

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XI, Fasciculus 1, Junius 2009

Fundavit

GYÖRGY DOMOKOS

Redigit

ANIKÓ ÁDÁM

Ad redigendum consilio adiuverunt

| | |
|--------------------|-----------------------|
| ZSUZSA ACZÉL | (Hungaria) |
| PAUL RICHARD BLUM | (Germania – Hungaria) |
| CSABA CSUDAY | (Hungaria) |
| GIUSEPPE FRASSO | (Italia) |
| CLAUDINE LÉCRIVAIN | (Hispania) |
| ÉVA MARTONYI | (Hungaria) |



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR

ILLUSTRATIONES

- p. 14: Costumes dessinés par Charles Betout pour un apothicaire. Monsieur de Pourceaugnac de Molière – 1921. Collection Comédie-Française.
- p. 62: Costumes dessinés par Charles Betout pour un avocat. Monsieur de Pourceaugnac de Molière – 1921. Collection Comédie-Française.
- p. 96: Costumes dessinés par Charles Betout pour un apothicaire et un avocat. Monsieur de Pourceaugnac de Molière – 1921. Collection Comédie-Française.
- p. 166: © François Passerini, in: *Theatre National de Toulouse Midi-Pyrénées* 2007–2008, p. 13.



Typeset by Zoltán Kiss, system L^AT_EX 2_ε.
Main text in 11/13.6 pt Sabon, designed by Jan Tschichold,
paper titles in Palatino, designed by Hermann Zapf.

INDEX

| | |
|---|-----|
| ANIKÓ ÁDÁM | |
| Dialogue/Monologue, Diálogo/Monólogo, Dialogo/Monologo | 3 |
| ARTES | |
| CSABA OLAY | |
| La dialogicité de l'herméneutique philosophique | 7 |
| SOŇA ŠIMKOVÁ | |
| <i>Le Soulier de Satin</i> de Paul Claudel vu par les théâtrants slovaco-tchèques | 15 |
| DANIEL CHRISTOPHER ANDERSSON | |
| Anagogicis...excessibus: a philological addendum on the religious phenemonology of Frans Titelmans | 29 |
| FILOLOGIA | |
| IMRE GÁBOR MAJOROSSY | |
| Unter uns gesagt Textstruktur und Gesprächsführung im Roman <i>Flamenca</i> | 35 |
| MIHÁLY BENDA | |
| Sur les «expressions macaroniques» de la critique d'art de Théophile Gautier (Dialogue entre peinture et littérature) | 63 |
| KATARZYNA KOTOWSKA | |
| Entre le journal intime et le monologue corporel— <i>Splendid Hôtel</i> de Marie Redonnet | 87 |
| ZLATKA TIMENOVA VALTCHEVA | |
| Les silences du dialogue romanesque dans <i>Moderato Cantabile</i> de Marguerite Duras | 97 |
| EIJA HORVÁTH FALLER | |
| Reescritura y diálogo espaciotemporal en <i>Un revólver para Mack</i> de Pablo Urbányi | III |

LINGUISTICA

IMRE SZILÁGYI

Analisi contrastiva delle costruzioni infinitive introdotte
da un determinante in italiano e in spagnolo 129

MÁRTON NÁRAY-SZABÓ

Phrases figées illocutoires : quelle interprétation séman-
tique ? 153

VERA GHENO

I giovani e la comunicazione mediata dal computer: os-
servazioni linguistiche su nuove forme di alfabetizzazi-
one 167

IUVENILIA

ANGELIKA MENAKER

Las formas del diálogo y del monólogo en las leyendas de
Gustavo Adolfo Bécquer Análisis de tres leyendas elegi-
das 191

ESZTER GERDA MIKLÓS

La parole solitaire « conventionnelle » de Bernard-Marie
Koltès 203

ZSUZSANNA HOLLÓ

Les variants informels de *très* 215

RECENSIONES

Fabio Romanini: “*Se fussero più ordinate e meglio scritte...*” Gio-
vanni Battista Ramusio correttore ed editore delle Naviga-
zioni et viaggi (2007) — Gabriella Wildburg 229

Marie Voždová & Jiří Špička: *Francouzská a italská dramatická
tvorba na moravských a slezských divadelních scénách* (2007)
— Jana Pálková 232

Renzo Titone: *Esperienze di educazione plurilingue e interculturale
in vari paesi del mondo* (2000) — Mária Veronika Gecse 234

Márton Náray-Szabó: *Francia magyar beszédfordulatok. 1200 kife-
jezés a mindennapi társalgás nyelvéből* (2009)
— Tímea László 236

DIALOGUE / MONOLOGUE
DIÁLOGO / MONÓLOGO
DIALOGO / MONOLOGO

La thématique proposée pour l'actuel numéro de *Verbum* invite nos lecteurs à suivre des idées de nos auteurs sur le dialogue et le monologue aux sens philosophique, métaphorique, ainsi que générique des deux termes, deux formes essentielles à portée pluridisciplinaire, mais étroitement liés toujours à la communication humaine.

D'après les définitions des dictionnaires, le dialogue est une communication entre deux ou plusieurs personnes ou groupes de personnes visant à produire un accord. Il doit y avoir au minimum un émetteur et un récepteur et une donnée émise : le message.

L'origine étymologique grecque du mot se réfère à un concept voulant dire « suivre une pensée » ce qui n'explique pas forcément la façon de la comprendre. À moins que pour vouloir prendre connaissance de l'esprit de l'autre il suffise de suivre pour saisir.

Martin Buber, le philosophe par excellence du dialogue, le comprend comme un moyen d'entrer en communication plutôt qu'une tentative de rechercher une conclusion ou d'exprimer des points de vue. En philosophie, dialoguer c'est penser à deux. Le dialogue repose ainsi sur la réciprocité et la responsabilité, laquelle existe uniquement là où il y a une réponse réelle à la voix humaine.

Le monologue également désigne une conversation qu'une personne tient mais cette fois avec elle-même. Le monologue c'est le fait de parler tout seul. C'est un terme de théâtre aussi qui désigne une scène où un personnage parle seul. Cependant, la notion du monologue, voire, le verbe monologuer s'emploient dans une situation où quelqu'un parle seul devant d'autres personnes qui n'interviennent pas.

Le monologue proprement dit est en effet un dialogue fictif : un personnage, seul sur la scène, se parle à lui-même, interpelle un personnage absent, Dieu, un objet ou un sentiment pour exprimer ses tourments ou son dilemme. Le monologue s'adresse aussi aux spectateurs et aux auditeurs qui peuvent connaître ainsi les pensées et les sentiments d'un personnage.

Si le monologue évoque directement la parole prononcée, le monologue intérieur est une technique de narration littéraire, grâce auquel l'écrivain est capable de faire suivre les réflexions de ses personnages.

A lire les présents articles dont les auteurs interpellent disciplines, époques et œuvres, nos lecteurs auront effectivement la possibilité de suivre philosophes, critiques, écrivains et dramaturges dans leurs vols spirituels et ils se réjouiront d'entrer en dialogue avec eux.

Anikó Ádám
Rédactrice en chef

ARTES

LA DIALOGICITÉ DE L'HERMÉNEUTIQUE PHILOSOPHIQUE*

CSABA OLAY

Université Eötvös Loránd
Institut de la philosophie
Múzeum krt. 4/i
H-1088 Budapest
Hongrie
olaycsaba@freemail.hu

Abstract: The paper investigates Hans-Georg Gadamer's dialogical theory of interpretation within the context of his philosophical hermeneutics. In analyzing the dialogical character of understanding, he elaborates the openness required in order that the possibly true opinion of the texts to be understood can be effective. The study also delineates the moral dimension of Gadamer's analysis that is implicit in the interpretation as the recognition of the other.

Keywords: Hans-Georg Gadamer, dialogue, text, hermeneutics, philosophy

Le dialogue est un thème ancien de la philosophie, dès que Plato a développé ses idées fondatrices pour la philosophie dans la forme littéraire du dialogue. Cependant, le phénomène du dialogue était surtout le sujet de la réflexion, parce que l'art de conversation, introduit et définit comme « dialectique » par Socrate, soulevait des questions concernant sa nature et sa compétence. Le sujet du dialogue restait quand même périphérique jusqu'au XX^e siècle, car la tradition occidentale de la philosophie se saisissait comme une pensée théorique et contemplative, c'est à dire comme un monologue de la raison qui ne dépend pas des interlocuteurs. Par là, la dialogicité et l'enracinement contextuel de toute pensée philosophique sont devenus marginalisés. Parmi les penseurs qui ont découvert et élaboré la dialogicité, c'est le philosophe

* L'article a été préparé avec le soutien de la Bourse János Bolyai de l'Académie Hongroise des Sciences.

allemande Hans-Georg Gadamer qui a placé cette idée au centre de ses efforts intellectuels. En outre, la tension du monologue et du dialogue n'est pas qu'un thème parmi d'autres pour l'herméneutique de Gadamer, mais un de ses plus profondes caractéristiques. Le dialogue a toujours quelque chose à faire avec une altérité, et c'est l'ouverture vers l'autre qui forme un principe fondamental et une exigence décisive de sa théorie de la compréhension.

