si cercherà di fornire nuovi apporti alla comprensione di un linguaggio poetico, quello reboriano, che rimane fra i più complessi² (e anche per questo affascinanti) della nostra letteratura nazionale contemporanea. Nell'operare un'analisi della poesia reboriana, in particolare si farà riferimento alla presenza costante, soprattutto nella prima raccolta, della figura retorica della personificazione (di contro alla sua pressoché totale assenza nelle poesie del primo periodo post-conversione), adattata da Rebora a esigenze non allegoriche, ma, piuttosto, esistenziali. Una figura retorica

1 Per un'ampia rassegna sulla critica reboriana dal 1910 all'anno della morte del poeta (1957), si rimanda a Grandesso (2005), ma un interessante capitolo sulla storia della critica reboriana appare già nel volume monografico di Margherita Marchione (Marchione 1960), così come importanti articoli sono inseriti nella sezione *Antologia critica* dell'edizione completa delle poesie di Rebora curata da Mussini e Scheiwiller (2008). Per una specifica analisi delle prime, storiche recensioni dei *Frammenti lirici* – quelle di Cecchi, Boine e Monteverdi – si veda Ramat (1993). La *Bibliografia reboriana* (Cicala, Rossi 2002) segnala inoltre, alla voce “Critica (bilanci)” dell’ “Indice delle opere e degli argomenti notevoli”, ben dieci lavori inerenti a resoconti critici su Clemente Rebora.

2 Bandini definì stile e linguaggio di Rebora “esempio di moderno *ornatus difficilis*” (Bandini 1966: 13).

in un certo senso deformata, quindi, e tanto estesa e dilatata da costituire il vero e proprio nucleo fondante della visione del mondo propria del poeta.

2. Cenni sulla vita e sull'opera di Clemente Rebora.³

Clemente Rebora nasce a Milano il 6 gennaio 1885. Quinto di sette fratelli, frequenta nella città di nascita tutte le scuole. Si laurea in lettere nel 1910 presso l'Accademia Scientifico-Letteraria, con una tesi su Gian Domenico Romagnosi. Dal 1910 al 1915 insegna in varie scuole tecniche e serali a Milano, Treviglio e Novara. Comincia a collaborare alla «Voce» di Prezzolini, che nel 1913 pubblicherà la prima raccolta in versi di Rebora, i *Frammenti lirici*. Tra il 1913 e il 1919, Rebora vive un'importante storia d'amore con la pianista russa Lydia Natus. Con l'aiuto di Lydia, Rebora si dedica allo studio del russo. Pubblicherà, in seguito, traduzioni di Andreev, Tolstoj, Gogol'. Prende parte alla Prima Guerra Mondiale come ufficiale ed è assegnato in prima linea sul fronte goriziano. Nei giorni precedenti il Natale 1915, un'esplosione ravvicinata gli provoca un forte trauma nervoso. All'ospedale di Reggio Emilia, dove viene ricoverato, un medico lo dichiara affetto da "mania dell'eterno". Viene riformato. Si avvicina al misticismo orientale, in particolare allo yoga e al Buddhismo. Dopo il 1922, anno di pubblicazione dei *Canti anonimi*, sua seconda opera in versi, Rebora non scriverà ufficialmente quasi più nulla per oltre vent'anni. Lasciato l'insegnamento alle scuole tecniche, diventa attivista nel Gruppo d'Azione per le Scuole del Popolo, promosso dalla pedagogista cattolica Adelaide Coari. Rebora comincia a tenere corsi e conferenze soprattutto in ambienti femminili, dedicandosi a un'opera di apostolato morale. Nel 1926 inizia un ciclo di incontri sul tema *La donna e la vita*; nel 1928, al Lyceum di Milano, propone una serie di incontri sulla storia delle religioni. Nel 1929 si converte al cattolicesimo e due anni dopo si fa novizio all'Istituto della Carità dei Padri Rosminiani. Nel set-

3 Clemente Rebora non è particolarmente familiare al pubblico islandese, cui soprattutto si rivolge il presente articolo. Perciò si è ritenuto opportuno inserire questo paragrafo.

tembre 1936 è ordinato sacerdote a Domodossola. Dopo lunga malattia, muore a Stresa, nel Collegio Rosmini, il primo novembre 1957.

La prima opera in versi di Clemente Rebora è del 1913, quando per le edizioni della «Voce» esce la raccolta *Frammenti lirici*; l'ultima è del 1956, l'anno dei *Canti dell'infermità*.⁴ Prima della morte del poeta-sacerdote, tra i *Frammenti lirici* e i *Canti dell'infermità*, di Rebora vengono pubblicate altre tre opere poetiche: i nove componimenti che vanno a formare i *Canti anonimi* del 1922; l'edizione delle *Poesie*, curata nel 1947 dal fratello Piero, che insieme alle vecchie poesie già uscite in volume raccoglie altri inediti sparsi e anche un primo nucleo di poesie religiose; il *Curriculum vitae*, composto nell'estate del 1955 (pochi mesi prima dei *Canti dell'infermità*) e vincitore del premio "Cittadella" nel 1956. L'edizione delle opere poetiche di Clemente Rebora cui si fa riferimento in questo studio è quella curata da Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller (Rebora 2008).⁵

Una parte della critica tende ancora oggi a inquadrare biografia e opera reboriane secondo uno sviluppo di carattere sapienziale, su un modello di tipo quasi agostiniano, che inizia con i tormenti e le inquietudini dell'età giovanile, prosegue con la dimensione etica delle riflessioni e dell'attività apostolico-sociale dell'età più matura e infine, tramite la conversione al cattolicesimo e un intenso apprendistato spirituale, approda alla dimensione salvifica con la scelta definitiva di una vita totalmente dedicata al divino.⁶

4 I *Canti dell'infermità*, più che scritti, furono dettati da Rebora a Enzo Viola, il confratello che lo assistette durante la malattia che negli ultimi anni della sua vita lo costrinse a letto, semiparalizzato.

5 Clemente Rebora. Le poesie (1913 – 1957), a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Garzanti, Milano, 2008. L'edizione è divisa in cinque sezioni: *Frammenti lirici* (1913), *Canti anonimi* (1922), *Poesie sparse e prose liriche* (1913 – 1927), *Poesie religiose* (1936 – 1947), *Canti dell'infermità* (ottobre 1955 – dicembre 1956). I curatori hanno poi scelto di inserire nella quinta sezione (*Canti dell'infermità*) altri tre gruppi compositivi, il *Curriculum vitae* (estate 1955), le *Poesie sparse* (1930 – 1957), successive alla conversione religiosa di Rebora, e l'*Appendice*, che comprende testi giovanili (anche anteriori a quelli dei *Frammenti lirici*), varianti testuali e versi direttamente o indirettamente rifiutati dall'autore.

6 Senza dubbio, anche certi passi dell'epistolario e dell'opera reboriana hanno contribuito non poco ad alimentare possibili raffronti tra la *prokopé* del poeta milanese e quella di Sant'Agostino. Così, ad esempio, nelle *Confessioni* (I, IV), il Padre, Dottore e Santo della Chiesa cattolica: "Fin dalla mia più tenera infanzia, io avevo succhiato col latte di mia madre il nome del mio Salvatore, Tuo Figlio; lo

L'interesse della critica verso Clemente Rebora, oltre che assai vivo, va oggi di pari passo con un sempre più frequente approccio all'opera reboriana nel suo complesso, cioè anche a quegli aspetti non solo relativi alla sua attività poetica.⁷ Testimoni di questa tendenza sono i convegni tenuti su di lui: soprattutto quelli di Rovereto (ottobre 1991) e di Milano (ottobre 2007). Il convegno roveretano è fondamentale perché il primo in assoluto sull'artista e perché le ricerche dei partecipanti hanno messo a disposizione degli studiosi e del pubblico preziosi documenti inediti e dati biografici e storici di grandissima importanza per meglio comprendere, o almeno inquadrare, il percorso intellettuale e umano compiuto dal poeta a partire da molti anni prima della sua opera d'esordio.⁸ Il convegno milanese, organizzato nel cin-

conservai nei recessi del mio cuore"; e così Rebora, nel *Diario intimo*: "mamma mi ha detto più volte che la mia indole e tendenza mistica mi veniva certo dal latte della mia balia, che era una piissima contadina della nostra Lombardia" (Rebora 2006: 40).

- 7 Questi aspetti riguardano la prosa (essenzialmente il vastissimo epistolario, conosciuto solo dopo la morte di Rebora e raccolto e pubblicato in due volumi da Margherita Marchione, nel 1976 e nel 1982 e poi, nel 2004, da Carmelo Giovannini); la saggistica (Rebora pubblicò scritti su Leopardi, Romagnosi, Gogol, un commento alla novella di ambito yoga-teosofico *Gianardana*, uno studio sulla letteratura italiana e la fede); le traduzioni letterarie da lingue straniere (Andreev, Tolstoj e Gogol' dal russo; *Gianardana* dall'inglese). Tra gli studi che si sono occupati dell'attività extra-poetica di Rebora, si veda, ad esempio, il lavoro di Sergio Leone, *Note sulla traduzione reboriana del «Cappotto» di Gogol'* (Leone 1993: 325-340); quello di Giuseppe Ghini, *Rebora e Andreev* (Ghini 1993: 341-358); quello di Maura Del Serra, *L'anello di Saturno: l'Oriente dell'anima nel Rebora degli anni Venti* (Del Serra 1993: 359-368). La traduzione di *Gianardana* è riportata integralmente sia nel volume curato da Margherita Marchione (Rebora: 1982), sia in quello a cura di Carmelo Giovannini (Rebora: 1994). Quest'ultimo, oltre ad altri scritti di Rebora, riporta anche il saggio *Per un Leopardi mal noto* e un estratto di *G.D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento* (ovvero la tesina e la tesi di laurea di Rebora, pubblicate entrambe su «Rivista d'Italia», rispettivamente nel 1910 e nel 1911).
- 8 Si veda, ad esempio, il saggio di Renata Lollo *L'infanzia nella poesia di Clemente Rebora* (Lollo 2008: 15-40), che attraverso un'acuta analisi soprattutto dell'epistolario di Clemente, ne ricostruisce la storia familiare, mentre da inediti documenti di famiglia traccia un profilo della personalità del padre e della madre del poeta, figure che nella loro rispettiva diversità ebbero un ruolo influente, com'è ovvio, sull'indole di Clemente, ma anche sulla sua poesia, e non solo quella giovanile. Si veda inoltre lo studio di Pier Giorgio Longo *«Una storia personale». Adelaide Coari e Clemente Rebora fino alla conversione* (Longo 2008: 41-78). Coadiuvato anch'esso da documenti inediti, il saggio rivela i rapporti che, fin dal 1904, Rebora ebbe con il movimento femminista cattolico milanese (rapporti che segnarono anche i prodromi del suo impegno come insegnante e pedagogo) e soprattutto segue il percorso di Rebora dagli anni del cosiddetto "silenzio", cioè quelli successivi al 1922, fino alle soglie della conversione, dando conto del suo

quantenario della morte di Rebora, è il più recente ed è ugualmente fondamentale per il numero e, insieme, per l'alto livello dei partecipanti.⁹ I due convegni sono importanti anche perché dall'intensa condivisione del frutto delle singole ricerche ha preso corpo un'inversione di tendenza, sul posto da attribuire a Rebora nella storia della letteratura italiana. Mentre ancora nel 1957 Pasolini – recensendo in *Passione e ideologia* i *Canti dell'infermità*, da pochissimo usciti – lo definiva “maestro in ombra” (Pasolini 1999: 1117), oggi Rebora sta a poco a poco conquistando una posizione di primo piano nel panorama letterario del ventesimo secolo.¹⁰

coinvolgimento sempre più impegnato e influente all'interno del mondo dell'insegnamento, nonché dei suoi incontri, brevi ma pregnanti, con le più alte personalità dell'ortodossia ecclesiastica – per esempio quello con il cardinale e arcivescovo di Milano Ildefonso Schuster, o quello con monsignor Angelo Roncalli, futuro papa Giovanni XXIII. Si veda, ancora, il saggio di Franca Grisoni *La donna, la verità, la vita* (Grisoni 2008: 89-104), che partendo da alcuni appunti presi da una studentessa durante le lezioni di Rebora su *la donna e la vita* (nell'anno didattico 1926-27: siamo anche qui negli anni del “silenzio”, che, come si vede, sono anni tutt'altro che inerti e muti), trae lo spunto per un'analisi degli orizzonti morali di Rebora, che attraversando buddhismo, cristianesimo e mazzinanesimo, approdano a ideali di carità e di pace universale, di vita come dono di sé agli altri. Per Rebora, poi, la figura femminile e in particolare quella della madre, rappresentano l'incarnazione di tali ideali, perciò il poeta-insegnante esorta ad alimentare il sentimento materno che ognuno porta in sé, ad amare il proprio cuore come la madre ama il proprio figlio. Grisoni non manca di far notare come questi precetti morali, in anni successivi, si riversino nelle poesie reboriane del dopo-conversione, poesie in cui la figura della madre-mamma-madonna si pone come uno degli stilemi portanti.

9 Ben trenta relatori in totale, tra i quali spiccano i nomi di Fernando Bandini, Giorgio Bàrberi Squarotti, Carlo Bo, Giovanni Raboni, Maura Del Serra, così come quelli degli “antichi” studiosi reboriani, già presenti al convegno di Rovereto di sedici anni prima: Renata Lollo, Carlo Carena, Silvio Ramat.

10 A sancirne la consacrazione tra i grandi autori del nostro Novecento letterario, sta anche il fatto – forse non è inutile ricordarlo – che un volume sulla sua opera è attualmente in fase di preparazione presso la collana «I Meridiani» edita da Mondadori.

