

1

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 27 | NÚMERO 1

MAYO – OCTUBRE 2024



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Alma Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Jean Cristophe Abramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Linda Garosi | Universidad de Córdoba (España)

Stéphanie Genand | Université de Rouen (Francia)

Noelle Groult | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Francisco José Rodríguez Mesa | Universidad de Córdoba (España)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SERVICIO SOCIAL

Emiliano González Rodríguez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sofía Ramos Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo | Ana Paulina García Treviño

Diseño de exteriores | José Maximiliano Jiménez Romero

Formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | Erik Gallardo Aparicio | Óscar Patiño Vallejo



Anuario de Letras Modernas, volumen 27, número 1, mayo — octubre 2024, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Mtra. Berenice Ortega Villela. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los artículos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.26833352e.2024.27.1](https://doi.org/10.22201/ffyl.26833352e.2024.27.1)

CONTENIDO

ARTÍCULOS

Heteroglosia en <i>Los viajes de Gulliver</i> de Jonathan Swift.....	5
<i>Juan Gabriel Garduño Moreno</i>	
Au-delà de la transmédiatité : le discours <i>Potterien</i> dans les réseaux sociaux	29
<i>Lydia Bellabiod</i>	
Les problèmes sociaux révélés par la fiction critique française contemporaine : <i>Cora dans la spirale</i> de Vincent Message	56
<i>Monique Landais Choimet</i>	

TRADUCCIÓN LITERARIA

“Surrounded by Infinity” y el manifiesto del Grupo 1890: Octavio Paz de vuelta al español.....	73
<i>José Darío Martínez Milantchi</i>	

HETEROGLOSIA EN *LOS VIAJES DE GULLIVER* DE JONATHAN SWIFT

HETEROGLOSSIA IN JONATHAN SWIFT'S *GULLIVER'S TRAVELS*

Juan Gabriel GARDUÑO MORENO

Departamento de Educación y Comunicación

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – XOCHIMILCO | Ciudad de México, México

Contacto: jgarduno@correo.xoc.uam.mx

Resumen

Los viajes de Gulliver (1726) de Jonathan Swift es considerada una de las grandes obras de la literatura inglesa del siglo XVIII; en buena medida, su encanto radica en la sátira mordaz de la humanidad al relativizar la superioridad del ser humano y de sus instituciones. Swift destaca cómo la soberbia y la avaricia pueden conducir a la humanidad a su degradación y pone en duda su innata racionalidad. En la obra se ridiculiza a importantes figuras públicas y se hace mofa de la ciencia y la filosofía del temprano siglo dieciocho; de ahí su carácter claramente controversial. En esta obra es notorio el remedo de una gran diversidad de lenguajes sociales, en los cuales se expresan muchas de las preocupaciones filosóficas, políticas y científicas de su tiempo, tales como la posición de Inglaterra en la guerra contra Francia o el destino del país en el terreno religioso. Sobre todo, no obstante, la obra se presenta como una parodia de los libros de viaje, género que gozaba de una gran popularidad en ese tiempo. Este artículo destaca el papel desempeñado por la parodia en la construcción de esta obra y muestra un ejemplo de lo que Bajtín entiende como *heteroglosia*, recurso que contribuyó ostensiblemente en el posterior desarrollo de la narrativa moderna.

Abstract

Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726) is considered one of the great works of eighteenth-century English literature; its charm largely lies in the scathing satire that Swift makes of humanity by relativizing the superiority of the human being and its institutions. Swift highlights how pride and greed can lead humanity to its degradation, calling into question its innate rationality. In the work, important public figures, as well as the scientific and philosophical ideas of the early eighteenth century, are ridiculed—hence its clearly controversial nature. Although the work was conceived as a parody of travel books, the parodic imitation of a great diversity of social languages is equally notorious in it, in which many of the philosophical, political, and scientific concerns of that time are expressed, such as the position of England in the war against France or the fate of the country in the religious sphere. Yet, above all, the work is presented as a parody of travel books, a genre that enjoyed great popularity in that time. This paper highlights the role played by parody in the construction of this work and shows an example of what Bakhtin understands as *heteroglossia*. This stylistic resource contributed ostensibly to the subsequent development of the modern novel.

Palabras clave: *Literatura inglesa del siglo XVIII*

|| Parodia || Relatos de viajes || Jonathan Swift || Mikhail Mikhailovich Bakhtin ||
Análisis del discurso literario

Keywords: *18th century English literature* ||

Parody || Travel writing || Jonathan Swift ||
Mikhail Mikhailovich Bakhtin || Discourse analysis, Literary

Everything that makes us laugh is close at hand.

—MIJAÍL BAJTÍN

Introducción

Los viajes de *Gulliver* (1726) es una obra que posee una influencia muy importante del carnaval, así concebido por el filólogo ruso Mijaíl Bajtín. La obra exhibe muchas de las características propias de la sátira menipea (Garduño Moreno, 1992: 19-20), como son provocar y poner a prueba la verdad filosófica, observar al mundo desde una perspectiva inusitada, presentar la vida desviada de su curso normal, describir escenas de escándalos, profanaciones y destronamientos, así como tratar sobre las últimas cuestiones de la vida¹ (Bajtín, 1986: 166-170). Todos estos rasgos dotaron a la obra de Swift de un carácter profundamente polémico. Una lectura minuciosa de la obra permite adentrarnos en las preocupaciones que inquietaban a la élite intelectual europea del temprano siglo dieciocho. Por esto, en la obra es posible escuchar los debates de la más cercana actualidad a través de una diversidad de voces pertenecientes a los distintos actores de la esfera científica, política y religiosa de la época, las cuales son parodiadas con el fin último de revelar la reacción del autor ante esa pluralidad de discursos. No obstante, como se mostrará más adelante, dicha respuesta es en realidad resultado de una conciencia colectiva.

La obra surge en un contexto cultural muy particular: en la esfera literaria, el apego a los modelos del clasicismo griego y latino dio lugar a la reactivación de géneros que portaban el germen del carnaval —los géneros cómico-serios—. En el mismo sentido, la influencia de las grandes obras carnavalizadas del Renacimiento sirvió de inspiración a los autores de la época. A esto hay que añadir el importante papel desempeñado por el género periodístico, el cual propició el surgimiento de un público lector y, por ende, de un gusto por la lectura, que paulatinamente fue fortaleciéndose hasta generar un clima de constante controversia (Garduño Moreno, 1992: 5). A la postre, el efecto de referir el acontecer cotidiano influiría de manera determinante en

¹ Para Bajtín (1986: 169), el término *últimas cuestiones* alude al hecho de poner a prueba las últimas posiciones filosóficas, al punto de cuestionar los discursos y actos extremos y decisivos del hombre.

el desarrollo del periodismo. Así, el cúmulo de estos factores operó en beneficio de la creatividad del artista para representar el aspecto cómico del mundo; es decir, el elemento cómico imbuido en la sátira clásica, la menipea y las obras carnavalizadas permitió romper el tiempo heroico para contemporizar los actos humanos. En este contexto culturalmente complejo confluían asimismo una gran diversidad de géneros discursivos, todos ellos expresión de variados grupos sociales, entre ellos el de los libros de viaje. De esta forma, la vasta mayoría de estos géneros no escaparon al efecto renovador de la parodia, que se define como la imitación burlesca de un género o estilo, cuya intención es corregir el estilo, la forma y la actitud desatinada del discurso imitado, y a la vez mantener una distancia satírica o irónica del mismo (Dentith, 2000: 192). De hecho, como asevera Dentith (2000: 100), tanto Swift como sus contertulios del Scriblerus emplearon la parodia como su arma principal para librar feroces batallas culturales en contra de los escritores mediocres contemporáneos y de los portavoces del falso conocimiento. Una lectura bajtiniana de esta obra nos lleva a plantear que la influencia carnavalezca aportó a la literatura el aspecto innovador y regenerador de la risa, a la par que sirvió de cimiento de la novela moderna. A este respecto, Bajtín (1981b: 5-6) advierte que la literatura transitó por un proceso de novelización, consistente en la progresiva relativización y desacralización del prestigioso y elevado discurso de la sociedad, y, en este escenario, la parodia se erigió como el medio formal principal por medio del cual se desarrolló dicho proceso.

Era de animosidad político-religiosa

Los viajes de Gulliver (1726) surgen en un tiempo de grandes convulsiones ideológicas originadas por los cambios económicos y políticos en la Europa preindustrial. En este momento, el mundo occidental se enfilaba hacia una economía eminentemente capitalista y hacia un tipo de gobierno cada vez menos determinado por el derecho divino (Garduño Moreno, 1992: 3). Para el año 1700, Inglaterra vive una etapa de esplendor y grandeza comercial, superando económica y tecnológicamente a la mayoría de los países europeos, además de que posee diversas colonias en diferentes partes del mundo y domina las más importantes rutas de navegación. Particularmente, esta época destaca por ser escenario de gran agitación política y religiosa; a partir del

triunfo de la Glorious Revolution (1688),² en los grupos de la clase dominante existía controversia respecto a temas fundamentales como el papel de Inglaterra en la guerra de sucesión española (1703-1713), al igual que el destino del país en el terreno religioso. El convulsionado reinado de Ana (1702-1714) es escenario de dos hechos estrechamente interconectados: por un lado, la agudización de las luchas por el poder entre los dos partidos opositores ingleses, *whigs* y *tories* (Speck, 1969: 81); por otro, el florecimiento del periodismo político y de la cultura del periódico, en el cual las figuras literarias preponderantes de la época, incluyendo a Swift, desempeñaron un papel muy destacado (Marshall, 2020: 1).

En este contexto de ostensible animosidad política y religiosa, el papel de la prensa fue determinante, de modo que se convirtió en el campo de batalla en la lucha de las ideas y en el foco y receptáculo de la opinión pública. A través de ella, mucha gente que no tenía influencia directa en las discusiones parlamentarias pudo estar al tanto de las controversias suscitadas en la esfera política; la prensa se encargaba de informar al lector, pero también le mostraba un perfil propagandístico (Dickinson 1974: xx; Marshall, 2020: 15). Al igual que Swift, varios de sus contemporáneos eran actores de la arena política, ya sea al servicio de algún político importante o de algún empresario que los financiaba o promovía; algunos incluso ocupaban puestos en la iglesia o el estado. Así, durante este periodo histórico, las temáticas literarias se encontraban intensamente entrelazadas con los asuntos político-religiosos (Brückmann, 1997: 3).

Cabe advertir que, durante el turbulento inicio del siglo dieciocho, Inglaterra gozó de un relativo clima de libertad política promovido por el intercambio y difusión de ideas originado por la derogación del “Licensing Act” (1695), el cual exigía que cualquier escrito sujeto a publicarse debería ser aprobado por los censores del estado. De hecho, Rogers (1978: 83) atribuye el gran auge del periodismo a la anulación de esta ley. El notable apogeo de la prensa escrita incidió en el fortalecimiento de la opinión pública y a su vez propició el incremento del gusto por la lectura, así como la paulatina “secularización” de los gustos literarios (Rogers, 1978); de ahí que proliferaran las comunidades o clubes político-literarios, principalmente en Londres, que ya para entonces era la ciudad cosmopolita por excelencia, modelo de urbanización y centro

² El triunfo de la Glorious Revolution significó “el triunfo de la propiedad burguesa sobre la propiedad feudal, de la nación sobre el provincialismo y de la competencia sobre la estructura artesanal” (Barga, 1973: 12).

de la economía y la cultura occidental. Por ejemplo, en 1713, Swift se asocia con otros escritores de tendencia *tory* como Alexander Pope, John Gay, Thomas Parnell y John Arbuthnot para formar el Scriblerius Club, cuyo objetivo fue rechazar la corrupción y la pedantería al escarnecer a la sociedad y a la cultura contemporánea (Garduño Moreno, 1992: 6-7). Este proyecto de sátira colaborativa produjo gran diversidad de escritos de carácter misceláneo: obras de teatro, ensayos y parodias de diversos géneros³ (Espino, 2015: 190), textos en los que se advierte una palpable influencia de Séneca, Luciano, Apuleyo, Rabelais, Cervantes y Erasmo (Brückmann, 1997: 4), todos ellos creadores de obras carnavalizadas.⁴ Es sabido que el debate y discusión suscitado en el seno de esta asociación intelectual sirvió tanto de materia prima como de inspiración para la gestación de tres obras cumbre de la sátira inglesa del siglo dieciocho: *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift; *The Dunciad* (1728), de Alexander Pope; y *The Beggar's Opera* (1728), de John Gay (Rogers, 1978; Nolkes, 1987). No está por demás resaltar que el personaje de Scriblerus es uno de los principales precursores de *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne.⁵

Los géneros cómico-serios

Por lo dicho anteriormente, resulta pertinente delinear lo referido por Bajtín en torno al papel del carnaval en la literatura de la época que nos concierne. Bajtín sostiene que, a partir del siglo XVII, la visión del mundo vinculada directamente al carnaval fue perdiendo su valor e importancia en la vida del hombre, de modo que sus formas se transformaron y simplificaron. Así, la literatura producida después del Renacimiento absorbió la esencia del carnaval ya no a través de la fiesta en la plaza pública, sino a través de aquellas obras portadoras de este germen —es decir, de obras carnavalizadas— (Bajtín, 1986: 184-185). Una obra carnavalizada es aquella que ha

³ De entre todos estos textos sobresale las *Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1741), obra en la cual se narra la concepción y educación de Martinus Scriblerus, especie de sabio tonto, pedante y fanfarrón (Howes, 1974: 290).

⁴ Según Brückmann (1997), “Tanto como grupo y en sus ideales, el Scriblerus evoca los proyectos y las conversaciones de Erasmo y Moore, los cuales figuran como iconos en sus trabajos” (4).

⁵ Como Brückmann (1997) sugiere, “más de un escritor de la época encuentra cercanía entre *Tristram Shandy* y las *Memoirs of Martinus Scriblerus*, en cuanto a temática y tono” (5).

experimentado indirectamente, “a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco” (Bajtín, 1986: 152). Siguiendo a Bajtín, el espíritu del carnaval llegó a los escritores ingleses dieciochescos a través de la sátira clásica, la sátira menipea y las obras renacentistas de Cervantes, Rebeláis y Erasmo.⁶ Pues bien, al perder fuerza e importancia en la vida del hombre aquella visión del mundo vinculada al carnaval, la risa se debilitó y dejó de ser universal para transformarse en una risa más particular, donde el autor “se coloca fuera del objeto aludido y se le opone” (Bajtín, 1987: 17); esto dio lugar a la sátira. Por lo tanto, en los autores ingleses, la risa adquirió un nuevo significado y se manifestó de manera distinta en un contexto muy particular. Si bien el fin a la censura ejercida por la corona inglesa promovió el desarrollo del periodismo y la libertad de prensa en el temprano siglo XVIII, lo cierto es que la crítica mordaz a la sociedad, las instituciones y los individuos no podía ser expresada de forma tan directa como se pudiera pensar. Por eso no es casual que los escritores se valieran de seudónimos para firmar sus obras. En todos ellos, la sátira fue un vehículo para exponer las fallas y vicios de la humanidad con el fin último de enmendar y educar. Así, el temor a la represalia gubernamental era un tema constante dentro del círculo de amigos de Swift, como se expresa en la correspondencia entre ellos.

La literatura inglesa de finales del XVII y principios del XVIII se distingue por apegarse estéticamente a la retórica y los modelos clásicos, principalmente de los grandes autores latinos. Rogers (1978: 57) señala que durante este periodo predomina la traducción de los clásicos y se imitan los principales géneros de la antigüedad clásica como la epopeya, la tragedia, la fábula, las epístolas, la poesía pastoral, los poemas conmemorativos, el ensayo moral y, por supuesto, la sátira. A este respecto, Price (1973a: 1556) sostiene que esta última se amoldaba perfectamente a las exigencias y preferencias de la vida urbana y fue donde los modelos clásicos encontraron su mejor expresión, gracias a su capacidad de absorber tanto la dimensión trágica como la heroica. En este contexto surge, en imitación a los modelos latinos, la forma épico-burlesca que en inglés se conoce como *mock-heroic* o *mock-epic* (Baldick, 1990: 710-711). Ciertamente, el desarrollo ulterior de este género fue estimulado, en gran

⁶ Bajtín (1981c: 163-164) propone que Swift y Sterne rescatan el prototipo del pícaro, bufón o tonto de estos autores renacentistas.

medida, por el brío panfletario e irreverente expresado cotidianamente en la prensa inglesa de principios del siglo XVIII. Al hacer escarnio de eventos y personajes públicos, la forma épico-burlesca permitió encontrar un balance perfecto entre los modelos clásicos y la experiencia cotidiana; es decir, los escritores se apegaban al canon clásico, pero al mismo tiempo lo subvertían al disfrazar un tema trivial con los ropajes del estilo épico. De este modo, el propósito no gravitaba en ridiculizar el estilo, sino en degradar el tema tratado, exaltándolo de tal manera que evidenciara lo artificial de la forma (Price, 1973b).

La forma épico-burlesca tuvo su origen en lo que Bajtín (1986) denomina los géneros cómico-serios,⁷ cuyo rasgo primordial es mostrar “una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o [...] su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la *actualidad* más viva y a menudo directamente cotidiana”, pues a los géneros cómico-serios los caracteriza “la mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo” (158-159). Bajtín (1981b: 17) explica que la épica —género serio por excelencia— tiene el propósito de idealizar un pasado heroico, un pasado que glorifica a los dioses creadores o a los padres fundadores, un pasado inmutable, completo, terminado, en otras palabras, un pasado absoluto. Al estar concluido, ya sea como un hecho, una idea o un valor, el pasado establece una distancia épica absoluta; lo bueno sólo ocurre en el pasado y es el principio y origen de los buenos tiempos venideros (Bajtín, 1981b: 15). Bajtín (1981b) sugiere que “gracias a esta distancia épica, la cual excluye cualquier posibilidad de movimiento y cambio, el mundo épico alcanza un alto grado de completitud, no sólo en su contenido sino también en su significado y sus valores” (17).⁸ Por lo tanto, la épica, al igual que los otros géneros “altos”, al estar dotados del aire oficial de la pompa, el privilegio y la grandeza, se aleja de la zona de contacto familiar que es propia de los géneros “bajos”; en estos últimos, impera un sentido de contemporaneidad y proximidad, donde el presente es transitorio y cambiante, es “bajo”. De acuerdo con Bajtín, este “ser bajo” del presente lo acerca a uno de los ámbitos más amplios y fructíferos de la gente común: el de la cultura popular. En tal sentido, el poder creativo de la risa es lo que acerca y derrumba el pasado épico. Así pues, el pasado absoluto de héroes y dioses se destruye al contemporizarse, al

⁷ El término en griego es, de acuerdo a Bajtín, *spoudogeloion*, género al que pertenecen las obras de Luciano, Horacio, Persio y Juvenal, así como la sátira menipea (1981: 21).

⁸ Todas las traducciones al español son propias.

rebajarse al plano de lo cotidiano, al ponerse al alcance de la mano en una zona de contacto cruda y directa. Bajtín (1981b) señala:

Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it. (23)

En tales términos, la risa contemporiza los objetos y los ubica a ras de tierra; los trae al más cercano presente para entonces poder desmenuzarlos, desnudarlos, con el fin de que nos riamos de ellos. Conviene recordar que Bajtín (1981b: 6) concibe a los géneros cómico-serios como los predecesores de la novela moderna, en cuanto que parodiar los géneros altos o serios (canonizados) derriba la distancia existente entre el héroe mítico y la persona común y corriente. Así, mientras la poesía heroica fue un género constantemente parodiado por John Dryden (*The Rape of the Lock*, 1712) y Alexander Pope (*The Dunciad*, 1728), en la prosa sucedió algo relativamente similar. Swift remedó, a través de sus piezas satíricas, el discurso de algunos de los géneros prosísticos de su época, aunque, como indica Phiddian (1995: 15), dichos tipos de discurso, como los libros de viaje, no eran de naturaleza tradicional u ortodoxa —en otras palabras, “seria”— dentro de su contexto cultural, sino tipos de discurso que fueron persistentemente censurados por la autoridad. Como se verá más adelante, la proliferación de libros de viaje ocasionó que la Royal Society dictara una serie de regulaciones estilísticas para ser publicables.

Ahora bien, como parte esencial de su propuesta teórica, Bajtín (1981a) introduce el concepto de *heteroglosia* para referirse a la multiplicidad de lenguajes sociales o formas discursivas que conviven en una lengua nacional: dialectos, acentos y jergas de todo tipo. Dicha estratificación del lenguaje está marcada por diversas relaciones de prestigio y autoridad y, por lo tanto, constituyen un suelo fértil para el desarrollo de las formas paródicas, ya que éstas confrontan un discurso con otro (Bajtín, 1951a: 262). Como se ilustra más adelante, Swift inserta el fragmento de un manual de navegación muy popular de finales del siglo xvii en el Capítulo dos de *Los viajes de Gulliver*; se trata de un claro ejemplo de heteroglosia, consistente en

la inserción del habla de otro en el discurso del autor. Se asume que, en tal discurso, conviven dos voces, dos significados y dos expresiones, como si estuvieran conversando entre ellas; es decir, ambas voces están dialógicamente interrelacionadas (Bajtín, 1981a: 324). Obviamente, la intención de Swift de incluir dicho pasaje fue darle el tono verosimilitud propio del género de los libros de viajes a su relato, como se discutirá a continuación.

El recurso de la parodia

Los viajes de Gulliver surgieron como una parodia⁹ de los libros de viaje, género que gozaba de una gran popularidad en la Inglaterra del temprano siglo XVIII. Ciertamente, Swift reconoce el carácter polémico y punzante de la parodia al expresar en su apología de *A Tale of a Tub*: “some of those Passages in this Discourse, which appear most liable to Objection, are what they call Parodies, where the Author personates the Style and Manner of other Writers, whom he has a mind to expose” (Swift, 1986b: 283). A través de su propia definición, el autor revela su intención de evidenciar el discurso de otros y anticipa la posible censura de la que será objeto su escrito debido a su carácter controversial. Por lo demás, el empleo del verbo *personate* revela el recurso estilístico de Swift de exponer la manera y estilo de otro escritor, personificando al otro en términos de “escribir como el otro”. En el mismo sentido, Edward Said indica que Swift parodia lo que personifica: su técnica consiste en transformarse en el objeto al que ataca, el cual normalmente no es un mensaje o una doctrina política, sino un estilo o forma del discurso (citado en Phiddian, 1995: 19). Esto último trae de nuevo a cuenta la idea bajtiniana de que en el discurso de la parodia conviven dos voces; dicha idea es igualmente compartida por Ziba Ben-Porat cuando define la parodia como una “alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object—i.e. a representation of a ‘modelled reality’, which is itself already a particular representation of an original ‘reality’”. The parodic

⁹ Bajtín (1986) asienta: “La parodia es orgánicamente ajena a los géneros ‘puros’ (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados” (185-186).

representations expose the model’s conventional and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message” (en Hutcheon, 1985: 49).