En même temps, certains aspects hégéliens de la conception de Gadamer provoquent parfois l'objection du monologisme, c'est à dire, l'oubli de l'autre. L'étude présente traite de suivre les lignes d'argumentation dans l'œuvre de Gadamer qui expliquent une conception dialogique de l'interprétation. En discutant l'herméneutique philosophique, on peut également éclaircir les aspects essentiels du phénomène dialogue. Dans ce contexte, je ferai abstraction du fait qu'on trouve une autre conception plutôt hégélienne de la compréhension chez Gadamer qui en voit le lieu de la survivance de la tradition. Le processus de la compréhension est ainsi conçu comme l'événement par lequel les œuvres classiques de la tradition restent toujours en vigueur. Cette théorie de l'interprétation, développée en rapport avec l'idée centrale de « l'histoire des effets » (*Wirkungsgeschichte*), est, comme je l'ai déjà démontré en détail, moins plausible, et n'a rien à faire avec la dialogicité¹.

La compréhension est un dialogue — c'est la thèse fondamentale de l'herméneutique philosophique de Hans-Georg Gadamer concernant la structure décisive de l'interprétation, expliquée dans le chef-d'œuvre *Vérité et méthode*. Essayer de comprendre un texte, c'est toujours une rencontre avec une altérité, et le rapport avec cette altérité est l'aspect déterminant dans la description de Gadamer. Cependant, la conception ne se limite pas à une théorie de la compréhension au sens strict, car elle ouvre une dimension éthique en traitant les relations possibles avec une autre personne.

L'œuvre *Vérité et méthode* essaie de donner une réinterprétation des sciences humaines par une critique de l'historisme et par une nouvelle conception de l'interprétation. Cependant, Gadamer ne veut pas démontrer, suivant le projet de Wilhelm Dilthey, que les sciences humaines, opposées aux sciences naturelles, font un group spécifique des sciences en général. Il faudrait plutôt rendre plus clair qu'il y a certaines expériences, certaines « vérités » qui ne peuvent pas être justifiées méthodiquement, c'est-à-dire par n'importe quel algorithme. Autrement dit, selon l'idée fondamentale de l'herméneutique philosophique, le domaine de la vérité ne se contraint pas aux procédures

¹ Cf. Cs. Olay : *Hans-Georg Gadamer — Phaenomenologie der ungegenstaendlichen Zusammenhaenge*, Wuerzburg : Koenigshausen & Neumann, 2007.

méthodiques de la science de la nature, mais il y a des connaissances dans le domaine de l'art, des sciences humaines et de la philosophie.

L'opposition des vérités méthodiques et des vérités non méthodiques s'appuie sur la notion de la méthode conçue comme une procédure standardisée de la vérification qui peut être répétée par n'importe qui. Selon la thèse de Gadamer, les objets d'art et les textes classiques contiennent des vérités qui ne sont pas capables d'une telle vérification méthodique. Son herméneutique soutient le fait qu'il n'y a pas des méthodes comparables à celles de la science naturelle dans les domaines des sciences humaines. Cette conception élabore une variation du programme de Wilhelm Dilthey qui a tenté d'établir les sciences de l'esprit (*Geisteswissenschaften*) comme un groupe autonome des sciences. Cependant le rapport de Gadamer avec Dilthey ne manque pas des observations critiques, parce que il ne peut pas accepter l'historisation des œuvres et des objets d'art. D'après la conséquence bien douteuse de l'historisme, les textes et les objets d'art des époques précédentes sont devenus historiques au sens de ne pas être plus relevant pour le présent. De ce point de vue, on peut caractériser le projet philosophique de Gadamer comme un historisme qui reconnaît sa propre historicité. Pour cela, le phénomène de l'interprétation est essentiel, parce que son analyse devrait aider à légitimer les vérités de l'art et des sciences de l'esprit.

Gadamer propose une analyse phénoménologique du procès de l'interprétation dans lequel le dialogue joue un rôle décisif. D'abord, l'interprétation même peut être conçue comme un dialogue avec l'altérité du texte ou de l'objet d'art. C'est la différence des deux pôles, de l'objet de l'interprétation et de l'interprète qui constitue le problème à résoudre. Dans sa description, Gadamer explique la fonction indispensable des préjugés pour la compréhension (*Verstehen*), et son argumentation provocante aboutit, malgré l'opinion des Lumières, à la réhabilitation des préjugés. Le procès de l'interprétation n'est rien d'autre que l'anticipation du sens du texte entier en vertu de la lecture des parties, et ainsi les préjugés sont nécessaires pour que l'interprète soit capable de lire le texte. D'après Gadamer, la lecture esquisse continuellement le sens du tout, et elle doit parfois corriger ce qu'elle a anticipé sur la base de nouvelles parties, car la compréhension a lieu à travers l'élaboration «d'une projection préalable, laquelle doit bien sûr être constamment révisée au fur et à mesure que l'on avancera dans la pénétration du sens²». La révision des anticipations s'effectue tant que toutes les parties sont en accord avec

² H.-G. Gadamer : *Vérité et méthode*, Paris : Seuil, 1996 : 271.

le sens du tout. Les préjugés ou la compréhension préalable (*Vorverstaendnis*) implique, d'une part, la maîtrise moyenne de la langue, d'autre part, une certaine connaissance du sujet. En outre, la seule «objectivité», qu'on puisse atteindre ici, consiste dans l'élaboration réussie des anticipations. La fonction indispensable des préjugés concerne la capacité de faire des projections préalables qui serait impossible sans elles. Gadamer mobilise ici l'idée traditionnelle du cercle herméneutique, selon laquelle le texte doit être compris sur la base de ses parties, mais en même temps les parties doivent être comprises sur la base du texte. L'essentiel de l'idée du cercle herméneutique est la dépendance réciproque de ces deux facteurs. Le texte entier ne peut être compris qu'à travers les parties, mais le sens d'une partie dépend du tout, dans lequel elle est enchâssée. La métaphore du cercle suggère que le processus de l'interprétation n'a pas un point final.

La dialogicité de la compréhension peut être déduite du problème que la reconnaissance de la productivité des préjugés crée : ces derniers peuvent tromper l'interprète tout en l'empêchant d'apercevoir l'altérité de l'objet de l'interprétation qui peut être ainsi assimilé aux attentes de l'interprète. L'altérité de ce qui devrait être compris est menacée par l'insensibilité de l'interprète ou plutôt par le fait que nous ne sommes pas conscients de nos préjugés. C'est pourquoi Gadamer exige une ouverture principale pour la part de l'interprète, une ouverture concernant ce qui est différent de nos préjugés. Seulement, cette tâche est rendue sévèrement difficile par le caractère athématique des préjugés, par leur caractère de ne pas être conscients. C'est aussi la raison la plus importante pour laquelle c'est impossible de trouver une méthode de l'interprétation, parce qu'elle présupposerait l'identification des préjugés.

Vue du côté de l'interprète, l'interprétation est une rencontre avec une altérité qui lui exige l'ouverture. S'il perçoit et comprend l'altérité du texte, cela signifie aussi que l'interprète change en prenant conscience de quelques préjugés inaperçus auparavant. Le dialogue avec l'altérité de l'objet d'interprétation peut ainsi modifier la compréhension de l'interprète portée lui-même. On doit y ajouter que le procès interprétatif ne concerne pas les pensées d'une autre personne comme données psychologiques, mais plutôt il s'opère sur un plan du sens intersubjectif : «Il ne s'agit pas à proprement parler d'un rapport entre des personnes, par exemples entre le lecteur et l'auteur (qui peut être absolument inconnu), mais d'une participation à la commu-

nication que nous fait le texte³». Gadamer met l'accent non seulement sur le caractère non subjective de la compréhension, mais il voit également le procès interprétatif comme la revitalisation de ce qu'il nomme tradition : «Le véritable événement (*Geschehen*) herméneutique consiste dans la venue à la parole de ce qui est dit dans la tradition⁴». L'usage de ce terme est, cependant, ambigu, car il y a au moins trois sens, dans lesquels il parle de «tradition». Premièrement, il semble parfois identifier la tradition avec la totalité des préjugés qui détermine notre situation herméneutique. Tradition veut dire, secondement, une autorité anonyme, qui peut prouver en principe sa compétence. La tradition en ce sens contient les œuvres classiques dont l'interprétation pèse sur toutes époques. En troisième lieu enfin, tradition est ce qui est en vigueur sans justification explicite, par exemple comme les formes spécifiques de la vie humaine.

Sans vouloir y discuter en détail la plurivocité du concept de la tradition chez Gadamer, il faut pourtant souligner sa conception de la «fusion des horizons». La formule désigne l'événement de la compréhension où les deux pôles, les deux «horizons» s'approchent. Il faut y faire attention à l'image de la fusion qui suggère trompeusement que l'interprétation soit un procès pacifique où le texte et l'interprète se confondent dans une unité finale sans aucune distorsion. Ces implications de la métaphore sous-estiment certains aspects du procédé interprétatif qu'on ne peut décrire qu'incommodément, même si on a recours à quelques idées de Gadamer. Il met en valeur l'activité et la liberté indispensable de la compréhension, et ces facteurs inspirent une image moins pacifique de la compréhension.

La compréhension d'un texte doit être regardée comme un dialogue véritable, parce que c'est la seule possibilité de prendre au sérieux la prétention du texte de nous dire quelque chose. Il s'agit d'un dialogue vrai, car il faut toujours compter avec la possibilité que le texte à comprendre peut modifier ou corriger ce que nous pensons. Pour l'herméneutique philosophique, la compréhension est un événement au sens strict, c'est-à-dire quelque chose ce dont on ne dispose pas. L'indisponibilité de l'interprétation est une autre expression du fait que le procédé interprétatif ne peut pas être contrôlé méthodiquement.