3. Mancanza o coerenza di temi? Le opposte visioni di Contini e Guglielminetti sui *Frammenti lirici*.

Com'è noto, dallo studio di Contini del 1937¹¹ prende avvio la riscoperta e la riattualizzazione di Clemente Rebora dopo gli anni del "silenzio" seguiti alla conversione del 1928, al periodo del suo noviziato al Monte Calvario di Domodossola e infine alla presa degli ordini sacerdotali nel 1936. Da quel saggio, tuttavia, parte della critica successiva è parsa attingere solo certi aspetti, quelli di volta in volta funzionali a punti di vista specifici e particolari dell'analisi su Rebora, tralasciandone altri piuttosto essenziali. Tralasciando, per esempio, il fatto che il giudizio complessivo di Contini non è positivo: secondo lui, infatti, la poesia di Rebora, per essere davvero grande, difetta di qualcosa.¹²

Contini, nella sua analisi, coglie in Rebora il "senso della insufficienza della rappresentazione e della riflessione alla comprensione del reale" (Contini 1974: 4) e però anche "il riconoscimento che l'idea si separa necessariamente dalla natura che ci trascende" (*ibid.*: 4), da cui il rischio che i versi reboriani, considerati nel loro complesso, risultino tacciabili di intellettualismo.¹³ Ma il responso critico di Contini non verte tanto sull'intellettualismo, né sull'idealismo reboriano, bensì sul fatto, quasi paradossale, che la poesia di Rebora non sia discernibile dalla sua poetica. Mancano, cioè, secondo Contini, quelle "specificazioni" che sono poi i "motivi" che caratterizzano, in definitiva, la poesia, la poesia in generale. In Rebora questi motivi non sono presenti, ci sono solo degli orientamenti. Anzi, c'è un solo, unico, generale orientamento che non può essere scritto, poematizzato, per così dire, poiché esso "è anzitutto vitale, perché è l'anima dell'uomo e la morale [...] di un'epoca" (*ibid.*: 3). Per questo, la poesia di Rebora oltrepassa

11 Ci si riferisce a *Due poeti degli anni vociani*, che includeva, accanto a Rebora, anche Dino Campana. Il saggio apparve per la prima volta nel Fascicolo 4 di «Letteratura» (ottobre 1937). Qui si cita da *Esercizi di lettura* (Contini 1999: 3-24).

12 Tra gli altri, anche Mussini, ad esempio, nella sezione *Profilo reboriano* della già più volte citata edizione completa delle poesie del poeta milanese, definisce Contini grande estimatore di Rebora (Mussini 1988: 564, n.18).

13 È probabile che qui Contini abbia in mente la critica che, a suo tempo, fece dei *Frammenti lirici* Emilio Cecchi. Si trattò di una vera e propria stroncatura. A Cecchi, in particolare, non piacque, di Rebora, proprio il fatto di apparire "meccanicamente sicuro del funzionamento della «Idea»".

decisamente le posizioni della poesia elementare, ma “resta poi in una zona amorfa, indeterminata, rispetto al ritmo: sulla soglia, dunque, di quell’ideale di grande poesia per il quale solo lavora, poco adattandosi alla situazione aneddotica, frammentaria, delle «specificazioni»” (*ibid.*: 11).

I limiti della poesia di Rebora starebbero dunque nell’assenza, in essa, di uno o più motivi “particolari”, tale poesia essendo come sovrastata da un “universale” poetico che, alla lettura, risulta di difficile penetrabilità, quindi, essenzialmente, di difficile comprensione. Su questo punto, parte della critica successiva a Contini ha pareri differenti. Guglielminetti, ad esempio, individua nei *Frammenti lirici* specificazioni e motivi che addirittura farebbero dell’opera un vero e proprio “canzoniere” (Guglielminetti 1968: 27), nel quale si delinea, pur attraverso il “magma rutilante” (*ibid.*: 32) delle figure utilizzate dal poeta, una linea di sviluppo che attraversa precisamente varie “tematiche”: da quella dell’amore verso la donna e verso la famiglia – quest’ultimo “ben più radicato di quello supposto per la donna” (*ibid.*: 27) – a quella (già registrata da Giovanni Getto) del contrasto fra natura e città (*ibid.*: 32).¹⁴

Un altro limite importante che lascia perplesso Contini – oltre alla già citata mancanza di “motivi” – è quello, per così dire, del religioso: la crisi che Contini individua nella poesia di Rebora è “quella stessa generale della poesia religiosa” (Contini 1974: 11), ovvero è dovuta al fatto che quando lo spirito religioso sceglie una sua immagine (nel Rebora dei *Frammenti lirici* questo spirito e questa immagine corrispondono ancora, essenzialmente, alla “natura”) e l’immagine antagonista (in Rebora l’antagonista è la sensazione tutta umana di impotenza conoscitiva, ontologica), “è estremamente tipico il processo di successiva distinzione e identificazione, in un affanno quasi tautologico” (*ibid.*: 11) tra l’una immagine e l’altra.¹⁵ Secondo Contini, quindi, il re-

14 “Un significato religioso si coglie in quell’opposizione tematica fra natura e città [...] in Rebora esso diventa occasione ad un’inquietudine metafisica e pretesto ad un’epifania religiosa” (Getto 1956: 4).

15 Si noti che le “poesie religiose” in senso specifico, all’epoca in cui Contini scrive, Rebora le deve ancora scrivere o, comunque, se già ne ha scritte, ancora nessuno le conosce. Le sue prime “poesie religiose”, come ricordato, usciranno infatti solo alla fine del 1947, nel volume *Le poesie (1913-1947)*, edito da Vallecchi e curato dal fratello di Clemente Rebora, Piero. Qui Contini, nello specifico fa riferimento

ligioso e il suo corrispettivo opposto, il suo antagonista, l'a-religioso, non vengono presentati in una prospettiva dialettica, come la poesia filosofica, se di poesia filosofica si tratta, dovrebbe fare. Invece, religioso e a-religioso vengono rappresentati da Rebora su uno stesso piano, che è quello del mistero stesso dell'esistenza, mistero che (secondo Contini) senza apparente soluzione di continuità, comprende l'ente religioso (o pseudo religioso), di valenza positiva, così come il suo contrapposto a-religioso, di valenza essenzialmente negativa.

Su questo aspetto, invece, ancora Guglielminetti, nel suo tentativo di dare ai *Frammenti lirici* un'interpretazione "progressiva", nelle ultime composizioni della raccolta vede Rebora arrivare persino a sciogliere il mistero dello spazio e del tempo, e dell'esistenza in essi costretta, per mezzo di una romantica ("rousseauiana", precisa Guglielminetti) estrema affermazione di fede e di fiducia nell'assoluto, con cui Rebora "ha rivestito gli ultimi confini della geografia spirituale dei *Frammenti lirici*" (Guglielminetti 1968: 40). Ma forse, anche Guglielminetti, come parte della critica precedente e successiva, si è sentito portato a considerare l'arco della vita e dell'opera reboriana un po' troppo alla luce della rivelazione che ha trasformato il poeta in prete e poi, negli ultimi anni di vita, ha indotto il prete a riprendere l'attività poetica.¹⁶ È un dato, questo della ripresa dell'attività poetica in senso effettivamente religioso, che a Contini manca, quando decide di scrivere il suo saggio su Rebora.¹⁷

a uno dei componimenti dei *Canti anonimi* (*E giunge l'onda, ma non giunge il mare*) e si riferisce all'afflato religioso – di una religiosità però ancora oscura, non rivelata – che pervade a tratti le prime due raccolte reboriane.

16 Su questa sorta di "predestinazione al divino", si vedano, ad esempio (i corsivi delle varie citazioni sono nostri), Renata Lollo: "*Si legge fin dall'infanzia* la dinamica fra il rapimento (anche affettivo) della e nella immensità e il perdersi nella contraddittoria e limitante quotidianità, peraltro mai elusa." (Lollo 2008: 31); Pier Giorgio Longo, quando tratta dell'amicizia fra Clemente Rebora e Adelaide Coari, tra le fondatrici del movimento femminista cattolico ai primi del '900: "Mi sono occupato delle testimonianze reboriane da lei [la Coari] rilasciate in scritti del 1959-1961 [...] in un momento altamente significativo della fortuna di Rebora, soprattutto del *Rebora spirito religioso da sempre*" (Longo 2008: 44-45). Lo stesso Bärberi Squarotti, nella sua analisi reboriana parla, a proposito del percorso del poeta milanese, di *itinerarium in deum* (Bärberi Squarotti 1960: 205). E poi si veda anche il già citato Giovanni Getto, che desume un significato religioso persino nell'opposizione reboriana tra natura e città (cfr. nota 14).

17 Ma forse – e paradossalmente – la visione di Contini su Rebora è più nitida e più obiettiva di quella di certa critica successiva proprio a causa della mancanza di

Ed è un dato che invece non manca a Guglielminetti né, ovviamente, alla critica ancora posteriore. Il limite riscontrabile in ogni lettura critica sistematizzante dei *Frammenti lirici* sta, però, proprio nello spingersi troppo in là, nel voler individuare a tutti i costi (con quel determinismo eccessivo a cui si accennava più sopra) un percorso filosofico coerente, una sorta di *Bildung* sentimentale ed esistenziale del poeta (nell'opera di esordio di Rebora, ad esempio, Guglielminetti discerne persino una struttura "narrativa" a tutti gli effetti, che comprenderebbe una condizione di blocco iniziale, uno sviluppo problematico e uno scioglimento finale), con il risultato di forzare quella che è l'effettiva e dichiarata frammentarietà dei componimenti e soprattutto l'effettivo carattere della prima poesia reboriana, una poesia filosofica sì, ma decisamente non organica né organizzata secondo percorsi finalistici.

4. Il mondo animato di Clemente Rebora: la personificazione (con un apporto delle neuroscienze cognitive).

La poesia di Rebora sfugge agli schematismi; in essa sembra essere insita una sorta di refrattarietà a farsi circoscrivere in movimenti o correnti. Fra i primi a tentare almeno di individuare un'ascendenza storico-letteraria dell'opera del poeta milanese, fu, ancora, Gianfranco Contini. Contini pone la lingua reboriana dei *Frammenti* e dei *Canti anonimi* su un'ideale linea stilistica lombarda che, discendendo da Pa-

questo dato. Si noti però che Contini, a conclusione del suo studio critico, citando per intero *Dall'immagine tesa*, ultimo componimento dei *Canti anonimi*, ammonisce a non diffidare troppo della posizione retorica del componimento stesso, ravvisando come quella posizione d'attesa si ricongiunga a un tentativo, presente nel corpo stesso dei *Canti anonimi*, di realizzare un dominio del particolare. A Contini, allora, vanno ascritti altri due meriti. Primo: quello di aver colto una differenza fondamentale tra i *Frammenti lirici* e i *Canti anonimi*, al di là della diversità delle dimensioni "fisiche" delle due raccolte: differenza che consiste essenzialmente nel fatto del "progredire" dell'autore verso zone poetiche più leggibili, per la presenza, nella seconda opera, di specificità, e quindi di "motivi", assenti, o troppo lontani e indecifrabili, nella prima. Secondo: quello di aver in qualche modo sospeso il giudizio definitivo sulla poesia reboriana (questa "sospensione" è chiaramente leggibile proprio nelle ultime righe dello studio continiano), quasi preconizzando l'avvento, in Rebora, di una poesia religiosa a tutti gli effetti, cioè sostenuta da religiosità "canonica" e quindi non più inficiata da antagonismi in fondo irrisolvibili fra "bene" e "male".

rini – non solo in quanto a ricercatezza lessicale tipica di certa tradizione lombarda, ma anche come afflato morale – e passando attraverso Manzoni e Dossi, sarebbe poi confluita in Gadda. Secondo Contini, lo stile di Rebora è tipicamente lombardo nel modo in cui, ad esempio, predilige il verbo (e quindi la rappresentazione dell'azione) al sostantivo (e quindi alla descrizione, alla nomenclatura), al contrario di ciò che avviene nello stilismo, o purismo, toscano (Contini 1974: 7).

Bandini, nel 1966, in sintonia con la linea continiana, approfondisce l'analisi e definisce il verbo reboriano “fisicamente concreto [...], applicato [...] a nozioni astratte, che deroga dai normali contesti in cui di solito questi verbi vengono inseriti.” (Bandini 1966: 8). Più precisamente, la novità della poesia di Rebora, secondo Bandini, è l'applicazione analogica delle forme verbali anche a fatti della vita morale (quali l'ozio, i piaceri, la noia, l'ebbrezza, l'amore, il presente), che con Rebora assumono una forza e un vigore inediti e da Rebora in poi escono dalla sfera terminologica del “romantico”. Bandini, a titolo di esempio, cita, dai *Frammenti lirici*, versi come “*rumina* l'ozio e aduna i suoi cocci /... / e stanco *infogna* giù piaceri e sonni” (V, 17 e 19); “il minuto... *s'ingorga*” (VIII, 30-31); “ciel che balzano... contro la noia *sguinzaglia* l'eterno” (XI, 20); “mentre *s'incava* respinta l'ebbrezza” (XIV, 16)¹⁸ e così via (*ibid.*: 8). Anche l'aggettivo, in Rebora, assume una valenza particolarmente nuova, e anche in questo caso in chiave analogica, ovvero attraverso quell'accostamento di astratto e concreto che, sempre secondo Bandini, è una delle costanti della lingua reboriana: “pigro scorno” (VI, 14), “abitudini sonnolente” (X, 30), “soffici fastidi” (XII, 22), “smanie ben pasciute” (XXVIII, 16) sono solo alcuni degli esempi di aggettivazione analogica riportati da Bandini (*ibid.*: 9). Il quale rileva, sempre per quanto concerne l'aggettivo, la grande frequenza, in Rebora, di costrutti anomali, ad esempio con coppie di aggettivi che “racchiudono” fra loro il sostantivo, facendogli da cornice (già definiti da Contini “aggettivi divaricati”). Come nelle espressioni, per citare ancora dai *Frammenti lirici*, “sciorinati giorni dispersi” (VI, 1), “chiuse forze inesprese” (XI, 17), “alta vertigine azzurra” (XVII, 4) e così via.¹⁹ Altro elemento reboriano posto in eviden-

18 I corsivi sono nostri.

19 Bandini individua ben diciotto costrutti di questo tipo.

za da Bandini è la sinestesia, “rivisitata” in chiave originale soprattutto quando il poeta la adotta utilizzando verbi o sintagmi predicativi, come in “Lontanissimo arpeggia il tramontare” (XV, 2), “il piano / sconfin melodioso” (II, 2-3).