Conviene aquí aclarar que si bien se ostenta como un libro de viaje —parodia de libros de viaje—, el texto de Swift posee un carácter misceláneo propio de la menipea; es decir, en él se perciben rasgos estilísticos asociados a diferentes discursos o lenguajes sociales prevalecientes en la cultura europea de ese momento. Por consiguiente, la idea de ceñirlo a una tipología o género determinado es problemática. Smith (1992a: 20-21), quien resalta la dificultad de categorizar esta obra, refiere que en el siglo XVIII imperaba un cierto escepticismo respecto al género debido al carácter inestable de esta noción. Este autor identifica en la obra los géneros de novela picaresca, tratado filosófico, ensayo moral, discurso científico, alegoría política, viaje imaginario, pieza satírica, utopía, biografía y memoria, a muchos de los cuales Swift hace referencia explícita en el texto, pero en forma de estilización paródica (Smith, 1992: 20). Por ello, consideramos que la obra de Swift representa un pequeño eslabón en la evolución de la novela moderna. Es decir, al parodiar los distintos estilos discursivos dominantes en su época, Swift anticipó, por así decirlo, el procedimiento empleado por la novelística moderna: “novelizar”. Al respecto, Bajtín (1981b) propone que “the novel parodies other genres (precisely in their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them” (5).

Efectivamente, la obra se publicó haciéndose pasar por un relato “real”. A lo largo de este apartado se describen las distintas formas en las que el autor juega con la aparente ingenuidad del lector al hacer pasar su historia como verosímil. Para empezar, la obra se publicó con el título *Travels into Remote Nations of the World, by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then Captain of several Ships*, lo cual daba fe de que se trataba de una historia no ficticia (Garduño Moreno, 1992: 59). Evidentemente, al público le bastó leer las primeras páginas para darse cuenta que se trataba de una parodia: en ellas se relata el emblemático despertar de Gulliver después de naufragar en las costas de Lilliput.¹⁰ Lynnal (2012: 89) advierte que el género de los libros de viaje se había nutrido por los métodos de observación empírica prevalecientes a

¹⁰ En esta escena se plasman algunas preocupaciones de la época promovidas por los avances de la ciencia experimental; Carnochan (1968: 152) sugiere que en dicho pasaje Swift parodia la teoría de Locke sobre el entendimiento humano, bajo la cual el conocimiento está determinado por la experiencia, derivada de la percepción sensorial.

partir del siglo XVII; además, era común encontrar numerosos reportes de viajeros en las páginas de las *Philosophical Transactions* de la Royal Society. Por supuesto, parte de la fascinación que ejercía este género estaba en concordancia con los preceptos de la Ilustración, época de descubrimientos en todos los sentidos, tanto geográficos como científicos. En este escenario, el público lector inglés gustaba de leer novedades sobre historia natural, grupos humanos exóticos y lugares insólitos; a su vez, la demanda por este tipo de libros incrementó. De este modo, los viajes de exploración estaban estrechamente vinculados al proyecto de la Ilustración (Porter en Youngs, 2013: 41). No obstante, ya no fueron sólo las grandes corporaciones comerciales que se habían enriquecido con la explotación de las colonias las que se empeñaron en realizar viajes de descubrimiento; también algunos aventureros y bucaneros se lanzaron a la conquista de los mares, sufragados por inversionistas privados (Garduño Moreno, 1992: 60). Parry (1971) refiere que muchos de estos viajeros realizaron importantes descubrimientos y circunnavegaciones, y algunos de los relatos y testimonios de estos viajeros se publicaron en *A Collection of Original Voyages* (1699). También, en el curso de una década, se publicaron las obras del capitán Dampier: *A Voyage Round the World* (1693), *Voyages and Descriptions* (1699) y *A Voyage to New Holland* (1703) (Humphreys, 1980: 24).

Es claro advertir la impetuosa notoriedad de los libros de viaje en todo el siglo XVIII, el cual presencié la vasta exploración del Océano Pacífico. Al respecto Smith (1992b: 145) registra que, desde la década de 1660, la Real Sociedad de Londres financiaba las expediciones tanto al Viejo como al Nuevo Mundo y, para tal efecto, estableció una serie de regulaciones estilísticas a las que debían sujetarse los viajeros; de tal forma, los exhortaba a describir sus hallazgos con plena objetividad y rigor científico (Boyle, 2000: 56). El meticuloso estilo al que estaban obligados los relatores de viaje fue rigurosamente imitado por Swift y otros narradores de viajes ficticios como Daniel Defoe, quien en 1719 publica *The Life and Strange Surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who Lived Eight and Twenty Years, All Alone in an Un-habited Island...*¹¹

¹¹ Se afirma que el prototipo del naufrago que vivió en una isla desierta lo representa Alexander Selkirk, cuyo testimonio fue incluido en la obra *Cruising Voyage Round the World* (1712) de Woodes Rogers, el bucanero que lo rescató (Passmann, 1987: 301).

Resulta obligado advertir que un grupo importante de escritos de ficción como *Moll Flanders* (1722), *Tom Jones*¹² (1749) y *Tristram Shandy* (1759-1767), ejemplos emblemáticos de la novela del siglo XVIII, poseen tramas que están estructuradas en torno a los viajes de sus protagonistas/héroes muy semejantes a los pícaros —aunque de clase social más alta—, como una suerte de narradores burlescos. De acuerdo con Youngs (2013), el vínculo entre estas obras de ficción y los libros de viaje es estrecho; de hecho, los mayores novelistas de la época también escribieron libros de viaje. En consecuencia, el engarce entre estos dos géneros contribuyó a moldear la voz narrativa que nos es ahora tan familiar en la novela actual (Youngs, 2013: 38).

Pero, así como en la obra de Swift se retoma el carácter y la temática de los libros de viaje, también en ella se encuentran ecos de las utopías del Renacimiento (Starkman, 1986: 15). De manera interesante, Meziems (1982) plantea que al germen Gulliver, por así decirlo, se le puede encontrar en el viaje fantástico de Luciano titulado *A True Story*, que data del siglo II, el cual se encontraba dentro de las lecturas favoritas de Erasmo y Thomas More.¹³ En esta obra de corte moral, Luciano se burla de la credulidad de los lectores, cuestiona la autoridad de la palabra escrita y critica duramente a los escritores que plagian y mienten (Meziems, 1982: 3-4), temas que son magistralmente revividos en la obra de Swift. Es destacable el ímpetu con el que Swift pretende hacer pasar su relato como una historia verídica, y son diversos los momentos en los que alude a este asunto en distintos pasajes de sus viajes. La frase *say the thing that is not* encarna la promesa del autor de no decir mentiras. De tal suerte, en la primera edición de la obra se incluyeron mapas que señalaban la ubicación geográfica de los lugares descubiertos por Gulliver, así como la fecha de arribo a esas tierras. Diestramente, Swift situó estos lugares en aquellas regiones del planeta que tanto atraían a sus contemporáneos: localizó a Lilliput (1699) al sureste de Australia; a Brobdingnag (1703) en el Pacífico norte; a Balnibarbi (1713) al norte de California y a Houyhnhnmland (1711) cerca del Océano Índico (Warner, 1958: 18).

El libro segundo de *Los viajes de Gulliver* destaca por contener varias alusiones a los escritores de libros de viaje. Así, después de hacer una vasta descripción del reino

¹² Su autor, Henry Fielding, se hizo llamar el creador de “the comic epic in prose” (Watt, 1987: 239).

¹³ En la obra de More *Utopia*, que es de algún modo una narrativa de viaje, el protagonista muestra desinterés en el descubrimiento de nuevas tierras con el simple afán de posesión y expansionismo, pero aboga por que los viajes permitan ampliar el conocimiento a fin de construir una sociedad mejor (Meziems, 1982: 5).

de Brobdingnag (Tierra de gigantes), de la vida en la metrópoli, del palacio real y de sus costumbres, Gulliver concluye: “But if I should describe the kitchen-grate, the prodigious pots and kettles, the joints of meat turning on the spits, with many other particulars, perhaps I should be hardly believed; at least a severe critic would be apt to think I enlarge a little, as travellers are often suspected to do” (Swift, 1986a: 119). Como se observa, Gulliver termina haciendo lo que supuestamente se ha negado a hacer: extenderse en minuciosas descripciones a fin de no ser acusado de mentiroso. Es decir, sus prolijas y detalladas descripciones dotan a este pasaje de una gran veracidad. Abundan tanto en la obra que crean en el lector una imagen verosímil de lo que en ellas se expresa. En el mismo viaje, Gulliver insiste en tildar de falaces a los escritores de libros de viaje. Luego de enfrentarse a dos ratas que trataron de atacarlo cuando se disponía a satisfacer sus necesidades, Gulliver relata la experiencia vivida y culmina:

I hope the gentle reader will excuse me for dwelling in these and the like particulars, which, however insignificant they may appear to groveling vulgar minds, yet will certainly help a philosopher to enlarge his thoughts and imagination... But the whole scene of this voyage made so strong an impression in my mind, and is so deeply fixed in my memory, that in committing it to paper I did not omit one material circumstance; however, upon a strict review, I blotted out several passages of less moment which were in my first copy, for fear of being censured as tedious and trifling, whereof travellers are often, perhaps not without justice, accused. (Swift, 1986a: 101-102)

Esta escena presenta varios puntos interesantes. Primero, Gulliver hace mofa de la figura del filósofo al sugerir que un evento tan fantasioso y fuera de lugar como luchar contra una rata gigante puede contribuir a ampliar el conocimiento y beneficiar a la sociedad, lo cual remite inmediatamente a la figura de Scriblerus. Luego, se disculpa irónicamente con el lector; su mordacidad es tal que después de ofrecer una exageradamente minuciosa descripción del pasaje, Gulliver admite haber eliminado algunas partes para evitar cansar o aburrir a sus lectores, como suelen hacer los escritores de libros de viaje. Ciertamente, la descripción de la escena tiene un efecto contrario: es espléndida, aunque abunda en detalles. No deja de ser interesante que, en este pasaje, como en muchos otros que referiremos, Swift envía mensajes ocultos

en forma de alusiones directas a la obra y a su composición, lo cual subraya su esencia dialógica: en el fondo, el autor también temía la censura. Finalmente, el suceso mismo de matar a una rata descomunal adquiere alcances heroicos y trae a cuenta el recurso de la épica-burlesca.

Las constantes alusiones de Gulliver a los libros de viaje proporcionan información relevante en torno a los rasgos de este género y al rol que desempeñaba en la sociedad; también dan cuenta de las expectativas de los lectores y de la recepción de este tipo de textos. Al regreso de su segundo viaje, Gulliver es rescatado en altamar; el capitán del navío escucha asombrado su relato y, al observar los sorprendentes objetos conservados por el naufrago, prueba de la veracidad de su relato, sugiere a Gulliver contar su historia al mundo, a lo cual, éste responde:

I [think] we [are] already overstocked with books of travels: [though] nothing now pass which [is] not extraordinary, wherein I [doubt] some authors less consulted truth than their own vanity or interest, or the diversion of ignorant readers [...] my story could contain little besides common events, without those ornamental descriptions of strange plants, trees, birds, and other animals, or the barbarous customs and idolatry of savage people, with which most writers abound. (Swift, 1986a: 148)

Esta cita muestra una protesta contra el desgastado estilo de los libros de viaje. En tono irónico, Gulliver asegura que él sólo se ha limitado a narrar acontecimientos cotidianos, a diferencia de otros viajeros, que sólo buscan fama colmando sus relatos con información totalmente predecible, es decir, lugares comunes. En este sentido, la expresión *ya nada de lo que sucede es extraordinario* representa una virulenta crítica al estilo deslucido de los libros de viaje.

Según explica Starkmann en su edición, el célebre pasaje al inicio del aludido segundo viaje fue tomado casi “verbatim” de la edición de 1679 de Samuel Sturmy *Mariners Magazine* y además fue suprimido en diversas ediciones de la obra posteriores a la primera edición (Swift, 1986a: 93). Al respecto, Eddy (1963: 65-66) plantea que dicho fragmento fue expresamente plagiado por Swift; no obstante, es notoria la intención de Swift de recuperar tal cual el habla de un marino al parodiar la terminología náutica empleada en los libros de viaje. En el fragmento se describen las

maniobras realizadas ante la inminente llegada de una tormenta: “Finding it was to overblow, we took in our spirit sail, and stood by to hand the foresail; but making foul weather, we look the guns were fast, and handed the missen. The ship lay very broad off, so we thought it better to spooning before the sea than trying or hulling. We reefed the foresail and set him, and hauled aft the foresheet” (Swift, 1986a: 92-93). Una mirada atenta al controversial pasaje permite avizorar las diferencias y semejanzas entre ambos textos. Sin duda, la descripción de Gulliver replica el escrito de Sturmy, aunque el discurso de este último se plasma en forma de soliloquio y remeda las órdenes de un capitán de barco: “It is likely to overblow, take in your spirit sail, stand by to hand the fore sail [...] We make foul weather, look the guns be all fast, come hand the mizen. The ship lies very broad off; it is better spooning before the see than trying or hulling. Go reef the fore sail and set him; haul aft the fore sheet” (citado en Eddy, 1963: 143-144). Ciertamente, como advierte Lund (2006) el lenguaje náutico replicado por Swift hace que el pasaje entero sea casi incomprensible, al grado de generar gran controversia. Se asume que la diferencia de 50 años entre ambos fragmentos fue el motivo por el cual el texto fuera difícil de entender.¹⁴ No obstante, visto desde una perspectiva bajtiniana, la inserción de este fragmento ilustra el concepto de heteroglosia, el cual fue definido con anterioridad. Sin duda, la inclusión de este fragmento en la obra es relevante en diversos sentidos: en él se puede observar claramente el proceso de “novelización” a través del cual se expone la convencionalidad de los géneros, reformulándolos y proveyéndolos de un nuevo acento (Bajtín, 1981b: 5). Para Bajtín, este procedimiento juega un papel preponderante en el desarrollo de la novela moderna. Por otra parte, llama la atención el hecho de que el pasaje en cuestión haya sido tan polémico, a pesar de que en él no existen descripciones escatológicas ni alusión a personajes o eventos públicos; en otras palabras, la desazón provocada por este fragmento deriva del estilo y manera en que está escrito.

Son innumerables las veces y las formas en las que Swift, en boca de Gulliver, insiste en dar fe de la veracidad de su relato, mostrando decepción e indignación por lo narrado en los libros de viaje, obviamente de manera irónica. Al final de la obra Gulliver termina asegurando que su principal intención al contar su historia es

¹⁴ Como se referirá más adelante, este pasaje fue tan polémico que Swift alude a él en las dos cartas que anteceden al relato de los viajes.

informar y dar a conocer la verdad sin el simple afán de entretener: “I write for the noblest end to inform and instruct mankind” (Swift, 1986a: 273-274); sin embargo, termina haciendo lo contrario de lo que ha evitado hacer: “decir lo que no es”. De hecho, podría haber sorprendido a los lectores contando historias inverosímiles como hacen los otros viajeros, pero prefirió sencillamente narrar hechos reales en un estilo simple y llano. El cinismo de Gulliver se eleva al máximo cuando expresa disgusto por la forma en la que la mayoría de los viajeros engañan al público contando historias inverosímiles. Como asiduo lector de libros de viaje desde su juventud conoce los rasgos del género, pero como experto viajero posee la experiencia para contradecir y desmentir lo plasmado en estos libros. Por lo demás, sugiere a futuros viajeros que visiten los lugares que él descubrió enmendar los errores que él cometió y añadir lo que él omitió relatar. Finalmente, en su habitual estilo burlesco, Gulliver culmina prometiendo no repetir las inexactitudes típicas de los escritores de libros de viaje: “I have carefully avoided every fault with which common writers of travels are often too justly charged” (Swift, 1986a: 273).

En la mayoría de las ediciones de *Los viajes de Gulliver* aparecen dos cartas que anteceden al relato; la primera de ellas, “The Publisher to the Reader”, fue incluida en la primera edición en 1726, mientras que la otra, “A Letter from Capt. Gulliver to his Cousin Sympson”, aunque fechada el 2 de abril de 1727, en realidad se publicó en una edición más completa de la obra en 1735. Evidentemente, el recurso de Swift de emplear pseudónimos permite al autor entablar un diálogo con su propia obra, en cuanto que la segunda de estas cartas se presenta como una respuesta a la primera, hecho que denota el carácter festivo propio del carnaval. En la primera carta el editor ficticio de la obra, Richard Sympson, pretende dotar al relato de un sentido de verosimilitud atestiguando que Gulliver no sólo es una persona real, sino que es íntimo amigo suyo, está emparentado con él y lo conoce de tiempo atrás. Además, para acentuar el tono de veracidad, Sympson corrobora la existencia del linaje de los Gulliver al haber visto en el cementerio de Banbury las lápidas de sus ancestros. Según testimonio de Sympson, Gulliver le confió el manuscrito de sus viajes y autorizó su publicación; en tono serio, el primo refiere: “There is an air of truth throughout the whole; and indeed, the author was so distinguished for his veracity, that it became a sort of proverb among his neighbours at Redriff, when any one affirms a thing, to say, it was as true as if Mr. Gulliver had spoke it” (Swift, 1986a: 27). El sarcasmo de Swift no puede ser mayor;

la palabra de Gulliver adquirió el estatus de un proverbio, pero, como sabemos, en sentido inverso. Basta recordar las implicaciones que posee el término *gullible*, cuya significado deriva de *gullet* ('garganta/gaznate') y se asocia a la palabra *swallow* ('tragar') (Onions, 1982: sv. gullet), y se emplea para referir a una persona ingenua, sujeta a ser embaucada o engañada, alguien que "se traga todas".

Con una voz cercana a la pedantería, Swift sostiene en boca de Sympson que tuvo que expurgar de descripciones innecesarias al manuscrito original de Gulliver para adecuarlo al gusto de los lectores; al mismo tiempo, trae de nuevo a cuento el polémico pasaje relativo a la jerga náutica examinado en páginas anteriores:

This volume would have been at least twice as large, if I had not made bold to strike out innumerable passages relating to the winds and tides, as well as to the variations and bearings in the several voyages; together with the minute descriptions of the management of the ship in storms, in the style of sailors... However, if my own ignorance in sea-affairs shall have led me to commit some mistakes, I alone am answerable for them; and if any travellers hath a curiosity to see the whole work at large, as it came from the hand of the author, I will be ready to gratify him. (Swift, 1986a: 27-28)

Por supuesto, reconocer haber cometido errores siendo él un diestro marinero posee un doble efecto; primero, lleva al extremo su burla obligándose a ser moderado en la extensión de su discurso; segundo, anticipa la censura de la cual iba a ser objeto su libro. Efectivamente, Swift preveía que algunos pasajes de su obra no sólo iban a generar desazón, sino que ocasionarían molestia en algunos círculos de lectores debido a sus explícitas alusiones sexuales y escatológicas, así como a sus mordaces menciones a personas y eventos políticos contemporáneos. En efecto, la primera edición de la obra fue un texto muy censurado. Se alega que el primer editor, Benjamin Motte, eliminó y modificó los pasajes más punzantes por temor a posibles represalias por parte del gobierno (Lázaro, 2018: 121). Por lo demás, en esta misiva, Swift, a través del ficticio Sympson, amplifica su tono satírico al poner a disposición el texto original y completo a quien se lo solicite.

Mucho se ha escrito sobre las circunstancias de la publicación de *Los viajes de Gulliver*, especialmente respecto a las diferentes versiones que hubo al menos en los

diez primeros años posteriores a 1726.¹⁵ Se admite que la obra fue censurada en prácticamente las cinco ediciones publicadas por Motte (Rawson, 2014: 97), y no fue sino hasta 1735 que se publica una versión más apegada a la versión original. En esta nueva versión, del editor Faulkner, aparece la segunda carta a la que ya nos hemos referido: *A Letter from Captain Gulliver to his Cousin Sympson*.¹⁶ En esta misiva, que antecede a la carta del supuesto editor Sympson, el propio Gulliver muestra su enfado por las supresiones y adaptaciones que sufrió el texto original. Obviamente, su punto central es sacar a la luz las irregularidades de las ediciones de Motte. Así, manifestando un claro disgusto, el autor acusa al editor de haber publicado una versión inexacta y tergiversada de su relato: “I do not remember I gave you power to consent that any thing should be omitted, and much less that any thing should be inserted: therefore, as to the latter, I do here renounce every thing of that kind” (Swift, 1986a: 24). De la misma manera, Gulliver recrimina —irónicamente— al editor haberse equivocado en las fechas de sus viajes: “I find likewise that your printer hath been so careless as to confound the times, and mistake the dates of my several voyages and returns... and I hear the original manuscript is all destroyed since the publication of my book. Neither have I any copy left: however, I have sent you some corrections, which you may insert” (Swift, 1986a: 25). Además, le reprocha haber deletreado mal la palabra *Brobdingnag*, cuya forma correcta debe ser *Brobdingrag*.

Por supuesto, considerar que dichas minucias son errores graves es parte del juego satírico de Swift, en cuanto que las verdaderas omisiones de las ediciones de Motte se dieron en los pasajes más controvertidos, aquellos alusivos a hechos y personajes públicos de su época, y de los cuales Swift irónicamente se deslinda, al ser consciente de que serían añadidos en la nueva edición de Faulkner. Así, al referir Gulliver que su manuscrito original ya no existe, hecho que contradice lo dicho por Sympson en su carta *The Publisher to the Reader*, Swift reclama la indignante censura que sufrió su obra, lo cual dota a las circunstancias de su publicación de un cierto halo de misterio. Gulliver acepta no reconocer su propia obra debido a las tantas supresiones: “you have either omitted some material circumstances, or minced or changed them in such a manner, that I do hardly know my own work” (Swift, 1986a: 26). Igualmente, no deja de

¹⁵ Para un estudio detallado de este tema, ver Treadwell (1995).