Gadamer développe la dialogicité de l'interprétation dans sa théorie de la priorité herméneutique de la question, en prouvant que tout énoncé, toute proposition est essentiellement une réponse. La dialogicité impliquée dans

³ *Ibid.* : 414.

⁴ *Ibid.* : 489.

la compréhension veut dire non seulement que l'objet de l'interprétation doit être approché avec une ouverture appropriée, mais qu'on doit, en outre, saisir l'énoncé ou le texte comme une réponse à une question. Le contexte d'une proposition est ainsi représenté par la situation de la question, à laquelle elle maintient un rapport décisif : «il appartient à l'essence de la question qu'elle ait un sens. Cependant, le sens est sens directionnel (*Richtungssinn*). Le sens de la question est donc la direction dans laquelle, seule, la réponse peut s'effectuer, si elle veut être une réponse sensée et pertinente⁵». L'idée de Gadamer est, en fait, un principe de la contextualité : ce qu'on dit ou écrit, appartient à un contexte plus large qu'on doit comprendre, si l'on veut saisir le sens exact. Appliqué à l'interprétation des écrits, comprendre un texte, cela veut dire essayer de comprendre la question à laquelle ce texte serait la réponse.

Le caractère dialogique de la compréhension renvoi à une dimension morale qui est particulièrement accentué par Gadamer, bien qu'il ne veuille pas développer une éthique complète. Il considère la différence des rapports possibles au texte, et il examine les rapports pareils aussi dans les relations interpersonnelles. L'ouverture comme vertu de l'interprétation s'oppose à la rigidité qui assimile l'altérité à ce qui est déjà connu. A souligner ici que l'ouverture exigée par Gadamer n'a pas une motivation morale au sens strict, mais elle sert seulement la recherche de la vérité. Si l'on n'écoute pas la voix d'un autre qui peut avoir raison, on manque simplement une source possible de la vérité. Une telle attitude est réalisée, selon Gadamer, par l'historisme qui cherche dans les textes l'expression de la pensée d'une époque.

Traiter tout de même l'opinion d'un autre comme une expression de *Zeitgeist* est problématique aussi d'un point de vue éthique. Ce procédé suspendrait, dès le début, la prétention de l'autre de dire quelque chose de vrai, tandis que la position de l'interprète serait inaccessible pour l'opinion diverse. Cette attitude dans l'interprétation a une parallèle dans le rapport aux autres personnes : c'est la conduite qui ne veut pas connaître la position des autres en tant que possibles vérités, mais seulement comme un point de vue avec lequel on doit compter. Le manque essentiel de cette attitude est l'absence de l'ouverture qui rendrait possible qu'on laisse se dire quelque chose. Selon Gadamer, on voit un tel comportement chez les juges ou chez les examinateurs, mais aussi dans le discours thérapeutique de psychanalyse. C'est

⁵ *Ibid.* : 368.

en refusant cette attitude qu'il a souvent dit que l'âme de l'herméneutique consistait à reconnaître que «c'est peut-être l'autre qui a raison».

La limite de l'analyse du dialogue de Gadamer vient du fait qu'il a pris pour point de départ la situation de la compréhension d'un texte, autrement dit une situation unilatérale. Le texte ne peut pas se protéger contre les malentendus et contre les arguments, comme la critique fondamentale de Socrate concernant *Phèdre* a déjà démontré. C'est la tâche de l'interprète de garantir les droits du texte. En conséquence, Gadamer ne traite pas en détail ni les formes agonales de la discussion, ni les formes explicitement hostiles aux rencontres avec l'autrui — ces formes ont besoin d'une autre explication.



LE SOULIER DE SATIN DE PAUL CLAUDEL VU PAR LES THÉÂTRANTS SLOVACO-TCHÈQUES

SOŇA ŠIMKOVÁ

Académie des Arts dramatiques et de Musique
Département d'Études théâtrales
Ventúrska 3
811 03 Bratislava
Slovaquie
simkova@vsmu.sk

Abstract: In this paper I consider two essays published in *Revue d'Histoire du Théâtre* in 2000 dealing with the subject of water in theatre and in the work of Paul Claudel. In particular, I am focusing on the staging of Claudel's *Soulier de Satin* performed by the National Theatre in Prague in 1993 by a Slovak theatre team headed by director Roman Polák. I am considering his work within the context of one of his most appreciated productions of the last decade, Marivaux's play *La Dispute* (1988). In this production Polák used real water. By using water on stage he initiated a choice of specific theatricality. For his production, Roman Polák employed Jean-Louis Barrault's adaptation of Claudel's play, but he did not accept his way of theatricality. Instead of water mimed and danced by a choir of ballet, Polák worked with real water on stage. This paper tries to search answers to these questions: what was the reason for such a choice, and why where such solutions part of contemporary theatre aesthetics?

Keywords: water, Soulier de Satin, Paul Claudel, Roman Polák, Prague, theatre

Depuis longtemps déjà, j'avais ressenti la puissance de l'œuvre, j'admirais l'élévation du sujet. Mais de même qu'une femme que l'on est tout prêt à aimer profondément révèle soudain son charme par un petit détail aussi inoffensif qu'inattendu, [...] ce fut aussi par un détail que le Soulier de Satin laissa sur moi opérer son « charme ». On sait que l'action se déroule très souvent en pleine mer. La nécessité de réaliser les mouvements de la mer fut le détail qui m'excita. Dans ce travail considérable, je commençai, par exemple, à étudier la scène de *Dona Sept Épées* et la *Bouchère* (4^e journées), nageant dans la mer jolie, et qui se termine par cette indication de l'auteur: « Ici la Bouchère se noie... ». Par une

ironie du sort, il nous fallut plus tard couper cette scène, la durée du spectacle dépassant trop les limites admises...¹

Le révélateur scénique de la pièce, Jean-Louis Barrault, a fort bien senti le rôle majeur de l'eau dans la pensée claudélienne. Elle est devenue aussi pour nous la perspective, sous la quelle nous envisageront la première mise en scène du *Soulier* monté au Théâtre National à Prague par un metteur en scène slovaque, Roman Polák, à la base de l'adaptation de Barrault.

Le théâtre slovaque et l'eau

Le théâtre slovaque a commencé à jouer avec l'eau, en tant que matière, chose réelle, dans les années 1980. A cette époque-là, on a pu observé sur la scène des effets comme, par exemple, la «vraie» pluie, la baignade dans une piscine, le bain dans une baignoire, ou aussi la recherche de sa propre identité, chair et sensualité dans un petit lac avec de l'eau bien réelle : ceci se déroulait dans une mise en scène signée par Roman Polák, mentionné ci-dessus, de la célèbre pièce *La Dispute* de Marivaux (réalisée sous le titre *Les attouchements et les liaisons*). C'est avec ce spectacle qu'en 1990 le théâtre régional de la ville de Martin s'est vu décerner le prix principal de la revue *Guardian* au festival à Edinbourg².

A cette époque, notre jeune metteur en scène est entré dans une période marquée par son prédilection pour l'eau réelle sur scène. Quelques années après Marivaux il a montée la pièce *Le Soulier de Satin*. Sa préparation a été assurée par une équipe slovaque venue tout spécialement à Prague, constituée autour du metteur en scène de Ján Zavorský, scénographe, du compositeur réputé Juraj Beneš, ainsi que de Peter Čanecký pour les costumes. A l'époque ce spectacle représentait un acte de «détabouisation» d'un au-

¹Jean-Louis Barrault: *Réflexions sur le théâtre*, Éditions du Levant, 1996 : 159–160.

²«Dans la partie gauche de la scène, Polák a fait installer un assez grand lac avec de l'eau véritable. Placé sous un fil barbelé, il représentait une île de vie dans un désert gardé et mouchardé. Deux jeunes couples dans cet espace protégé ont commencé à se connaître mutuellement et commencé à faire connaissance avec l'eau dans le lac. L'eau était ce milieu, où se réveillait leur sens de vie, primaire et sensuel, et tout cela grâce à l'action spontanée physiologique dans le sens d'un rafraîchissement substantiel total, de l'allègement et de la libération des jeunes se baignant. Grâce à cette présence de l'eau, la pièce s'est structurée clairement, et cela dans des oppositions sémantiques telles : prison (fil barbelé) versus liberté (lac), expérience dirigée de l'arrière de la scène versus spontanéité des jeux érotiques des jeunes dans l'eau.»

teur qui n'était pas accepté par l'ancien régime communiste. Pour des raisons idéologiques, jusqu'aux années 1990, Paul Claudel ni ne se jouait ni ne se traduisait. C'est pourquoi la critique a accueilli avec déférence et gratitude cette mise en scène du *Soulier*.

Antérieurement, avant le coup d'état communiste en 1948, Paul Claudel était connu dans les milieux culturels de Slovaquie. Curieusement, il était déjà vu comme un auteur en osmose avec l'eau. Dans les années 40 du 20^e siècle, le traducteur slovaque du *Soulier*, le poète Karol Strmeň, a caractérisé Paul Claudel comme «un animal archéen indestructible qui se sent le mieux dans les espaces de la mer inépuisable, et qu'il est pleinement conscient de sa force gigantesque³». Et il a traduit aussi son ode *l'Esprit et l'eau*, où on peut lire :

Et l'eau même, et l'élément même, je joue, je resplendis ! Je partage la liberté de la mer omniprésente !⁴.