L'accostamento astratto-concreto è ritenuto giustamente punto fisso dei *Frammenti lirici*; così anche l'applicazione analogica di enti che pertengono non solo a sfere sensoriali diverse (sinestesie), ma anche a sfere semantiche o nozionali diverse. Tuttavia, a nostro avviso, questi procedimenti sono a loro volta derivazioni di un altro procedimento, un procedimento primigenio che costituisce il vero nucleo creativo dei *Frammenti lirici*: sotto il travestimento, per così dire, di sinestesie, analogie, ossimori originalissimi, costrutti lessicali e frasali non ortodossi,²⁰ la figura retorica davvero onnipresente nella prima opera del poeta milanese, quella che comprende sotto il suo ampio mantello tutte le altre, è la personificazione. E dato che questa figura è davvero pervasiva dell'opera, è strano che, fra i critici vagliati dall'autore del presente scritto, nessuno ne parli. Eppure, ciò che gli studiosi hanno chiamato di volta in volta “onomatopea psicologica” (Contini 1974: 7), “inquietudine metafisica” (Getto 1956: 4), “panicità religiosa” (Pasolini 1999: 1116), “trama di corrispondenze prima concettuali che fantastiche” (Bàrberi Squarotti 1960: 198), “incandescente unità di spirito e cose, paesaggio e idee” (Bandini 1966: 7), “magma rutilante di immagini” (Guglielminetti 1968: 32), “realtà unitaria, dove la materia è indistinguibile dallo spirito” (Fortini 1995: 13), “linguaggio franto e scheggiato [...] franco d'ogni nesso inessenziale” (Tesio 2008: 144) – e che, in una parola, la critica è unanimemente concorde nel definire come l’“espressionismo”²¹ dei *Frammenti lirici* – altro non è se non una continua, costante, inesauribile energia personificante che percorre, dall'inizio alla fine, tutta l'opera prima di Rebora. A un'analisi che in questa sede, per motivi di spazio, non è possibile presentare per inte-

20 Si è accennato alle coppie di aggettivi che racchiudono il sostantivo, ma si pensi, ad esempio, anche ai verbi intransitivi trasformati da Rebora in transitivi-causativi (Bandini 1966: 16), come in “piomba il turbine e scorrazza / ... / campi e ville” (III, 5-7); “il corso che pullula luci” (XII, 41); “non qui dove uno sdraia / passi d'argilla (XXI, 8-9) e così via.

21 Il primo critico in assoluto a coniare il termine “espressionismo”, in riferimento alla poesia di Rebora, sembrerebbe essere stato Claudio Varese, in una sua recensione del 1949 (Grandesso 2005: 51 e 51n.).

ro, si è rilevato che elementi di personificazione sono presenti in tutti e settantadue i componimenti che costituiscono i *Frammenti lirici*. Per “personificazione” si vuole intendere, qui, il termine nel senso più esteso possibile. Gli elementi che di volta in volta vengono sottoposti al processo di personificazione, infatti, vengono creati dal poeta o per mezzo di invocazioni (apostrofi) a entità fisiche inanimate,²² a stagioni e/o fenomeni naturali,²³ o mettendo in associazione entità, immagini o fenomeni generalmente appartenenti al campo del non-umano (ma non, necessariamente, a quello dell’“astratto”), con verbi, sintagmi predicativi, o aggettivi, invece, strettamente pertinenti con l’agire, o con le qualità, degli esseri animati (umani o animali, il che comunque non cambia, sostanzialmente, il dilatarsi stilistico delle figure reboriane, con l’ininterrotto, anche ridondante animarsi di parti di universo che normalmente dovrebbero comportarsi da non-agenti, da, per così dire, semplicemente “essenti”).²⁴ Riprendendo l’analisi di Bandini, è

22 Alcuni esempi: “Sortilegio del tempo / Al nuovo altar delle genti, o città / Che mescoli un mondo” (V, 20-22); “Dentro il meriggio stanno alberi e scogli / ... / Sopra le vette. E tu, aria, ne accogli / limpidamente la forma sonora” (IX, 1 e 3); “Ohimè, luce, ove sei?” (X, 38); “O carro vuoto sul binario morto” (XI, 1); “Col moto egual delle tue genti, o valle” (XXIII, 1); “Tu, mano aperta che inseguivi il mondo” (XXI, 15); “Vien qua tu, poesia maledetta, / A veder la bellezza / A provar la bontà” (XXXIX, 19-21); “A che ne serbi, o vitale malia, / Se dal tuo amore ci dilunghi e attrai / In un sol punto? A che tu, poesia, / Se dentro animi il mondo e fuor non sai?” (XLIII, 29-32); “O annidate trecce fonde” (LIV, 9); “Ma in voi alberi appena, / Dall’ascension dei tronchi / Al volo adorante dei rami / L’indicibil fervor ha sentimento” (LXIII, 10-13).

23 Alcuni esempi: “O pioggia dei cieli distrutti” (XIV, 1); “Forse altrove sei bella, o primavera: non qui / ... / In cima al sentimento i vani sogni: / Non certo i vostri, o primavera sciocca, / O lasciva città senza amore!” (XXI, 7, 23-25); “E tu, barbaglio sull’anima cieca, / E tu, pioggia che fili giù bieca!” (XLV, 45-46); “Anche tu, immortal natura, / Perdesti oggi l’ineffabile / Saggezza: lode a Satana! / Ma dopo? Uguale a te, / Non a me, tornerà il tempo” (XLVI, 4-8); “O pioggia feroce che lavi ai selciati / Lordure e menzogne” (LXIX, 1-2).

24 Alcuni esempi: “L’idea s’annida agli svolti / E, sbottando, paura mi fa” (VIII, 20-21); “Ma il sol maschio sfuriava / Sulla terra supina / Nel grande amplesso caldo” (XVII, 8-10); “E qui le vigne foggiano ricami / ... / l’ombra procede con liscio fermento: / E il plenilunio in luce sembra berla” (XXVI, 5, 11-12); “Il sol schioccando si spampana / ... / Lo spazio zonzando scintilla / ... / Dove natura riposa tranquilla / ... / Salve, o ver di tutti i giorni!” (XXVIII, 2, 8, 10, 20); “Dentro il bagnato alitare dell’aria” (XLIV, 3); “Ai polmoni il respiro / Un balsamo sembra” (LX, 13-14); “Le nubi / Mèditano saette e luce” (LXI, 16-17); “Lo spazio poroso e assetato / Da cieli e da terre ribeve / Istantaneo e insaziato / ... / Notte succhiata dal cuor dei tramonti, / Goccia indistinta nel grido del mare” (LXII, 1-3, 15-16); “Sciama nel vasto orizzonte, / La ghiotta luce felice” (LXVI, 5-6); “Vergine il sole, assorto / Per gl’ineffabili fulgori / Della sua traccia preferita, va. / Al saettar del

vero che attraverso il ricorso all'analogia astratto-concreto Rebora anima il proprio mondo, ma non lo fa quasi mai per "animare quel mondo di nobili astrazioni e di vibratili idealità" (Bandini 1966: 7), alla maniera dei mistici.²⁵ Lo fa per un motivo quasi opposto, ovvero per rendere più sopportabile, trasformandolo, un reale che, per lo spirito inquieto dell'autore, è drammaticamente ordinario.²⁶ Rebora, poeta-

suo rapito sguardo, / Il nostro pianeta, riverso / Fra piaghe e gonfiori / Nei viperini orizzonti, / Come insetto scovato si torce" (LXVIII, 5-12); "Nei poggi calvi sotto le pietraie, / Fra consensi di laghi e di fonti / Ansiosi a richiamar per ogni valle" (LXX, 22-24).

25 In occasione della morte del poeta milanese, Montale scrisse sulla «Gazzetta di Parma»: "Rebora ha sfiorato la poesia contemporanea, ma le sue radici sono in quella poesia mistica che non conosce tempo né stagione" (Bandini 1993: 59-60). Il giudizio è solo in apparenza positivo, per due motivi: perché Montale, usando il verbo "sfiorare", esclude, in pratica, Rebora dall'appartenenza effettiva alla contemporaneità letteraria; e poi, perché reclude la poesia reboriana nell'ambito quantomeno delimitato del genere "mistico". Va detto che Bandini riconosce comunque in Rebora anche il gusto di una poesia raziocinante, ispirata al modello di Leopardi e in sintonia con la vocazione filosofica degli altri poeti vociani. E anzi, in uno studio più recente, ancora Bandini, proprio allo scopo di correggere Montale, afferma che "lo stile poetico di Rebora ha molti modi del linguaggio mistico, ma è un fatto che non va sopravvalutato. Sono altrove i valori del suo discorso poetico" (Bandini 1993: 63). Sta di fatto che, comunque, parte della critica tende ancora a relegare la poesia di Rebora nell'ambito del "misticismo".

26 Per citare qualche esempio, dall'epistolario (i corsivi sono nostri): "Eccomi di nuovo repentinamente *travolto nel rumore inespressivo della città affaccendata*", scrive Rebora all'amico Angelo Monteverdi (Nino), il 5 ottobre 1907 (Rebora 2004: 31); e a Daria Malaguzzi, il 4 marzo dell'anno successivo: "Io mi tengo nel pugno e mi lanciai ove sono maravigliose cose a vedere; e ciò per il momento m'è sufficiente gaiezza e forza per vivere *in codesto tramestio di suicidi*; la mia bellezza che serbo qua con infinito trasporto materno, così mal nota, mi permette di sorridere con cortese condiscendenza anche alle *oblique ipocrisie dei medio-criti*" (*ibid.*: 35); ancora a Daria Malaguzzi il 29 ottobre 1908: "sappia ch'io, pur tra segrete ansie profonde, vado ritrovando vasti respiri intatti, ove *l'ingiuria delle vicende* si risolve in un battito ampio, solenne se non allegro" (*ibid.*: 43); e il 15 marzo 1910: "La invidia, mentre mi affogo in *codesta città di fango e di lucro*, ove la mia follia d'amore e di creazione si esaspera in una *monotona sterilità angosciosa: ove la vita pur mirabile d'intensità che vi circola ha malie e fascini solo per chi ama giostrare in pubblico e sfoggiar la propria esteriorità pomposa e raccogliere nelle mani adunche il più possibile di preda e di piacere con insolenza*." (*ibid.*: 72). E sempre alla Malaguzzi, nel 1909: "*mi compiaccio che l'altro ieri mi trovassi a vituperare l'ascensione armoniosa dello spirito che muta in mirabile bontà vasta anche il dolore più acerbo [...]* e mi posi a graffiare accordi e a mordere note insistenti sulla povera tastiera *con una furia niente affatto armoniosa e di nessuna bontà*" (*ibid.*: 59).

Sono solo pochi esempi, ma l'epistolario reboriano del periodo che va dal 1907 al 1913 (anno di pubblicazione dei *Frammenti lirici*) offre numerose altre testimonianze della vacuità e della vanità da cui il giovane Clemente si sente circondato.

filosofo poco più che ventenne²⁷ alla ricerca di una vita dal significato più profondo, inietta in sovrabbondanza, nella poesia dei *Frammenti lirici*, immagini animate che se da una parte testimoniano tale ricerca, dall'altra definiscono, implicitamente, il senso di insoddisfazione e di inadattabilità nei confronti della realtà così com'è. In questo, la poesia di Rebora è di un tipo senz'altro meditativo-conoscitivo. Infatti, se all'esistenza ordinaria sembra negato il salto di qualità nell'extraordinario, alla poesia, anzi, questo salto è intimamente legato. La poesia del primo Rebora, attraverso la foresta fittissima dei segni della personificazione, dell'invocazione, dell'animazione di zone che normalmente non vengono né personificate, né invocate, né animate, vive perennemente sull'orlo di un'apocalisse o su quello di un'epifania: ci vive perennemente e però quasi indifferentemente, perché ancora, in questo periodo della sua vita, ciò che conta e che solo la poesia può dargli, non è un risultato né "ideale" né "nobile", ma la costruzione di un percorso alternativo. Apocalisse, laddove le immagini "animate" non solo evocano, ma, effettivamente, *determinano* un senso di sopraffazione da parte di una natura ostile, o non amica;²⁸ epifania, laddove le immagini "animate", al contrario, evocano e creano un senso di illimitata potenza del tutto, fino a lambire concezioni panteistiche o pampsichistiche, che senza (ancora) un Dio definito che le riempia, rimangono tuttavia allo stato di animismo e non già di misticismo – come certa parte della critica ha ritenuto – giacché non può esserci misticismo senza coscienza o visione della fonte divina.²⁹

27 È molto probabile che la maggior parte dei componimenti che costituiscono i *Frammenti lirici* siano stati composti da Rebora prima del 1912, anche se il lavoro di revisione continuò assiduo fino all'immediata vigilia dell'entrata in stampa; ed è verisimile che le prime prove poetiche, poi confluite nei *Frammenti*, risalgano al 1905. Su questo, si veda Fortini (1995: 6-7).

28 Ma a differenza di certa "Natura" di Leopardi, che con la sua indifferenza assolutizza lo stato di noia o di disperazione del poeta cui soprattutto la speranza è negata, la "Natura" reboriana di tipo negativo possiede impeti o di prepotenza o di imperscrutabilità, ma mai di indifferenza, né di gratuita crudeltà verso il genere umano.

29 Nella lettera a Daria Malaguzzi (agosto 1909), già citata in nota 30, Rebora scrive ancora (il corsivo è nostro): "io non credo agli eroici furori in estasi perenni, o mi farebbero quasi nausea. Io, come tutti i temperamenti che sono *mistici perché appassionati*, non apprezzo la perfezione-orologio e neppure gli svenimenti d'abitudine" (Giovannini 2004: 59). Misticismo per passione, quindi, e non per afflato religioso. E anzi, qui Rebora sembra usare il termine "misticismo" più *lato* che *stricto sensu*.