¹⁶ En esta carta, Gulliver asegura ser primo de William Dampier, famoso viajero de la época a quien ya se ha hecho referencia (Hammond y Currie, 2015: 122).

resultar interesante el hecho de que aquel pasaje controvertible tomado casi *verbatim* de la publicación de Sturmy, el cual abunda en terminología marinera y que ilustra de manera nítida el término de heteroglosia, reaparezca en la carta de Gulliver a Sympson con la siguiente justificación:

I hear some of our sea-Yahoos find fault with my sea-language, as not proper in many parts, nor now in use. I cannot help it. In my first voyages, while I was young, I was instructed by the oldest mariners, and learned to speak as they did. But I have since found that the sea-Yahoos are apt, like the land ones, to become new-fangled in their words, which the latter change every year, insomuch as I remember upon each return to my own country their old dialect was so altered that I could hardly understand the new. (Swift, 1986a: 25)

Obviamente, a través de esta carta incluida a manera de prefacio en la edición de 1735, se devela de manera nítida el talante carnavalesco de la obra: al ser una reacción burlesca a los acentos de su época, muchos de los pasajes antes aludidos fueron añadidos en esta nueva edición de Faulkner. En este sentido, la obra evoca a las sátiras de Luciano, las cuales “representan toda una enciclopedia de su tiempo: están llenas de polemismo abierto y oculto con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, científicas [...] llenas de imágenes de personalidades contemporáneas o recién desaparecidas [...] de líderes en todas las esferas de la vida social e ideológica” (Bajtín, 1986: 173). El impacto de la obra fue enorme e inmediatamente disparó reacciones de otra índole como imitaciones y secuelas:

you are loading our carrier every week with libels, and keys, and reflections, and memoirs, and second parts; wherein I see myself accused of reflecting upon great states-folk, of degrading human nature (for so they have still the confidence to style it), and of abusing the female sex. I find likewise that the writers of those bundles are not agreed among themselves; for some of them will not allow me to be author of my own travels; and others make me author of books to which I am wholly a stranger. (Swift, 1986a: 24)

Lejos de que terminara allí la historia, la obra continuó suscitando controversia entre los amigos de Swift, especialmente entre su círculo cercano del *Scriblerus Club*, quienes obviamente conocían la obra pero que también lo fingieron. Este juego dialógico se hace evidente en el intercambio de cartas alusivas a las circunstancias de su publicación, como en una misiva que Pope escribe a Swift en un tono de misterio: “Motte received the copy, he tells me, he knew not from whence, nor from whom, dropped at his house in the dark from a hackney-coach. By computing the time I found it was after you left England, and for my part I suspend my judgement” (Pope, 1801: s.p.). Coincidimos con Lázaro (2018) cuando refiere que “se podría afirmar que la historia de la recepción de esta obra es una crónica de manipulación y adaptación del texto mediante diferentes tipos de censura y de autocensura” (124).

Conclusión

A casi tres siglos de su publicación, *Los viajes de Gulliver* (1726) es una obra inmensamente compleja que encierra un universo polifónico de significación. Como pocas obras de la literatura inglesa, ha sido objeto de mutilaciones y adaptaciones a lo largo de los años debido al carácter subversivo que le infunde su origen carnavalesco. Como en toda obra que ha recibido la influencia del carnaval, se aprecia en ella una reacción a los acentos de su tiempo, la cual se manifiesta a través de la estilización paródica de diferentes géneros o tipologías estilísticas prevalecientes en la época. Con la misma vehemencia con la que Cervantes parodió los romances o relatos de caballería, muy populares en su tiempo, Swift remedó el desgastado estilo de los libros de viaje para construir su obra maestra. Pero, al igual que Cervantes, Swift no sólo ridiculizó aquellas excesivamente detalladas y falaces aventuras de viajeros en tierras incógnitas, sino también a los incautos lectores que las creían; por supuesto, la burla se extendió igualmente hasta sus contemporáneos y a la humanidad completa. No obstante, como se argumentó páginas atrás, el foco principal del ataque de Swift es el discurso. El autor remeda el estilo y la manera en la que se escriben los libros de viaje, pero no sólo expone al género —como refiere en su emblemática definición de parodia—, sino que lo acerca y lo desnuda; el caso del manual de navegación, referido en el presente trabajo, muestra cómo el autor reproduce casi literalmente el fragmento

de Sturmy, sólo que, en vez de destruir el discurso, lo deconstruye y lo dota de una nueva vida —en palabras de Bajtín: lo noveliza—. Por eso, Swift merece el lugar que ocupa entre los precursores de la narrativa moderna.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. M. (1981a). "Discourse in the Novel". En Michael Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.; pp. 259-422). University of Texas Press.
- BAJTÍN, M. M. (1981b). "Epic and Novel". En Michael Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.; pp. 3-40). University of Texas Press.
- BAJTÍN, M. M. (1981c). "Forms of Time and Chronotope in the Novel". En Michael Holquist (Ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.; pp. 84-258). University of Texas Press.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1987). *La cultura popular de la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- BALDICK, Chris. (1990). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press.
- BARGA, Mikhail. (1973). *La revolución inglesa del siglo XVIII*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- BOYLE, Frank. (2000). *Swift as Nemesis: Modernity and its Satirist*. Stanford University Press.
- BRÜCKMANN, Patricia. (1997). *A Manner of Correspondence: A Study of the Scriblerus Club*. McGill-Queen's University Press.
- CARNOCHAN, William. (1968). *Lemuel Gulliver's Mirror for Man*. University of California.
- DENTITH, Simon. (2000). *Parody*. Routledge.
- DICKINSON, Thomas. (1974). *Politics and Literature in the Eighteenth Century*. Rowman & Littlefield.

- EDDY, William A. (1963). *Gulliver's Travels: A Critical Study*. Russell & Russell.
- ESPINO, Román Facudo. (2015). *De la colaboración como heteronimia* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, España). Recuperado el 23 enero de 2023 de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/666689>.
- GARDUÑO MORENO, Gabriel. (1992). *Los viajes de Gulliver a la luz de la teoría de la carnavalización literaria de Mijaíl Bajtín* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000186532>.
- HAMMOND, Brean; CURRIE, Gregory. (2015). "Lying, Language and Intention: Reflections on Swift". *European Journal of English Studies*, 19(2), 220-233. <https://doi.org/10.1080/13825577.2015.1039278>.
- HOWES, Alan. (1974). *Sterne: The Critical Heritage*. Routledge Kegan & Paul.
- HUMPHREYS, Arthur. (1980) "The Social Setting". En Boris Ford (Ed.), *The Pelican Guide to English Literature, Vol. IV* (pp. 15-50). Penguin Books.
- HUTCHEON, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen.
- LÁZARO, Alberto. (2018). "Los viajes de Gulliver de Jonathan Swift: una fantasía satírica y una realidad censurada". *Agon*, (17, Quaderno 10), 112-148. <https://portale.unime.it/agon/files/2018/10/S1006.pdf>.
- LUND, Roger. (2006). "Contextual Overview". En Roger Lund (Ed.), *Jonathan Swift's Gulliver's Travels: A Source Book* (pp. 5-18). Routledge.
- LYNALL, Gregory. (2012). "Laputian Newtons: Science, the Wood's Halfpence Affair and *Gulliver's Travels*". En *Swift and Science: The Satire Politics and Theology of Natural Knowledge, 1690-1730* (pp. 89-119). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137016966_5.
- MARSHALL, Ashley. (2020). *Political Journalism in London, 1695-1720: Defoe, Swift, Steele and Their Contemporaries*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxhrk6v.5>.
- MEZCIEMS, Jenny. (1982). "Tis not to divert the Reader: Moral and Literary Determinants in Some Early Travel Narratives". En Philip Dodd (Ed.), *The Art of Travel: Essays on Travel Writing* (pp. 2-19). Frank Cass.
- NOLKES, David. (1987). *Jonathan Swift: A Hypocrite Reversed*. Oxford University Press.

- ONIONS, Charles (Ed.). (1982). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford University Press.
- PARRY, J.H. (1971). *Trade and Dominion: The European Overseas Empires in the Eighteenth Century*. Weidenfeld & Nicolson.
- PASSMANN, Dirk. (1987). "William Symson, *Gulliver's Travels*, and 'Curlicism' at Its Best". *Études Anglaises*, 40(3), 301-312.
- PHIDDIAN, Robert. (1995). *Swift's Parody*. Cambridge University Press.
- POPE, Alexander. (1801 [1726]). "Letter: Pope to Swift – 9". En Jonathan Swift, *The Works of the Rev. Jonathan Swift*, Vol. 14 (Thomas Sheridan y John Nichols, Eds.). Luke Hansard. Recuperado de https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_the_Rev._Jonathan_Swift/Volume_14/Letter:_Pope_to_Swift_-_9.
- PRICE, MARTIN. (1973a). "The Restoration and the Eighteenth Century". En Frank Kermode y John Hollander (Eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume 1 (pp. 1549-1560). Oxford University Press.
- PRICE, Martin. (1973b). "Swift's Poems". En Frank Kermode y John Hollander (Eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Volume 1 (p. 1773). Oxford University Press.
- RAWSON, Claude. (2014). *Swift's Angers*. Cambridge University Press.
- ROGERS, Pat. (1978). *The Eighteenth Century*. Methuen.
- SMITH, Frederik N. (1992a). "Introduction". En Frederik N. Smith (Ed.), *The Genres in Gulliver's Travels* (pp. 15-22). University of Delaware Press.
- SMITH, Frederik N. (1992b). "Scientific Discourse: *Gulliver's Travels* and the Philosophical Transactions". En Frederik N. Smith (Ed.), *The Genres in Gulliver's Travels* (pp. 139-162). University of Delaware Press.
- SPECK, William. (1969). *Literature in Perspective: Swift*. Evans Brothers.
- STARKMAN, Miriam. (1986). "Introduction". En Miriam Starkmann (Ed.), *Gulliver's Travels and other Writings* (pp. 1-19). Bantam Books.
- SWIFT, Jonathan. (1986a). *Gulliver's Travels*. En Miriam Starkman (Ed.), *Swift: Gulliver's Travels and other Writings* (pp. 23-277). Bantam Books.
- SWIFT, Jonathan. (1986b). "A Tale of a Tub". En Miriam Starkman (Ed.), *Swift: Gulliver's Travels and other Writings*. (pp. 281-394). Bantam Books.

- TREADWELL, Michael. (1995). “The Text of *Gulliver’s Travels*, Again”. *Swift Studies*, (10), 62-79.
- WARNER, Oliver. (1958). *English Maritime Writing (Hakluyt to Cook)*. Longman.
- WATT, Ian. (1987). *The Rise of the Novel*. The Hogarth Press.
- YOUNGS, Tim. (2013). *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge University Press.

AU-DELÀ DE LA TRANSMÉDIALITÉ : LE DISCOURS *POTTERIEN* DANS LES RÉSEAUX SOCIAUX

BEYOND TRANSMEDIALITY: THE POTTERIAN DISCOURSE ON SOCIAL MEDIA

Lydia BELLABIOD

UNIVERSIDAD MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU | Tizi-Ouzou, Argelia

Contacto: lydia.bellabiody@ummto.dz

Résumé

Après l'adaptation multimodale de l'écriture romanesque, les réseaux sociaux, à leur tour, marquent le développement de l'écriture transmédiatique qui se déploie à travers la prépondérance et la diversité des discours natifs du web. Les fans des œuvres romanesques et cinématographiques utilisent les réseaux sociaux pour faire de la réalité l'extension du monde dont ils rêvent et qu'ils souhaitent intégrer en produisant ce qu'on appelle non seulement ce qui est dit « les arts littéraires » qui englobent une perspective temporelle, historique et diachronique mais de nouvelles formes discursives. Notre étude s'intéresse à ces nouvelles formes discursives construites par les fans de *Harry Potter* à savoir les pseudonymes, les commentaires et les mèmes. Nous cherchons comment ces derniers se construisent et comment peut-on les analyser mais surtout chercher la finalité de leur existence au-delà de la pure transmédiabilité. En effet, pour ce faire, après avoir remarqué leur emplacement dans un interdiscours dû à la transmédiabilité, l'analyse de ces assemblages discursifs issus d'un bricolage discursif lévi-straussien nous renvoie à la déconstruction de ces énoncés. Bien entendu, en s'appuyant sur l'analyse du discours, notamment sur le dialogisme et la pragmatique, nous avons pu déceler les marques d'identification et d'appartenance que marquent ces discours particulièrement un recyclage d'un savoir culturel potterien qui ouvre un horizon de création intermédiatique originale dans leur assemblage

Abstract

After the multimodal adaptation of novelistic writing, social networks, in turn, mark the development of transmedia writing that unfolds through the predominance and diversity of native web discourses. Fans of novelistic and cinematic works use social networks to make reality an extension of the world they dream of and wish to integrate by producing what is called not only “literary arts,” encompassing a temporal, historical, and diachronic perspective, but also new discursive forms. Our study focuses on these new discursive forms constructed by *Harry Potter* fans, namely pseudonyms, comments, and memes. We explore how these are constructed and how they can be analyzed, but above all, we seek the purpose of their existence beyond pure transmediality. Indeed, to do this, after noting their placement in an interdiscourse due to transmediality, the analysis of these discursive assemblages arising from a Levi-Straussian discursive bricolage leads us to the deconstruction of these statements. Certainly, relying on discourse analysis, particularly on dialogism and pragmatics, we have been able to identify the marks of identification and belonging that characterize these discourses. Particularly, there is a recycling of a Potterian cultural knowledge that opens an original intermedial creation horizon in their digital multimodal interdiscursive assembly, the unpredictability, increase, and composition of which call for a more in-depth investigation into

interdiscursif numérique multimodal dont l'imprévisibilité, l'augmentation et la composition appellent à une recherche plus approfondie dans l'analyse des discours numériques propres à des communautés fandomiques qui marquent leur identité numérique au-delà de la transmédiatité traditionnelle.

the analysis of digital discourses specific to fandom communities that mark their digital identity beyond traditional transmediality.

Mot-clés : *Analyse du discours multimodal || Transmédiatité || Dialogisme (Analyse littéraire) || Pragmatique || La culture populaire*

Keywords: *Multimodal discourse analysis || Transmediality || Dialogism (Literary analysis) || Pragmatics || Popular culture*

Introduction

Un 26 juin 1997 apparut un roman qui a marqué sa notoriété dans le monde de la littérature et non seulement grâce à son intrigue mais aussi pour son esthétique qui a dépassé de loin l'horizon imaginaire auquel s'attendaient les lecteurs. *Harry Potter à l'école des sorciers* raconte l'histoire d'un monde imaginaire qui existe secrètement et parallèlement à un monde de gens ordinaires, normaux, à l'image de notre monde. Ce monde magique gagne justement sa vraisemblance de son existence secrète qui laisse le jeune lecteur, à qu'il s'adresse, imaginer l'existence réelle d'un tel monde aussi bien conçu qu'on dirait pouvoir réellement avoir lieu quelque part loin du nôtre. Par ailleurs, à partir de ce premier titre, chaque roman tire son nom du personnage principal, le héros, qui sera le survivant d'un sortilège mortel représentant la puissance extrême du monde des ténèbres. Grâce à l'amitié de ses amis, l'amour de ses parents morts et la solidarité du monde des lumières, le « bien » triomphe dans chaque épisode représentant une partie du combat qui se prépare, s'accroît et s'étend au cours des sept romans de la série.

Avec l'adaptation multimodale de l'écriture avec ses genres diversifiés en films, documentaires, dessins-animés, émissions, talkshows, etc., et à l'image de plusieurs romans, *Harry Potter* fut adapté en films. L'adaptation du premier film n'a fait qu'accroître la fascination du jeune lectorat qui deviendra un spectatariat fidèle à la saga comme à la série romanesque. Ces formes de la narration sont regroupées sous le

concept de *storytelling transmedia* (Jenkins, 2013: 102). Cette transmédialité fait « du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (Barthes, 2015: 10) qui, dépassé par la fascination, souhaite construire *un monde narratif* plutôt qu'une histoire, c'est-à-dire, faire de la réalité l'extension du monde dont il rêve et qu'il souhaite intégrer. Ce postulat barthien s'applique aussi sur cette *transmédialité profonde* (Cailler et Lacroix, 2014) de *l'intelligence collective* (Lévy, 1997) qui produit ce qu'on appelle non seulement ce qui est dit « les arts littéraires » qui englobent une perspective temporelle, historique et diachronique mais de nouvelles formes discursives créées par des communautés *fandomiques*. L'idée essentielle de ces créations, qui est au centre d'une redéfinition des pratiques créatives en dehors du livre (Bisenius-Penin, 2019; Audet et Lamy, 2020), témoigne donc de l'effervescence d'une communauté où les artistes et les écrivains collaborent et se renforcent mutuellement, et de la naissance de communautés de *fans* qui se réunissent dans un espace d'échange, permettant la création d'une kyrielle d'œuvres et de discours qui gardent la même idée que l'œuvre en question.

Avec les réseaux sociaux numériques qui offrent cette nouvelle transmédialité via les échanges, ces communautés *fandomiques* se consolident horizontalement et verticalement à travers la multiplicité d'espaces ainsi que la temporalité qui fait vivre l'œuvre originelle des années après. Néanmoins, notre étude ne vise pas ce type de transmédialité qui s'attache à expliquer comment une fiction se dessine dans d'autres médias qui l'enrichissent et la transforment. Parmi ces créations, ce qui intéresse notre étude est bel et bien les discours narratifs du web produits et créés par les fans de *Harry Potter*, ce qui nous a amené à observer moult pages et groupes Facebook qui s'adonnent à la représentation de leur amour, fidélité et fascination à travers des publications et des commentaires et d'autres formes discursives que nous avons pris comme corpus. Dans les postulats de Marie- Anne Paveau (2017), ce type de discours numérique a été nommé « discours natif du web ». Dans cette brève étude, nous nous demandons quelles sont les nouvelles formes de discours natifs du web induites par les fans de *Harry Potter* ? Comment se construisent-elles ? Quelles théories employer pour analyser ces nouveaux types de textes numériques ? Enfin, pourquoi ce type de transmédialité ?

Après l'observation, nous avons remarqué que les discours *potteriens* apparaissent en forme de pseudonymes, de commentaires et de certaines formes de discours

natifs du web comme les images et les discours multimodaux. C’est d’ailleurs ce que nous avons collecté comme corpus. Nous avons remarqué par la suite l’ancrage de ces formes discursives dans des inter-discours, ce qui est évident du fait que ceux-ci soient une forme d’intermédiatité. C’est la raison pour laquelle nous soupçonnons que la production énonciative pourrait être construite à travers des assemblages ou des bricolages discursifs posés sur des discours intertextuels. Cette idée n’est *a priori* qu’un postulat. De ce fait, l’analyse de notre contenu pourrait se focaliser sur la théorie du dialogisme mais ferait probablement appel à d’autres outils d’analyse comme la sémiologie de l’image et l’analyse du discours. Bien entendu, cela s’éclaircira dans les parties qui suivent et ce que nous venons d’avancer ne reste que des hypothèses à confirmer ou à infirmer dans la suite de l’étude.

Après notre analyse, il s’est avéré qu’il serait plus judicieux de commencer à expliquer la nature des discours numériques des réseaux sociaux pour montrer les formes de discours natifs du web choisies comme corpus. C’est en effet cette brève représentation de ces formes qui justifierait ce qui a motivé notre choix théorique et méthodologique. Une fois notre démarche expliquée, nous donnerons les résultats de notre analyse qu’on discutera après pour confirmer ou infirmer les hypothèses qu’on a avancées, avant de conclure par une ouverture sur de nouveaux horizons de recherche.

Le discours natif du web

Le discours natif du web (DNW) est un discours né dans l’écosystème numérique. De notre part, nous nous intéressons aux discours des réseaux sociaux numériques (Paveau, 2012; 2013a; 2013b; 2017). Son analyse compte sur sa distinction du discours ordinaire tel qu’on le connaît loin du click. Le DNW se caractérise particulièrement par sa composition, son augmentation, sa relationalité, et son imprévisibilité (Mostefai et Oulebsir Oukil, 2022).

La composition

Il est à noter que le DNW est composé de plusieurs langages, il peut même renvoyer à des liens, à des informations, etc. Cette composition qui nous intéresse est beaucoup plus langagière que numérique ou matérielle. Les commentaires sont des techno discours qui renvoient à la publication elle-même, qui définissent son sens et puisent d’elle aussi le leur. Les mêmes aussi, à leur tour, constituent une source

d'innovation. Ils sont des images prises d'une autre publication, de la télévision, d'une vidéo, d'un film, etc. pour servir de figurativité qui explique et illustre un nouveau contenu tout en gardant en mémoire la source de l'image en question, comme nous le verrons après.

L'augmentation

Le caractère conversationnel des réseaux sociaux numériques offre à la publication une prépondérance qui ne pourrait avoir lieu dans la vie réelle sans l'appartenance des énonciataires tout comme des énonciateurs à ces sites qui ouvrent un horizon illimité d'échange, de commentaire sur les événements, la redondance des publications sur le même thème, etc.

La relationalité

Dans un premier sens, Paveau donne sens à ce point pour son caractère matériel mais aussi, « le média est social lorsque sa forme et son contenu sont construits par les relations entretenues par les utilisateurs » (Oulebsir-Oukil, 2022: 156). Cette forme sociale permet aussi la propagation d'une transmédialité et la création de communautés qui font de celle-ci un projet de solidarité, d'union et de rassemblement comme les *fandoms* autrement dit, des bases de fans. Mais en ce qui nous concerne, nous revenons toujours au caractère dialogique et interdiscursif qui caractérise ce DNW de la transmédialité dans les groupes et les pages Facebook, à cette kyrielle de publications des fans qui se donnent même une identification grâce à ce dialogisme implicite.

L'imprévisibilité

Le concept d'« imprévisibilité » est lié à l'innovation des DNW qui marquent une nouvelle transmédialité puisque ces « énoncés natifs sont de nature composite hybride et métissent le langagier, le social, le culturel, l'historique et le technologique » (Oulebsir-Oukil, 2022: 157). Cette composition seule permet aux énonciateurs une innovation et un caractère d'originalité notamment lorsqu'il s'agit de publication à caractère humoristique ou ironique venant d'un sujet passionné, au sens sémiotique du terme.

Discours des fans de Harry Potter : quelles formes du DNW ?

Comme cité supra, avec la suprématie des réseaux sociaux, la transmédialité ne consiste pas seulement en des publications ou des quizz concernant *Harry Potter*. Cette dernière devient un échange hétérogène entre les communautés *fandomiques* dont l'environnement numérique « leur offre un espace de communication interpersonnelle ludique et inédit au sein duquel elles peuvent se forger à l'envie une identité dite 'numérique', en jouant avec les multiples registres disponibles de design de la visibilité » (Pélissier, 2017: 74). Selon notre observation, étant nous-même usagers de ces bases socio-numériques, cette identité « numérique » se déploie à travers les noms accordés à des pages et des groupes Facebook de communauté *potterienne*, des publications à propos du même sujet, des commentaires, des mèmes et des pseudonymes de profils identitaires.