Ce traducteur pionnier de Claudel a bien présenté son auteur, parce que, en effet, l'eau est chez lui l'élément préféré. Il lui attribue un rôle extraordinaire.

Gaston Bachelard dans son ouvrage anthropologique *L'Eau et les rêves* s'appuie sur Claudel à plusieurs reprises, et le cite toujours dans les rapports clefs. Il le met même en tête d'un des chapitres, comme caractérisant son sujet :

Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau⁵.

L'Eau au théâtre et chez Paul Claudel

Deux études dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, parues en 2000, se consacrent à ce sujet. L'auteur de la première est signé Michel Autrand, déjà mentionné ci-dessus, avec pour titre «De l'élément liquide au théâtre», quant à la seconde, nous la devons à Alain Beretta, intitulée «Contribution à une étude de l'élément liquide dans le théâtre de Paul Claudel : la mer dans la *Quatrième Journée du Soulier de satin* et dans *Protée*»⁶. Quant à ces deux études, je

³ Cité selon : M. Jurovská : «Ko(z)mický optimista Paul Claudel», in : P. Claudel : *Výmena*, Bratislava : Petrus, 1998 : 9.

⁴ P. Claudel : «L'Esprit et L'Eau», in : *Œuvre poétique de Paul Claudel*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957 : 239.

⁵ G. Bachelard : *L'eau et les rêves*. Ed. José Corti. Paris, 1942 : 157.

⁶ *Revue d'Histoire du Théâtre* 1, 2000 : 5-18 et 49-62.

les considère utiles pour ma recherche du *Soulier*. Mais ma contribution vise spécialement au problème de la transmission de ce texte monumental sur la scène dans la perspective du motif de l'eau. Mon approche s'appuie sur la méthodologie historique, ainsi que sur l'esthétique théâtrale.

M. Autrand définit la place de l'eau, un des éléments naturels archétype au théâtre de cette manière: «Au théâtre [...] l'élément liquide est de loin le plus rare car le moins facile à utiliser, le plus rebelle. Il est peu maniable. Coûteux et dangereux⁷.»

Et pourtant, il a existé des époques et genres historiques, surtout le baroque, et puis de nouveau le symbolisme, qui ont laissé l'eau pénétrer dans le théâtre. Une marée haute dans la création de Claudel apparaît, *primo*, grâce à son appartenance au symbolisme. Chez lui, la présence de l'eau est même extraordinairement importante: «C'est chez Claudel que l'impulsion donnée par le symbolisme est la plus sensible», constate M. Autrand. «Après Claudel, le reflux s'amorce vite⁸». Cependant, la présence massive de l'eau chez Claudel provoque un tel effet, que selon les constatations de plusieurs exégètes le caractère de son monde et de son écriture est concret, il n'est pas vague, comme c'était souvent le cas chez les symbolistes.

«La symbiose de la matérialité et de la spiritualité est typique pour Claudel», écrit Ladislav Franek, un des plus grand connaisseur de l'œuvre claudélienne en Slovaquie⁹. Sont metteur en scène français, A. Vitez, constate également: «si la pensée claudélienne tend vers Dieu, son écriture contient une solide matérialité¹⁰». Bien sûr, l'impression de la matérialité de son écriture est suggérée, outre l'élément de l'eau, par une oralité de son verset, qui est générée par le rythme de la respiration. Chez Claudel, comme si l'univers même respirait, y compris les eaux et les océans.

Secundo, les eaux sont chez lui massivement présentes grâce à sa vie professionnelle, à savoir, elles émergent dans son imagination sous l'influence de ses voyages fréquents outre mer en fonction de l'ambassadeur français.

L'imposante proportion du motif de l'eau dans de nombreux ouvrages de Claudel peut être, *terzo*, une conséquence de sa compréhension du monde,

⁷ M. Autrand: «De l'élément liquide au théâtre», *op.cit.*: 5.

⁸ *Ibid.*: 12.

⁹ L. Franek: *Štýl prekladu*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1997: 121 (il utilise aussi la notion de synthèse, de la totalité de l'existence).

¹⁰ L. Lewkowicz: «Claudel/Vitez», in: *Antoine Vitez*, Louvain-la-Neuve: Etudes théâtrales 4/1993: 81.

de son fond religieux. Souvenons nous que même les premières lignes du livre *Génésis* de la Bible parlent de « l'esprit, qui planait au-dessus des eaux. . . ».

Mais, les scientifiques eux aussi voient le monde ainsi. « L'eau est plus qu'un espace vital, l'eau est la vie même. Elle s'infiltré dans toute notre planète, dans tout notre corps. L'eau a formé notre Terre, elle a défini notre évolution, notre physiologie, nos sociétés, nos cultures et nos religions. Le manque d'eau conduit à la mort, son abondance à la richesse et l'aisance », estime une biologiste connue¹¹.

Concernant cette question, le créationnisme et la théorie d'évolution sont d'accord.

Dans *Le Soulier de satin*, l'eau joue à trois niveaux :

- a. elle fait partie de l'affabulation,
- b. elle participe à l'idéologie de la pièce (à son contenu théologique et politique),
- c. elle génère une certaine théâtralité.

L'histoire se déroule au tournant des 16^{ième} et 17^{ième} siècle, et selon la didascalie d'introduction, son théâtre est le monde. Où ailleurs, à l'époque des grandes annexions d'outre-mer, il ne pourrait se dérouler que sur les océans du monde ? Et en effet :

Ad a. L'amour de Rodrigue et de dona Prouhèze est fatalement séparé par les mers et océans, à part le fait que dona Prouhèze est dès le début déjà prise, tous les deux ont leur mission aux fins opposées du monde,

Ad b. Le voyage de Rodrigue à la recherche de la connaissance suprême passe par plusieurs arrêts jusqu'au carrefour dans l'océan, où sous un ciel étoilé son histoire se dénoue.

Dans la IV^e journée de la pièce, un personnage burlesque, Bogotillos, caractérise avec humour cet endroit :

La flotte qui arrive d'Amérique avec l'or et l'argent du Pérou arrive.

La flotte qui va partir pour taper contre les Turcs avec Jean d'Autriche est là aussi et va partir.

Et le convoi qui va ravitailler l' Armada espagnole contre l'Angleterre est là tout de même aussi. Le Roi d'Espagne est là avec toute sa cour.

Toute l'Espagne est là qui danse sur la mer jolie. Les gens se sont aperçus à la fin qu'on ne pouvait vraiment pas vivre autre part que sur de l'eau.

¹¹ M. A. Gilders : « Zwischen Himmel und Erde ist Wasser », in : Art Wolfe (ed.) : *Wasser*, München : Villa Arceno, 2003 : 8.

Pareillement, Rodrigue apprend que, après des années, il est devenu une partie de la mer.

La mer que je sens depuis si longtemps vivre sous mon cœur et qui est depuis si longtemps ma compagne de lit, la couche impériale sous mon corps, il faudra m'y arracher¹²?

Quant à l'idéologie de la pièce, elle est complexe, richement structurée, développée dans de nombreux dialogues controversés, c'est pourquoi formée de manière dramatique et dynamique, elle n'est pas statique, ni apodictique ou dogmatique. Elle est «coulante comme l'eau», pour parler métaphoriquement.

Dans les discussions sur—utilisons directement une notion moderne—des questions géopolitique, la mer, l'océan, l'eau joue le rôle d'une comparaison ou d'une métaphore, ou elle est tout simplement un fait réel tiré de la carte du monde.

Et *ad c.* : la théâtralité de la pièce est remarquablement d'avant-garde (remarquablement à l'égard des préjugés de l'avant-garde de l'époque vis à vis de l'auteur). Elle est antinaturaliste, ludique, elle est un grand appel pour l'inventivité et l'imagination des réalisateurs et des spectateurs. Du point de vue de l'exigence théâtrale, travailler avec comme motif l'eau sur la scène constitue une impulsion à la recherche des solutions.

Idéologie et théâtralité—Vision de J.-L. Barrault

Dès le début, l'étendue de la pièce était un obstacle pour la monter sur la scène. C'est alors que J.-L. Barrault a proposé sa vision scénique. Il a fait sa première adaptation en 1943 qui fait même partie de l'œuvre complète de Claudel (chez Gallimard) publiée sous le titre «version pour la scène» autorisée par l'auteur. C'est cette adaptation qui a été utilisée par l'équipe à Prague, et alors je ne peux pas éviter de me concentrer un peu à celle-ci, bien sûr du point de vue de ma perspective définie.

On ne peut pas nier son importance historique. C'est grâce à elle qu'en effet Claudel, après des années d'absence sur la scène, a été découvert comme auteur dramatique.

¹² P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, in : *Théâtre II*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade/Édition Gallimard, 1965 : 864 et 906.

Elle a connu un grand succès à la Comédie-Française pendant la guerre, dans la période de l'époque dépressive de l'occupation de Paris, de part son activisme substantiel et son optimisme¹³.

Naturellement, l'adaptation de Barrault a été conditionnée par plusieurs paramètres. D'une part, elle prenait en considération la possibilité de se concentrer du public de l'époque. Un spectacle de cinq heures était au-dessus de la limite usuelle. Ensuite, selon sa propre mention, la limite dictée par la misère économique de la guerre a joué également son rôle. Il a modestement surnommé son spectacle un « frugal banquet ».