A livello inconscio, tuttavia, il discorso è significativamente diverso. Secondo recenti teorie delle neuroscienze cognitive:

la spontanea tendenza a distinguere tra oggetti animati e inanimati sta alla base della nostra tendenza a personificare le entità del mondo che ci circonda ed a sviluppare sistemi di credenze nel sovrannaturale, poiché ci rende dei ‘dualisti intuitivi’, propensi a distinguere, in maniera appunto intuitiva, tra corpi e anime. Proprio per il nostro ‘dualismo intuitivo’ ci riesce immediato cogliere il senso di quei racconti di cui sono costellate le culture umane, popolati di spiriti senza corpo (spettri, fantasmi, anime dei defunti), corpi senza spirito (zombie), o, infine, spiriti collocati in un corpo che non gli appartiene [...] non abbiamo alcuna difficoltà ad immaginare che una persona possa assumere una forma corporale completamente diversa, mantenendo però la propria essenza immutata (Salva, Vallortigara 2012: 8).³⁰

Ora, il dualismo intuitivo non è un meccanismo indotto dalla cultura. Al contrario, esso sembra essere “una caratteristica spontanea della nostra specie, caratteristica che l’istruzione può semmai ridurre” (*ibid.*: 9). Nella specie umana, il dualismo intuitivo parrebbe essere associato ad un’ipertrofia del nostro *life* o *animacy detector*, il sistema per il riconoscimento ed elaborazione degli esseri animati, il quale, a sua volta, sembra essere ipersensibile alle tracce di “agentività” (*ibid.*). In altre parole, l’*animacy detector* è quel meccanismo che, ad esempio, ci rende facile riconoscere volti e figure umane (o animali) nei

30 Di simili trasformazioni è ricca la mitologia classica. L’umanizzazione di entità inanimate, o, al contrario, la reificazione di esseri umani, come si sa, è all’origine stessa non solo della letteratura e dell’iconografia, ma, in genere, della nostra cultura. Concetti personificati, animali umanizzati, oggetti animati si trovano in quantità infinite lungo l’arco dei quasi tre millenni che ci separano dalle prime forme letterarie della cultura occidentale. Alla personificazione sono riconducibili generi e sottogeneri letterari: dall’epigramma funerario (dove il monumento al defunto, *alter ego* di quest’ultimo, prende la parola per mezzo dell’iscrizione funeraria e si rivolge al passante), all’epigramma anatematico (dove sono gli oggetti, i più disparati, a prendere la parola sempre tramite le iscrizioni), alla favolistica (a cominciare, ovviamente, da Esopo). Fin dalla commedia attica antica, personaggi femminili incarnavano sulla scena l’ispirazione poetica o musicale (Imperio 2012: 29), mentre all’oratoria greca è ben nota anche l’efficacia emotiva, del ricorso alla personificazione, ricorso che verrà ripreso con sistematicità anche dagli oratori del mondo latino. Su questo, si vedano, ad esempio, Gabriella Moretti (2012: 53-122) e Alfredo Casamento (2012: 139-170).

tronchi degli alberi, nelle nuvole, nei profili delle rocce e così via (*ibid.*: 9-10).

L'ipersensibilità del nostro *life* o *animacy detector* alle tracce di agentività ha un importante valore adattivo. Ad esempio, se ci troviamo in un bosco e intravediamo un cespuglio muoversi in modo anormale, se il nostro *animacy detector* è abbastanza sensibile, ci fa porre in guardia nel caso si tratti di un nemico (essere umano o animale). Se poi si tratta di un cosiddetto "falso positivo" (cioè se il nostro sistema ci ha segnalato l'*animacy* anche se essa è assente), per cui il movimento del cespuglio è stato causato, si ponga, dal vento, avremo perso solo qualche secondo e potremo proseguire il cammino. Ma se il nostro *animacy detector* non è abbastanza sensibile e noi diamo per scontato che si tratti solo di un po' di vento, scoprire troppo tardi la presenza di un nemico (cosiddetto "falso negativo", ovvero mancata segnalazione dell'*animacy* quando essa è presente) potrebbe esserci fatale (*ibid.*: 10).

Ecco, quindi, che più la sensibilità del nostro *animacy detector* è bassa (se, cioè, abbiamo scarsa tendenza a riconoscere esseri animati nelle "cose"), più alte sono le possibilità di incorrere in "falsi negativi", che potrebbero avere costi biologici importanti. Viceversa, più la sensibilità del nostro *animacy detector* è alta (se, cioè, abbiamo facile tendenza a riconoscere esseri animati nelle "cose"), più basse sono le possibilità di incorrere in "falsi negativi" pericolosi o fatali, e più alte sono le possibilità di incorrere in "falsi positivi", i quali, però, non hanno nessun costo biologico significativo. Ritornando a Rebora, si potrebbe dire che la presenza fittissima di personificazioni, nella sua poesia, denoti, a livello neurologico, un *animacy detector* estremamente sensibile. E poiché la sensibilità dell'*animacy detector* è proporzionale all'adattività dell'individuo (ovvero, alla sua potenziale capacità, o meglio, volontà inconscia, di conservazione, di sopravvivenza nel mondo), ciò permette di azzardare alcune ipotesi sulla personalità e sulla psicologia reboriana. Ad esempio, il trasformare a livello linguistico ogni segnale dell'esistente (esseri inanimati, nozioni astratte, azioni, pensieri e quant'altro) in qualcosa di personificato, induce a pensare che Rebora sia morbosamente insicuro e si senta sgomentato e minacciato dalla realtà che lo circonda (proprio come chi, in un bosco, si sente minacciato dal frusciare di un cespuglio). La poesia, al-

meno quella dei *Frammenti lirici*, sembra allora rappresentare il meccanismo adattivo, l'*animacy detector* che inviando continuamente messaggi di potenziale pericolo sparso sull'intero orizzonte del reale, tiene il soggetto sul chi va là, pronto (o almeno, non impreparato) a difendersi nel caso di un attacco. Ma l'attacco sembra poter provenire davvero da qualsiasi parte, e probabilmente anche le già citate epifanie, se affasciano e rapiscono a livello di "detto" o "descritto", a livello inconscio segnalano un pressante timore, nel poeta, anche della illimitata potenza, dell'illimitato mistero del tutto. L'universo di Rebora ha bisogno di mediazione e di controllo, sul doppio piano della vita e dell'arte: a livello esistenziale c'è bisogno di trovare "qualcosa" che plachi le terribili ansie, e a livello poetico è necessario mettere un freno al rutilare delle immagini (ciò che Contini aveva segnalato come assenza di motivi poetici "specifici", giacché l'unico grande motivo dei *Frammenti lirici* era quello del mistero stesso dell'esistenza, rappresentato senza soluzione di continuità). Senza voler intendere, con questo, alcuna predestinazione nel corso dell'esistenza di Clemente Rebora, forse non è un caso che nelle poesie composte negli anni immediatamente successivi alla conversione, l'elemento della personificazione sia totalmente assente. Il manifestarsi del divino, infatti, placa le ansie di un'esistenza prima percepita come minacciata, e se non c'è più minaccia, la sensibilità dell'*animacy detector* cala, si riduce quasi a zero, dato che il rischio di incorrere in "falsi negativi", ora che è apparso un Dio a proteggere, non è più importante. In gioco non c'è più nessun costo biologico, significativo o meno. Ora sì, Rebora può essere definito "mistico", proprio ora che la sua poesia ha perso lo slancio dei costrutti arditi e delle forme iperboliche e ha trovato il suo "specifico", il suo motivo, unico anche adesso, ma opposto a quello di prima, dato che qui si tratta di dire della risoluzione in Dio del mistero dell'esistenza. E forse non è un caso neppure che la figura della personificazione – seppure attenuata nei toni e nella frequenza, rispetto a quella dei *Frammenti lirici* – si riaffacci nelle ultimissime poesie reboriane, quando il poeta sacerdote, ormai devastato dalle sofferenze fisiche, attraversa i terribili momenti del dubbio sulla propria fede, o, peggio, è colto dall'angoscia di essere stato abbandonato da Dio.³¹

31 Ecco solo alcuni esempi, tratti dai *Canti dell'infermità*: "La cima del frassino /

5. Conclusione.

Con questo breve studio, si sono toccati solo alcuni elementi generali della poesia di Clemente Rebora. I punti da sviluppare attraverso ulteriori ricerche in quest'ambito sono, in primo luogo, un'analisi specifica delle forme di personificazione, soprattutto quelle dei *Frammenti lirici*, di cui qui si è citata solo una minima parte, e quasi solo verso per verso, tralasciando di legare l'analisi delle forme a quella dei contenuti e del ritmo. In quei tanti componimenti dell'opera che riportano figure della personificazione nell'arco dell'intero loro sviluppo, e che quindi presentano tali figure come assai ricche e complesse, un'analisi ulteriore è certamente auspicabile e fa già parte dei progetti di ricerca dell'autore del presente scritto. Altro campo di indagine da approfondire, già individuato da Marchione, è quello delle influenze che la poesia di Rebora ha esercitato, sia sulla poesia coeva sia su quella andata sviluppandosi nel periodo tra le due guerre e anche oltre.³²

approva, disapprova, / con lenta riprova / la vicenda del vento" (Rebora 1999: 279, vv. 1-4); "Perché il creato ascenda in Cristo al Padre / ... / tutto quaggiù converge al Padre Santo" (*ibid.*: 280, vv. 1 e 3); "discorde sputa amaro il mondo" (*ibid.*: 281, v. 5); "Fatalità tremenda del mangiare / che grava addosso all'anima che vola!" (*ibid.*: 283, vv. 1-2); "ciel brumoso tutto prono a terra" (*ibid.*: 284); "l'ansito del mar fa coro immenso" (*ibid.*: 285, v. 12); "fuori la cosa cresce, e riesce" (*ibid.*: 291, v. 9); "Terribile ritornare a questo mondo / quando già tutte le fibre / erano tese / a transitare! / ... / Tutto va senza pensiero: l'abisso invoca l'abisso" (*ibid.*: 293, vv. 1-4 e 8-9); "Vibra nel vento con tutte le sue foglie / il pioppo severo: / ... / dal tronco in rami per fronde si esprime / tutte al ciel tese con raccolte cime" (*ibid.*: 297: vv. 1-2 e 5-6); "Ogni momento / del semplice vegetale / fa dir di sì il vento, / fa dir di no il vento: / cessato il suo tormento, / tutto ritorna senza sentimento" (*ibid.*: 299, vv. 1-6); "Il portentoso Duomo di Milano / non svetta verso il cielo, / ma ferma questo in terra in armonia" (*ibid.*: 300, vv. 1-3).

- 32 Margherita Marchione, lavorando a quella che diventerà la prima opera monografica su Rebora, entrò in contatto con intellettuali e poeti tra i più importanti del suo tempo, ponendo loro domande su quale fosse il rapporto fra Rebora e gli ermetici, a quale gruppo letterario Rebora appartenesse e soprattutto, appunto, su quale fosse l'influenza esercitata da Rebora sulla letteratura contemporanea (cfr. Marchione 1960: 235). Se su quest'ultimo punto gli intervistati dalla Marchione (i critici Giacinto Spagnoletti, Mario Costanzo, Emilio Cecchi e Luciano Anceschi e i poeti Carlo Betocchi e Eugenio Montale) concordarono nel sostenere che Rebora ebbe un'influenza minima, o nulla, sulla poesia che venne dopo di lui, altri importanti critici e poeti, in epoca più recente, ebbero opinioni diametralmente opposte. Si vedano, per esempio, Giorgio Bàrberi Squarotti (1960: 201-202); Pietro Spezzani (1966: 119-120), secondo il quale non pochi stilemi esistenziali del primo Ungaretti sarebbero da ricondurre a stilemi presenti nei *Frammenti lirici*; Pier Vincenzo Mengaldo, che già nel 1966 rilevava in Rebora soluzioni linguistiche anticipatrici di quelle montaliane (Mengaldo 1966: 211n. e 230n.) e che

Dopo il *raptus* seguito alla conversione del 1929, che fece distruggere a Rebora praticamente tutte le sue carte e tutti i suoi libri, per sapere qualcosa di più sulle fonti a cui Rebora, almeno il “primo” Rebora, si ispirava, rimane da continuare il vaglio del vastissimo epistolario (quello, per fortuna, non andato interamente perduto, se non per le risposte dei corrispondenti di Clemente) e da approfondire lo spoglio degli altri testi reboriani, così da integrare i lavori già esistenti in proposito. Dante e Leopardi, si sa, sono due cardini fondamentali della poesia reboriana, ma meriterebbero studi appropriati i rapporti che Rebora ebbe con la poesia classica,³³ con quella medievale (parte della critica nota, in Rebora, influenze jaconiche, ad esempio), con quella dell'Ottocento risorgimentale – non si dimentichi che Rebora era stato un seguace mazziniano fino almeno a metà degli anni '20 – con Carducci, con il non amato D'Annunzio. Il largo uso che Rebora fa delle sinestesie, poi, induce Bandini a pensare che i rapporti tra Rebora e il futurismo potrebbero essere stati più stretti di quanto i testi reboriani potrebbero a prima vista suggerire. Anche su questo, le possibilità di indagine sono aperte.

molti anni dopo arrivava addirittura ad affermare che senza l'espressionismo vociano, e in particolare senza Rebora, fosse impossibile spiegarsi sia l'*Allegria* di Ungaretti, sia Montale (*ibid.* 1996: 126); e, ancora, si vedano le affermazioni di Franco Fortini (1995: 31) e Giovanni Raboni (2005: 25).

33 Si veda, a questo proposito, il saggio *Dal mondo antico all'imminenza di Dio: le postille di Rebora all'Odissea* (Rossi 2008).

ÚTDRÁTTUR

Greining á fyrsta ljóðasafni Clemente Rebora

Greinin varpar ljósi á ágreiningsefni sem fram hafa komið í nokkrum af merkilegustu rannsóknunum um ítalska skáldið Clemente Rebora (Mílanó 1885 – Stresa 1957) en einnig um vandamál í sagnfræði og bókmenntum er varða hann og eru ennþá óleyst. Þessi grein grundvallast á fjölbreyttri og merkilegri rýni á tungumáli og ljóðrænum stíl Rebora með því að nýta kenningar úr hugrænni sálfræði, einnig leggur hún að mörkum aukinn skilning á skáldskaparlist Rebora, sem er með þeim flóknari (og mest heillandi) í ítölskum nútímabókmenntum. Greinin, skoðar einkum persónugervingu, sem er staðfast og samfelld stílbragð í hans fyrsta ljóðasafni (*Frammenti lirici*, 1913). Persónugervिंग er nánast ekki til staðar í verkum Rebora eftir að hann tók kaþólska trú (1929). Rebora notar persónugervingu meira sem tilvistarlegt en allegórískt tól. Persónugervिंग er miðpunktur í *Frammenti lirici*. hún sýnir og túlkar ómeðvitað óstöðugleika og þjáningu skáldsins sem er að standa frammi fyrir óæskilegum og ógnarlegum veruleika.