Les pseudonymes et la nomination : falsium nomen ou varium nomen

Il est connu qu'un nom est révélateur social reflétant l'environnement socio-culturel de celui qui le porte, mais le pseudonyme est un révélateur identitaire puisqu'il est, comme l'indique Anne Revillard, « auto-attribué, ce qui en fait un outil extrêmement efficace (on pourrait même le comparer à une espèce de baguette magique), dans la mesure où son porteur en choisit tous les éléments qu'il juge pertinents à l'image qu'il veut donner de soi, à la construction d'une nouvelle identité, en quelque sorte » (Fehlmann, 2010: 270-271) comme il a été cité dans « Le pseudonyme : reflet d'identité sur le web social » (Bourdache et Lanseur, 2020: 116). La construction de ces nominations numériques relève des objets sociétaux du groupe d'appartenance ou encore de certaines caractéristiques qui forment la personnalité de l'utilisateur de Facebook (Martin, 2006). Ainsi, le pseudonyme n'est pas forcément un *falsium nomen*, c'est-à-dire un faux nom, mais un *varium nomen* virtuel qui révèle des caractéristiques identitaires de la personne. *De facto*, parmi les données collectées pour notre corpus nous avons choisi de mettre en exergue certaines nominations des pages et des groupes Facebook qui marquent explicitement l'appartenance à une communauté à savoir celle de *Harry Potter*, dont l'objectif est de construire un espace d'échange et d'innovation.

Les commentaires

En guise de réponse aux publications des destinataires, nous avons collecté des commentaires qui renvoient au monde *potterien*. Les fans s'expriment à travers un discours spécifique au langage *potterien* qui semble incompris par ceux qui n'ont pas visionné ou lu les œuvres. Nous verrons infra comment se déploie cette spécificité langagière et comment renvoient ces discours à ce monde fictif.

Les mèmes

Comme nouvelle forme discursive spécifique aux réseaux sociaux, les mèmes marquent un large territoire dans la communication numérique. Il s'agit d'une forme originale composée d'une image et d'un texte verbal ou non verbal transmettant un message explicite ou implicite en s'inspirant d'un énoncé antérieur répandu ou connu pour l'importance sémantique et contextuelle qu'il avait marquée par son originalité ou sa force rhétorique. Le sujet énonciateur fait appel à des formes figées du film qu'on appellera des *schémas* (Badir, 2019) qui déforment le contexte sans pour autant toucher l'originalité du discours et le contexte d'où il provient. « Le sujet énonciateur produit un discours double fait de stéréotypes langagiers (qui peuvent bien sûr eux-mêmes contenir des stéréotypes socioculturels) que l'énonciataire implicite doit saisir en même temps que leur déformation » (Morin, 2002: 91).

Les mèmes sont généralement construits pour plusieurs finalités, cela dépend de la visée communicative de l'énonciataire. Autrement dit, la finalité dépend de l'acte perlocutoire que marque le discours et l'acte de langage mis en place. Nous y reviendrons dans l'analyse un peu plus loin.

Quelles théories pour une analyse des DNW des fans de *Harry Potter* ?

Bien que le discours natif du web (DNW) se distingue du discours tel qu'on le connaît dans la vie réelle, ce premier n'échappe pas dans son analyse notamment, aux caractéristiques du deuxième. Comme moult discours différents ayant une forme d'expression particulière, les DNW sont avant tout des énoncés, une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1970: 12), tout comme

l'assure aussi Dominique Maingueneau (1994) qui insiste sur cette individualité qui marque la subjectivité de l'énonciateur. Ce dernier se montre dans notre corpus comme un « moi » qui assume par son identification comme fan de *Harry Potter*, sa présence imminente comme « sujet d'énonciation », dont l'énonciation véhicule ses choix langagiers et le met en relation avec lui-même au sein de son discours avec toutes ses propriétés psychiques, sociales et culturelles.

Cette subjectivité énonciative du « moi » énonciateur implique nécessairement l'existence d'un éventuel énonciataire qui, à son tour, conditionne le processus de l'énonciation. Ce conditionnement se manifeste par la mise en avant des marques énonciatives qui permettent l'accès au contenu par l'énonciataire, dont l'activité interprétative demeure une activité cognitive identique à l'interprétation du discours ordinaire. L'énonciataire est désormais en position de récepteur et de décodeur du message émis par l'énonciateur dans une forme d'expression particulière dans un contexte particulier. Pour le décoder, il convient de se référer aux conditions de production de l'énoncé. Si la théorie de l'énonciation s'intéresse aux marques de subjectivité et aux conditions de production de sens comme le contexte et la situation d'énonciation, la prise en charge de l'analyse de ces énoncés revient à l'analyse du discours qui stipule que tout discours est fondé sur la notion de *bricolage* de Claude Lévi-Strauss (Sarfati, 2011). Autrement dit, tout énonciateur ou locuteur construit son énoncé à travers un système de bricolage subjectif. En parlant d'énonciation et de condition de production, nous parlons d'énoncé. Cela ne pourrait nous empêcher de parler de discours du moment que nous traitons le même objet à travers ce qu'on appelle l'analyse du discours. En effet, les branches qui composent l'analyse du discours comme disciplines sont nombreuses ; chacune répond aux besoins spécifiques de l'analyste et l'objectif de l'analyse de manière à étudier le discours dans une perspective déterminée qui répond à une problématique précise. Le choix des branches ou des théories qui servent d'appui théorique et méthodologique à l'analyse est motivé non seulement par l'objectif d'étude mais aussi par la nature du corpus.

Cette nature composite est comme cité supra, issue d'un bricolage qu'on a qualifié de « lévi-straussien ». Bien entendu, le concept de bricolage a été connu bien avant le discours natif du web. Il est connu pour être attribué à l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, particulièrement dans l'étude mythologique. En effet, dans son ouvrage *La pensée sauvage*, cet auteur a utilisé ce terme dans l'univers mythique après l'avoir

expliqué selon son étymon pour le reprendre ensuite selon son sens commun. Le premier est caractérisé comme étant une action ou activité survenue comme solution à un incident imprévu. Par la suite, il nous donne une définition du bricoleur qui est pour nous, principale dans la reprise de ce concept. Il dit qu'il est « celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art » (Lévi-Strauss, 1962: 26). À la différence d'un spécialiste doté d'un matériel de professionnel et de procédures spécifiques de son domaine comme des structures, le bricoleur joue sur la corde de la créativité. Il a l'intention de créer, d'innover mais jamais d'user du matériel et des procédures professionnelles. Consciemment ou inconsciemment, selon Lévi-Strauss, il observe rétrospectivement un objet conçu : il interroge ses éléments sans pour autant chercher à avoir une connaissance totale ou approfondie des éléments qui le constituent. Il se suffit de savoir en quoi et comment ces éléments peuvent servir d'outils, de moyens ou comme les appelle Lévi-Strauss, des « opérateurs » (Lévi-Strauss, 1962: 27).

Néanmoins ces derniers ne sont pas ces moyens en tant que soi mais l'ensemble des relations que chacun d'entre eux entretient avec les autres dans ce projet d'opérations : assemblage, modulation, permutation, etc. Autrement dit, ces éléments ne sont définissables que par rapport à leur nature et emplacement dans l'objet, et toute leur particularité, selon l'anthropologue, consiste seulement dans leur « instrumentalisation ». Dans le même sillage, Lévi-Strauss s'appuie sur la définition du bricolage chez Franz Boas. Selon la traduction écrite dans *La pensée sauvage*, Boas pense que « les univers mythologiques sont destinés à être démantelés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs fragments » (in Lévi-Strauss, 1962: 31). Néanmoins, notre auteur ajoute que dans la reconstruction dont parle Boas, il est primordial de mentionner que les fragments changent parfois de statut : de signifiés, ils deviennent signifiants et inversement. C'est ce qui nous fait dire que les opérateurs sont le signe dans le sens saussurien : l'intermédiaire entre l'image et le concept. L'image peut devenir à son tour un signe, une relation arbitraire et référentielle entre une idée et son illustration, car selon Lévi-Strauss, l'image et le signe « ne se rapportent pas exclusivement à eux-mêmes ; ils peuvent remplacer autre chose que soi » (Lévi-Strauss, 1962: 28). C'est selon cet aspect du bricolage que naquirent les arts littéraires.

Les internautes sont des bricoleurs dans la mesure où, pour exprimer leurs idées, leurs sentiments, etc. et cibler le sens le plus recherché, ils instrumentalisent des

discours issus d’interdiscours aussi loin qu’on ne puisse l’imaginer. Ces constructions et compositions des discours natifs du web où les internautes montrent sans frontières leur créativité, servent d’images qui cherchent à illustrer des idées existantes le plus précisément possible. Elles sont dans ce cas, des signes comme les images prises de scènes de films ou d’un autre support visuel ou audio-visuel comme le cas du même ou les commentaires en forme d’images ou les métaphores ou les liens partagés.

Et si l’idée n’est pas encore existante, l’image vient la créer ou « respecter sa place future et en faire apparaître négativement les contours ». On désigne par négativement l’exclusion du sens que l’on ne cherche pas à illustrer, les probabilités du sens que l’on cherche à occulter ou à éliminer ou à laquelle l’image ne renvoie pas. Et bien entendu, nous ne désignons pas l’image autant que texte visuel seulement mais nous faisons la même conception de ce terme que Lévi-Strauss pour dire un texte ou une image acoustique ou simplement le référent. L’exclusion vient machinalement puisque « l’image est figée, liée de façon univoque à l’acte de conscience qui l’accompagne » (Lévi-Strauss, 1962: 31). Le sens exclu est celui qui se trouve hors de l’interdiscours duquel elle émane et hors de l’interdiscours d’où elle a été prise, reprise ou remodelée. Autrement dit, hors de l’interdiscours auquel elle est liée dans sa version originale ou dans sa version bricolée celle que Lévi-Strauss mentionne en bas de page comme « seconde main ».

En somme, ce qu’est qualifié en haut comme un « bricolage lévi-straussien » sera désormais appelé un *bricolage discursif*. Qu’il soit une imbrication de plusieurs interdiscours ou une transposition ou reformulation d’autres discours. Ce qui nous intéresse est que ces arts littéraires numériques connus pour être des discours natifs du web sont des discours nés de la matrice d’un *bricolage discursif* avec des opérateurs comprenant toute leur mémoire et l’interdiscours d’où ils émanent.

Pour ce qui est de notre étude, comme la transmédiatité consiste en une caractéristique commune aux discours choisis comme données d’étude, et du fait que celle-ci conditionne la production et l’interprétation des discours, il nous a été plus convenant d’étudier ces types de discours selon leur construction trans-médiatique, donc dialogique et interdiscursive en tenant compte de leur nature hybride et composite. Nous commençons subséquentement par interroger cette construction, c’est-à-dire, les conditions de production de ces discours ; pour ensuite revenir du côté du destinataire qui décode le discours dans sa globalité ; pour enfin, tâcher de déconstruire le

résultat de cette construction pour interroger ses composantes et essayer de proposer une méthodologie d'analyse de ces discours spécifiques.

La construction du discours

La composition, la relationalité et l'imprévisibilité du DNW nous renvoient immédiatement à penser à une construction d'un énoncé formé à partir de discours antérieurs, ou à une sorte de bricolage discursif de plusieurs énoncés qui pourraient être de natures différentes. Rien d'étonnant. Beaucoup de théoriciens ont déjà affirmé le postulat en question. Le dialogisme interne de Bakhtine affirme qu'« il n'est pas un seul énoncé verbal qui puisse, en quelque circonstance que ce soit, être porté au seul compte de son auteur » (Volochinov en Privat et Scarpa, 2019: s.p.). *Ipso facto*, beaucoup de théoriciens parlent désormais d'intertextualité et d'inter-discours comme Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Arrivé, Louis Hébert, Alain Rabatel, Marie-Anne Paveau, Jean-Michel Adam, Sophie Moirand, Patrick Charaudeau, etc. Intertexte ou interdiscours (sans entrer dans la diversité des définitions de discours et de textes et sans renvoyer le lecteur à la linguistique textuelle adamienne qui différencie les deux notions), ce qui importe pour nous est ce préfixe *inter-* qui détermine la nature constructive, composite, relationnelle, et paradoxalement l'imprévisibilité et l'originalité des discours des internautes. Nous reviendrons à ce dernier point.

Le caractère constructif des DNW des fans revient à la considération de Roland Barthes que « tout texte est un intertexte », ajoutant que la condition de tout texte, quel qu'il soit, est l'intertextualité (Barthes, 1973). L'intertextualité est pour lui et pour Kristeva un croisement d'énoncés pris à d'autres textes (Kristeva, 1969). Celui-ci naît dans un « champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données dans des guillemets » appelé l'intertexte (Barthes, 1973: 1019). C'est justement ce champ qui fait la relationalité des discours *fandomiques*, mais surtout leur originalité à travers le bricolage que permet cet assemblage d'énoncés ou de textes. C'est pour dire que malgré l'inexistence prétendue de l'originalité d'un texte, la construction et le bricolage font de ces discours des textes originaux, imprévisibles et surtout pleins de créativité. *De facto*, l'intertexte ne tue pas l'originalité, mais donne une nouvelle vie singulière à ce qui a été rustique, délaissé ou oublié, et parfois donne une nouvelle perspective et une valeur particulière à un texte à travers son usage. Cette innovation qui ne peut

être niée malgré le bricolage discursif en puisant dans des discours antérieurs. Ce postulat d'intercursivité ou d'intertextualité a même été abordé dans le domaine de l'image ou des textes iconiques notamment par Darras qui voit en l'étude intertextuelle de l'iconicité, une opportunité qui permet de « revoir la notion d'intertextualité et à l'ouvrir sur l'image en général et le 'dialogue' qu'elle permet de favoriser [...] pour pouvoir passer à l'étape d'analyse inter-iconique souhaitée » (Chadli, 2022 :5). C'est par cet apport de Darras que l'on se permet l'usage de l'inter-iconicité, laquelle les analystes de l'image préfèrent classer dans l'intertextualité en la privant de sa description comme concept en lui-même.

Par ailleurs, avec la diversité des genres discursifs des DNW, notamment ceux des réseaux sociaux, caractérisés par leur originalité et composition multimodale, on parle désormais d'une interdiscursivité transgenre dans le cas où un discours médiatique renvoie à un segment de discours de genre différent (Chadli, 2022) comme nous le verrons dans l'analyse de notre corpus. Dans cette même perspective, Kourdis (2021) parle plutôt d'une *intersémiotité* comme « phénomène de la communication quotidienne » (e1) qui caractérise la transmédiatité des internautes qui s'expriment à travers un bricolage multimodal pour assurer une communication médiatique qui défie les contraintes de la réception du message que connaît la communication médiatique. Pour lui, cette *intersémiotité* « peut inclure toute sorte de transmutation/transposition des textes culturels » (Kourdis, 2021: e10). Cette dernière apparaît dans la reprise fidèle d'un langage verbal ou non-verbal comme une image ou du texte qui va avec elle dont la finalité est son emplacement dans une autre situation de communication pour servir d'illustration du savoir que l'internaute cherche à transmettre. La transposition est très répandue dans une forme particulière du discours natif du web : le même. L'*intersémiotité* peut consister dans la transmutation d'un savoir culturel connu dans l'œuvre *potterienne* pour le transposer par la suite dans un style propre au destinataire que seul un récepteur ayant cette connaissance encyclopédique *potterienne* pourrait déchiffrer.

Peu importe la nature du discours ou du texte, celui-ci demeure un message émis dont nous venons d'expliquer la construction. Ce message peut être caractérisé de « savoir culturel » du moment qu'il soit spécifique à une communauté *fandomique*, dans notre cas, *potterienne*. Il est émis par des fans pour qu'il soit reçu par des fans.

L'appartenance à cette communauté ou l'accès à ce savoir culturel et encyclopédique sont les premières conditions de lisibilité de ces discours.

Après avoir révisé ce discours du point de vue de sa construction, nous souhaitons désormais passer du côté du récepteur pour analyser comment ce dernier décode et interprète le message dans sa globalité, d'abord comme le montre les théories de l'analyse de discours transphrastique, notamment la linguistique textuelle. Par ailleurs, il est de notre rôle de déconstruire ces discours pour examiner leur combinaison ainsi que leur structuration, ce qui nous permet un meilleur décodage et une lecture minutieuse du système combinatoire et génératif du sens qui composent ces pièces rassemblées dans un concept de *bricolage discursif*.

Dé-construction du discours

Afin d'élucider le sens de certains discours construits dans un contexte spécifique, notamment transmédialité, il convient de revenir à sa nature interdiscursive et à son caractère hybride. Voilà pourquoi nous avons choisi la « dé-construction » comme moyen d'interprétation et d'analyse. Pour ce qui est des appellations *fandomiques* ou les pseudonymes des utilisateurs, nous revenons à la finalité de ce type de discours : l'identification. Ainsi, pour comprendre un pseudonyme *potterien*, il serait nécessaire d'analyser chaque lexème qui compose ce dernier. Nous analyserons plus loin quelques pseudonymes et noms de pages et groupes que nous avons trouvés sur Facebook.

Quant aux commentaires, leur analyse nécessite le recours au dialogisme pour revenir à un discours antérieur qui a incité l'énonciateur à produire l'énoncé, c'est-à-dire, le commentaire. Le discours antérieur est d'abord la publication que l'énonciateur commente. L'énoncé émis, le commentaire, dans notre cas, repose sur la transmédialité. C'est pourquoi son analyse nous renvoie à l'analyse des composants de cet énoncé qu'il convient de situer à l'intérieur d'un interdiscours et d'un savoir encyclopédique, de chercher la signification des lexèmes, des figures de style, de la rhétorique en situant le discours en question dans son contexte originel, et donc, parfois dans l'intrigue du film ou des romans, parfois dans les avis connus des fans vis-à-vis des personnages, etc. Il s'agit du « savoir culturel transmédialité ».

Enfin, en ce qui concerne les mêmes, il paraît évident de revenir à la situation de communication qui a favorisé l'émission de ce discours. Dans le cas d'une publication, l'interprétation nécessite le repérage de la scène choisie en photo JPG ou en GIF ou

en vidéo dans le film, ou le repérage de l'énoncé verbal dans le film ou dans les romans et donc la situation de communication de ces discours. L'interprétation de ce discours nécessite cette inter-iconicité et cet interdiscours dont la compréhension va de soi pour l'internaute ayant accès à ce savoir culturel transmédiatique. Néanmoins, l'interprétation des mêmes nécessite parfois la déconstruction de leur composition. Leur analyse demande parfois la séparation de l'image du texte. Cela revient au fait que ce dernier est parfois différent du texte originel qui était associé à l'image en question dans le film en changeant par la même occasion le contexte ou la situation de communication originelle pour transmettre un savoir différent du texte originel. Dans d'autres mêmes nous reconnaissons un texte pris tel quel du texte originel pour servir de texte à une image qui n'existe pas dans le film, mais ayant un rapport de près ou de loin avec la série romanesque et ses manifestations transmédiatiques. Maintenant que nous avons justifié nos choix méthodologiques et théoriques, nous montrons quelques exemples de l'analyse des discours natifs du web spécifiques à la communauté *potterienne*.

Analyse des discours numériques *potteriens*

La nomination : trait de distinction

Nous avons pu trouver des pages Facebook nommées « Harry Potter Memes », « Potter_Mouths », « Harry Potter World », « Potterland », etc. Puis, des groupes comme « Harry Potter – The Hogwarts Wizard », « Harry Potter Fans Club », « Harry Potter Memes », « Harry Potter Fans Club », « Harry Potter {Potterheads} », « Harry Potter Addict », « Harry Potter fans in Algeria », etc. Tous ces noms renvoient à une communauté qui ne peut rassembler que les passionnés de ces romans et films. Il s'agit d'exprimer un trait identitaire qui se manifeste à travers des nominations que les communautés de fans se sont données pour se différencier et se distinguer mais surtout qui leur permet de se rassembler et de partager un centre d'intérêt commun. Nous avons aussi recueilli des pseudonymes comme « Lily Potter », « Laura Potter », « Joey Potter », « Sarah Potter » qui ajoutent le nom du personnage principal de la série romanesque à leurs noms et d'autres comme « Ronald Bilius Weasley » ou « Lord Voldemort » qui reprennent fidèlement les noms des personnages à travers lesquels ils

s'identifient comme fans de la série. Il s'agit d'une déclaration explicite de l'appartenance à ces communautés *potteriennes* et une marque d'identification qui met en avant la représentation du caractère qui identifie le plus la personne ayant choisi ce type de pseudonyme. Nous avons trouvé aussi des pseudonymes qui comportent d'autres personnages de la série comme « Khaled Rogue » dont la reprise du nom Rogue revient au Professeur Rogue. En plus de ces identifications, d'aucuns s'identifient encore plus explicitement en choisissant de se catégoriser comme fan avec leurs pseudonymes comme « Potter Head », « Trisha Potterhead », « Potterhead Lovegood ». D'autres ont choisi de s'identifier aux noms des acteurs de la saga comme « Hussein Radcliffe » portant le nom de l'acteur Daniel Radcliffe ayant joué le rôle de Harry Potter. Bien entendu, ce qui appuie la confirmation de ces interprétations est parfois la photo de profil représentant un personnage, ou des publications renvoyant à la série romanesque ou encore leur appartenance à des groupes et pages de bases *fandomiques*.

Par ailleurs, nous avons collecté des pseudonymes qui renvoient implicitement au monde *potterien* que seuls les récepteurs ayant ce savoir culturel sauraient en décoder. Ainsi, le pseudonyme « Half-Blood Prince » renvoie au « Prince de Sang-Mêlé », personnage emblématique dont l'identité n'apparaît qu'à la fin du roman ou du film portant le même nom *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*. D'autres pseudonymes renvoient à des locutions des films, à savoir des expressions comme « Mud Blood » ou encore à des sortilèges comme « Wingardium Leviosa », « Expe Lliarmus », « Hedwige Expelliarmus », ou à des potions magiques comme « Felix Félicis », « Polynectar Lolilol », « Verita Serum ».