Dans l'adaptation de Barrault plusieurs changements se sont produits :

- a. l'intrigue amoureuse est passé au premier plan
- b. les débats géopolitiques sont passés à l'arrière-plan
- c. les eaux se sont partiellement retirées

J.-L. Barrault dans son adaptation raccourcit radicalement les III^e et IV^e journées de la pièce (de la dernière journée il n'en reste que la scène finale). Et avec la IV^e journée, nous avons affaire vraiment à un acte aquatique qualifié par Claudel lui-même « la fête nautique ». Selon Alain Beretta cette dernière partie de la pièce constitue « un hymne à la mer et à la force du théâtre », c'est un « drame satyrique génial » et qui « couronne les précédentes journées du *Soulier*¹⁴ ».

Dans la III^e journée, Claudel développe un débat géopolitique — comme d'habitude — par l'intermédiaire des comparaisons et métaphores aquatiques. Puisque l'histoire se passe majoritairement en Europe, les images puisent dans des eaux continentales. L'une des scènes de cette partie se déroule même à Prague, dans le temple baroque de Saint Nicolas, construit en effet à l'époque de l'histoire de la pièce. Selon plusieurs spécialistes, ce qui se joue dans cette scène représente un pendant aux visions de Rodrigue sur la

¹³ Il est connu, que le spectacle a été compris par le public comme une mobilisation spirituelle, puisqu'il se terminait « sur une note triomphante d'affirmation de soi ». « Dans l'atmosphère étouffante de l'occupation nazie, en 1943, c'est une extraordinaire bouffée d'air pur qu'apportèrent aux spectateurs parisiens les représentations du *Soulier de Satin*. » Voir D. Bradby : *Le Théâtre français contemporain 1940-1980*, Presses universitaires de Lille, 1990 : 51-52. Dans le contexte des humeurs dépressives de la France occupée, l'acte théâtral de Barrault a dû être accueilli comme un geste d'encouragement très semblable de l'activisme des *Mouches* de J.-P. Sartre donnée la même année au Théâtre de la Cité. Rappelons aussi la prédilection de Sartre pour cette pièce de Claudel !).

¹⁴ A. Beretta : « Contribution... », *op.cit.* : 61, 62.

constitution du monde de la IV^e journée, c'est pourquoi elle est très intéressante et précieuse.

Dans le temple, les statues des saints de diverses époques de l'histoire de l'Europe chrétienne défilent autour de dona Musique qui prie, et lui présentent leurs positions théologiques et politiques. A la fin, dona Musique formule sa propre vision sur l'harmonisation des nations et sur les groupements qu'elles formeront : « Par-dessus les frontières nous établirons cette république enchantée où les âmes se rendent visite sur ces nacelles qu'une seule larme suffit à lester¹⁵. »

Et un saint fantasque portant un nom un peu burlesque, Saint Adlibitum, dit au sujet des conditions naturelles de l'Europe centrale :

J'aime cette région des sources où chaque goutte d'eau qui tombe hésite entre les pentes qui lui sont offertes,

Mais il en est une que je préfère.

Tous les fleuves vont vers la mer qui est semblable au chaos, mais le Danube coule vers le Paradis.

[...]

C'est là qu'est la Patrie, ah ! De t'avoir quittée quelle est notre fortune ! C'est de là chaque année que revient le soleil et le printemps !

C'est là que fleurit la rose ! C'est là que tend mon cœur avec des délices inexprimables, c'est de ce côté qu'il écoute avec d'immenses désirs quand chantent le rossignol et le coucou,

Ah ! C'est là que je voudrais vivre ! C'est là que va mon cœur¹⁶ !

Cet endroit pittoresque, à travers duquel coule le Danube (à propos, il coule aussi à travers ma ville, Bratislava), certainement était cher au cœur de Claudel, parce que « c'est là que fleurit la rose », comme le dit Saint Adlibitum ; et Rose était le nom de l'amie de Claudel, de la Polonaise qui est devenue la muse tant pour Ysé dans *Partage du Midi*, que pour dona Prouhèze dans le *Soulier de Satin*.

C'est à dire, non seulement au bord de la mer ou sur la mer il est bénéfique pour la vie (comparez le dialogue de Rodrigue avec l'actrice anglaise dans la scène IV/6), également la région continentale avec ses rivières a pour Claudel — qui provenait de la France profonde — son charme unique.

¹⁵ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, op.cit. : 787.

¹⁶ *Ibid.* : 790.

Malgré le fait que d'une autre part, à l'époque quand il écrivait son *Soulier*, il voyait les Slaves en images un peu dépressives. Dans la III^e journée, scène première, son Saint Denys d'Athènes disait :

Et c'est pourquoi existe pour tout savoir la mer des
 Slaves, cet abîme sans aucun plan où l'Europe a ses
 Racines et qui toujours lui fournira son approvisionnement
 De douleurs si elle en venait à manquer,
 C'est là, loin de l'océan qui ne parvient jusqu'à elle que par de minces sondes,
 que par d'étroits guichets fermés de serrures et de cadenas compliqués
 Qu'entrechoque ses flots une humanité qui n'a pas plus de rivages que le purgatoire¹⁷.

Je présente cette comparaison, un peu plus étendue, de l'original de Claudel et de l'adaptation de Barrault parce que se baser, à présent, à l'adaptation des années 40 du 20^{ième} siècle représente un certain risque. Enfin, les Français ont eu déjà les spectacles intégraux du *Soulier*, celui de Vitez de 1987 et la plus nouvelle de 2003 avec la mise en scène de O. Py. Tous les deux ont reflété l'esprit nouveau du présent, et sont devenus événements théâtraux extraordinaires.

Jusqu'à présent, en langue tchèque, il n'existe que cette version raccourcie du *Soulier*. Si, au début des années 90 du siècle précédent, peu après la chute du rideau de fer, la direction du Théâtre national de Prague a pris la décision d'entrer, après 40 ans, sur un terrain tabou, et par l'intermédiaire de la pièce de Claudel réaliser un programme de la spiritualisation de la vie, il n'existait d'autre possibilité que travailler avec la version de Barrault (ou initier une traduction du texte intégral).

Du point de vue de la situation continentale de la République tchèque, on n'est pas surpris que la IV^e journée supprimée par l'adaptateur — journée nautique — ne manquait pas tellement à l'équipe de réalisation à Prague. Plutôt, avec un certain étonnement constatons-nous qu'ils ont sacrifié aussi des passages de la III^e journée.

Néanmoins, Roman Polák avec le dramaturge du Théâtre National, Roman Císař, ont apporté au texte une autre coupure. Ainsi, par exemple, dans l'adaptation tchèque la mention sur le temple Saint Nicolas, construit à Prague en l'honneur de la victoire des catholiques sur les protestants, n'existe pas. La bataille de la Montagne Blanche, et consécutivement l'exécution de

¹⁷ *Ibid.* : 788.

21 seigneurs tchèques sur la place de la Vieille ville à Prague et l'exposition de leurs têtes sur le Pont Charles—ce sont des souvenirs douloureux pour les Tchèques, même si du point de vue de la recatholisation de l'Europe il s'agissait, au contraire, d'une pointe positive de l'histoire de la pièce. C'est d'ailleurs aussi dona Musique qui s'exclame a propos de cet événement :

Ah ! Je revois ces têtes sanglantes entre lesquelles j'ai du passer et qui furent plantées de chaque côté du Pont Charles par l'ordre de mon mari ¹⁸ !

Mais revenons à l'eau.

L'Eau et la théâtralité

Jusqu'à présent, nous nous sommes consacrés à la signification de l'eau dans les textes de la pièces. Malgré les coupures considérables, dans les adaptations il en restait encore une «bonne dose». Nous regarderons maintenant brièvement comment P. Claudel et J.-L. Barrault, ont envisagé sa présence concrète sur la scène, et comment l'a réalisé Roman Polák à Prague.

Résoudre la question de la représentation de l'eau sur la scène signifie donc traiter le problème du genre de la théâtralité.

P. Claudel a écrit une œuvre qu'il n'envisageait pas au début pour la scène. Et alors son imagination travaillait librement. En conséquence de quoi, il a offert un riche matériel poétique. D'après la caractéristique de Olivier Py : «Non seulement un florilège de tous les théâtres du monde est déplié mais au-delà, c'est le cœur de chaque scène qui est poignardé par la question de la représentation¹⁹.» Certaines propositions de Claudel quant à la réalisation de la pièce—et c'est le constat de Antoine Vitez—répondaient à la théâtralité des années 20 du 20^{ème} siècle, elles ont cité le cabaret, variété, revues, et le tout devenait ludique, même autoironique. Par exemple, dans la IV^{ème} journée, 5^{ème} scène, qui se déroule dans «une salle dans le palais flottant du Roi d'Espagne», la didascalie exige :

Les machinistes disposent négligemment au milieu de la mer une rocaille trouée... On voit les jambes des messieurs (ce sont des marins du début de la scène) au—dessous du bordage des bateaux qu'ils manoeuvrent puisque aussi bien chacun sait que, sans jambes, les bateaux ne sauraient marcher²⁰.

¹⁸ *Ibid.* : 784.

¹⁹ Programme du spectacle, Orléans, 2003.

²⁰ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, *op.cit.* : 849.

En bref, «le jeu avec la convention théâtrale est une composante essentielle du texte de Claudel», comme écrit Lewkowicz²¹.