Lykilorð: Clemente Rebora, ítalskar nútímabókmenntir, persónugervिंग, hugræn sálfræði, ljóðrænn stíl

ABSTRACT

A Study of Rebora's poetry

This study addresses interpretative controversies emerging from some of the most important studies of the Italian poet Clemente Rebora (Milan 1885 - Stresa 1957), as well as a set of historical-literary problems that have yet to be completely resolved. Building upon various noteworthy analyses of Rebora's language and poetic style, and by employing cognitive neuroscience theory, the present study also aims to contribute to a more complete understanding of Rebora's poetic language, one of the most complex (and fascinating) in contemporary Italian literature. In particular, this analysis of Rebora's poetics considers the presence – assiduous and constant in his first work (*Frammenti lirici*, 1913) – of personifications. This figure of speech, almost absent in Rebora's poems after his catholic conversion (1929), is adopted by the young author more as an existential than an allegorical tool. The personification constitutes the core of Rebora's first collection of poems and portrays the unconscious insecurity and torment of the poet facing an undesired, frightful reality.

Key words: Clemente Rebora, poetry, lyrics, personification, cognitive neuroscience.

Bibliografia.

- Bandini, Fernando. 1966. "Elementi di espressionismo linguistico in Rebora". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 3-35). Padova: Liviana.
- Bandini, Fernando. 1993. "Frammento e disegno poematico in Clemente Rebora". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 59-68). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1960. "Tre note su Clemente Rebora". *Ibid. Astrazione e realtà* (pp. 197-219). Milano: Rusconi e Paolazzi.
- Casamento, Alfredo. 2012. "Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. *Fictio*, allegoria e strategie oratorie nella *Pro Milone* di Cicerone". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 139-170). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Cicala, Roberto, Rossi, Valerio. 2002. *Bibliografia reboriana*. Firenze. Olschki.
- Contini, Gianfranco. 1974. "Due poeti degli anni vociani. I. Clemente Rebora". *Ibid. Esercizi di lettura* (pp. 3-15). Torino: Einaudi.
- Fortini, Franco. 1995. "«Frammenti lirici» di Clemente Rebora". *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*. Vol. IV.I. (pp. 1-35). A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi.
- Getto, Giovanni. 1956. *L'ultimo Rebora*. "Ausonia", XI, 21, 1956 (pp. 3-10).
- Ghini, Giuseppe. 1993. "Rebora e Andreev". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 341-358). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Grandesso, Enrico. 2005. *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora. 1910-1957*. Venezia: Marsilio.
- Grisoni, Franca. 2008. "La donna, la verità, la vita". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 89-104). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Guglielminetti, Marziano. 1968. *Clemente Rebora*. Milano: Mursia.
- Leone, Sergio. 1993. "Note sulla traduzione reboriana del «Cappotto» di Gogol". *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 325-340). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.

- Lollo, Renata. 2008. "L'infanzia nella poesia di Clemente Rebora". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 15-40). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Longo, Pier Giorgio. 2008. "«Una storia personale». Adelaide Coari e Clemente Rebora fino alla 'conversione'. Con testimonianze e documenti inediti". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 41-78). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.
- Marchione, Margherita. 1960. *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1966. "Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 161-259). Padova: Liviana.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1996. "Un panorama della poesia italiana contemporanea". *Ibid. La tradizione del Novecento. Prima serie* (pp. 116-134). Torino: Bollati-Boringhieri.
- Moretti, Gabriella. 2012. "Allegorie della Legge. Prosopopea delle leggi e appello alle leggi personificate: un *topos retorico* (e le sue trasformazioni) dal *Critone* platonico alla tradizione declamatoria". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 53-122). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. "I «Canti dell'infermità» di Rebora". *Ibid. Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1114-1117). Milano: Mondadori.
- Raboni, Giovanni. 2005. "Modernità di Rebora". *Giovanni Raboni. La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004* (pp. 18-31). A cura di Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti.
- Ramat Silvio. 1993. "La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori". *Rebora nella cultura italiana ed europea* (pp. 143-151). Atti del convegno, Rovereto 3-5 ottobre 1991. A cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso. Roma: Editori Riuniti.
- Rebora, Clemente. 1982. *Clemente Rebora. Lettere. II (1931-1957)*. A cura di Margherita Marchione. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rebora, Clemente. 1994. *Clemente Rebora. Arche di Noè. Le prose fino al 1930*. A cura di Carmelo Giovannini. Milano: Jaca Book.
- Rebora, Clemente. 2004. *Epistolario Clemente Rebora. Volume I (1893-1928). L'anima del poeta*. A cura di Carmelo Giovannini. Bologna: EDB.

- Rebora, Clemente. 2006. *Diario intimo. Quaderno inedito*. A cura di Roberto Cicala e Valerio Rossi. Novara: Interlinea.
- Rebora, Clemente. 2008. *Le poesie (1913-1957)*. A cura di Gianni Mus-sini e Vanni Scheiwiller. Milano: Garzanti.
- Salva, Orsola Rosa, Vallortigara, Giorgio. 2012. "Predisposizioni per il riconoscimento degli oggetti animati ed il loro ruolo nello sviluppo della personificazione". *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia* (pp. 1-14). A cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini. Trento: Università degli Studi di Trento.
- Spezzani, Pietro. 1966. "Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al «Sentimento del tempo»". Aa.Vv. *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese* (pp. 89-160). Padova: Liviana.
- Tesio, Giovanni. 2008. "Ove la guerra «è più torva». Appunti di lettura per le *Poesie sparse*". *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* (pp. 143-158). Atti del convegno, Milano 30-31 ottobre 2007. A cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella. Novara: Interlinea.

Um Ísaak Babel

Rússneski rithöfundurinn Ísaak Babel fæddist inn í sæmilega stæða kaupmannsfjölskyldu í borginni Odessu árið 1894. Hann var gyðingur og vel að sér í hebresku en skrifaði á rússnesku. Hann sleit barnsskónum í heimaborg sinni og lauk þar grunnskóla, en fór í framhaldsskóla í Kænugarði. Í uppvextinum kynntist Babel þeirri mismunun sem gyðingar bjuggu við og ofsóknum á hendur þeim. Frá þessu segir hann í svokölluðum „ævisögulegum“ smásögum, einkum í „Sagan af dúfnakofanum mínum“ og „Fyrsta ástin“. Ættingjar hans hafa þó bent á að farið sé nokkuð frjálsglega með staðreyndir – og að í sögunum segi Babel frá fólki sem hann þekkti ekki og hann hafi sjálfur ekki orðið vitni að þeim ofsóknum sem þar sé lýst. Smásagan „Bernska. Hjá ömmu“ sem hér birtist í fyrsta sinn í íslenskri þýðingu er nokkuð eldri en frægustu „æskusögur“ höfundar. Hún er skrifuð árið 1915 en birtist fyrst á prenti árið 1965.

Hugur Babels stóð snemma til skrifta og að námi loknu fór hann til St. Pétursborgar til að reyna sig sem rithöfundur. Líkt og fleiri fór hann á fund Maxíms Gorkí sem gaf út fyrstu sögur hans í blaði sínu *Annálar*. Gorkí sá að hér var hæfileikamaður á ferð en taldi þó að nokkuð skorti á lífsreynslu hins unga rithöfundar og sendi hann út í lífið. Reynslutíminn varð sjö ár. Hann tók þátt í borgarastríðinu, starfaði fyrir leynilögregluna Tsjéka, menntamálaráðuneytið og í prentsmiðjum blaða í St. Pétursborg og Tíblisi, svo eitthvað sé nefnt. Árið 1924 birtust í tímaritinu *Lef* nokkrar sögur sem síðar urðu hluti af frægustu bók Babels, smásagnasafninu Rauða riddaraliðinu (rús. *Конармия*), þar sem fjallað er um borgarastríðið og herförina til Póllands. Þar með var ferill Babels sem rithöfundar hafinn.

Babel unni smásögunni og helstu fyrirmyndir hans voru Maupassant og Tsjechov. Honum var það metnaðarmál að hafa sögur sínar eins stuttar og kostur var og allur óþarfi var miskunnarlaust hreinsaður burt. Þessi list rís hvað hæst í sögunum af Rauða riddaraliðinu, þar sem grimmd stríðsins, sorg og sigrum er lýst með hlutlausum en skýrum hætti.

Velgengni Babels var talsverð á þriðja áratugnum en svo fór að halla undan fæti líkt og hjá fleiri rithöfundum í Sovétríkjunum. Hann var hann handtekinn árið 1939 og tekinn af lífi árið 1940. Að Stalín látnum fengu margir rithöfundar „uppreisn æru“ og Babel var þeirra á meðal. Nú á dögum er Babel talinn vera einn af merkustu smásagnahöfundum Rússlands og Sovétríkjanna.

Bernska. Hjá ömmu¹

Á laugardögum kom ég seint heim, að loknum sex kennslustundum. Gangan heim þótti mér ekki fánýt iðja. Á göngunni hvarf ég á vit dásamlegra dagdrauma og allt, allt var mér kært. Ég þekkti auglýsingaspjöldin, steinana í húsunum, búðargluggana. Ég þekkti þetta allt á sérstakan hátt, afar persónulegan hátt og var alveg sannfærður um að ég sæi í því öllu hið einstaka, hið leyndardómsfulla, það sem við - fólkið köllum eðli hlutanna. Allt greiptist þetta í huga mér. Ef talað var um búð svo ég heyrði til mundi ég eftir auglýsingaskiltinu, gullnum, snjáðum stöfunum, rispunni í vinstra horninu, fallegu kassadömunni með uppsetta hárið; mundi andrúmsloftið sem búið hafði um sig við þessa búð og hvergi annars staðar. Ég bjó mér til mína eigin borg úr búðunum, andrúmsloftinu og auglýsingaspjöldum leikhúsanna. Enn í dag man ég þessa borg, finn fyrir henni og ann henni; finn fyrir henni eins og við finnum móðurilminn, angan af ástúð, orðum og brosi; ann henni vegna þess að þar óx ég úr grasi, var hamingjusamur, sorgmæddur og dreyminn, dreyminn á ástríðufullan og einstakan hátt.

Ég gekk alltaf eftir aðalgötunni, þar var flest fólkið.

Þessi laugardagur, sem mig langar til að segja frá, var í byrjun vors. Á þeim árstíma er loftið hérna ekki kyrrt og mjúkt eins og það sem liggur svo ljúft yfir friðsælli á og litlum dal í Mið-Rússlandi. Hér ríkir leikandi, léttur og áhyggjulaus andvari sem andar fjörgandi ástríðu. Ég var ekki annað en strákhnokki þegar þetta var og skildi fátt, en ég fann fyrir vorinu og af svalanum blómstraði ég og fékk roða í kinnarnar.

1 Þýðingin er gerð eftir Исаак Бабель, „Детство. У бабушки“, *Сочинения*, ritstj. А. Н. Пирожкова, 1. bindi, Moskva: Художественная литература, 1990, bls. 37–42.

Ég tók mér góðan tíma í gönguna. Ég rannsakaði gimsteinana í glugganum hjá skartgripasalanum, las auglýsingaspjöld leikhúsanna frá upphafi til enda, og einn daginn virti ég fyrir mér ljósbleikt lífstykki með löngum liðuðum sokkaböndum í búð madam Rósali. Ég var í þann veginn að halda áfram leið minni þegar ég rakst á hávaxinn stúdent með mikið svart yfirvaraskegg. Hann brosti og spurði mig: „Ertu að læra?“ Ég fór hjá mér. Þá klappaði hann mér drýgindalega á öxlina og sagði yfirlætislega: „Haltu áfram í þessum anda, félagi. Þetta er gott hjá þér. Gangi þér vel!“ Svo skellti hann upp úr, snerist á hæli og gekk burt. Ég varð skelfilega vandræðalegur og staulaðist heim á leið án þess að skoða sýningargluggana hjá madam Rósali frekar.

Þennan laugardag átti ég að vera hjá ömmu. Hún hafði sér herbergi, inn af eldhúsinu, alveg innst í íbúðinni. Í horni herbergisins stóð ofn; ömmu var alltaf kalt. Í herberginu var heitt og loftlaust, það fyllti mig alltaf trega og mig langaði til að rífa mig lausan, langaði til að komast út í frelsið.

Ég dró hafurtask mitt með mér heim til ömmu, bækurnar, nótnastatífið og fiðluna. Það var búið að leggja á borð fyrir mig. Amma sat í horninu. Ég borðaði. Við þögðum. Hurðin var læst. Við vorum ein. Í matinn var hakkaður fiskur með piparrót (réttur sem er vel þess virði að snúast til gyðingdóms fyrir), feit og bragðmikil súpa, steikt kjöt með lauk, salat, niðursoðnir ávextir, kaffi, kaka og epli. Ég borðaði allt. Ég var sveimhugi, það er rétt, en ég hafði góða matarlyst. Amma tók af borðinu. Það varð fínt í herberginu. Í glugganum stóðu visin blóm. Af öllu því sem andann dregur lét amma sér annt um son sinn, sonarson sinn, hundinn Mímku og blóm. Og Mímka kom, hringaði sig saman á dívaninum og sofnaði samstundis. Hún var óttaleg svefnpurka, en sómahundur, góð, skynug, smávaxin og falleg. Mímka var af mopskyni. Hún var ljós á feldinn. Allt fram á efri ár fitnaði hún hvorki né varð þung á sér heldur var tíguleg og grannvaxin alla sína tíð. Hún fylgdi okkur lengi, frá fæðingu til dauðadags, öll sín fimmtán hundaár, og elskaði okkur, eins og við má búast, en mest af öllum elskaði hún þessa harðlyndu og afskiptalausú ömmu mína. Söguna af þögulli og leyndardómsfullri vináttu þeirra segi ég seinna. Það er ákaflega skemmtileg, áhrifamikil og falleg saga.

Sem sagt, við vorum þrjú – ég, amma og Mímí. Mímí svaf. Amma, góðleg, í sparikjól úr silki, sat í horninu, en ég varð að gera heima-

verkefnin. Þetta var strembinn dagur fyrir mig. Í skólanum voru sex kennslustundir, síðan áttu herra Sorokín, tónlistarkennarinn, og herra L., hebreskukennarinn, að koma heim til að taka mig í aukatíma, og þar á eftir kannski líka Peysson, frönskukennarinn, og ég varð að undirbúa mig fyrir tímana. Ég mundi spjara mig með herra L., við vorum gamlir kunningjar, en tónlistin, tónstigarnir – þvílík þjáning! Ég tók til við lærdóminn. Raðaði upp stílabókunum og fór að leysa heima-verkefnin af mikilli nákvæmni. Amma truflaði mig ekki, Guð forði því. Hún varð föl af lotningu og spennu yfir vinnu minni. Hún hafði ekki af mér gulgræn hringlótt augun. Ég fletti blaðsíðu – og þau fylgdu hendi minni eftir með hægð. Nærgöngult og fast augnaráð hennar hefði verið öðrum ofraun, en ég var vanur því.