Certains pseudonymes représentent des jeux de mots où l'on modifie des noms pour en créer d'autres. Pour notre exemple, « Siriusly ? » est un signifiant écrit, codé. Il sera décodé (ou recodé) par l'autre signifiant de nature sonore. Il s'agit d'une figure de style nommée « calembour ». Selon André Gervais (1971), « le calembour est une similitude de sons recouvrant une équivoque de sens [...] Ceci implique inévitablement qu'il faut 'entendre' le calembour et non le 'lire', puisque l'écriture privilégie une orthographe aux dépens d'une autre » (72). Le choix de la nomination de cette page réservée aux mêmes et aux publications sarcastiques concernant *Harry Potter* est motivé par la volonté de jouer sur l'orthographe en utilisant le nom de « Sirius Black », parrain du jeune Harry Potter, pour signifier en anglais 'seriously' qui a la même prononciation que la nomination orthographiée *siriusly*. Le point d'interrogation à coté

de *siriusly* qui veut dire en français ‘sérieusement’, renvoie au caractère sarcastique de la page qu’on retrouve par la même occasion dans la nomination même. Nous avons rencontré moult exemples mais nous nous contentons de ceux-ci pour pouvoir consacrer du volume à d’autres types de créations discursives des fans.

Les commentaires : discours dans l’interdiscours potterien

Les commentaires sont l’un des discours du web les plus connus sur Facebook, après les conversations et les publications. Ils figurent aussi parmi les plus anciens discours de Facebook. Comme cité supra, un commentaire vient comme réponse à une publication, plus exactement, comme une réaction ou un effet perlocutoire, son interprétation dépend, *ipso facto*, de la publication en question. Il s’inscrit dans la continuité dialogique de la publication. Néanmoins, le recours à la publication ne suffit pas pour décoder le sens du commentaire, notamment lorsque celle-ci n’offre pas toutes les conditions de sa propre lisibilité, lorsqu’elle s’inscrit dans un univers culturel dont le récepteur ignore l’existence ou le contenu. Autrement dit, la publication elle-même s’inscrit dans un interdiscours dont la connaissance facilite son interprétation. Pour ce qui est de notre étude, les commentaires qui répondent à la publication choisie s’inscrivent dans la transmédiatité *potterienne* ; en conséquence, le sens occulté par le savoir culturel nous renvoie non seulement à la publication mais à l’interdiscours *potterien*.

Les commentaires répondent à la publication « Hit me with your best hp pick up line », qui se traduit en français par ‘Donnez-moi vos meilleures répliques romantiques de Harry Potter’. L’énonciateur attend de ses énonciataires, qui deviennent à leur tour des énonciateurs, des commentaires où ces derniers expriment leur courtoisie et leur répliques romantiques à travers des expressions propres au monde *potterien*.

COMMENTAIRE 01

« You must be a basilisk because I freeze when I caught sight of you », dont la traduction est : ‘Tu dois être un basilic car j’ai gelé quand je t’ai aperçu’.

L’énonciateur de ce commentaire exprime son éblouissement à la vue de son énonciataire potentiel et virtuel, dont l’existence n’est pas certaine. Il représente cet éblouissement avec sa comparaison à la *pétrification*, conséquence de voir un basilic, créature

magique dans le monde des sorciers représentant un serpent dont le regard tue chaque personne qui croise ses yeux directement ou la pétrifie s'il le voit indirectement, à travers l'eau ou un miroir.

COMMENTAIRE 02

« Are you a Horcrux? because I feel I had kill for you and you took a part of my soul already », dont la traduction est : 'Etes-vous un *Horcruxe* ? parce je sens que j'ai tué pour toi et tu as déjà pris une partie de mon âme'.

L'énonciateur de ce commentaire exprime son amour à son interlocuteur qui devrait être un *Horcruxe* pour avoir pris une partie de son âme. Il s'agit d'un objet dans lequel un sorcier mal tourné cache une partie de son âme en tuant quelqu'un. Il s'agit de la magie très noire que Voldemort, le seigneur des ténèbres avait faite pour partager son âme en sept *Horcruxes* différents en tuant sept personnes. De ce fait, par la métaphore, l'énonciateur choisit d'incarner le personnage du « mal » pour faire comprendre à son amoureux le degré de son amour. Il s'agit d'exprimer à travers ce choix transmédial le sacrifice de s'identifier à l'ennemi du personnage principal pour représenter l'*intensité* du sentiment chez un fan de *Harry Potter*.

COMMENTAIRE 03

« Your smile is like Expelliarmus, simple yet desarming » traduit en français par : 'Ton sourire est comme un Expelliarmus, simple mais désarmant'.

L'énonciateur s'adresse à la personne dont le sourire le désarme et le compare au sortilège Expelliarmus, simple mais utilisé pour désarmer un sorcier, c'est-à-dire lui jeter sa baguette loin. Malgré sa simplicité, on remarque qu'il s'agit du sortilège le plus utilisé par Harry pour se défendre même face à Voldemort au point de devenir une référence dans le monde potterien.

COMMENTAIRE 04

« The sorting hat said that I belong to you. You don't need alohomora to unlock my heart », traduit par : 'Le *choixpeau* a dit que je t'appartiens. Tu n'as pas besoin de alohomora pour déverrouiller mon cœur'.

L'énonciateur met en avant la notion d'« appartenance » à la personne à qu'il s'adresse en analogie à l'« appartenance » à l'une des quatre maisons et pour laquelle le sorcier demeure fidèle. Le *choixpeau* est un chapeau magique qui a la capacité de parler et répartir les sorciers dans l'une des quatre maisons de l'école en voyant dans leurs pensées. L'énonciateur dit qu'elle appartient à l'énonciataire et que celui-ci n'a pas besoin de *Alohomora* pour déverrouiller son cœur. Il s'agit d'un sortilège qui ouvre les portes et tout ce qui est verrouillé sans autre sortilège de protection.

Maintenant que nous avons fait un peu le tour des commentaires pris comme exemples, revenons aux mêmes *fandomiques*.

Les mêmes : objet multimodal

Les mêmes sont des images, des vidéos ou des phrases humoristiques ou satiriques qui se propagent rapidement sur les réseaux sociaux. Ils sont souvent utilisés pour commenter l'actualité, la culture populaire ou des situations courantes. Dans la trans-médialité, ils peuvent aussi défendre la communauté en portant fièrement l'identité d'être fan, de se moquer des gens qui les critiquent, de montrer leur amour, respect ou leur haine vis-à-vis d'un personnage. L'énonciateur passionné peut même montrer sa tristesse face aux événements relatifs à la saga. Les internautes font preuve d'une grande innovation, notamment quand il s'agit des mêmes. Voici quelques exemples.

MÊME 01

Comme expliqué en haut, l'analyse des mêmes nécessite l'analyse séparée de l'image et du texte. Pour qu'ils soient bien interprétés, le récepteur devrait savoir placer les mêmes dans leur univers culturel qui représente l'interdiscours qui offre les conditions de leur lisibilité.

Dans ce premier même, l'utilisateur de Facebook fait l'assemblage de deux images distinctes, prises chacune indépendamment de l'autre. L'image supérieure représente Dumbledore, le directeur de l'école de sorcellerie Poudlard, le jour de sa mort dans le sixième film *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*, qui à travers le choix langagier de l'énonciateur s'adresse non seulement au personnage représenté dans la seconde image mais à l'acteur en l'appelant par son nom Alan et non pas « Severus » comme dans le film. Il est à signaler qu'un même s'inscrit aussi dans l'interdiscours médiatique. Il contribue à l'*augmentation* d'un sujet de discussion qui ne cesse de marquer



l'univers médiatique, mais aussi son inscription dans cet interdiscours oriente le récepteur à une interprétation recherchée par l'énonciateur. La publication en question s'inscrit dans l'interdiscours médiatique émergé à partir du 28 septembre 2023 lors du décès de Michael Gambon, l'acteur ayant joué le rôle de Albus Dumbledore.

Dans ce même, Michael Gambon demande à Alan Rickman décédé en 2016 : « Alan, s'il te plait, puis-je te rejoindre ? ». L'énonciateur choisit le fameux *Always* signifiant 'à jamais' de Severus Rogue comme réponse d'Alan. Il s'agit dans ce même de rendre hommage aux deux acteurs mais surtout de le marquer avec insistance par l'intensité des termes choisis. Le *Always* réfère à l'amour que portait Severus Rogue à Lily Potter de son jeune âge jusqu'à dix-sept ans après sa mort. Il s'agit d'une locution qui a sa profondeur sémantique chez les fans de *Harry Potter*. Ce choix n'existe pas seulement en référence à Severus, mais à l'amour éternel qui porte l'énonciateur (et les fans comme lui) à l'acteur sous forme d'hommage et d'éloge à l'acteur ayant su fasciner son public.

MÈME 02

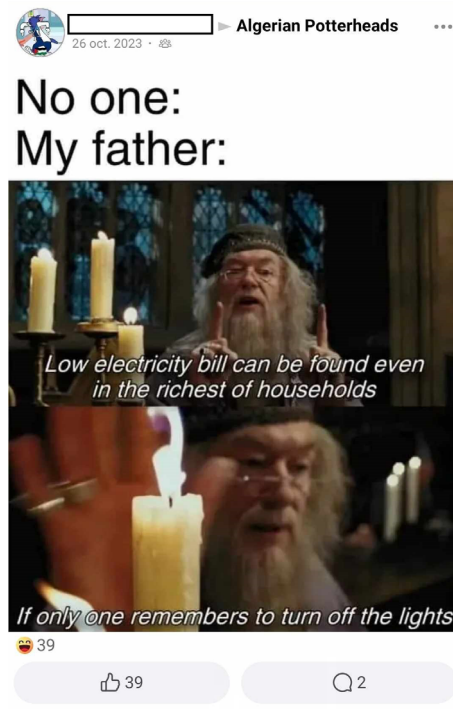
Dans ce même, l'énonciateur construit sa publication avec l'assemblage de deux images. La première est la scène des élèves de Poudlard levant leurs baguettes magiques pour rendre hommage à leur directeur Albus Dumbledore, par suite de son assassinat à la fin du sixième film *Harry Potter et le Prince de Sang-Mêlé*. La deuxième image représente le personnage décédé dans une scène du même film. L'énonciateur



place le texte verbal « Michael Gambon '1940-2023' » en premier plan pour marquer l'hommage à l'acteur décédé en utilisant les images respectives de l'hommage et de sa mort dans le film, en arrière-plan.

MÈME 03

L'énonciateur reprend la scène d'une fameuse citation d'Albus Dumbledore qu'il choisit de reformuler en l'attribuant à un énonciateur virtuel qui est « son père ». La scène originelle revient au film *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban*, où Dumbledore disait : « Happiness can be found, even in the darkest of times, if one only remembers to turn on the light ». L'énonciateur du mème représente son père qui parle de diminuer la consommation d'électricité en transmutant les paroles de Dumbledore en discours humoristique « Low electricity bill can be found even in the richest of households, if only one remembers to turn off the lights » tout en gardant l'effet poétique et artistique de la citation. Le doublage de la scène en français a été : 'On peut trouver le bonheur même dans les moments les plus sombres. Il suffit de se rappeler d'allumer la lumière'. En essayant de garder l'effet poétique de la citation, on pourrait traduire le mème comme suit : 'On peut trouver les factures d'électricité moins élevées même dans les maisons les plus riches. Il suffit de se rappeler d'éteindre la lumière'. Il est à préciser que l'interprétation de ce mème telle qu'elle est attendue par l'énonciateur nécessite



un savoir lié à son univers culturel qui, dans ce cas, met en avant l'humour derrière les pères qui essayent de diminuer la cherté des charges. Dans ce type de mèmes, l'énonciateur place les citations et les figures dans un autre contexte pour créer un effet de profondeur dans le sens produit et transmis.

MÈME 04

Ce dernier mème représente en premier plan la situation de communication qui permet d'interpréter l'énonciation comme un processus consistant en un choix de l'image et du texte, mais aussi comme produit : l'énoncé. Autrement dit, comprendre le choix de l'énonciateur à mettre en avant cette scène du premier film *Harry Potter à l'école des sorciers*. Le texte en premier plan, « When you meet someone who likes Harry Potter », n'est pas un texte anodin, mais une façon inventée par les internautes de donner un titre et de mettre l'énonciataire dans la situation de communication lui permettant de comprendre l'illustration de sa réaction, d'un message qu'il ne pourrait expliquer que par une scène avec tout son interdiscours. Ainsi, selon l'énonciateur qui est lui-même fan de *Harry Potter*, un autre fan réagit de la même manière que Garrick Ollivander dans la scène représentée dans le mème, lorsqu'il rencontre quelqu'un qui



aime la saga. La scène en question montre Ollivander dire à Harry qu’il est amené à faire de grandes choses lorsqu’il aperçoit son effet sur la baguette qui l’avait choisi, c’est la sœur de celle qui lui avait fait sa cicatrice, celle de Voldemort. Cette scène culte de *Harry Potter à l’école des Sorciers* (2001) est utilisé pour illustrer la réaction d’un fan lorsqu’il rencontre un fan de ce premier film. L’énonciateur marque l’effet d’union entre les fans de la même série romanesque.

Bien entendu, les discours numériques des fans *potteriens* ne s’arrêtent pas à ces exemples, il existe une infinité de discours et une infinité de créations. La transmédiatité ne cesse de se développer avec la créativité et l’échange des internautes. Nous nous contentons de ce corpus pour donner un petit aperçu sur quelques formes de ces discours, la manière de les analyser mais surtout le pourquoi de ces discours.

Pourquoi ces discours ?

Comme tout discours, les discours natifs du web et, dans notre cas, ces discours propres aux communautés *potteriennes* ont un effet perlocutoire et sont d’une manière

ou d'une autre des énoncés performatifs qui agissent sur l'énonciataire à travers les actes de langage qu'ils véhiculent. En effet, nous avons vu que les pseudonymes marquent l'identification des usagers comme des fans de *Harry Potter*, il s'agit par la même occasion d'une mise en exergue de ce caractère d'appartenance à une communauté *fandomique*. Quant aux commentaires, ils représentent une forme d'expression relativement inspirée de la transmédiabilité *potterienne*, dont les énonciateurs montrent leur appartenance à ces communautés, mais aussi leur savoir culturel *potterien* par l'émission de messages codés. Les mêmes, à leur tour, sont des formes d'expression d'hommage, de discours humoristiques, d'illustration de messages dont la profondeur de sens ou d'illustration recherchés ne sauraient être exprimés par un discours verbal simple mais par l'intensité de la scène qui seraient généralement une scène culte ou une scène ayant sa notoriété dans le monde *potterien*. En somme, chaque discours a une visée communicative propre à son énonciateur et qui ne saurait être déchiffrée qu'en renvoyant l'énoncé en question à son interdiscours et à la situation de communication qui offre les conditions de sa lisibilité.

Avant de conclure, nous confirmons que ces nouvelles formes de discours numériques de fans qu'on a observées, et puis collectées pour l'étude, sont en effet construites à travers un bricolage lévi-straussien qui s'était appuyé sur l'interdiscours *potterien*. Les pseudonymes, les commentaires et les mêmes sont des assemblages de diverses formes discursives, jeux de mots, jeux de sonorité, hypertextualité, etc. C'est pourquoi leur analyse renvoie à la déconstruction de ses assemblages, de revenir aux théories de l'analyse du discours à savoir le dialogisme. C'est ainsi que nous confirmons nos hypothèses et nous avons ajouté la finalité de cette discursivité qui va au-delà de la transmédiabilité, jusqu'à l'inscription identitaire, la création artistique et la prépondérance d'un monde dont les fans souhaitent l'extension.

Conclusion

Pour conclure, nous rappelons que l'objectif de notre étude n'est pas de présenter la transmédiabilité *potterienne* comme une extension des formes narratives, mais de montrer la propagation de ces discours au-delà de la transmédiabilité connue dans l'adaptation cinématographique ou la transformation narrative. Il s'agit de retrouver

les traces de ce savoir culturel dans tous types de discours. Les pseudonymes afin de s'identifier et de mettre en avant cette appartenance à ce monde ; les commentaires qui, au-delà de marquer l'appartenance, s'adonnent à la création artistique d'une littérature *potterienne* avec des figures de styles ; des jeux de mots qui séduisent le lecteur n'ayant pas connu le monde des sorciers. Quant aux mêmes, ils sont une forme spécifique du discours numérique des réseaux sociaux que les fans ont su utiliser pour rendre hommage à des personnages ou à des acteurs, illustrer leur situation de vie quotidienne avec des citations ou des scènes ; exprimer leurs points de vue vis-à-vis des personnages, de leurs comportements ; des scènes ou des passages des romans, etc. Chaque publication, chaque créativité fait en sorte de transmettre un message avec un objectif précis, mais ce qui est certain, est que toute cette kyrielle de discours, avec sa diversité, son originalité, son intensité, ne fait qu'accentuer la notoriété des œuvres artistiques, de créer des formes de arts littéraires numériques qui répandent et diversifient la transmédialité *potterienne*. Ces formes de discours font objets de nouvelles recherches en analyse du discours numérique notamment celui des réseaux sociaux du fait qu'avec la multiplicité de ces réseaux, la communication elle-même devient multimodale et les discours deviennent des constructions de diverses formes discursives de natures multiples. Autrement dit, la prépondérance de ces discours accentue l'urgence d'étudier ces types de discours qui devient remarquable notamment avec l'influence de masse qui marquent cette transmédialité et cette liberté de création de ces arts littéraires transmutés qui véhiculent des idées et influencent la doxa.

Références bibliographiques

- AUDET, René; LAMY, Jonathan. (2020). « Les arts littéraires. La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines : un écosystème hétéroclite et dynamique ». *Nuit Blanche, Magazine Littéraire*, (159), 34-40. <https://id.erudit.org/iderudit/94071ac>.
- BADIR, Sémir. (2019). « Pourquoi la transmédialité ? ». In Évelyne Deprêtre et German A. Duarte (Comps.), *Transmédialité, Bande dessinée & Adaptation* (pp. 22-35). Presses Universitaires Blaise Pascal.

- BAKHTINE, Mikhaïl. (1977 [1929]). *Le marxisme et la philosophie du langage* (Marina Yaguello, Trad.). Les Editions du Minuit.
- BARTHES, Roland. (1973). « Théorie du texte ». En *Encyclopaedia universalis*, Vol. 15 (pp. 1013-1017). Encyclopædia Britannica, Inc.
- BARTHES, Roland. (2015). *Le Degré zéro de l'écriture*. Média Diffusion.
- BENVENISTE, Émile. (1970). « L'appareil formel de l'énonciation ». *Langages*, (17), 12-18. <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2572>.
- BISENIUS-PENIN, Carole. (2019, 20 mars). « Au Québec et au Canada, les arts littéraires se réinventent ». *The Conversation*. <https://theconversation.com/au-quebec-et-au-canada-les-arts-litteraires-se-reinventent-113442>.
- BOURDACHE, Achour; LANSEUR, Soufiane. (2020). « Le pseudonyme : reflet d'identité sur le web social ? ». *Studii de Gramatică Contrastivă*, 33, 114-131. <https://studiidegramaticacontrastiva.info/wp-content/uploads/2020/12/Bourdache-Lanseur-33-1.pdf>.
- CAILLER, Bruno; LACROIX, Céline Masoni. (2014). « Industries narratives et publics de télévision : le défi de la logique transmédia ». *Television*, (5), 27-45. <https://doi.org/10.3917/telev.005.0027>.
- CHADLI, Mostafa. (2022). « Interdiscours, Intertextualité ou Dialogisme, les possibles discursifs dans l'approche des discours ». *Laboratoire de Recherche Société Langage, Art Et Médias*, 2(5), <https://doi.org/10.34874/IMIST.PRSM/larslam-i5.35064>.
- FEHLMANN, Maribel. (2010). « De la valeur magique du pseudonyme sur internet ». *Nouvelle Revue d'Onomastique*, (52), 263-275. <https://doi.org/10.3406/onoma.2010.1547>.
- GERVAIS, André. (1971). « Le jeu de mots ». *Études Françaises*, 7(1), 59-78. <https://doi.org/10.7202/036478ar>.
- JENKINS, Henry. (2013). *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Armand Colin.
- KOURDIS, Evangelos. (2021). « Le concept d'intersémiotité ». *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, (184-185), e1-e16. <https://ikee.lib.auth.gr/record/331537/>.
- KRISTEVA, Julia. (1969). « La sémiologie comme science des idéologies ». *Semiotica*, 1(2), 196-204. <https://doi.org/10.1515/semi.1969.1.2.196>.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- LEVY, Pierre. (1997). *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*. La Découverte.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1994). « L'horizon du style ». En Georges Molinié et Pierre Cahné (Dir.), *Qu'est-ce que le style* (pp. 187-199). Presses Universitaires de France.
- MARTIN, Marcienne. (2006). *Le pseudonyme sur Internet : une nomination située au carrefour de l'anonymat et de la sphère privée*. Harmattan.
- MORIN, Christian. (2002). « Pour une définition sémiotique du discours humoristique ». *Protée*, 30(3), 91-98. <https://doi.org/10.7202/006872ar>.
- MOSTEFAI, Amel Zohra Hayat ; OULEBSIR OUKIL, Kamila. (2022). « La construction discursive de l'ethos numérique féminin. Cas des commentaires de la page Facebook 'femmes insoumises algériennes' ». *Multilinguales*, (18). <https://doi.org/10.4000/multilinguales.8899>.
- OULEBSIR-OUKIL, Kamila. (2022). « Le dialogisme dans les discours en ligne : analyse et procédés ». *Revista Heterotópica*, 4(Especial), 149-170. <https://doi.org/10.14393/HTP-v4nEspecial-2022-67207>.
- PAVEAU, Marie-Anne. (2012). « L'intégrité des corpus natifs en ligne. Une écologie postdualiste pour la théorie du discours ». *Cahiers de Praxématique*, (59), 65-90. <https://doi.org/10.4000/praxematique.3359>.
- PAVEAU, Marie-Anne. (2013a). « Genre de discours et technologie discursive : Tweet, twittécriture et twittérature ». *Pratiques. Linguistique, Littérature, Didactique*, (157-158), 7-30. <https://doi.org/10.4000/pratiques.3533>.
- PAVEAU, Marie-Anne. (2013b). « Technodiscursivités natives sur Twitter : une écologie du discours numérique ». *Epistémè*, 9, 139-176. <https://hal.science/hal-00859064>.
- PAVEAU, Marie-Anne. (2017). *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*. Hermann.
- PÉLISSIER, Maud. (2017). « La construction d'une identité numérique professionnelle chez les 'digital natives' : fiction ou réalité ? ». *Tic&société*, 10(2-3), 71-97. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.2077>.
- PRIVAT, Jean-Marie; SCARPA, Marie. (2019). « Dialogisme (Bakhtine) ». *Pratiques*, (183-184), <https://doi.org/10.4000/pratiques.6752>.