Dans son adaptation, J.-L. Barrault a proposé certaines simplifications, que l'auteur a finalement accepté avec enthousiasme. Il a rendu le rôle de l'Annoncier—narrateur de l'histoire, plus systématique et il a appliqué le principe du théâtre total, surtout l'acteur total. Plus tard, il a défini ce principe de cette manière :

Ainsi l'acteur ne se contente plus de représenter la condition humaine, mais aussi la nature, les éléments, les objets... Il est au centre de la vie. Il baigne dedans. L'acteur interprète donc non seulement les hommes, mais encore tout le «théâtre»²².

Et ailleurs :

Et quand il n'y aurait, sur quatre planches surélevées, que cet homme et rien autour, qui agirait ainsi avec la totalité de ses moyens d'expression, il y aurait déjà théâtre...²³.

C'était un théâtre ludique, pantomimique, dans ses représentations aquatiques.

Comme lorsque les ballerines interprétaient la mer :

La Mer est représentée par un corps de ballet costumé en vagues. Ces vagues sont de véritables personnages qui miment les mouvements de la mer en accord avec, à la fois, le jeu des personnages, les mouvement du bateau et les rythmes de la musique imitative d'accompagnement. (Honegger)²⁴.

Oubien, dans la IV^{ème} journée, un personnage jouait le mouvement du bateau :

[...] dans une danse drolatique Don Léopold Auguste, grammairien, debout sur son bateau-jupon et poussé, tiré et «valsé» par des poissons²⁵.

Tant chez Barrault comme chez Claudel, il s'agissait en principe d'un théâtre stylisé, antinaturaliste, enjoué, parfois humoristique, avec un accent sur le

²¹ L. Lewkowicz : «Claudel/Vitez», *op.cit.* : 61.

²² J.-L. Barrault : «Du théâtre total et de *Christophe Colomb*», *Cahier Renaud Barrault* 88, 1975 : 34.

²³ *Ibid.* : 27.

²⁴ P. Claudel : *Le Soulier de Satin*, *op.cit.* : 956

²⁵ *Ibid.* : 1093.

«mouvement du signe théâtral» (J. Honzl), avec l'activation de l'imagination du spectateur.

Dans la mise en scène pragoise de Polák nous trouvons également le principe du théâtre total qui profite de la machinerie théâtrale : effets visuels, effets techniques, bruitage, y compris la musique suggestive composée à cette occasion. Mais son esthétique est plus proche de l'illusion baroque que de l'anti-illusion avantgardiste. En réalité, il s'agit plutôt d'un baroque à la rembrant, que d'un baroque théâtral hédoniste. Concernant l'esthétique d'acteur, nous sommes plus près de l'acteur réaliste de Shakespeare que de celui d'acteur de cabarets et pantomime. C'est un genre de l'acteur archétypale qui dévoile de manière adéquate l'existencialisme psychologique de Claudel (Z. Hořínek).

Polák est fort avec sa composition ingénieuse de l'ensemble, ainsi qu'avec le travail avec les éléments de la scène, qu'il utilise modestement, sur le principe de la synecdoque. Et il est original par le fait, qu'il apporte sur la scène sa véritable eau favorite. L'eau — chose.

L'eau dans le *Soulier* de Polák

Par ce placement d'eau véritable sur la scène, il a noué avec une réception positive de l'élément aquatique dans son spectacle de la *Dispute* de Marivaux. Cette fois-ci, il utilise l'eau beaucoup plus modestement, mais aussi de manière plus polysémique. Aucune bacchanale de baignade ni d'immersion dans l'eau. Malgré cela, elle fait une impression au spectateur.

Comme il n'a pas accepté la théâtralité de Barrault et a même rayé le personnage de l'Annoncier (il l'a un peu remplacé par une jeune fille-annonceuse), différemment il a mis en scène le début du spectacle.

Au commencement, l'eau fonctionne comme une distanciation, un certain effet-V, mais aussi un élément absurde. Au début du spectacle, les musiciens se promènent sur l'avant-scène, aperçoivent un lac avec de l'eau, et cela les surprend, ils se déchaussent et pataugent dans l'eau vers leurs instruments. Après un certain temps, le chef d'orchestre arrive, bottes pieds, et il patauge également vers sa place. Peu après, quelques spectateurs arrivent au bord de l'eau, se battent, luttent, les uns essaient de noyer les autres dans le petit lac. Reliée à ces activités la réplique de la jeune fille-annonceuse provenant de l'introduction du texte de Claudel : «C'est ce que vous ne comprenez pas qui est le plus beau». Cette phrase réconcilie les spectateurs surpris avec ce qu'ils voient.

Mais ensuite Polák intègre de l'eau—même si elle est véritable, c'est d'abord une chose—dans la fiction. A proximité de l'eau des dialogues se mènent, surtout amoureux, elle leur donne une ambiance, les passagers fatigués trempent leurs mains dans l'eau, pour rafraîchir leur visage, une autre fois l'eau devient fonts baptismaux, à travers l'eau une file de pèlerins papote, etc.

Plus d'une fois l'eau fonctionne comme le miroir, elle dédouble, reflète des objets, des gens, elle donne à l'espace une profondeur sacrée. Elle contribue à fonder une esthétique baroque. Ainsi qu'une idéologie. Mot à mot, elle réalise ce qui est chez Claudel plus d'une fois dénommé : cette liaison haut-bas, mer-ciel, elle montre que le monde est homogène, unique. Mais d'un autre côté, vis à vis des spectateurs, comme un plan d'eau, elle représente une barrière stable, une séparation infranchissable de la scène et de la salle. Enfin, l'eau grâce à sa réalité apporte dans le spectacle une sensualité, elle suscite plusieurs impressions de sensations (elle suggère diverses qualités matérielles), elle produit des bruits et sons réels (babils, caquets).

Nous pouvons nous poser la question, d'où est venue cette affection pour l'eau véritable sur les scènes ces dernières décennies. Ainsi que l'utilisation par les réalisateurs d'autres éléments, feu, terre. Est-ce une conséquence des échanges interculturels et intraculturels entre le théâtre européen et le théâtre des peuplades naturelles ou pays non européens ? Entre le théâtre citadin et le théâtre rural folklorique ? Est-ce un théâtre d'avant-garde contemporain, renouant à happening, performance, actionnisme ?

Peut-être l'un et l'autre

Jamais deux sans trois : probablement, un moment de la revitalisation, à savoir de l'étrangéité joue un rôle, ce moment qui implore l'art comme son principe nutritif. Si, couramment, l'eau n'intervient dans le théâtre que de manière imaginaire ou symbolique, à certaines époques elle rafraîchit le processus artistique par sa présence réelle, non représentée. Et ceci s'est produit dans les spectacles inoubliables de Polák.

Mais chez Claudel, l'eau, qu'elle soit réelle ou symbolique, a son poids spécifique et son œuvre est remplie d'elle.

C'est ce que j'ai aspiré à montrer par cette contribution.

ANAGOGICIS... EXCESSIBUS:
A PHILOLOGICAL ADDENDUM ON THE RELIGIOUS
PHENOMENOLOGY OF FRANS TITELMANS

DANIEL CHRISTOPHER ANDERSSON

Max Planck Institute for the History of Science
Boltzmannstraße 22
D-14195 Berlin
Germany
dandersson@mpiwg-berlin.mpg.de

Abstract: The usage of the term *anagogicis excessibus* in the Low Countries philosopher Frans Titelmans' 1530 compend of natural philosophy *Libri duodecim de consyderatione rerum naturalium* shows a strongly religious underpinning to his scientific thought. It is the purpose of this article to draw attention to the phrase, and to prove the Bonaventuran religious background in scriptural hermeneutics. This detail points to an important aspect of the Franciscan natural philosophical tradition.

Keywords: Titelmans, Bonaventure, anagogy, Franciscan, philosophy

One recent narrative has affirmed the originality of Philipp Melanchthon in explicitly setting Aristotelian notions of natural causation within the framework of a notion of divine providence.¹ One might remark that the *Libri duodecim de consyderatione rerum naturalium* (initially published in 1530) of Frans Titelmans, which preceded Melanchthon's *Initia doctrinae physicae* (and which was popular in England), was also, if less coherently, concerned to order the natural world in accordance with divine ordinances in a way which allowed greater intermingling of theological modes of argumentation with philosophical than was current in the late medieval scientific textbook.² This

¹S. Kusukawa: *The Transformation of Natural Philosophy. The Case of Philipp Melanchthon*, Cambridge: CUP, 1995.

²See, for the notion of distinct modes of proof, L. Bianchi and E. Randi: *Le verità dissonanti*, Bari: Laterza, 1990, esp. pp. viii and 33–56. Bianchi and Randi nuance the famous

work was originally written in a monastic context, in Louvain, which may explain such intermingling. Titelmans offered an explicitly religious context for the study of natural philosophy.³ His immensely popular compendium of Aristotelian natural philosophy, first published in 1530, contains much that is merely basic exposition of the *libri naturales*, leaving out all elements of controversy and all discussions of previous philosophers' views. At some places, the context is simply adumbrated by the addition of scriptural proofs for a given point.⁴ In other sections, the religious dimension is emphasized by teasing out the implications of a given physical truth for the Christian religion.⁵ At others still, it is as if the world is being examined for similari-

phrase *quasi duplicem veritatem proponentes* by noting that no point of natural philosophy was a truth as evident and real as the Scriptures; natural philosophical truths were only so in virtue of their *probabilitas*. It is noteworthy, however, that none of the works with which I am concerned has any explicit engagement with the logical status of their statements about the world: this version of the undergirding of the double truth may have remained embedded at some level in the minds of these authors, but its notable absence *may* have been a side product of the increasing 'professionalization' of the natural philosopher in the sixteenth century: see 'Early Science and Medicine', *Fascicle 4* (November 2001): Special Issue *Science and Universities of Early Modern Europe: Teaching, Specialization, Professionalization*, ed. David A. Lines.