Síðan hlýddi amma mér yfir. Það verður að segjast eins og er að hún talaði afleita rússnesku, hún bögglaði orðunum út úr sér á sinn sérstaka hátt, og blandaði saman rússnesku, pólsku og jiddísku. Hún var að sjálfsögðu ekki læs á rússnesku, og hélt bókinni á hvolfi. En það truflaði mig ekki í því að þylja upp glósumnar frá upphafi til enda. Amma hlustaði, án þess að skilja bofs, en hún hafði yndi af hljómfalli orðanna, hún bar lotningu fyrir vísindunum, trúði mér, trúði á mig og vildi að ég yrði „bogaty“² – en svo nefndi hún ríka menn. Ég lauk við að fara yfir glósumnar og byrjaði að lesa. Ég var þá að lesa „Fyrsta ástin“ eftir Túrgenev. Allt í sögunni heillaði mig, tær orðin, lýsingarnar, samtölin, en mest áhrif á mig hafði þó atriðið þegar faðir Vladímírs lemur Zinaídu á kinnina með svipunni. Ég heyrði þytinn í svipunni, mjúkt leðrið smaug inn í mig á augabragði, með snerpu og sársauka. Ég var gripinn ólýsanlegri geðshræringu. Á þessum stað varð ég að hætta lestrinum og fara að ganga um gólf. En amma sat hreyfingarlaus, og meira að segja heitt, höfugt loftið bærði ekki á sér, rétt eins og það fyndi að ég væri að lesa lexíurnar, og ekki mætti trufla mig. Það varð stöðugt heitara í herberginu. Mímka fór að hrjóta. Fram að því hafði verið þögn, spegiltær þögn, ekki heyrðist eitt einasta hljóð. Á því andartaki virtist mér allt svo óvenjulegt, og mig langaði að hlaupast á brott frá öllu, og samt verða um kyrrt að eilífu. Rökkvað herbergið, gul augu ömmu, líkami hennar, vafinn inn í sjal, samanhnipraður og

2 [Nafnorðið „bogaty“ (rússn. *богатырь*) þýðir á rússnesku „hetja“ eða „kappi“, en lýsingarorðið „bogatyj“ (rússn. *богатый*) þýðir „ríkur“. Þessi ruglingur á að sýna vankunnáttu ömmunnar í rússnesku. Aths. þýð.]

þögull í horninu, heitt loftið, lokuð hurðin, og högg svipunnar, nístandi þyturinn – það er ekki fyrr en núna að ég skil hvað þetta var skrýtið, hvað þetta hafði mikla þýðingu fyrir mig. Bjölluhringing vakti mig upp af þessu óþægilega ástandi. Sorokín var kominn. Ég hataði hann á þeirri stundu, hataði tónstigana, og þessa óskiljanlegu, óþörfu skræku tónlist. Það verður að viðurkennast, að Sorokín var prýðisnáungi, með svart burstaklippt hár, stórar rauðar hendur og fallegar þykkar varir. Þennan dag varð hann að vinna í heilan klukkutíma, eða jafnvel rúmlega það, undir augnaráði ömmu, og leggja sig allan fram. Fyrir allt þetta hlaut hann þó ekki nokkra viðurkenningu. Augu ömmu fylgdu hreyfingum hans eftir, köld og rannsakandi, og voru eftir sem áður áhugalaus og framandi gagnvart honum. Amma hafði ekki áhuga á utanaðkomandi fólki. Hún ætlaðist til þess að það uppfyllti skyldur sínar við okkur og ekkert annað. Við hófumst handa við lærdóminn. Þó að ég væri ekki hræddur við ömmu, mátti aumingja Sorokín í heilan klukkutíma þola raunir sem voru honum nánast ofviða. Honum leið afar sérkennilega í þessu afskekktu herbergi, frammi fyrir hundinum sem svaf svefni hinni réttlátu, og undir fjandsamlegu og kuldalegu eftirliti ömmu. Að lokum fór hann að tygja sig. Amma rétti honum áhugalaus stóra og hrukkótta hönd sína án þess að hrista hana. Hann gekk á stól á leiðinni út.

Ég þraukaði líka næsta klukkutíma – tímann hjá herra L., og beið þeirrar stundar þegar dyrnar lokuðust einnig á hæla honum.

Kvöldið kom. Á himninum kviknuðu fjarlægjar gylltar doppur. Máninn blindaði húsagarðinn okkar – þennan djúpa reit. Hjá nágrönnunum söng kvenrödd lagið „Hví er ég frávíta af ást“. Hinir í fjölskyldu okkar höfðu farið í leikhús. Ég varð dapur. Ég var þreyttur. Ég var búinn að lesa svo mikið, læra svo mikið, horfa svo mikið. Amma kveikti á lampanum. Á samri stundu varð allt hljótt í herberginu hennar. Daufur bjarmi féll á dökk, þung húsgögnin. Mímí vaknaði, trítlaði um herbergin, kom aftur til okkar og beið eftir kvöldmatnum. Þjónustustúlkan kom inn með samóvarinn. Amma hélt mikið upp á te. Hún hafði geymt kryddköku handa mér. Við fengum okkur vel að drekka. Í djúpum og skörpum hrukkum ömmu glitraði sviti. „Viltu fara að sofa?“ spurði hún. Og ég svaraði, „Nei.“ Við fórum að spjalla saman. Og enn einu sinni hlýddi ég á sögur ömmu. Endur fyrir löngu, fyrir mörgum árum, átti gyðingur nokkur krá. Hann var fátækur, kvæntur, bjó við

ómeð og seldi ólöglegan vodka. Komissarinn kom til hans og fór að angra hann. Lífið varð honum erfitt. Hann fór til prestsins og sagði: „Rabbíni, komissarinn gerir út af við mig. Biddu Guð að varðveita mig.“ „Farðu í friði,“ sagði presturinn við hann. „Komissarinn mun róast.“ Gyðingurinn hvarf á braut. Á leiðinni að kránni sinni gekk hann fram á komissarinn. Sá lá dauður á götunni með andlitið dreyrrautt og sollið.

Amma þagnaði. Samóvarinn suðaði. Nágrannakonan hélt áfram að syngja. Máninn blindaði allt. Mímí dillaði rófunni. Hún var svöng.

„Hér áður fyrr átti fólk sér trú,“ mælti amma mín. „Þá var jarðlífið einfaldara. Þegar ég var ung stúlka gerðu Pólverjar uppreisn. Við hliðina á okkur var óðal í eigu greifa. Sjálfur keisarinn kom og heimsótti greifann. Þeir skemmtu sér í sjö daga og sjö nætur. Á nóttunni hljóp ég að kastala greifans og horfði inn um upplýsta gluggana. Greifinn átti dóttur og heimsins fallegustu perlur. Svo var gerð uppreisn. Það komu hermenn og drógu hann út á torgið. Hermennirnir grófu gryfju. Þeir vildu binda fyrir augun á gamla manninum. Hann sagði: „Það er óþarfi,“ og tók sér stöðu frammi fyrir hermönnum og skipaði: „Skjótið.“ Greifinn var hávaxinn, gráhærður maður. Bændunum þótti vænt um hann. Þegar verið var að grafa hann, kom hraðboði á þeysispretti. Hann var með náðunarbréf frá keisaranum.“

Samóvarinn var orðinn kaldur. Amma drakk síðasta bollann af köldu teinu, og saug sykursmola í tannlausum munninum.

„Afi þinn,“ tók hún til máls, „kunni margar sögur, en hann var trúlaus með öllu, hann trúði bara á mennina. Hann lét vini sína hafa alla sína peninga, og þegar hann fór til að rukka þá, fleygðu þeir honum niður stigann, og hann gekk af vitinu.“

Og amma segir mér frá afa mínum, sem var hávaxinn, ástríðufullur maður, háðfugl og harðstjóri. Hann spilaði á fiðlu, sat við skriftir á nóttunni og kunni öll tungumál. Hann lét stýrast af óslökkvandi þekkingarþorsta og lífsþrá. Hershöfðingjadóttir varð ástfangin af eldri syni þeirra. Sá flakkaði mikið, stundaði fjárhættuspil og dó í Kanada 37 ára gamall. Amma átti þá ekkert eftir nema einn son og mig. Allt var þetta liðið. Dagur er kominn að kveldi og dauðinn nálgast hægum skrefum. Amma þagnar, hneigir höfuðið og grætur.

„Lærðu,“ segir hún allt í einu af þunga, „lærðu, og þú munt öðlast allt – frægð og frama. Þú verður að vita allt. Allir munu falla fram og

sýna þér auðmýkt. Allir verða að öfunda þig. Ekki treysta fólki. Ekki eignast vini. Ekki láta þá hafa peninga. Ekki gefa þeim hjarta þitt.“

Amma segir ekki fleira. Það er hljótt. Amma hugsar um horfna tíma og harma, hugsar um örlög mín, og strangt boðorð hennar leggst þungt – um aldir alda – á veikbyggðar barnsherðar mínar. Í dimmu horninu logar í glóandi heitum ofninum. Mér er heitt, ég næ ekki andanum, ég verð að hlaupa út undir bert loft, út í frelsið, en ég hef ekki þrek til að lyfta þungu höfðinu.

Í eldhúsinu glamrar í leirtaui. Amma fer þangað. Við erum að fara að borða. Fljótlega heyri ég járnharða og reiðilega rödd. Hún öskrar á þjónustustúlkuna. Ég er í senn undrandi og leiður. Það er ekki nema stutt stund síðan frá henni stafaði friði og sorg. Þjónustustúlkann snýr upp á sig. „Komdu þér út – leigubý“, drynur há röddin sem er ópolinmóð og full af heift. „Ég ræð hér húsum. Þú brýtur allt og bramlar. Burt með þig.“ Ég þoli ekki að hlusta á þetta ærandi öskur. Í gegnum hálflyktar dyrnar sé ég ömmu. Andlit hennar er spennt, neðrivörin titrar létt og vægðarlaust, hálsinn er þrútin eins og hann sé bólginn. Þjónustustúlkann svarar einhverju. „Út með þig“, sagði amma. Það verður hljótt. Þjónustan laut höfði og laumaðist hljóðlega út, rétt eins og hún óttaðist að særa þögnina.

Við snæðum í þögn. Við borðum nægju okkar, mikið og lengi. Gagnsæ augu ömmu eru hreyfingarlaus, og hvert þau horfa – veit ég ekki. Eftir kvöldmatinn ...³

Svo sé ég ekkert fleira, vegna þess að ég sef fast, sef svefni barnsins handan við innsiglin sjö í heitu herbergi ömmu.

Þýð. Rebekka Þráinsdóttir

3 Hér rofnar setningin. Lokamálsgreinin er skrifuð á annað blað. (*Aths. útgefanda*). [Síðasta orð þessarar rofnu setningar í frumtexta er „hún“ (rússn. *она*) – sem vísar til ömmunnar. Orðinu er sleppt hér því ómögulegt er að átta sig á hvaða sögn ætti að vera undanfari þess. *Aths. þýð.*]

Sagan um Renart – Le roman de Renart

Sagan um Renart er ekki ein saga heldur margar. Verkið er safnrit sem inniheldur mislangar, ólíkar sögur og skiptist í 26 þætti eða hluta sem voru samdir á alllöngu tímabili af mörgum höfundum, flestum óþekktum. Elstu sögurnar eru eignaðar klerkinum Pierre de Saint-Cloud og eru frá því um 1171 en þær yngstu frá um 1250. Allar eiga þær það sameiginlegt að fjalla um Renart, refinn falska og fláraða, deilur hans og átök við hin dýrin í skóginum eða nágrenni hans: hanann Fagurgala, úlfinn Ísengrín, björninn Brúnó, krummann Tíecelín, hænuna Pinte, köttinn Tíbert, snigilinn Slóða og fleiri. Mannfólkinu bregður einnig fyrir en aðeins í aukahlutverkum.

Menn hafa löngum haft gaman af að eigna dýrum mannlega hegðun og framkomu. Þannig má líka gera grín að samfélaginu og gagnrýna það og annað fólk, eða veraldlega og trúarlega valdhafa. Dæmisögur Esóps og fleiri verk þar sem dýr eru í aðalhlutverkum voru vel þekkt á ritunartíma *Sögunnar um Renart* og gætir áhrifa þeirra víða í henni. Hér eru það klerkar sem draga dár að samtíma sínum og samfélag dýranna endurspeglar samfélag manna: lénskipulag, munkareglur, bardaga, réttarhöld, hirðlíf, en einnig hversdagslegri þætti tilverunnar í miðaldasamfélaginu. Ekkert er klerkunum heilagt og síðast en ekki síst skopast þeir að þeim bókmenntum sem voru í hvað mestum hávegum hafðar á ritunartíma verksins: kappkvæðum og riddarasögum. Hetjurnar sem hér ríða um héruð eru ekki göfugar, hæverskar og hugrakkar heldur eigingjarnar, hræsnisfullar og illa innrættar.

Ádeilan og skopið vega því þungt í þessum frásögnum. Eitt er þó ekki síður áhugavert við lesturinn og það er sú mynd sem dregin er upp af dýrunum, háttum þeirra og venjum. Umhverfinu og sveita-

lífinu er vandlega lýst, til dæmis þegar sagt er frá hæsnaveiðum rebba. Einnig er umbreytingin frá dýri til manns og frá manni til dýrs svo vel fléttuð inn í frásögnina að stundum veit lesandinn ekki lengur hvort er á ferðinni maður eða dýr. Það er eitt af því sem setur svip sinn á þriðja þátt verksins sem hér er þýddur. Þar segir frá viðskiptum Renarts við fiskkaupmenn og því hvernig hann gabbar sinn gamla fjandvin, úlfinn Ísengrín. Sagan gerist að vetrarlagi, sem er óvenjulegt í frönskum bókmenntum frá þessu tímabili, og hér fáum við að kynnast helsta óvini dýranna í skóginum á þessum árstíma, hungrinu, og hvernig ráða má bót á því. Svo miklar voru vinsældir rebba að nafn hans í sögunni, Renart, var notað allt frá 13. öld sem nafn yfir refi almennt.