SARFATI, Georges-Elia. (2011). « Analyse du discours et sens commun : institutions de sens, communautés de sens, *doxa*, idéologie ». In Jacques Guilhaumou et Philippe Scheppens (Dir.), *Matériaux philosophiques pour l'analyse du discours* (pp. 139-173). Presses Universitaires de Franche-Comté.

LES PROBLÈMES SOCIAUX RÉVÉLÉS PAR LA FICTION CRITIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE : *CORA DANS LA SPIRALE* DE VINCENT MESSAGE

SOCIAL PROBLEMS REVEALED THROUGH CONTEMPORARY FRENCH CRITICAL FICTION:
VINCENT MESSAGE'S *CORA DANS LA SPIRALE*

Monique LANDAIS CHOIMET

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: moniquelandais@filos.unam.mx

Résumé

Faisant suite au projet de recherche réalisé entre 2019 et 2021, *La Littérature de terrain qui vise à réparer le monde*, le présent article propose une lecture socio-critique d'un roman contemporain intitulé *Cora dans la spirale* (2019) de Vincent Message. Il convient de préciser l'emphase mise sur la démarche méthodologique afin de faciliter une future application de cette approche sociocritique pour tout lecteur à d'autres textes. Dans un premier temps, il s'agit d'élaborer un cadre théorico-critique qui fournisse les définitions des concepts-clé adaptés à ce récit littéraire : sociogramme, sociotexte/chronotope, médiations discursives et sociales qui concernent le domaine littéraire ainsi que deux autres critères fondamentaux pour la présente analyse, *habitus* et *imaginaire social*, empruntés à la sociologie. Ce référent définitionnel s'appuie sur l'apport de sociocriticiens et sociologues tels que Claude Duchet, Patrick Maurus, Pierre Popovic, Anthony Glinier et Pierre Bourdieu, ou bien sur d'autres penseurs, François Hartog et Dominique Viart, entre autres, dans le but de nourrir notre lecture grâce à l'appropriation de catégories provenant d'autres disciplines. Dans un deuxième temps, ce même paradigme conceptuel sous-tend la lecture afin de révéler les rouages sociaux-économiques sous-jacents qui perturbent profondément l'existence

Abstract

Following the research project *La littérature de terrain qui vise à réparer le monde*, carried out between 2019 and 2021, this article offers a socio-critical reading of a contemporary novel: Vincent Message's *Cora dans la spirale* (2019). It is important to specify the emphasis placed on the methodological approach aimed at facilitating a future application of this socio-critical approach by any reader to other texts. First, it is a question of developing a framework from critical theory that gives the definitions of the key concepts adapted to this literary narrative: sociogram, sociotext/chronotope, and discursive and social mediations, which concern the literary domain, as well as two other fundamental criteria for the present analysis, *habitus* and *social imaginary*, borrowed from sociology. This defining reference is based on the contribution of socio-critics and sociologists such as Claude Duchet, Patrick Maurus, Pierre Popovic, Anthony Glinier, and Pierre Bourdieu, or thinkers like François Hartog and Dominique Viart, with the aim of nourishing our reading thanks to the appropriation of categories of other disciplines. Secondly, this same conceptual paradigm supports the reading to reveal the underlying socio-economic cogs that deeply disturb the existence of the protagonists. To this, it must be added that the proposed approach is intended to be open and perfectible

des protagonistes. À ceci, il faut ajouter que l'approche proposée se veut ouverte et perfectible ainsi que le souhaite la sociocritique au pluriel, personnelle et collective, hétérogène et internationaliste.

as desired by plural socio-criticism, personal and collective, heterogeneous and internationalist.

Mots-clés : *Critique || Roman français || Littérature française du XXI^e siècle || Problèmes sociaux en littérature || Analyse du discours littéraire*

Keywords: *Criticism || French novel || 21st century French literature || Social problems in literature || Discourse analysis, Literary*

Je pense à moi. Ce ne sont pas des mots qui m'ont étouffée mais le silence des jours et des heures.

—CATHERINE HERMARY-VIEILLE, *LE GARDIEN DU PHARE*

Introduction

La sociocritique ou, plus exactement, les différentes approches sociocritiques ont été conceptualisées, pour ne pas dire théorisées, par divers chercheurs en littérature parmi lesquels Claude Duchet (1973), Patrick Maurus et Pierre Popovic (2008) ainsi qu'Anthony Glinoe (2010), qui nous intéresseront ici plus précisément. Bien que chacun d'entre eux ait opté pour une perspective singulière, tous se réclament d'une posture critique qui revendique un changement au niveau de la lecture, certes, mais surtout un changement d'attitude et de comportement apt à reconstruire un environnement social où il serait possible de vivre ensemble. Autrement dit, toute saisie sociocritique d'un texte littéraire entraîne un impact sur le pouvoir d'agir même du lectorat. Pierre Popovic (2011) définit ainsi cette perspective :

La sociocritique n'est ni une discipline ni une théorie. Elle n'est pas non plus une sociologie, de quelque sorte qu'elle soit, encore moins une méthode. Elle constitue une perspective. À ce titre, elle pose comme principe fondateur une proposition heuristique générale de laquelle peuvent dériver de nombreuses problématiques individuellement cohérentes et mutuellement compatibles.

Cette proposition se présente comme suit :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique — qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » — peut se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes. (16)

Dans ce sens, la littérature remplit une fonction performative optimisée par son insertion dans un présent complexe et incertain. Dans un entretien réalisé par Olivier Mongin, l'historien François Hartog assure s'intéresser particulièrement à ce présentisme qui s'avère à la fois problématique et hasardeux (Mongin *et al.*, 2017). De fait, il a lui-même décidé d'ouvrir une nouvelle voie où se mêlent judicieusement passé, présent et futur :

Une autre voie, balisée par Walter Benjamin et, plus encore, par Paul Ricoeur (souvent réunis en dépit de ce qui les sépare), invite à rouvrir l'avenir en partant du passé. Sa réouverture passe par le dégagement des possibles du passé qui n'ont pu advenir. Le passé n'est justement pas (que) le passé, c'est le futur inaccompli du passé qui nourrit le futur et qui reliant ainsi passé et futur peut permettre une transmission effective et une action significative. (Mongin *et al.*, 2017: 51)

Notre intention coïncide justement avec cette volonté de souligner la fonction particulière d'une sociocritique qui œuvre en faveur d'un dynamisme, d'une évolution de la pensée et d'une remise en question constante et constructive des postures conditionnées par la conjoncture sociale. Cette pensée philosophique, voire idéologique, qui n'est nullement privative de son fondateur, peut tout à fait engendrer des principes de métamorphose donnant lieu à une possible émancipation, une libération légitime et une autonomie instituée de la femme.

La question clé qui dérive de cette réflexion pourrait se formuler comme suit : dans quelle mesure l'appropriation sociocritique d'un texte littéraire par un lectorat averti peut contribuer à la résolution d'une condition sociale injuste éprouvée soit dans le moment présent soit en tant que souvenir gravé dans une mémoire traumatique ? Cette question vise alors à situer, en premier lieu, l'individu immergé dans son milieu familial et conditionné par ses circonstances personnelles pour, en second lieu, déterminer les conditions sociales qui sont les siennes afin d'explorer différentes façons d'appréhender le réel qui l'opprime et l'aliène. Un recours à l'introspection, dont le but essentiel est d'établir un état de fait, devrait permettre d'élucider les engrenages sociaux, pervers et asservissants, qui réifient présentement l'être opprimé en le privant de sa liberté de penser et d'agir à son gré.

Le texte choisi pour son étude sociocritique dans cet article a pour titre *Cora dans la spirale* de Vincent Message, publié en 2019. Ce choix répond à une exigence de la littérature contemporaine elle-même qui s'astreint à prendre en compte à la fois la dimension individuelle et collective des problèmes sociétaux. Ce récit apparaît justement comme emblématique de la situation de la femme au *xxi*^e siècle car il fournit les deux volets d'une analyse sociocritique de l'individu inscrit dans la collectivité. D'emblée, nous parvenons à y percevoir une problématisation paroxystique ; nous faisons face à une polysémie paradoxale, dichotomique, qui engendre une certaine impuissance à déterminer clairement si celle-ci va faciliter ou au contraire entraver le développement de notre réflexion concernant l'hypothèse contenue dans le titre du présent article, à savoir la résistance féminine. Cependant, nulle attitude défaitiste ne découle de ce doute puisque l'aporie constitue le moteur même de la perspective sociocritique qui prône l'ouverture constante vers de nouvelles interprétations et propositions.

Cadre théorico-critique

Étant donné la spécificité de cette approche, il est nécessaire de définir dans un premier temps les quelques outils méthodologiques auxquels nous aurons recours afin de faciliter la compréhension de la démarche analytique et interprétative appliquée à

la littérature de terrain.¹ Le même but de clarté méthodique sera alors respecté tout au long de cet article afin de donner premièrement au lectorat, enseignant ou non, les définitions des outils théoriques pour ensuite les faire dialoguer lors de la lecture approfondie des textes littéraires.

Néanmoins, deux mises en garde sont à noter avant de procéder à la recherche ici proposée ; elles concernent l'hétérogénéité et l'équité. Une première remarque s'impose tout d'abord : il est évident que l'on doit écarter de la notion d'individu la généralisation issue du portrait d'un caractère, d'un type, à l'aune duquel seraient comparés et évalués tous les personnages. Ceci n'a plus cours depuis 1980 quand Dominique Viart (2003) a déclaré le retour du sujet grâce à une littérature transitive :

Si donc le sujet fait son retour, c'est, première observation moins évidente qu'il n'y paraît, sous le signe d'un individualisme morcelé du propos. Non pas tant à recevoir comme la marque d'un égoïsme narcissique, mais parce qu'il n'y a plus de vérité générale ni de trajets exemplaires. À l'heure « où tout se vaut », il n'est plus de valeur universelle ni généralisable. Contrairement aux grandes œuvres romanesques du début du siècle et même du siècle précédent, celles de notre fin de siècle ne présentent plus de personnages emblématiques : chaque errance est singulière. (s.p.)

De fait, cette démarche introspective qui étudie en même temps le cercle privé et l'environnement public débouche à la fois sur une contribution au respect de l'hétérogénéité sans cesse nourrie de créativité, d'imagination et de rêve. En conséquence et dans ce même ordre d'idées exposées par Viart, une deuxième

¹ Confronter ces deux références définitionnelles de la sociocritique et de la littérature de terrain permet de saisir les intérêts qui les unissent : « La sociocritique envisage le texte littéraire (et tout autre dispositif langagier producteur de sens) dans ses interactions avec la semiosis sociale, c'est-à-dire avec les savoirs, les représentations, les images, les façons de parler, les discours, les multiples voix et les langages par lesquels une société, dans une situation sociohistorique précise, se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir » (Wesley et Bouliane, 2018: 3). « Les littératures de terrain empruntent aux sciences sociales certaines de leurs pratiques : enquêtes, fouille dans les archives, entretiens, recherches *in situ*. Elles inaugurent ainsi un nouveau type de relations avec ces sciences sociales, fondé sur ce que celles-ci appellent 'le travail de terrain' (*Fieldwork*), dont elles font le récit et rapportent les difficultés au lieu d'en livrer ou d'en fictionnaliser le résultat. Elles constituent ainsi une forme particulière de non-fiction heuristique [...] et contribuent à construire un nouveau rapport au savoir, moins péremptoire et plus argumenté » (Viart, 2019: *Résumé*).

observation s'avère tout aussi capitale que la précédente : l'équité sera aujourd'hui l'apanage de toutes les voix désireuses de s'exprimer directement ou par le biais d'un porte-parole, tel que le fait Message.

Au regard de cette pluralité d'identités narratives, il semble extrêmement ardu de saisir dans leur ampleur et avec une lucidité accrue les rouages d'une société injuste, certes, mais que bon nombre d'entre nous s'évertuent à croire perfectible. Conscients de cette difficulté majeure, les sociocriticiens se gardent bien de prétendre à des réponses catégoriques ou à des solutions magiques. Dès 1970, Claude Duchet et Isabelle Tournier (1994) mettaient d'ailleurs en garde les lecteurs contre la tendance au dogmatisme à l'aide de cette définition du sociogramme, terme nodal pour l'approche sociocritique : « Un ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres et gravitant autour d'un noyau, lui-même conflictuel » (3572).

Ce premier concept, qui fonctionnera comme instrument d'analyse du texte littéraire précédemment cité, soutient en réalité une relation dialectique établie entre les discours extérieurs (sociaux) et les discours intérieurs (textuels).² Par cette relation duelle, le sociogramme rend possible la détermination du conflit comme partie inhérente du processus de réécriture du réel. Le conflit devient tangible, palpable lorsqu'il se reflète à un double niveau, réel et fictionnel, structurel et symbolique. De la même manière, cette tension textuelle entraîne, pour la littérature de terrain que nous étudierons dans cet article, une complexité sémantique que le lecteur devra affronter comme un défi intellectuel.

Il est donc aisé de constater que l'incertitude qui émane des voix littéraires contemporaines, tout comme la précarité des mondes que celles-ci décrivent, imprègnent également le microcosme réel où évolue, peut-être, le lecteur. Or, il est avéré aujourd'hui que l'auteur que nous étudions ici consacre son œuvre à l'observation attentive, à l'enquête minutieuse et au récit soigneusement élaboré des faits de la vie réelle afin de les soumettre à notre réflexion, ainsi que le conçoit la littérature de terrain. Et plus encore, dans l'espoir tacite de voir son récit s'enrichir, lecture après lecture, de nouvelles significations au regard de la turbulence sociale qui nous submerge

² Cf Ducrot et Schaeffer (1995: 478). À propos de l'ambiguïté sémantique, les auteurs évoquent la détermination contextuelle d'où découle la polysémie.

et nous empêche d’y voir clair. Comment nous invite-t-il donc à procéder pour rester lucides dans de telles circonstances prégnantes ? Viart (2003) nous offre ce procédé :

Le besoin de comprendre ausculte les traces déposées dans l’intimité du sujet, si bien que l’effort d’anamnèse et le désir d’introspection réflexive l’emportent sur l’avancée régulière de la narration. La réflexion du sujet sur sa propre identité passe ainsi par un travail de la mémoire qui excède sa propre existence. (s.p.)

Conformément à cette nécessité impérative de dérouler l’histoire dans un cadre spatio-temporel singulier, le romancier procède à une sorte d’enquête afin de fonder la fiction sur des faits vrais, fiables et vérifiables. Pour *Message*, c’est le récit d’une crise de l’entreprise qui a laissé des traces douloureuses tels des stigmates dans la mémoire de sa protagoniste ; c’est aussi et surtout une dénonciation de la souffrance au travail qui pointe du doigt une administration tyrannique de l’entreprise France Télécom, laquelle a entraîné un nombre de suicides au travail encore jamais vu.

Dans le but de mieux comprendre l’impact de ces conditions spatio-temporelles sur les personnages, sur leur vie et leur entourage, sur leurs projets et leurs rêves, la notion de chronotope de Mikhaïl Bakhtine (1987) est primordiale. Bakhtine définit le chronotope comme un « lieu d’intersection des séries spatiales et temporelles du roman » (387). Cette définition s’assimile au concept de sociotexte de Duchet qui constitue le deuxième outil de notre analyse pour les raisons suivantes (en Duchet et Maurus, 2011: 3). La première consiste à éviter la tendance à la mimésis, à la représentation, et même au reflet, prônée par les courants réaliste et naturaliste du XIX^e siècle, qui prétendaient transmettre l’unique et seule vérité permettant de comprendre la réalité. La deuxième réside dans le refus d’œuvrer à l’instar de la sociologie de la littérature qui imposait un a priori à tout texte, c’est-à-dire son utilité idéologique. Maurus et Popovic (2013) signalent cette idée de l’appropriation de la littérature par certaines postures politiques :

L’émergence et l’essor de la sociologie de la littérature en France dans la seconde moitié du XX^e siècle sont caractérisés par un désir violent d’en découdre avec la littérature. Entre la volonté de savoir et l’objet à connaître se profilent alors un clivage et une hargne que sert trop bien, vu d’aujourd’hui,

le rabatement du vocabulaire d'obédience marxiste (lutte, domination, capital, etc.) sur le domaine culturel. (209)

À partir des années 80, le débat diffère puisque la littérature reconquiert son autonomie et sa liberté. Une fois ces deux pièges écartés (l'effet de miroir et la récupération politique), la compréhension du terme de sociotexte devient plus aisée. Tout d'abord, il est clair que Duchet partage avec Bakhtine ce dialogisme qui érige tout rapport avec le texte littéraire en polyphonie. Le sociocriticien abonde dans ce sens quand il assimile le sociotexte à ce qu'il appelle la socialité du texte qu'il définit comme suit : « Ce qu'exprime le terme de *sociotexte*, c'est d'abord la *socialité* du texte, c'est-à-dire le social forgé par le texte lui-même, 'tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence' et 'ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société' » (Duchet, 1973: 449). Quelques années plus tard, Duchet précisera : « La *socialité du texte*, de l'écrit littéraire, théorisé sous ce nom, est moins la socialité affichée, instrumentalisée en discours ou figures explicites, que la socialité secrète, implicite, voire inconsciente, comme les *Mythologies* que venait d'écrire Roland Barthes » (en Duchet et Maurus, 2011) 18). Par conséquent, la simple lecture de ces récits déconcertants n'offre pas de façon immanente tous les éléments nécessaires à leur saisie méticuleuse et satisfaisante.

À ces références théorico-critiques mentionnées ci-avant, il serait utile d'ajouter les apports du sociocriticien Anthony Glinoe (2010), qui permettent, d'une part, d'actualiser et d'approfondir notre appareil heuristique et, d'autre part, d'aborder le texte choisi avec des outils qui amplifient encore davantage la focale. Si nous revenons au titre du présent article, nous voyons qu'il contient un intérêt majeur pour des récits qui illustrent la ferme volonté féminine de se faire une place digne dans la société, qui implique le droit à être respectée et valorisée. Cependant, nous ne pouvons que constater que ce combat acharné conduit souvent la femme à l'échec à cause de l'indifférence ou de l'hostilité de son milieu. Toutefois, pour nous guider dans notre net refus d'un déterminisme zolien, Glinoe propose une analyse des *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac, au cours de laquelle il établit des correspondances interdisciplinaires considérées par le chercheur lui-même comme indispensables à la saisie optimale des médiations discursives et sociales. Glinoe précise que ces deux axes paradigmatiques fournissent des outils d'analyse de nature interdisciplinaire :

stylistique, narratologique, sociolinguistique, sociologique et politique. Cette méthodologie intersémiotique se justifie selon le sociocriticien québécois :

dès lors que l'on cherche à interroger la socialité du texte, à élucider les procédés et enjeux du processus de transformation sémiotique du social opérée par et dans le texte, bref à articuler, dans l'analyse, phénomènes textuels et phénomènes sociaux. [...] Dans cette optique, la sociocritique peut être conçue comme l'étude des multiples formes de médiations entre la littérature et l'ordre des discours aussi bien qu'entre le discours social (dont le discours littéraire) et les phénomènes artistiques, sociaux, économiques, politiques, religieux, etc., d'une époque donnée. (Glinoe, 2010: 3-4)

En conséquence logique de ce raisonnement s'impose la notion d'habitus de Pierre Bourdieu, afin de compléter et d'approfondir l'étude des conditions socio-culturelles envisagée jusqu'à présent grâce aux concepts de sociogramme, de sociotexte ou chronotope ainsi que des médiations discursives et sociales. Pour ce faire, le terme de Bourdieu sera appliqué ici à un certain univers féminin français contemporain, soumis aux dévastations causées par un secteur professionnel chaque fois plus exigeant, compétitif, cruel et indifférent, que recrée Vincent Message. Ainsi que le définit Anne-Catherine Wagner (2012) dans *Les 100 mots de la sociologie* :

L'habitus est un ensemble de dispositions durables, acquises, qui consiste en catégories d'appréciation et de jugement et engendre des pratiques sociales ajustées aux positions sociales. Acquis au cours de la prime éducation et des premières expériences sociales, il reflète aussi la trajectoire et les expériences ultérieures : l'habitus résulte d'une incorporation progressive des structures sociales. [...] en raison des changements structurels ou de la mobilité sociale, l'ajustement entre les dispositions et les positions n'est pas toujours assuré, il existe toujours des agents déplacés, 'mal dans leur place et mal dans leur peau'. La diversité des expériences sociales (ascension sociale ou déclassement, hétérogamie, etc.) peut ainsi générer des habitus individuels clivés ou dissonants. (s.p.)

L'habitus n'assure donc pas une adaptation immédiate ni idéale aux éventualités sociales ou culturelles, familiales ou professionnelles, qui bouleversent notre vie de façon brusque et insolite. Dans cette possibilité de l'imprévisible rupture, mais sans pour autant attribuer une dimension universelle à cette fiction biographique,³ nous pouvons aisément supposer qu'elle parvient quand même à tisser des liens avec des femmes et des hommes d'autres latitudes au-delà du simple Hexagone.

En guise de cinquième et ultime ressource conceptuelle nécessaire pour mener à bien une lecture sociocritique significative, nous avons décidé de solliciter l'imaginaire social dont Patrick Maurus et Pierre Popovic (2008) assurent qu'il acquiert une dimension performative par sa capacité à façonner le lexique ; ce dernier étant lui-même à l'origine des représentations que chaque identité sociale s'attribue : « L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art » (24). Vu sous cet angle si engageant, l'imaginaire social apparaît à la fois comme un élan individuel, une sorte de *conatus essendi* qui pousse tout être humain à la réalisation de soi et comme un vecteur structurant de notre identité singulière et unique en construction permanente. En outre, il adopte le processus du *plastic power* défini par Friedrich Nietzsche comme la volonté de pouvoir exercée par chacune sur sa propre personne et, en conséquence, sur le monde ; un recours essentiellement néo-humaniste expliqué très clairement par Gómez Zamora (2022) : « Como producto de una disciplina, esta fuerza es lo que permite a un organismo asimilar lo extraño, reponer lo perdido y regenerar formas destruidas, lo que condiciona su futura expansión, fortalecimiento y dominación » (93).