³ *Libri duodecim de consyderatione rerum naturalium, earumque ad suum creatorem reductione*, Antwerp: Simon Cocus, 1530. Titlemans was born in 1502 in Hasselt and matriculated at Louvain in 1518. He entered the Franciscan Order in 1523 and famously entered into a controversy at the Louvain arts faculty over the correct mode of interpreting scripture with Erasmus in the mid 1520s. After graduation and throughout the period of the 1520s he devoted himself to the formal study of theology. After a move to the Capuchin Order, he died in Italy in 1537. For the prodigious printing history and for further biographical and other details, see B. de Troeyer: *Bio-Bibliographia Franciscana Neerlandica saeculi xvi, I, Pars Biographica*, Nieuwkoop, 1969: 93–100 and J. H. Bentley: 'New Testament Scholarship at Louvain in the Early Sixteenth Century', *Studies in Medieval and Renaissance History*, II, 1979: 53–79. For a recent work on the theology faculty in which Titlemans taught, see E. M. Ejil & A. Black (eds.): *Facultas S[anctae] Theologiae Lovaniensis 1432–1797*, Louvain: KUL, 1977, which does *not* supersede H. De Jongh: *L'Ancienne faculté de théologie de Louvain au premier siècle de son existence*, Louvain, 1911 (esp. pp. 84–85, where we learn of a very lively Scotist–Thomist feud, something relevant for the highly non-Thomist nature of Titlemans). On the 'couvent' or college of the Franciscans and its relation to the university in this period, see E. Reusens: *Documents relatifs à l'histoire de l'université de Louvain*, Louvain, 1893–1903, V: 228–230. One odd feature of Titlemans' work is that each book is preceded by a psalm (for one of these psalms, see below)

⁴ Titlemans: *Libri duodecim de consyderatione rerum naturalium*, I.18, sig. Br^v: 'Accedit his Sanctarum Scipturarum autoritas sanctorumque partum testimonia.'

⁵ *Ibid.*: III.19, sigs. G^v: 'Essentiae autem rerum quae moventur, nullo modo moveri dicendae sunt, neque etiam spiritualia accidentia, quae creaturae rationali secundum rationem insunt. Unde cum homo movetur secundum corpus totum, anima tamen ob hoc moveri non dicitur, neque ipsa eius humanitas neque ullus interior animae actus. Ex quo patet, tametsi in

ties to the ways in which we can consider or talk about God. For example, in his discussion of matter and form, to better explain the nature of matter, Titelmans devotes a separate chapter to the distance of matter from God.⁶ In the next chapter, this principle is aligned with the religious one that the world was only enlivened by the word of God.⁷

What is remarkable about the work, however, is its reintegration of the tasks of interpreting the world and interpreting the Word of God. It is the task of this note to trace the lexical history of one moment in this reintegration. In one chapter Titelmans compares, as had others before him, God with form.⁸ Even more strongly, and in a way which marks Titelmans out as different from all the other authors considered in this chapter, there is the sense in which nature, or rather the world, is merely a figurative clothing of God. In a later book of the treatise, the previous discussion of the causes functions as a prelude to understanding the nature of the procession of the persons in the Holy Trinity.⁹ The comparisons are, he notes, not exact and, crucially, it is as if the world functions as a sort of backdrop for the anagogic hermeneutic activity of the reader. The term he uses for the mind's transports is *anagogicis... excessibus*, detailed *quellenforschung* on which demonstrates its Franciscan and mystical connotations.¹⁰ While Thomas Aquinas would cer-

omnibus rebus Deus existat, nulla tamen ratione debere illum dici moveri ad motum rerum quibus inest?

⁶ *Ibid.* : I.7, sigs. A5^r-A6^r.

⁷ *Ibid.* : I.8, sig. A6^r: 'Tu solus non eges quopiam, ut tibi praeparet in tuo opere materiam. Nihil erat mundus, et solo cum verbo suscitasti?'

⁸ *Ibid.* : I. 15, sigs. B2^v-B3^v: 'eam [sc. formam] nimirum esse Deo adsimilem, Deoque vicinam, cum sit etiam ipse forma quaedam perfectissima, & actus purissimus?'

⁹ *Ibid.* : II. 16, sigs. E1^r: 'Est autem causalitas ita rerum secundum esse, diligenter attendenda, et poenitissime contuenda. Valet enim ad intelligendam eam quae in divinis est personarum processionem, aeternam dico verbi generationem, & spiritus sancti aeternam spirationem seu processionem. Per comparisonem enim eorum quae in creaturis videmus a suis causis semper esse accipere, et semper effici, utcunque innotescere poterit diligenter attendentibus, quemadmodum et in divinis credatur filius a patre semper gigni, a spiritus ab utroque semper procedure atque spirari?'

¹⁰ *Ibid.* : II.16, sig. E1^r: 'Priusque tamen comparisonem hanc faciamus, expedit praemittamus quo pacto sit a sensibilibus ad aeterna transeundum. Oportet enim volentes ascendere *anagogicis* huiusmodi *excessibus*, in ipso ascensu, quicquid est corporale, quicquid materiale, quicquid imperfectum separare atque abnegare, sicque intelligamus acumine et fidei limpидitate sensuum crassitiem viriliter superare. Alioqui periculum fuerit, ne crassius id quid de Deo sentiamus, aut in haereses incidamus' (italics mine). Determining the precise meaning of *excessus* in this context is slightly more difficult. The word *excessus* appears regularly coupled with the *mentis* for the Latin West; this *iunctura* was hallowed by such usages as Psalms

tainly see that the natural philosophy of Aristotle shows the consistency and ordered nature of the Lord, and to this extent knowledge of the one assists with knowledge of the other, his works show the importance of keeping the world as a philosophical quarry separate from the activity of the interpretation of texts. By contrast, the world is just another object upon which to exercise Christian hermeneutics. One remembers at this point his attachment, in his dispute with Erasmus, to older modes of scriptural exegesis. We could hardly be further from the experiential underpinning of Crisostomo Javelli or Aquinas, with their greater distance from such mystical phenomenology.

30.23 'ego autem dixi in excessu mentis meae', 2 Esdras 12.3 'et ego a multo excessu mentis et a magno timore vigilavi', and Acts 11.5 'et vidi in excessu mentis visionem descendens vas quoddam' (see also Acts 10.10). The basic meaning is akin to the English ecstasy, and though one continues to find *excessus* used without *mentis* (in one late fourth-century usage we find the word used to translate the Greek for poetic madness: Servius on Vergil, *Aeneid* 11.724: 'tum cruor et ulsae labuntur ab aethere plumae ecbasis poetica, id est excessus'), the more precise meanings were provided by the theological interrogation of precisely these biblical passages containing the *iunctura* (one assumes that one reason for this was also because of the increasing use of *excessus* simply to mean 'death'). Thomas Aquinas deals with the phrase in his *Summa Theologiae*, II.ii, q. 175, a.2, where he argues against the notion that such ecstasy belongs to the appetitive faculty rather than the rational and cognitive one. A different tradition, which placed less emphasis on ecstasy's connection with the rational soul, can be traced in Bonaventura. The phrasing is slightly different (*excessus mentalis*) but not importantly so. Given the Franciscan orientation of Bonaventura, I have found an appropriate passage with which to contextualize that of the Franciscan Titelmans: Bonaventura: *Itinerarium mentis in Deum*, [Sancti Bonaventurae Opuscula theologica, in *Opera*, VI, Rome: Quaracchi, 1993], 4.6: 'De hoc igitur De hoc igitur hierarcha et ecclesiastica hierarcha est tota sacra scriptura, per quam docemur purgari illuminari et perfici, et hoc secundum triplicem legem in ea traditam, scilicet naturae, Scripturae naturae, Scripturae et gratiae; vel potius secundum triplicem partem eius principalem, lege scilicet Moysaica purgentem, revelationem prophetica illustrantem et eruditionem evangelicam perficientem, vel potissimum secundum triplicem eius intelligentiam spiritualem: tropologicam quae purgat ad honestatem vitae, allegoricam, quae illuminat ad claritatem intelligentiae; *anagogicam*, quae perficit per *excessus* mentales et sapientiae perceptiones suavissimas, secundum vitutes praedictas tres theologicas sensus ad spirituales reformatos et excessus tres supradictos et actus mentis hierarchicos, quibus ad interiora regreditur mens nostra, ut ibidem speculetur Deum in splendoribus Sanctorum et in eisdem tanquam in cubilibus dormiat, sponso adiurante, quod non excitetur, donec ex eius voluntate procedat' (emphasis mine). I have not investigated the reception of Bonaventura within early sixteenth-century Louvain, and so my observation is made with a degree of hesitation; however, Bonaventura's own mystical bent makes the point the more suggestive.

FILOLOGIA

UNTER UNS GESAGT
TEXTSTRUKTUR UND GESPRÄCHSFÜHRUNG
IM ROMAN *FLAMENCA**

IMRE GÁBOR MAJOROSSY

Université Catholique Péter Pázmány
Département d'Études Françaises
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
majorossy@btk.ppke.hu

Abstract: This paper deals with one of the medieval Occitan novels and mainly with its dialogues. The popular love story of *Flamenca* and Guillem is shattered by the jealousy of Archambaut. As part of a major work, this paper shows how complex dialogues define the plot along the conflicts and lead persons to their next measures. Besides the analysis of the most famous dialogue, which was organised in the church, new aspects of other dialogues will be unveiled. The queen acts as the Bible's serpent, the young husband as a beast, the young woman as a fairy queen, the unknown lover as a priest, etc. They all begin to talk to each other, but nobody communicates what they really mean.