Eins og flest önnur frönsk bókmenntaverk frá þessum tíma er *Sagan um Renart* ljóðsaga og bundin í átta atkvæða ljóðlínur með runurími. Við þýðingu kaflans var stuðst við útgáfu Jeans Dufournet á verkinu sem er frá árinu 1985¹. Þýtt er á óbundið mál en uppsetning textans gefur dálitla hugmynd um byggingu frumtextans.

1 *Le roman de Renart*. Texte établi et traduit par Jean Dufournet et Andrée Méline, París: GF-Flammarion, 1985, 2 b., hér 1. bindi, bls. 280–307. Þessi útgáfa byggir á eldri útgáfu: *Le roman de Renard (branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV)*. Chronologie, préface, bibliographie, notes et lexique par Jean Dufournet, París: Garnier-Flammarion, 1970.

Sagan um Renart

Le roman de Renart

3. hluti

*Seigneur, ce fu en cel termine
Que li douz temps d'esté decline
Et yver revient en saison;
Et Renars fu en sa maison...*

Herrar mínir, þetta var á þeim árstíma
er góðviðrisdögunum fer fækkandi
og veturinn heldur innreið sína.
Renart var heima hjá sér
en matarforði hans uppurinn.
Nú var sannarlega illt í efni.
Hann gat hvorki gefið né keypt
og honum voru allar bjargir bannaðar.
Af illri nauðsyn lagði hann land undir fót,
laumaðist um til að enginn yrði hans var.
Hann fór yfir sefi þakta mýri
á milli skógarins og árinnar;
hann fór langa leið þar til hann kom
að steinlögðum vegi.
Þar hnipraði Renart sig saman,
teygði fram hausinn í allar áttir.
Hann vissi ekki hvar hann átti að leita matar
til þess að seðja hungrið sem svarf að.
Hann vissi ekki hvað hann átti að taka til bragðs.
Því lagðist hann niður við limgerði
og þar ætlaði hann að bíða þess sem verða vildi.
Þá sér hann hvar kaupmenn nálgast

á fullri ferð, á leið frá ströndinni
 með kerru af fiski.
 Nóg höfðu þeir af nýrri síld
 vegna þess að vindurinn hafði blásið
 alla liðlanga vikuna;
 þeir voru líka með aðrar tegundir af góðum fiski,
 smáum og stórum, og svo mikið
 að körfurnar voru fullar.
 Það voru steinsugur og álar
 sem þeir höfðu keypt á sveitabæjunum.
 Kerran var drekkhlaðin
 og Renart, svikahrappurinn sá,
 var ekki ýkja langt undan.
 Þegar hann sá kerruna sneisafulla
 af álum og steinsugum,
 laumaðist hann skemmstu leið
 til þess að verða á undan kaupmönnum,
 í von um að blekkja þá
 án þess að þeir tækju eftir neinu.
 Hann lagðist niður á miðjan veginn.
 Hlustið nú á hvernig hann blekkti þá!
 Hann lagðist endilangur í grasið
 og þóttist vera dauður.
 Renart, bragðarefurinn,
 lokaði augunum, lét skína í tennurnar
 og hélt niðri í sér andanum.
 Hafið þið nokkru sinni heyrt um önnur eins svik?
 Hann lá þarna, hreyfingarlaus.
 En hér komu kaupmennirnir
 sem áttu sér einskis ills von.
 Sá sem framar fór kom auga á Renart, virti hann fyrir sér,
 og kallaði svo á félagan sinn:
 „Sjáðu, þarna er rebbi eða varðhundur!“
 Þegar hinn sá refinn hrópaði hann:
 „Þetta er rebbi! Flýttu þér, náðu honum!
 Djöfullinn sjálfur, láttu hann ekki komast undan!
 Renart þarf að vera býsna klókur
 til þess að við náum ekki af honum skinninu!“
 Kaupmaðurinn greikkaði sporið
 og félaginn fylgdi fast á eftir

þar til þeir komu að Renart.
 Hann lá á bakinu
 og þeir veltu honum fram og aftur
 án ótta við að vera bitnir.
 Þeir verðlögðu skinnið á baki hans, svo á bringunni.
 Annar mat það á þrjá skildinga
 en hinn svaraði: „Guð hjálpi mér!
 Það er fjögurra skildinga virði og samt ódýrt!
 Við höfum enn pláss.
 Köstum honum upp á kerruna.
 Sjáðu hvað bringan er skjannahvít!“
 Að svo mæltu tóku þeir rebba,
 hentu honum upp á kerruna
 og héldu leiðar sinnar,
 báðir hæstánægðir með fenginn:
 „Við gerum ekki meira í bili
 en í kvöld, þegar við verðum komnir heim,
 munum við fletta hann klæðum.“
 Þeir hlógu að eigin gríni,
 en Renart tók þá ekki alvarlega
 vegna þess að eitt er að segja, annað að framkvæma.
 Hann flatmagaði ofan á körfunum
 og nagaði gat á eina þeirra
 og krækti sér í (og það er dagsatt)
 meira en þrjátíu síldir;
 hann tæmdi svo að segja körfuna.
 Hann át af bestu lyst
 og bað hvorki um salt né salvú.
 En áður en hann fer
 mun hann kasta út línunni,
 það efast ég ekki um.
 Hann lagði til atlögu við næstu körfu,
 stakk trýninu ofan í hana
 og dró þrjár kippur af áli.
 Renart deyr aldrei ráðalaus,
 hann stakk hausnum undir bandið
 og kom fengnum fyrir á bakinu
 sem varð þakið álum.
 Nú var komið nóg.
 Hann þurfti að finna leið

til að komast niður
 en hann hafði hvorki planku né tröppu.
 Hann kraup því
 til að ganga úr skugga um
 hvernig hann gæti stokkið án áhættu.
 Síðan færði hann sig örlítið nær brúninni
 og stökk, með fætuna fyrst,
 úr kerrunni og niður á veginn,
 með ránsfenginn um hálsinn.
 Þegar hann var lentur
 sagði hann við kaupmennina: „Guð geymi ykkur!
 Ég á þessi álagrey,
 þið megið eiga afganginn!“
 Þegar þeir heyrðu í honum
 voru þeir furðu lostnir.
 Þeir æptu: „Refur, refur!“
 Þeir stukku upp í kerruna
 og hugðust grípa refinn
 en hann hafði ekki beðið eftir þeim.
 Annar kaupmaðurinn hugsaði sig um
 og sagði við hinn: „Við gættum
 álanna illa, held ég.“
 Báðir neru þeir höndunum saman af angist.
 „Æ,“ sagði annar þeirra, „við töpuðum miklu
 af gáleysi einu saman.“
 Við vorum nú meiri heimskingjarnir
 báðir tveir að treysta Renart!
 Hann hefur létt körfurnar,
 næstum því tæmt þær
 vegna þess að hann er með tvær kippur af áli um hálsinn.
 Megi hann fá ærlegan niðurgang!“
 „Æ, Renart,“ héldu kaupmennirnir áfram,
 „þú ert slóttugur!
 Megi állinn valda þér vítiskvölum!“
 „Herrar, ég vil ekki deila við ykkur.
 Þið getið sagt það sem þið viljið:
 Ég er Renart og segi ekki orð í viðbót.“
 Kaupmennirnir eltu hann
 en þeir náðu honum ekki þennan daginn
 því hesturinn hans var sprettharður.

Hann hljóp í gegnum dal og lét ekki staðar numið
 fyrr en hann kom heim til sín.
 Kaupmennirnir gáfust upp,
 formæltu sjálfum sér og
 sneru við, lúpulegir.
 En rebbi hljóp áfram,
 vanur að finna leið úr kröggum.
 Hann tók stefnuna á kastala sinn
 þar sem fjölskyldan beið hans
 og var illa á sig komin.
 Renart fór inn fyrir girðinguna.
 Konan hans kom hlaupandi á móti honum;
 hún hét Hermelína, ung og falleg,
 einkar hæversk og göfug.
 Runnabryótur og Illkvistur,
 sem voru bræður,
 hlupu til pabba síns
 sem skokkaði til þeirra,
 pakksaddur og lukkulegur,
 með álana um hálsinn.
 Og án þess að skeyta um álit annarra
 lokaði hann dyrunum á eftir sér
 vegna álanna sem hann kom með.
 Hér var Renart í turni sínum.
 Synir hans tóku honum fagnandi
 og þurrkuðu honum vel um fætuna.
 Þeir losuðu álana af bandinu
 og skáru þá í bita.
 Síðan bjuggu þeir til teina
 úr hesli og þræddu bitana upp á þá.
 Það var létt verk að kveikja eldinn,
 því nóg var af eldivið.
 Þeir blésu úr öllum áttum
 og komu teinunum fyrir
 þegar viðurinn var orðinn að glóðum.
 Meðan þeir létu álinn
 soðna og steikjast
 kom herra Ísengrín
 sem hafði verið á ferðinni
 frá því um morguninn

án þess að bera nokkuð úr bítum.
 Hann var aðframkominn af hungri
 því það hafði verið hart í ári.
 Í rjóðri þar sem verið var að búa land til ræktunar
 tók hann stefnu beint á kastala Renarts
 og sá reyk stíga upp frá eldhúsinu
 þar sem eldur logaði
 og verið var að steikja álana
 sem synir Renarts sneru á teinunum.
 Þegar Ísengrín fann þessa
 óvenjulegu reykjarlykt
 byrjaði hann að þefa
 og sleikja út um.
 Hann hefði glaður gengið í þjónustu þeirra
 ef þeir hefðu viljað hleypa honum inn.
 Hann fór að glugganum
 til að kanna málið.
 Hann braut heilann um
 hvernig hann ætti að komast inn,
 með væli eða fyrir vináttu sakir;
 en það er ekki til neins
 því Renart er þannig gerður
 að bónleiðin er einskis nýt.
 Ísengrín kraup á viðarkubbi.
 Hann hafði geispað svo mikið að honum var illt í
 munninum.
 Hann hljóp fram og aftur, leit inn, einu sinni, svo aftur,
 en fann samt enga leið
 til þess að komast inn fyrir þröskuldinn
 þrátt fyrir gjafir og fögur fyrirheit.
 Að lokum ákvað hann
 að grátbiðja félaga sinn
 að gefa sér, í Guðs nafni,
 agnarögn, eða góðan skammt, af máltíðinni.
 Hann kallaði inn um gat:
 „Herra minn, góði vinur, opnaðu dyrnar fyrir mér!
 Ég flyt þér góðar fréttir
 sem þú munt fagna.“
 Renart heyrði í honum og vissi vel hver var á ferðinni
 en lét þetta sem vind um eyru þjóta

og þóttist ekki heyra neitt.
 Ísengrín skildi hvorki upp né niður
 þar sem hann stóð sársvangur
 og dauðlangaði í álinn.
 Því kallaði hann aftur: „Opnaðu kæri herra!“
 Renart skellti upp úr
 og spurði: „Hver er þar?“
 „Þetta er ég,“ svaraði hinn.
 „Þú hver?“ – „Þetta er félagi þinn.“
 „Við höldum að þú værir þjófur.“
 „Það er ég ekki,“ sagði Ísengrín, „opnaðu!“
 „Sýndu þolinmæði,“ svaraði Renart,
 „þar til munkarnir eru búnir að borða;
 þeir eru sestir að borðum.“
 „Hvað segir þú,“ sagði hinn, „eru munkar hjá þér?“
 „Auðvitað ekki,“ sagði Renart, „þetta eru kanónar
 úr Tironreglunni.
 (Guð varðveiti mig ef ég segi ósatt!)
 og ég er núna einn af þeim.“
 „Nomini Dame,“¹ sagði úlfurinn,
 „ertu að segja mér satt?“
 „Já, í nafni kærleikans.“
 „Ef svo er, veittu mér húsaskjól!“
 „Þú færð engan mat.“
 „Hvað segirðu, áttu engan mat?“
 „Jú, víst er það,“ sagði Renart,
 „en leyfðu mér að spyrja:
 komstu hingað til þess að betla?“
 „Alls ekki! Ég vildi bara vita hvernig þú hefur það.“
 „Það er ómögulegt,“ sagði Renart.
 „Hvers vegna,“ spurði úlfurinn.
 „Það stendur illa á,“ svaraði Renart.
 „En segðu mér: borðið þið kjöt?“
 „Þú ert að spauga,“ sagði Renart.
 „Hvað borða þá munkarnir þínir?“
 „Ég skal segja þér það vafningalaust:
 þeir borða mjúka osta og
 höfðuðstóra fiska.

¹ „Í nafni frúarinnar“ í stað *In nomine Domine*, „Í herrans nafni“.