C'est pourquoi il est essentiel de bien se connaître soi-même, tout comme ses propres tendances et ambitions, afin d'optimiser cette force et de trouver sa place dans la société adscrite en fonction de son propre imaginaire social ainsi que le préconisent Maurus et Popovic (2013) : « L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur

³ Selon Dominique Viart et Bruno Vercier (2005), les fictions biographiques qu'il conçoit comme un genre hybride, « ne peuvent échapper à leur double postulation : critique et lyrique ; scrupuleuse et imaginaire. La fiction et l'imaginaire sont les lieux même de cette écriture investigatrice. [...] Dans le grand péril où notre siècle a jeté l'humanisme, de telles fictions permettent, grâce à la rencontre projective qu'elles instaurent avec l'Autre, une nouvelle conscience des vicissitudes humaines » (124). Le roman de Message poursuit donc des recherches autant génériques qu'esthétiques et éthiques.

sert de matériau et d’horizon de référence pour tenter d’appréhender, d’évaluer et de comprendre ce qu’ils vivent ; autrement dit : il est ce que ses membres appellent la réalité » (29). Néanmoins, dans une société telle que l’occidentale, c’est-à-dire soumise à un rythme effréné et impétueuse à l’envi, les risques encourus de ruptures brutales sont majeurs quand le degré idéal d’adaptabilité n’est pas atteint.

Alors, pourquoi ne pas faire sienne cette conviction d’un pouvoir inné qui est conçu comme invincible et permet de transcender le réel et de donner matière à rêver et à entrevoir comme réalisables les métamorphoses tant individuelles que collectives, psychologiques et comportementales ? Qu’elle soit utopique ou réaliste, cette croyance néo-humaniste, soumise à l’éthique, insuffle à l’individu un courage décuplé ainsi qu’une témérité renforcée avec lesquels il affronte les obstacles sans crainte ni faiblesse, mais bien comme autant de défis stimulants.

C’est sur ces bases théorico-critiques que nous aborderons maintenant l’analyse du roman contemporain cité précédemment, *Cora dans la spirale* de Vincent Message. L’un des objectifs majeurs sera de mettre en lumière la puissance de la parole (face au discours social) comme expression d’un sujet « Je » qui se retrouve et se redéfinit lui-même à l’intérieur d’un contexte social a priori hostile où il a cru pendant un moment se perdre définitivement, mais dont il parvient, d’une manière ou d’une autre, à s’émanciper.

Approche sociocritique d’un roman français contemporain

Par le seul titre imagé, *Cora dans la spirale*, l’auteur capte notre intérêt et sollicite notre imagination. De fait, ce titre contient de par sa construction binaire (substantif modulé d’un circonstant) un rythme tendant à s’accélérer dans une spirale incontrôlable. Le danger qui hante l’atmosphère semble annoncer une histoire tourmentée, qui exigera de la part de sa protagoniste une résistance à toute épreuve, une volonté de s’en sortir à tout prix.

Tout au long d’un récit pathétique, Message (2019) nous raconte les douloureuses péripéties qu’une jeune mère doit affronter peu après avoir réintégré son poste chez Borélia, une grande firme installée à Paris. Enthousiaste à l’idée d’être promue, elle déchanté brusquement lorsqu’elle apprend à ses dépens que la

compagnie d'assurances sera rachetée par une transnationale. Un dilemme s'empare alors de Cora : rester au risque de se faire phagocyter ou donner libre cours à ses rêves de devenir photographe. La situation devient insupportable lorsque la crise de 2010 rattrape son entreprise et jette tous les employés dans un tourbillon inhumain d'où elle ne sortira pas indemne.

Le romancier brosse donc le portrait d'une femme jeune qui s'affirme comme volontaire et soucieuse de s'épanouir au sein de l'univers néo-libéral parisien mais qui n'accepte pas pour autant de lui faire des concessions susceptibles d'entacher ses propres valeurs. En quelques mois, un véritable cataclysme financier va entraîner Cora dans une spirale néfaste qui n'épargnera ni sa famille, ni ses ambitions professionnelles. Une période de sa vie qui ressemblera à une plongée au plus profond d'un gouffre abyssal. Le sociogramme correspond donc à un conflit entre une projection personnelle intégrale et un environnement qui broie toute velléité idéaliste. Aveuglés par leur unique ambition, les dirigeants de cette hydre multinationale s'empresseront de défendre leur innocence en alléguant que Cora ignorait ingénument les lois qui régissent le système néolibéral et leur incompatibilité avec sa propre nature artistique.

Cora subit l'assaut de multiples attaques qui ébranlent les structures qu'elle avait soigneusement édifiées : des études gratifiantes et prometteuses pour l'avenir professionnel, une relation amoureuse solide apte à soutenir une famille, un entourage amical dynamique, un logement lui assurant une sécurité pour elle et les siens, une descendance joyeuse et vivifiante. Ces projets accomplis qui répondaient à un habitus ancré dans ses gènes tel un héritage se voient cruellement réduits à néant en un instant : elle perd son emploi, se sépare de son compagnon et de ses amis quand elle se sent dévalorisée professionnellement ; elle voit une distance fatale se creuser entre elle et sa fille face à l'insouciance joyeuse de cette dernière ; finalement, elle se réfugie dans un mutisme total et un éloignement de ses proches afin de déjouer l'insupportable perte de toute estime de soi. Le sociotexte ou chronotope dresse un double contexte spatio-temporel qui oppose de façon antinomique le passé et le présent : les perspectives optimistes et confiantes d'une pleine réalisation de soi issues d'un milieu familial favorable et le désenchantement survenu à la suite d'une profonde crise économique subie par la multinationale Borelia installée dans la capitale.

Malgré la toute relative satisfaction que peut signifier le fait de mener ses harceleurs au tribunal,⁴ Cora portera toujours en elle les cicatrices des injustices endurées, conséquences d'une éviction froide et implacable, indifférente à toute sensibilité humaine ; laquelle ne fera nul cas de l'imaginaire social édifié au cours des années d'enfance et de jeunesse par Cora elle-même. C'était comme si ni son passé ni son présent en tant qu'édificateurs de sa personne n'avaient existé. Une question s'impose, à savoir si les femmes en général seraient éduquées pour « résister » aux frustrations et humiliations au-delà des limites humainement acceptables. La polysémie du verbe *résister* apparaît alors inquiétante car elle rassemble deux contraires : supporter le mal infligé ou le combattre. Résister pour rester soumise ou résister pour se libérer ? Abnégation ou résilience ?

Il semble qu'une spectralité fantomatique multiple a infligé à Cora une véritable descente aux enfers (tout au moins, à ce moment de sa vie). Il convient donc de comprendre que cette spectralité fantomatique multiple qui servait d'explication à Cora, implique un type de regard aliénant qui prend possession de l'autre, comme d'un otage et, de surcroît, lui inflige une tout autre perception du monde en l'annihilant. La rupture s'opère donc entre les conditions d'adaptabilité optimales générées par l'habitus et les conjonctures socio-familiales réelles. Il s'ensuit pour Cora une perte totale de la maîtrise de la situation autant privée que professionnelle, qui fragilise tragiquement toute sa personne.

À cet instant précis de notre lecture sociocritique nous vient à l'esprit une question gênante, peut-être, mais cruciale si nous voulons rester lucides : que manque-t-il donc aux femmes pour qu'elles parviennent à résister aux affres de leur vie afin de s'affirmer comme de véritables héroïnes des temps actuels ? Si nous revenons aux recherches menées par Anthony Glinoe (2010), nous constatons qu'il insiste vraiment sur les médiations discursives à cause de leurs rôles significatifs dans la création et la réception des textes : « Le plan primordial où s'effectuent les médiations est celui des discours. Le postulat fondamental de la sociocritique, que la reproduction du social dans un texte est d'abord d'ordre discursif, que les procédés formels et la

⁴ À la fin du roman, Cora parviendra à réunir les forces suffisantes pour intenter un procès à l'entreprise qui n'avait pas respecté l'article L1152-1 du Code du Travail (2008) : « Aucun salarié ne doit subir les agissements répétés de harcèlement moral qui ont pour objet ou pour effet une dégradation de ses conditions de travail susceptible de porter atteinte à ses droits et à sa dignité, d'altérer sa santé physique ou mentale ou de compromettre son avenir professionnel ».

gange intertextuelle sont les lieux par excellence de la réfraction du social, possède toujours sa pertinence aujourd'hui » (9). Cette réflexion implique que les médiations formelles inhérentes aux textes étudiés, inscrits dans une certaine littérature impliquée (pour ne pas dire engagée), disent beaucoup des représentations sociales et des modes de représentation. En tant que compagnie d'assurances, l'entreprise Borelia où travaille Cora s'exprime exclusivement en matière de chiffres, statistiques, bénéfices, rendements, bilan ; c'est-à-dire une langue rigide, dogmatique, monolithique, qui ne laisse aucune place à la singularité ni à la faillibilité et encore moins à la prévenance. Au contraire, ce code aussi insensible qu'efficace facilite l'invisibilité et le rendement optimal des rouages de ce type d'entreprise. Un collègue de Cora, Edouard, décrit d'ailleurs le mode discursif de leur chef, influent et tranchant, en ces termes :

Ce qu'Edouard admire le plus [chez Mangin], c'est la façon dont il conclut un point de discussion sans marquer de transition, et dont il clôt les réunions en se levant le premier. Quand on voit Mangin debout, c'est que le sablier est vide, le temps imparti écoulé. On avait d'autres choses à dire ? Il fallait y penser avant. [...] Il sait que Mangin a raison : il faut se dire à un moment qu'on a réuni assez de bonnes informations pour réfléchir et avancer parce qu'il y a, chaque semaine, cent décisions à prendre. (Message, 2019: 73)

Face à ce chef performant et rentable pour l'entreprise, mais imperturbable et indifférent, Cora n'ose jamais parler de ses problèmes personnels ; pas un mot sur sa rupture sentimentale, ni sur la perte tragique de sa fille et encore moins sur son épuisement mental et physique. Sans vouloir émettre un quelconque jugement moral, le lectorat serait en droit de se poser les questions suivantes afin d'éviter de tomber dans les pièges que, précisément, une lecture sociocritique de cet ordre prétend mettre en relief.

Avant d'être réduite à passer le relais à un tribunal, Cora n'aurait-elle pas pu se faire entendre ? Pour quiconque vit ce genre de situation, prendre la parole en son nom et en celui des autres femmes harcelées professionnellement ne constitue pas seulement un droit mais encore plus une obligation. Par ailleurs, comment renoncer à un imaginaire social fait de rêves, d'ambitions et de pleine réalisation personnelle sans risquer un déni de soi ? Il nous incombe de lutter contre le discours social

implicitement divulgué et qui nous est silencieusement imposé par la loi du plus fort, afin de nous insurger contre les abus de tout type, professionnel ou autre, qui ne font qu’inhiber notre volonté de nous émanciper.

Cora symbolise l’extrême d’un caléidoscope humain par le biais d’une écriture fragmentée, apte à montrer les comportements les plus médiocres tout comme les plus admirables. Dans ce même esprit, Marie N’Diaye a publié en 2009 *Trois femmes puissantes*, un roman qui lui a valu le prix Goncourt. À la fin de cette lecture sociocritique, ouverte et toujours perfectible, il nous plaît de retenir cet adjectif en guise de qualificatif pour la « résistance féminine » évoquée dès le titre de cet article : « puissante » chacune l’est en fonction de sa propre lutte.

Considérations conclusives

Si le roman de Vincent Message nous prive de certitudes, c’est que la réalité sociale est elle-même dénuée de toute certitude. Contenue dans ce que Duchet appelle le co-texte, celle-ci reste éminemment problématique et imbriquée dans des réseaux de pouvoir et de soumission qui semblent inextricables. Ainsi donc en est-il de notre activité de chercheur aujourd’hui consistant davantage à entrevoir de possibles ouvertures vers le futur plutôt que des solutions magiques. Poursuivant ce but, Vincent Message nous prend à témoin de divers cas de figure qui nous sont la plupart du temps familiers, afin de nous faire réfléchir aux meilleures options de parvenir à un vivre ensemble qui découlerait d’une intelligence collective apte à métamorphoser ce discours social, que souvent nous subissons au lieu de le transformer au profit de tous et de chacun.

À cet égard, il nous décrit avec un soin extrême et une perspicacité des plus aiguës, les pièges que les autres nous tendent mais que, fréquemment et inconsciemment, nous nous tendons à nous-mêmes et qui nous empêchent d’y voir clair et de progresser. À travers la pratique scripturale dont les mots sont la matière première encore et toujours à sculpter, l’auteur nous prouve que la parole empathique et altruiste repousse les frontières et sublime les regards posés sur l’Autre. Il convient également de souligner que Message polit les titres de ses chapitres afin d’optimiser la fonction haptique de la littérature de terrain qui n’est pas sans ignorer la fonction émotive de toute création artistique se voulant communicante : celle de nous toucher,

nous déconcerter, nous déplacer et nous renouveler. Message accumule les images spatiales imposantes et terrifiantes : un tunnel, une tour, la foule, les Enfers, le ballet des ombres, etc. Sa protagoniste capte ainsi la réalité à travers une vision subjective teintée d'obscurité et de dangers imminents, de pertes et de vengeance. Ces dernières constituent un véritable contre-pouvoir indispensable pour combattre atavismes et attitudes obsolètes prônés par certains discours encore en vigueur. En outre, elles constituent une puissance d'affirmation et de résistance féminines comme le clame Chloé Delaume (2019) en faveur de la sororité :

Les us et les coutumes, [c'est] une question de costume et d'usage du langage. [...] Et selon ces nouvelles règles, aucun être vivant ne prononce ma petite devant votre prénom. Ni ne dégrade une femme en votre présence sans provoquer votre réaction. La sororisation, c'est une nouvelle partie. Où la victime devient par ses sœurs héroïne, où les femmes sont perçues et traitées dignement. (121)

Réparer le monde grâce à la littérature, c'est avant tout transmettre la parole de celle ou de celui qui s'exprime de manière respectueuse et convaincante afin de la faire entendre en toute dignité par le plus grand nombre.

Références bibliographiques

- BAKHTINE, Mikhaïl. (1987 [1978]). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- CODE DU TRAVAIL, Harcèlement moral § L1152-1 (2008). https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006072050/.
- DELAUME, Chloé. (2019). *Mes bien chères sœurs*. Seuil.
- DUCHET, Claude. (1973). « Une écriture de la socialité ». *Poétique*, (16), 446-454.
- DUCHET, Claude; TOURNIER, Isabelle. (1994). « Sociocritique ». En Béatrice Didier (Dir.), *Dictionnaire universel des littératures* (p. 3572). Presses Universitaires de France.
- DUCHET, Claude; MAURUS, Patrick. (2011). *Un cheminement vagabond, Nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Honoré Champion.

- DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique du langage*, 2ème Éd. Seuil.
- GLINOER, Anthony. (2010). « Sociocritique et mediations ». *Sociocriticism*, 25(1-2), 41-66.
- GÓMEZ ZAMORA, José Daniel. (2022). « Fuerza plástica y voluntad de poder: asimilación de lo extraño ». *Inflexiones*, (9), 92-108. <http://dx.doi.org/10.22201/udir.2954341xp.151>.
- MAURUS, Patrick; POPOVIC, Pierre. (2008). *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*. Presses de l'Université de Montréal.
- MAURUS, Patrick; POPOVIC, Pierre. (2013). *Actualité de la sociocritique*. L'Harmattan.
- MESSAGE, Vincent. (2019). *Cora dans la spirale*. Seuil.
- MONGIN, Olivier; SCHLEGEL, Jean-Louis; HARTOG, François. (2017). « Comment rouvrir les futurs ? Entretien avec François Hartog ». *Esprit*, (431), 44-51.
- POPOVIC, Pierre. (2011). « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir ». *Pratiques*, (151-152), 7-38. <https://doi.org/10.4000/pratiques.1762>.
- VIART, Dominique. (2003). *Portraits du sujet, fin de 20ème siècle*. Remuet.net. <https://remue.net/cont/Viart01sujet.html>.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Bordas.
- VIART, Dominique. (2019). « Les littératures de terrain ». *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, (18). <https://doi.org/10.4000/fixxion.1275>.
- WAGNER, Anne-Catherine. (2012). « Habitus ». En Paugam Serge (Dir.), *Les 100 mots de la sociologie*. Presses Universitaires de France. <http://journals.openedition.org/sociologie/1200>.
- WESLEY, Bernabé; BOULIANE, Claudia. (2018). « Repenser le réalisme ». *Cahiers ReMix*, (7). <https://oic.uqam.ca/publications/publication/repenser-le-realisme>.

“SURROUNDED BY INFINITY” Y EL MANIFIESTO DEL GRUPO 1890:
OCTAVIO PAZ DE VUELTA AL ESPAÑOL

José DARÍO MARTÍNEZ MILANTCHI

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: j.dario.martinez@gmail.com

Paz en la India

De la vida y obra de Octavio Paz se ha hablado y escrito abundantemente —algunos dirían demasiado—, pero, dentro del raudal bibliográfico, existe un periodo que se ha mantenido en relativa oscuridad: sus años como embajador mexicano en la India (1962-1968). Incluso dentro de los detallados ensayos biográficos de Guillermo Sheridan (2004; 2015; 2016), el desempeño de Paz en el subcontinente indio recibe poca atención en comparación a otras épocas. De hecho, esta intensa etapa en el extranjero, que dejó como cosecha explícita tres libros muy distintos —el poemario *Ladera este* (1969), la prosa enigmática de *El mono gramático* (1974) y los ensayos expositivos de *Vislumbres de la India* (1995)— se conoce mejor por su sonado fin: la renuncia de Paz a su puesto diplomático como protesta a la Masacre de Tlatelolco, la única dentro de la estructura burocrática del Partido Revolucionario Institucional.

Sin embargo, más allá de este acto rebelde que pronto se diluiría dentro de la consolidación del poeta como gran autoridad de las letras mexicanas, los años de Paz en la India dejaron copiosas interacciones de interés. El escritor de Mixcoac pasa un breve periodo en la India como agregado cultural en 1952, pero es en la década de los 60 cuando afianza lazos fuertes con el entorno cultural de una India independizada hace menos de quince años. Muchos críticos han notado las distintas maneras en que la India, su literatura, arte y religión han calado en el pensamiento del poeta (Durán, 1971; Dey, 1976; Bhattacharya, 1998; Carpenter, 2002; Dhingra, 2004; Ilarregui, 2008; Bradu, 2012; Briceño González, 2014; González-Ormerod, 2014; Martínez Ruiz y

Rosado Moreno, 2014; López Cafaggi, 2017), y la apreciación de esta influencia varía desde los elogios de su capacidad ecuménica para incorporar lo ajeno hasta la identificación de discursos orientalistas en su obra. Desde una perspectiva más periodística, Agus Morales (2018), Elías Camhaji (2019) y especialmente Ysé Bourdon (2019) han detallado cómo Paz se ocupó de consolidar las relaciones bilaterales entre México y la India, además de mantener amistades de alto vuelo con primeros ministros como Jawaharlal Nehru, su hija Indira Gandhi y su nieto Rajiv Gandhi, todos asociados al partido del Congreso Nacional Indio.

Por un lado, se ha observado el impacto conceptual de la India en la literatura de Paz; por el otro, se han documentado sus logros como diplomático y figura pública. Lamentablemente, la investigación acerca de las redes informales que el Nobel mexicano tejó a su alrededor en la India es mucho más escasa. Como era de esperarse, Paz se acercó a otros escritores como Santha Rama Rau, Agyeya y Shrikant Verma, pero también cultivó relaciones duraderas con artistas plásticos, incluyendo el Bombay Progressive Artists' Group y el Grupo 1890 (Bourdon, 2019), a cuyo líder Paz le dedica el sentido poema “Al pintor Swaminathan” de *Ladera este*. En un gran estudio, Roanne Kantor (2022: 58) ha profundizado en la ruta peripatética del poeta en sus exploraciones de la poesía india y destaca su rol como “curador” cultural que apoyaba a jóvenes escritores y artistas, y cuyas obras difundía ampliamente.

El Grupo 1890: versiones de ruptura

La relación entre Paz y el Grupo 1890 es particularmente relevante. Según Sandip K. Luis (2016), el Grupo 1890 fue un colectivo de doce artistas indios, todos hombres y en su mayoría de Nueva Delhi o Mumbai, que rechazaban cualquier ideología para concentrarse en la creación desde la fenomenología. Su inesperado vínculo con Paz parece nacer de un encuentro fortuito en su hotel de Nueva Delhi, y el apoyo del prestigioso poeta contribuyó a que el Grupo se convirtiera en una fuerza cultural destacable (Kantor, 2022). Geeta Kapur (2000) los califica como fundamentales en la historia del arte moderno indio por su libre reinterpretación de lo ritual, lo oculto y lo material, mientras que Vivan Sundaram (1995) subraya su inclinación romántica hacia la ruptura vanguardista.

Su única exhibición, inaugurada por el mismísimo Nehru, tuvo lugar en el Lalit Kala Akademi de Nueva Delhi en 1963. El Grupo nunca volvió a exhibir como conjunto, pero varios miembros tuvieron trayectorias destacadas como artistas plásticos —sobre todo su líder, Jagdish Swaminathan, más conocido como J. Swaminathan—. En cuanto al catálogo, Paz contribuye un ensayo introductorio en inglés titulado “Surrounded by Infinity”, que acompaña las breves biografías de los participantes y su manifiesto provocador.¹ Recientemente, he analizado el intrincado diálogo que surge entre el ensayo de Paz y el manifiesto del Grupo al explorar distintas ideas sobre el arte moderno (Martínez Milantchi, 2023). Evidentemente, el retrato que hace el escritor mexicano de este colectivo de arte indio es un acercamiento al tema de la modernidad en las artes plásticas, pero también incluye una reflexión fértil sobre cómo una tradición “periférica” puede y debe reinventar los géneros y las ideologías que vienen del “centro”, un tema fundamental en el desarrollo literario del mismo Paz. Por ejemplo, como inicio a su catálogo, el Grupo 1890 incluye una dedicatoria al artista francés Georges Braque. Esta alusión paratextual a una de las figuras imprescindibles del cubismo podría ser vista como análoga a la injerencia del surrealismo y la influencia inicial de un modelo como André Breton en la obra del autor de *Piedra de sol* (1957).

Lamentablemente, no se ha preservado ningún archivo visual de las obras del Grupo 1890 que fueron exhibidas en Nueva Delhi, aunque es posible consultar obras posteriores de algunos de los participantes como J. Swaminathan, Gulam Mohammed Sheikh y Jeram Patel. Por lo tanto, los dos textos del catálogo contienen una trascendencia histórica, siendo el único registro de un hito cultural que marcó el despertar de una nueva conciencia artística en la India de los años 60. Más allá de su posible aportación a los estudios de la obra de Paz y los detalles de su estadía en la India, la traducción de “Surrounded by Infinity” también podría ser una apertura para lectores hispanoparlantes hacia el arte indio de la segunda mitad del siglo xx y a figuras específicas como los artistas anteriormente mencionados. Por esta misma razón y para ofrecer una muestra original del discurso sobre el nuevo arte que desarrollaban estos jóvenes artistas indios, he decidido incluir mi traducción del manifiesto del Grupo 1890.²

¹ Todos los textos se escriben siguiendo las convenciones ortográficas británicas.

² En cuanto a los derechos de autor, parece que el Grupo 1890 nunca fue registrado oficialmente como colectivo artístico, pero más allá de esto, según la ley india las obras publicadas bajo pseudónimos sólo mantienen sus derechos de autor por 60 años. Ya que el manifiesto fue publicado en octubre de 1963, se podría considerar de dominio público.

Retos del traductor

El ensayo introductorio de Paz no está incluido en ninguna edición de las obras completas del autor, ni siquiera en los dos volúmenes dedicados a sus escritos sobre arte (*Los privilegios de la vista* I y II); hasta el momento, solamente se encontraba disponible en su totalidad en inglés a través del archivo en línea del Asian Art Archive.³ Aquí ofrezco las primeras traducciones al español del ensayo “Surrounded by Infinity”, así como del manifiesto del Grupo 1890.⁴ Evidentemente, como traductor, el cometido de devolver a un autor tan icónico a su lengua nativa es un desafío peligroso. Todos sabemos, o fácilmente podríamos constatar, cómo escribe Paz en español, por lo que, en este caso, el delicado equilibrio de la traducción se ve trastocado. Sumado al reto de desarrollar una voz en la lengua meta y preservar las virtudes del original, se añade la tarea de encajar la traducción dentro de un estilo archiconocido. Traducir a Paz al español exige reproducir su prosa precisa y luminosa y, a la vez, transmitirle al lector algunos detalles sorprendentes del estilo que adoptó este autor en inglés. En este breve texto, Paz emplea una puntuación más expresiva y menos regular de la que utiliza en español y hace un esfuerzo evidente por adaptarse a las convenciones del inglés: sus frases son más cortas, priorizando la brevedad de un ritmo *staccato* por encima de su típica fluidez, y salta a la vista la frecuencia del empleo del guion largo, no sólo para presentar incisos o aclaraciones, como suele ser el caso en español, sino también para acelerar la frase hacia un punto y seguido o un punto y aparte.

Si Paz hubiera escrito este ensayo directamente en español o hecho la traducción él mismo al concluir su redacción, sin duda el resultado distaría mucho de mi versión. No intenté una perfecta ventriloquia ni presumo haberla alcanzado; más bien, espero brindarle al lector destellos reconocibles y momentos de extrañeza, como la sensación de escuchar una voz familiar en un idioma desconocido de acentos alterados y cadencias peregrinas.

³ Para consultar el catálogo completo, véase ASIAN ART ARCHIVE, *Geeta Kapur and Vivan Sundaram Archive*, Exhibition Catalogues from Greeta and Vivan's Collection (18), “Group 1890”, 1963, https://cdn.aaa.org.hk/_source/1963-group1890.pdf

⁴ El permiso para esta traducción fue otorgado por el Albacea Definitivo de las sucesiones acumuladas de Marie José Tramini de Paz y del maestro Octavio Paz D.R. © (2024), por la titularidad de los derechos para las obras de Octavio Paz, *Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México*. Agradezco los esfuerzos y la disponibilidad del Dr. Arturo Rosique Castillo, que hicieron posible la publicación de esta traducción.

RODEADOS DE INFINITO...

U nas semanas atrás recibí la visita de varios jóvenes.⁵ Me dijeron que eran pintores, que habían fundado un grupo llamado 1890: me mostraron un manifiesto y me invitaron a ver su trabajo. Nos reunimos varias veces luego de esto; pasé largas horas ante sus óleos, dibujos, collages, grabados, esculturas; hablamos, discutimos,⁶ nos reímos y permanecemos en silencio. Somos amigos.

Al principio, me dejó perplejo el nombre que habían adoptado. Confieso mi antipatía por los números, las iniciales y las etiquetas. 1890: ¿una fecha o un código? Un lugar de encuentro: el número de la casa donde se habían reunido a bosquejar su manifiesto. 1890 no es ni una fórmula estética ni una clave política o moral. En realidad, no significa nada. Y en esta ausencia deliberada de sentido ideológico encuentro el significado del movimiento. Porque 1890, que pretende no ser una escuela,⁷ *es un movimiento*.

Un movimiento que se afirma como una voluntad de cambio y, a la vez, se niega a definir el

sentido o la dirección de este cambio, ¿acaso no implica una contradicción? Quizás lo mejor sería decir: una paradoja. Estos jóvenes me hacen pensar en esos adolescentes que huyen de sus casas, movidos por un impulso irresistible. No saben a dónde van, pero saben que alguien, en algún lugar, Algo, los aguarda. Lo llamamos amor, muerte, arte, verdad, fraternidad, autoconocimiento, unión con el Absoluto, revelación, revuelta. Tiene todos los nombres y ninguno de ellos. Estos jóvenes oyen la maravillosa llamada: se levantan y abandonan familia, dioses y pueblo natal sin mirar atrás. Van en busca del Encuentro.⁸

Decir que no sabemos con total certeza a dónde vamos es una prueba de lucidez. Lo inesperado sería si alguien realmente lo supiera. ¿Acaso alguno de nuestros pedagogos, moralistas, líderes o filósofos lo sabe?⁹ La paradoja del movimiento no es, por demás, nueva. Muchos siglos atrás fue ilustrada por Zenón y su famosa flecha que no avanza pero, sin embargo, se mueve. Vibrando y quieta, la flecha siempre está a la misma distancia

⁵ El texto en inglés enfatiza la masculinidad del grupo: “a few young men”.

⁶ En inglés, el uso que hace Paz del verbo *discuss* sin un objeto directo, “we discussed”, es atípico y quizás sea más común en español, “discutimos”, en el sentido de ‘parlamentar’ y no de ‘estar en desacuerdo’.

⁷ Aquí he escogido traducir *pretend* del inglés con su falso cognado *pretender*. Postulo que el uso de esa palabra en inglés es un hispanismo que quiere decir ‘intentar’ o ‘querer’ y no ‘fingir’, como sería su uso normativo en ese idioma.

⁸ He mantenido las mayúsculas alegóricas de *Algo*, *Absoluto* y *Encuentro* del original.

⁹ Aquí hay una ambigüedad gramatical en el original, pues en inglés el verbo *to do*, que cumple la función de presentar la pregunta, se conjuga con *any*, traducido aquí como *alguno*, que puede ser singular o plural. Paz escoge conjugarlo en tercera persona singular que, sin ser un error, es la opción menos natural: “Does any of our pedagogues, moralists, leaders or philosophers know it?”.

del blanco. No; 1890 no es simplemente una cifra que designa un punto de encuentro. Es una flecha disparada por un grupo de jóvenes valientes. Cada uno apunta a un blanco distinto—y ése blanco es común a todos.¹⁰ El blanco es inalcanzable. Estamos rodeados de infinito.

Estos jóvenes me sorprenden con su lucidez. Saben que el arte es una actividad pasional y que nace de un impulso vital; crear es, por encima de todo, juego erótico y combate, en el sentido más amplio y poderoso de la palabra erotismo. Pero también saben que el arte pide una especie de ascetismo, un rigor sin término medio. El acto creativo está basado en una crítica radical. Crítica del mundo y crítica del artista y sus medios de expresión.¹¹

Crítica del mundo: que nadie busque en las obras de esta exhibición la realidad externa de la India contemporánea o, menos aún, su rostro tradicional. Entre otras cosas, lo que une a estos jóvenes artistas es el mismo horror al folclor, al realismo fotográfico o didáctico y a los patrones estéticos y religiosos propuestos por la tradición. Ellos apuntan precisamente a la destrucción de esas imágenes, a la invención, o el descubrimiento, de otra realidad—quizás la verdadera, escondida

bajo las apariencias. Frecuentemente, las imágenes de estos jóvenes son atroces.¹² También son puras. No hay ni rencor ni odio; su trabajo no es un juicio sino una visión. La tarea del artista no es juzgar el mundo sino revelarlo. Y en algunos momentos, transfigurarlos.

Crítica del artista y sus medios de expresión: lo que cuenta no es lo que el poeta o el pintor quiere decir (eso que llamamos sus ideas) sino lo que realmente dice la pintura o el poema. Ni el arte didáctico ni el esteticismo. Ni la belleza (¿qué es la belleza?) ni el mito o la historia: el artista solo frente al lienzo. Su juez no es el Estado, la Iglesia, el Partido, el Museo ni el Comerciante de Arte (encarnación de la gran fuerza maligna: el mercado). Su juez es su obra. Frente a ella, el verdadero artista siente una responsabilidad absoluta y permanente. Pintar bien, escribir bien, ser capaz, elegante, bondadoso, profundo, sorprendente, entretenido, dramático, elíptico, directo, misterioso—en suma: tener talento, no es tan difícil. La perfección tampoco es suficiente. El arte pide más—y menos. La moral del artista: pedirse a sí mismo cada vez más y más—explorarse, pelearse, no darse tregua—doblar y multiplicarse a sí mismo y volver a la unidad—bufón y santo y libertino (ninguna de ellas

¹⁰ Aquí se observa el uso del guion largo mencionado en la introducción.

¹¹ Cuando no dificulta excesivamente el entendimiento o el estilo, he preservado la puntuación, a veces irregular y expresiva, a lo largo del ensayo. En este caso, los dos puntos se utilizan como transición entre párrafos.

¹² *Atrocious* en inglés parece otro hispanismo. En inglés esta palabra no tiene la acepción de ‘enorme, grave’ que tiene en español (Real Academia Española, 2024: s.v. “atroz”). Más apto en inglés sería *terrible*, que sí guarda ese posible significado.

una profesión seria). Vigilarse y abandonarse.¹³ Cada pintura, cada poema: una experiencia total y única, un testamento. Y cada día: volver a empezar una condena diaria¹⁴ y un abrazo diario con lo Desconocido. El arte es una pasión rigurosa.

No es difícil encontrar en las obras de esta exhibición ecos, prolongaciones e influencias de la pintura universal contemporánea. Estos jóvenes han captado el lenguaje moderno con conciencia plena. ¿Quién osará reprochárselo? No hay ningún otro lenguaje, es el único vivo. ¿Y cómo no ver la frecuencia con que ese lenguaje cesa de ser una receta y se convierte en una señal de identidad? Además, lo que se llama *tradición* no es más que un conjunto o sucesión de obras. Es decir, de invenciones y variaciones sobre esas invenciones, contempladas desde una perspectiva siempre cambiante: el presente. Incluso si

los críticos de arte y los historiadores se sienten instalados en la eternidad. Tradición: cambio. 1890: ruptura y recomienzo.

El verdadero tema de esta exhibición es la confrontación de la visión de estos pintores con la imagen heredada. El arte contemporáneo indio, si este país ha de tener un arte merecedor de su pasado, no puede sino nacer de este choque violento. No afirmo que la primera exhibición del grupo 1890 ya sea la nueva pintura india. Estos pintores ni son los únicos ni su trabajo es final. Afirmo que esta exhibición es un indicio del tiempo nuevo,¹⁵ un tiempo que será de crítica, así como de creación.

Algo precioso está naciendo con estos artistas.

Octavio Paz

Nueva Delhi, 12 de octubre de 1963.

¹³ En este caso, el español nos permite una elegancia más típica de Paz comparada con los torpes guiones del inglés: “self-vigilance and self-abandon”.

¹⁴ Aquí la traducción pierde una ambigüedad sugerente en el original. La frase *a daily sentence* puede ser una condena diaria, pero también una oración diaria.

¹⁵ Es sugerente el uso de “the new time” en singular, resaltando el carácter único del momento, cuando “the new times” y su equivalente plural en español, “los nuevos tiempos”, serían el fraseo más natural.

MANIFIESTO GRUPO 1890

el *grupo 1890* se formó en una reunión de artistas de varias partes del país llevada a cabo en bhavnagar el 25-26 de agosto de 1962.¹⁶ su nombre proviene simplemente del número de la casa de j. pandya, quien fue el anfitrión de los artistas reunidos.

la reunión de bhavnagar fue el resultado de prolongadas discusiones en reuniones personales y a través de correspondencia durante un periodo de dos años entre artistas afines sobre la situación actual del arte indio moderno. habiendo alcanzado un entendimiento común sobre las influencias viciosas que perjudican el despliegue de un desarrollo auténtico en el arte, se decidió lanzar el movimiento *grupo 1890*.

el *grupo* no tiene ninguna afiliación regional o geográfica ni se limita a un rango particular de edad. no aboga por ningún modo ni manera específica de hacer arte. lo que significa está delineado

en su manifiesto, discutido en bhavnagar el año pasado y finalmente adoptado en nueva delhi el 19 de julio de 1963.¹⁷

desde sus comienzos tempranos en el naturalismo vulgar del raja ravi verma¹⁸ y el idealismo pastoril de la escuela de bengala,¹⁹ pasando por los manierismos híbridos resultantes de la imposición de conceptos evolucionados por movimientos sucesivos del arte moderno europeo sobre estilos clásicos, folclóricos y de miniatura, hasta la huida hacia la “abstracción” en nombre del cosmopolitismo, torturado alternativamente por las memorias de un pasado glorioso que nacieron de una sensación de futilidad ante un presente dinámico y el impulso de ponerse al día para alcanzar el reconocimiento, en líneas generales, el arte indio moderno²⁰ ha sido inhibido por la intencionalidad contraproducente de sus tentativas por establecer una identidad.

¹⁶ No se utilizan mayúsculas en casi ninguna parte del texto, ni para iniciar las oraciones ni para los nombres propios de artistas o lugares. Bhavnagar es una ciudad en Gujarat, un estado sobre la costa occidental de la India.

¹⁷ Interesantemente, en el original, *July* es la única palabra que lleva mayúsculas en todo el texto. Previamente, *august* no lleva mayúsculas.

¹⁸ Raja Ravi Verma (1848-1906) es una de las figuras clave en la historia del arte indio. Sus litografías de figuras religiosas y escenas épicas fueron ampliamente difundidas en el siglo XIX y se consideran una fusión entre estéticas “occidentales” y la sensibilidad visual india.

¹⁹ En su apogeo durante el dominio colonial británico a principios del siglo XX, la Escuela de Bengala o Bengal School revivió técnicas de las miniaturas mogol. Liderado por Abanindranath Tagore (1871-1951), sobrino del poeta Rabindranath Tagore, este movimiento se caracteriza por su búsqueda de un estilo espiritual combinado con temas nacionales o nacionalistas.

²⁰ En este momento es imperativo notar que los autores escogen esta formulación, *modern indian art*, ‘el arte indio moderno’, y no *indian modern art*, ‘el arte moderno indio’, recalcando así el desarrollo autónomo de una corriente nacional frente a la tendencia globalizadora.

la búsqueda autoconsciente de significado entre tradición y contemporaneidad, entre representación y abstracción, entre comunicación y expresión, está en el origen de todo eclecticismo en el arte. para nosotros, la expresión creativa no es la búsqueda sino el despliegue sin restricciones de la personalidad.

una obra de arte no es ni representación ni abstracción, figurativa o no-figurativa. es única y suficiente en sí misma, palpable en su propia realidad y generadora de su propia vida.

en el arte, la imagen en el sentido más estricto²¹ inevitablemente se describe a sí misma a través del acto creativo. no es ni la traducción de una experiencia, sensación, idea o acto ni la organización objetiva de la forma en el espacio.

la imagen en el sentido más estricto define su propio espacio, delineación, color y composición. cualquier criterio objetivo de perspectiva, armonía o dimensión le es irreal.

para nosotros, el acto creativo es una experiencia por sí sola, apropiado por nosotros y por eso no guarda ninguna relación con la obra de arte, que crea su propio campo de experiencia— así como la experiencia de la copulación no es la misma que la de la prole. una obra de arte debe

experimentarse, la experiencia no puede estar sujeta a juicio o evaluación.

la incapacidad de ver fenómenos en su estado virginal que resulta del acondicionamiento de la historia crea la ilusión de que la vida puede ordenarse y ser forzada a fluir desde la imagen del ego propio, mientras que el proceso creativo tiene su propia voluntad y génesis, que no se conforma a la anticipación del hombre.²²

el génesis de la forma en su sentido más estricto está genéticamente anticipado y no se determina conceptualmente. su significado, por tanto, no reside ni en su capacidad de evocar respuestas neumónicas ni en su relevancia a cualquier criterio objetivo de armonía. sea cual sea la historia de su formación, su ser emana de sus propias connotaciones. la forma en su sentido más estricto es la forma libre; su libertad no es ni la negación de su historia ni su recapitulación.

para nosotros, no existe anticipación en el acto creativo. es un acto a través del cual la personalidad del artista evoluciona en su incesante creación, moviéndose hacia su propia llegada.²³

el arte para nosotros no nace de una preocupación por la condición humana. no cantamos del hombre ni somos sus mesías. la función del

²¹ En el sentido más estricto es una traducción del adjetivo postpositivo o postnominal *proper*, “the image proper” en inglés. Su sentido busca expresar un rigor y enfoque que excluye lo circunstancial y quizás podría asociarse a la idea kantiana del “Ding an sich”, la cosa en sí.

²² En el original, la frase verbal *does not conform* se conjuga en singular y parece concordar sólo con *génesis* y no, como podría esperarse, con ambos sustantivos, *voluntad* y *génesis*.

²³ Esta paradoja que cuestiona la percepción normativa del tiempo y el espacio podría ser fruto del diálogo del Grupo con el poeta. Los últimos versos del primer poema de *Ladera este* son casi idénticos: “Más allá de mí mismo / en algún lado aguardo mi llegada” (Paz, 1990: 397).

arte no es interpretar y glosar, comprender y guiar. actitudinizar²⁴ de esta manera puede parecer heroico en una época cuando el hombre, atrapado en la malla de su propia civilización, tiene hambre de vindicación. esencialmente, para nosotros esta autoglorificación no es más que la perpetuación de un deseo de muerte, del estado de ilibertad del hombre.²⁵

el arte no es ni adecuarse a la realidad ni una huida de ella. es una realidad en sí misma, todo un mundo nuevo de experiencia, el umbral de la travesía hacia el estado de libertad.

Grupo 1890

Secretario – Jeram Patel

6/17 W.E.A., Nueva Delhi-5 India

²⁴ Neologismo deliberado en inglés *attitudenising*, que se vuelve hasta más incómodo en español.

²⁵ Aquí los autores utilizan el término *the death wish*, no *death drive* que tendría connotaciones freudianas y se suele traducir como ‘pulsión de muerte’. En este caso se refiere a un deseo genérico de muerte. *Unfreedom* es otro neologismo, ‘ilibertad’.

Referencias bibliográficas

- BHATTACHARYA, Malabika. (1998). "Echoes of India: The Poems of Octavio Paz". *India International Centre Quarterly*, 25(1), 1-19.
- BOURDON, Ysé. (2019, 1 de diciembre). "Ser esto y lo otro: Octavio Paz y la India." *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/ser-esto-y-lo-otro-octavio-paz-y-la-india/>.
- BRADU, Fabienne. (2012). "Persistencia de la India en Octavio Paz." *Acta Poética*, 33 (2), 95- 108. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2012.2.396>.
- BRICEÑO GONZÁLEZ, Sergio. (2014). "Octavio Paz y los poemas *kāvya*: un acercamiento." En Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno (Coords.), *Festines y ayunos: ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 49-77). Instituto Politécnico Nacional.
- CAMHAJI, Elías. (2019, 5 de diciembre). "Octavio Paz, en los ojos de la India". *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/12/02/actualidad/1575304351_072138.html.
- CARPENTER, Victoria. (2002). "'From Yellow to Red to Black': Tantric Reading of 'Blanco' by Octavio Paz". *Bulletin of Latin American Research*, 21(4), 527-544. <https://doi.org/10.1111/1470-9856.00058>.
- DEY, Susnigdha. (1976). "Indian Themes in Neruda and Paz". *Indian Literature*, 19(2), 11-24.
- DHINGRA, Anil K. (2004). "La India en la obra de Octavio Paz: algunas reflexiones". En Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (Coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4: Literatura hispanoamericana (pp. 161-168). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- DURÁN, Manuel. (1971). "La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz". *Revista Iberoamericana*, 37(74), 97-116. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2777>.
- GONZÁLEZ-ORMEROD, Alejandro A. (2014). "Octavio Paz's India". *Third World Quarterly*, 35(3), 528-543. <http://dx.doi.org/10.1080/01436597.2014.895119>.
- ILARREGUI, Gladys. (2008). "*El monogramático*: orientalismo y poética de Octavio Paz". En Silvia Nagy-Zekmi (Ed.), *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica* (pp. 187-200). Iberoamericana; Vervuert.

- KANTOR, Roanne L. (2022). *South Asian Writers, Latin American Literature, and the Rise of Global English*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009039727>.
- KAPUR, Geeta. (2000). *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Tulika.
- LÓPEZ CAFAGGI, Carlos Eduardo. (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. *Estudios de Asia y África*, 52(2), 349-386. <https://doi.org/10.24201/ea.v52i2.2219>.
- LUIS, Sandip K. (2016). “Group 1890”. *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM822-1>.
- MARTÍNEZ MILANTCHI, José Darío. (2023). “A orillas del infinito: el nuevo arte indio entre Octavio Paz y el Grupo 1890”. *Escena: Revista de las Artes*, 82(2), 68-90. <https://doi.org/10.15517/es.v82i2.51248>.
- MARTÍNEZ RUIZ, Xicoténcatl; ROSADO MORENO, Daffny (Coords.). (2014). *Festines y ayunos: ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. Instituto Politécnico Nacional.
- MORALES, Agus. (2018, 19 de abril). “Fulgor de Octavio Paz en la India”. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2018/04/19/espanol/cultura/octavio-paz-india.html>.
- PAZ, Octavio. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2024). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>.
- SHERIDAN, Guillermo. (2004). *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 1. Era.
- SHERIDAN, Guillermo. (2015). *Habitación con retratos: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 2. Era.
- SHERIDAN, Guillermo. (2016). *Los idilios salvajes: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 3. Era.
- SUNDARAM, Vivan. (1995). “Swaminathan and the Moment of Group 1890.” *Journal of Arts & Ideas*, (27-28), 147-150.