Heilagur Benedikt mælir svo fyrir
 að við eigum ekki leggja okkur neitt verra til munns.“
 „Þetta grunaði mig ekki,“ sagði Ísengrín,
 „ég hafði ekki minnstu hugmynd um þetta
 en veittu mér húsaskjól!
 Ég veit ekki hvert ég á leggja leið mína í dag.“
 „Veita þér húsaskjól?“ sagði Renart. „Þvílík firra!
 Hér getur enginn dvalið
 nema hann sé munkur eða einsetumaður.
 Farðu leiðar þinnar, hér er ekkert að fá.“
 Ísengrín heyrði þetta og var dagljóst
 að það var sama hvað hann reyndi,
 hann kæmist ekki inn hjá Renart.
 Hvað átti hann að gera! Hann gafst upp.
 En samt spurði hann:
 „Fiskurinn, er það góður matur?
 Gefðu mér nú að minnsta kosti einn bita!
 Bara til að ég fái að smakka.
 Mikið eru álarinnir heppnir
 að hafa verið veiddir og roðflettir
 ef þú ætlar að láta svo lítið að leggja þér þá til munns!“
 Renart, sem var útsmoginn,
 tók þrjá bita af áli
 sem voru í eldinum.
 Þeir voru passlega steiktir þannig að holdið
 losnaði vel af beinunum.
 Renart át einn bitann og fór með annan
 til þess sem beið við dyrnar
 og sagði: „Vinur, komdu hingað
 aðeins nær og taktu við mat, sem þér er gefinn af kærleika
 af þeim sem eru sannfærðir um
 að þú munir einn dag verða munkur.“
 Ísengrín svaraði: „Ég hef enga ákvörðun tekið
 um framtíðina, en þetta má vel vera.
 En, kæri herra, réttu mér
 matinn tafarlaust!“
 Hinn lét hann fá bitann og Ísengrín greip hann
 og var fljótur að gleypa hann.
 Hann hefði vel getað étið meira.
 Renart spurði: „Hvernig finnst þér maturinn?“

Mathákurinn titraði og skalf,
 iðaði í skinninu af græðgi:
 „Vita skaltu, herra Renart,
 að Guð mun launa þér.
 Gefðu mér einn bita enn,
 kæri vinur, til að hvetja mig til þess
 að verða reglubróðir þinn.“
 „Ég sver við skóna þína,“ svaraði Renart,
 sem vildi sannarlega gera honum grikk,
 „að ef þú vilt gerast munkur
 þá vildi ég að þú væri andlegur leiðbeinandi minn,
 því að ég veit vel að herrarnir
 myndu gera þig að prior
 eða ábóta fyrir Hvítasunnu.“
 „Ertu að gera grín að mér?“ spurði Ísengrín.
 „Alls ekki, kæri herra,“ sagði Renart,
 „ég sver við höfuðið á mér, og ég get sagt þér,
 í nafni heilags Felix,
 að þú yrðir fegursti munkurinn í reglunni.“
 „Fengi ég nógu mikið af fiski
 til þess að jafna mig
 á þeirri pest sem nú herjar á mig?“
 Og Renart svaraði:
 „Já, eins mikið og þú vilt.
 Ha! En fyrst þarf að raka þig,
 klippa og snyrta skeggið.“
 Það urraði í Ísengrín
 þegar hann heyrði talað um rakstur:
 „Drögum þetta ekki, vinur,“ sagði hann,
 „og vertu snöggur að raka mig!“
 Renart svaraði: „Innan skamms
 verður þú kominn með stóra og mikla krúnu;
 við þurfum bara að hita vatnið.“
 Og nú munuð þið heyra góða sögu:
 Renart setti vatn yfir eldinn
 og lét suðuna koma upp.
 Síðan fór hann að dyrunum
 og lét úlfinn stinga höfðinu inn
 um lúgu í hurðinni.
 Ísengrín teygði fram hálsinn

og Renart, sem fannst úlfurinn vera óttalega vitlaus,
 hellti sjóðandi vatninu
 yfir kollinn á honum.
 Þetta var lúalegt og illa gert!
 Ísengrín hristi höfuðuð,
 sýndi tennurnar og gretti sig herfilega.
 Hann hörfaði
 og æpti: „Renart, ég er dauður.
 Megi ólánið elta þig í dag!
 Krúnan er alltof stór!“
 Renart rak tunguna út úr sér,
 eins langt og hann gat.
 „Herra, þú ert ekki sá eini,“ sagði hann,
 „allir í klaustrinu eru með svona stóra krúnu.“
 „Ég held að þú segir ósatt,“ svaraði Ísengrín.
 „Alls ekki, herra, trúðu mér.
 Þessa fyrstu nótt
 þarft þú að gangast undir próf
 sem er venjan hér í reglunni.“
 Ísengrín sagði: „Með ánægju.
 Ég skal gera allt sem reglan kveður á um,
 það getur þú verið viss um.“
 Og Renart lét hann heita því
 að vinna sér ekki mein
 og fylgja öllum ráðum sínum.
 Og þetta gerði Renart svo vel
 að úlfurinn varð alveg ringlaður.
 Síðan fór Renart út um holu
 sem hann hafði gert bak við dyrnar
 og fór beint til Ísengrín
 sem kveinaði vesældarlega
 yfir því að hafa verið rakaður svona harkalega.
 Á höfði hans var hvorki húð né hár.
 Án frekari orðaskipta
 lögðu þeir tafarlaust báðir af stað,
 Renart fyrstur og hinn á eftir,
 þar til þeir komu að tjörn.
 Þetta var rétt fyrir jól,
 á þeim tíma þegar svínalærin eru söltuð.
 Himinninn var stjörnubjartur

og tjörninn þar sem Ísengrín átti að fiska
 var svo frosin
 að þar hefði mátt stíga dans.
 Þar var bara ein vök
 sem bændurnir höfðu gert
 og þangað ráku þeir búpeninginn
 á kvöldin, spjölluðu og drukku.
 Þeir höfðu skilið eftir fötu.
 Renart hljóp þangað, með kviðinn við jörð,
 og sneri sér að vininum:
 „Herra,“ sagði hann, „komdu hingað!
 Hér er allt morandi í fiski
 og hér er áhaldið sem við notum til að veiða
 ála, vatnaskeggja
 og aðra góða fiska.“
 „Bróðir Renart,“ sagði Ísengrín,
 „taktu áhaldið og bittu það fast við skottið á mér!“
 Renart tók fötuna og hnýtti hana
 eins vel og hann gat við skott úlfsins.
 „Bróðir,“ sagði hann, „nú verður þú
 að vera grafkyrr
 til þess að fiskarnir komi.“
 Svo lagðist hann hjá runna
 með trýnið milli framlappanna
 og fylgdist með úlfinum.
 Nú var Ísengrín á ísnum,
 og fatan í vatninu,
 full af ísmolum.
 Vatnið byrjaði að frjósa,
 utan um fötuna
 sem var bundin við skottið.
 Fatan var yfirfull af ís.
 Skottið var í ísköldu vatninu
 og sat fast í ísnum.
 Ísengrín ætlaði að standa upp
 og toga fötuna til sín.
 Hann reyndi aftur og aftur,
 en vissi ekki hvað var til ráða og varð hræddur.
 Hann kallaði á Renart,
 því hann gat ekki falið sig lengur

og sólin var að koma upp.
 Renart lyfti höfðinu,
 opnaði augun og horfði í kringum sig:
 „Bróðir,“ sagði hann, „láttu þetta gott heita!
 Förum hédan, kæri vinur!
 Það hefur borið vel í veiði.“
 Ísengrín hrópaði til hans:
 „Renart, það er alltof mikið af fiski.
 Ég veit ekki hversu margir þeir eru.“
 Renart fór að hlæja
 og sagði við hann vafningalaust:
 „Sá sem ágirnist allt, glatar öllu.“
 Nóttin kveður, það birtir af degi.
 Það er morgunn og sólin kemur upp.
 Allir stúgar eru hvítir af snjó.
 Herra Constant af Granges,
 velmegandi aðalsmaður,
 sem bjó nálægt tjörninni,
 var kominn á fætur með öllu sínu fólki,
 og það lá ljómandi vel á þeim öllum.
 Hann tók veiðihornið, kallaði á hundana
 og lét leggja á hestinn.
 Menn hans æptu og kölluðu.
 Við þessi læti lagði Renart á flóttu
 og flýtti sér heim í grenið.
 En Ísengrín gat sig hvergi hreyft
 og togaði og rembdist eins og hann gat.
 Minnstu munaði að hann missti feldinn.
 Ef hann ætlaði að komast í burtu
 varð hann að fórna skottinu.
 Meðan Ísengrín stritaði á ísnum
 kom skósveinn brokkandi
 með tvo veiðhunda í taumi.
 Hann sá úlfinn og reið rösklega til hans;
 Ísengrín var frosinn við ísinn,
 og hnakkinn hárlaus.
 Skósveinninn virti hann vel fyrir sér og æpti:
 „Æ, æ! Úlfur! Hjálp! Hjálp!“
 Veiðimennirnir flýttu sér út úr húsinu
 þegar þeir heyrðu hann kalla

og komu með alla hundana úr girðingunni.
 Nú var illa komið fyrir Ísengrín,
 því herra Constant kom ríðandi á eftir hinum
 á harðastökki
 og æpti hástöfum: „Af baki!
 Sleppið hundunum! Sleppið hundunum!“
 Þeir sem gættu hundanna leystu þá
 og þeir stukku á úlfinn.
 Ísengrín yfði sig.
 Veiðmaðurinn æsti hundana
 með miklum ópum.
 Ísengrín varðist hetjulega,
 og beit frá sér: Hvað annað gat hann gert?
 Hann hefði miklu frekar viljað frið.
 Herra Constant, með sverðið á lofti,
 reið að honum til að höggva hann.
 Hann fór af baki
 og gekk á ísnum að úlfinum.
 Hann lagði til hans þar sem hann stóð fyrir aftan úlfinn
 og ætlaði að slá en hæfði ekki.
 Hann hitti ekki í mark
 og herra Constant datt aftur á bak
 og skar sig á hnakkanum.
 Hann stóð upp með erfiðismunum
 og réðst heiftarlega á úlfinn.
 Nú getið þið heyrt um blóðugt stríð!
 Hann ætlaði að slá hann í höfuðið
 en höggið lenti annars staðar.
 Sverðið rann niður að skottinu
 og skar það af
 við rassinn; hann hitti í mark
 og þegar Ísengrín fann höggið
 stökk hann til hliðar, hljóp af stað,
 og beit til skiptis hundana
 sem fylgdu honum fast eftir.
 En skottið skildi hann eftir í staðinn
 sér til angurs og armæðu;
 minnstu munaði að sorgin gerði út af við hann.
 Það eina sem hann gat gert var að flýja
 upp á hæð þar sem hann faldi sig.

Hundarnir réðust á hann
 en hann varðist af kappi.
 Þegar þeir voru komnir upp á hæðina
 gáfust hundanir upp, lafmóðir.
 Ísengrín sofnaði ekki á verðinum,
 hann greip tækifærið og flúði
 á harðaspretti í átt að skóginum.
 Þegar þangað var komið sór hann
 að hann myndi hefna sín á Renart,
 og aldrei líta á hann sem vin sinn.

Þýð. Ásdís R. Magnúsdóttir

Höfundar, þýðendur og ritstjórar

Philip Allingham (f. 1947) lauk doktorsnámi í ensku og leiklist frá Háskólanum í British Columbia og er nú heiðursprófessor við Lakehead-háskóla.

Netfang: pallingh@lakeheadu.ca

Ásdís R. Magnúsdóttir (f. 1964) lauk doktorsprófi í frönskum bókmenntum frá Stendhal-háskólanum í Grenoble og er prófessor í frönsku máli og bókmenntum við Háskóla Íslands.

Netfang: asdisrm@hi.is

Ken Benson (f. 1956) lauk doktorsnámi í spænsku frá Háskólanum í Stokkhólmi og er prófessor í bókmenntum hins spænskumælandi heims við sama skóla.

Netfang: ken.benson@su.se

Miguel Carrera Garrido (f. 1981) lauk doktorsnámi í spænskri filólógíu (bókmenntum) frá Complutense-háskólanum í Madrid og er aðjúntk við Marie Curie-Skłodowska-háskólann.

Netfang: mcarreragarrido@gmail.com

Sara Ehrling (f. 1973) lauk doktorsnámi í latínu frá Háskólanum í Gautaborg og er dósent í latínu við sama skóla.

Netfang: sara.ehrling@sprak.gu.se

Susana Silvia Fernández (f. 1967) lauk doktorsnámi í spænsku við Háskólann í Árósum og er dósent í spænsku við sama skóla.

Netfang: romssf@dac.au.dk

François Heenen (f. 1957) lauk doktorsprófi í málvísindum frá Háskólanum í Vínarborg og meistaraþráðu í frönsku frá Háskóla Íslands. Hann er adjunkt í frönsku við Háskóla Íslands.

Netfang: ffh@hi.is

Helge Vidar Holm (f. 1947) lauk doktorsnámi í frönskum bókmenntum frá Háskólanum í Bergen og er prófessor í frönskum bókmenntum og menningu við sama skóla.

Netfang: helge.holm@uib.no

Ingibjörg Ágústsdóttir (f. 1970) lauk doktorsprófi í skoskum bókmenntum frá Háskólanum í Glasgow og er lektor í breskum bókmenntum við Háskóla Íslands.

Netfang: ingibjoa@hi.is

Britt Marie Karlsson (f. 1959) lauk doktorsnámi í rómönskum málum (frönsku) frá Háskólanum í Gautaborg og er dósent í frönskum bókmenntum við sama skóla.

Netfang: britt-marie.karlsson@sprak.gu.se

Ilpo Kempas (f. 1963) lauk doktorsnámi í spænsku frá Háskólanum í Helsinki og er dósent í spænsku við Seinäjoki-háskólann í hagnýtum vísindum (Seinäjoen ammattikorkeakoulu, SeAMK), Háskólann í Helsinki og Háskólann í Turku.

Netfang: ilpo.kempas@seamk.fi

Ingrid Lindström Leo (f. 1954) lauk doktorsnámi í spænsku frá Háskólanum í Stokkhólmi og er dósent í spænsku við Miðháskólann (Mittuniversitetet) í Sundsvall.

Netfang: ingrid.leo@miun.se

Sara Lindbladh (f. 1987) leggur stund á doktorsnám í rómönskum málum við Háskólann í Gautaborg.

Netfang: sara.lindbladh@sprak.gu.se

Charlotte Lindgren (f. 1969) lauk doktorsnámi í rómönskum málum (frönskum málvísindum) við Háskólann í Uppsölum og er lektor í frönsku við Háskólann í Dölunum (Högskolan Dalarna).

Netfang: cld@du.se

Rebekka Þráinsdóttir (f. 1968) lauk meistaraprófi í rússnesku og rússneskum bókmenntum frá Ríkisháskólanum í St. Pétursborg og er aðjunkt í rússnesku við Háskóla Íslands.

Netfang: rebekka@hi.is

Stefano Rosatti (f. 1964) lauk meistaraprófi í kennslu ítölsku sem erlends tungumáls frá Háskólanum í Feneyjum og er aðjunkt í ítölsku við Háskóla Íslands.

Netfang: rosatti@hi.is

Henriette Walter (f. 1929) er heiðursprófessor í málvísindum Haute-Bretagne-háskóla og stýrir rannsóknastofu í hljóðfræði við École pratique des hautes études við Sorbonne-háskóla. Hún á sæti í og stýrir ýmsum nefndum um franska tungu.

Þórhallur Eypórsson (f. 1959) lauk doktorsprófi í málvísindum frá Cornell-háskóla og er prófessor í málvísindum við Háskóla Íslands.

Netfang: tolli@hi.is