Keywords: *Flamenca*, *fin'amors*, Occitan novel, jealousy, biblical references

Einleitung

Dialoge und Monologe als grundsätzliche Kommunikations- und Unterhaltungsgestalten prägen überall den unter dem Titel *Flamenca* bekannten altokzitanischen Roman. Die ungewöhnliche Aufeinanderfolge von Unterhaltungen und Stillphasen schafft eine unverfälschte Spannung, die im Einklang mit dem Hauptanliegen steht. Wie in der großen Mehrheit der damaligen Werke üblich, geht es um die wahre Liebe, die sich außerordentlich langsam entwickelt und Erfüllung findet.

* Die vorliegende Studie ist mit freundlicher Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, und zwar mit der Hilfe des *János-Bolyai-Forschungsstipendiums* verfaßt worden.

Auf den folgenden Seiten, die zugleich einen Vorgeschmack einer längeren, sich mit den geistlichen Anspielungen beschäftigenden Studie bieten, wird nicht nur das berühmte, sich im Laufe mehrerer Heiligen Messen herauskristallisierende Gespräch der Liebenden unter die Lupe genommen, sondern auch andere wichtige Dialoge zwischen verschiedenen Figuren, welche Dialoge für die Handlung bestimmend sind:

- als die Eifersucht in der Seele von Archambaut beim Hoffest entbrannte;
- als sich Flamenca und Archambaut stritten;
- als Flamenca im Traum von Guillem erschien;
- als Flamenca und Guillem langsam, während der Messen ein Gespräch anfangen;
- als sich Flamenca und Guillem zum ersten Mal im Badehaus trafen;
- als sich Archambaut und Guillem kennenlernten.

Das sind also die wichtigsten Dialoge, die untersucht werden sollen. In ihrem Laufe setzt sich mindestens eine Hauptfigur mit dem bestehenden Zustand auseinander. Wenn man sich ausschließlich die aufgezählten Gespräche anschaut, wird es klar, daß sie annäherungsweise die Handlung hergeben. Auffallend ist, daß die meisten Dialoge von Flamenca geprägt werden: vier Gespräche zeigen sie als Schlüsselfigur. Am Anfang und am Ende dagegen, tritt jeweils Archambaut auf als einer, der eigentlich die Ereignisse in Gang gebracht hat.

I. Geburt der Eifersucht

Das Gespräch, das die Eifersucht in der Seele von Archambaut erweckt, findet nach der Hochzeit statt, während des festlichen Balls. Der Fall der *manega* (d. h. der *manche*, des Ärmels)¹ steht im Mittelpunkt, und die Königin spricht Archambaut an. Sie führt auch später das Gespräch, dessen Aufbau bemerkenswert ist:

¹Wie bekannt, wird ein Ärmel als Preis bei einem Turnier angeboten. Die Königin glaubt, er sei vom König, und das beweise seine Liebe für Flamenca. Als sie ihre Ahnung Archambaut mitteilt, verändert er sich von stolzem Ehemann zum eifersüchtigen Verbrecher. Zurzeit hat Archambaut noch keinen eigentlichen Grund dafür.

- die Königin tut so, als ob es ihr schlecht ginge (wegen der Untreue des Königs);
- deshalb bittet sie Archambaut um Rat;
- sie entfernt Flamenca, die in der Nähe steht;
- sie nennt das Hauptanliegen des Gesprächs, und zwar in einem Satz, der gleichzeitig fragt und aussagt;
- dieser Satz ist genug, die Eifersucht in Archambaut zu wecken;
- obwohl er zunächst den Verdacht zurückweist, ist es dennoch er, der das Wort *gelosía*² zum ersten Mal ausspricht;
- die Königin sagt ihm die Eifersucht vorher;
- nach dem Gespräch zeigt sich Archambaut tatsächlich enttäuscht und traurig.

Nach dieser Skizze des Gesprächs lohnt es sich, die Einzelheiten vor Augen zu führen. Zuerst bietet sich die wichtigste Aussage der Königin an, die zugleich den Schwerpunkt im Dialog darstellt:

[...] N'Archambaut, bels amix,
 Non fai le reis mout ques enix
 Quan, vesen mi, porta seinal
 De drudaría?³

Was uns sofort auffallen kann, ist die Komplexität des Satzes. Die Aussage drückt zweierlei aus: einerseits stellt sie fest, der König etwas Böses getan haben soll. Andererseits, durch die Modalität, fragt sie, ob der König wirklich etwas Böses getan haben soll. Der negative Ansatz wird von dem Adverb *mout* und von dem Partizip (*vesen mi*) unterstrichen. Durch die Anrede wird die Täuschung nochmals verstärkt, weil die Königin ganz simpel Archambaut schmeichelt. Und während die hochkomplizierte Satzstruktur etwas versteckt, erinnert sie uns auch an etwas, denn diese komplizierte Form einer Frage könnte uns schon bekannt sein:

Verene praecepit vobis Deus, ut non comederetis de omni ligno paradisi?⁴

² „No-i movas, domna, gelosía, / Que ja per ren non o sería.“ *Flamenca*, in: René Nelli (Hrsg.): *Les troubadours I.*, Turnhout: Brouwer, 1965: 879. (Die Nummern beziehen sich im Weiteren auf Zeilennummern.)

³ *Ibid.* : 857–860a.

⁴ Gen 3,1.

Die Frage der Königin folgt also der Struktur, wie die der Schlange im Paradies: sie setzt etwas voraus, was nicht wahr ist, und worauf unbedingt geantwortet werden müßte, da der Inhalt falsch ist. Die Königin stellt also Archambaut eine Falle und es ist ihr tatsächlich gelungen, Archambaut eifersüchtig zu machen. Die Rolle der Schlange wird also durch die Königin gespielt. In der biblischen Geschichte fällt es Eva nach dem Gespräch ein, das Obst tatsächlich zu kosten.

Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis et desiderabile esset lignum ad intellegendum; et tulit de fructu illius et comedit deditque etiam viro suo secum, qui comedit.⁵

Es stellt sich demnach die Frage, wann eigentlich die Eifersucht in der Seele von Archambaut Fuß faßte. Die Erscheinung des Ausdruckes selbst ist vielleicht noch nicht so schmerzhaft, aber die Königin wiederholt nachdrücklich ihren Verdacht, ja ihren Vorwurf. Ihre zweite Aussage klingt deutlich schärfer:

Dizes que non seres gelos?
A la fe Deu! vos si seres,
E ben leu razon vos n'aures.⁶

Der letzte Nebensatz klingt sicherlich so hart, daß nach einer kurzen Antwort Archambaut von der Königin Abschied nimmt. Der Verfasser des Werkes dürfte davon Kenntnis haben, daß die LeserInnen / ZuhörerInnen sofort überlegen, ob Archambaut tatsächlich eifersüchtig geworden ist. Auf den ersten Blick hat man den Eindruck, daß sich der junge Ehemann als stärker erwiesen hat, als der Verdacht. Das Fest setzt also sich fort, aber sofort nach dem Abschied taucht ein Adjektiv auf, das unverkennbar den negativen Seelenzustand hinweist:

En Archimbautz lo comjat pren
Plus *iratz* que non es parven.⁷

Später zeigen ähnliche Wörter die Gedanken und Gefühle von Archambaut: er ist nämlich *tristz* e *marritz*.⁸ Durch dieses Adjektiv wird eindeutig, daß

⁵ Gen 3,6.

⁶ *Flamenca*, *op.cit.* : 882–884.

⁷ *Ibid.* : 895–896.

⁸ *Ibid.* : 912.

die Aktion der Königin erfolgreich gewesen war: die Eifersucht hat in die Seele von Archambaut eingebrochen, ja hat ihn erobert. Zugleich schaltet sich das Publikum in die Affäre ein, ist am Abenteuer beteiligt, und wartet mit Spannung darauf, was nun passieren mag. Denn nicht nur Archambaut, sondern auch sein neuer äußerlicher „Bekanntenkreis“ fängt an, die Beweise für Untreue zu suchen. Eine seltsame und traurige Aufmerksamkeit entsteht, die sich fast ausschließlich darauf konzentriert, was Flamenca gegen ihre Ehe tut oder zumindest scheint, dagegen zu tun. Demzufolge werden die weiteren Handlungen von Archambaut grundsätzlich von der zurzeit unbegründeten Untreue bestimmt.

Was die Textstruktur des obigen Dialogs betrifft, ist es klar zu sehen, wie eine präzise formulierte Frage das Idyll zerreißen kann. Den Dialog kann man sich eigentlich auch als Monolog vorstellen: entweder läuft er ab, als ob sich die Königin die Hauptfrage gestellt hätte, oder als ob Archambaut die Bedeutung des Ärmels suchte, bzw. einer persönlichen Beziehung zwischen seiner Frau und dem König nachgehen würde. Es ist kein Zufall, daß die innere Welt von Archambaut mehrmals erwähnt worden ist: nicht draußen, sondern offensichtlich innen entsteht die Krise. Sie tritt nämlich ja in der Seele und gar nicht im Palast, während des Gesprächs auf. In diesem Sinne dürfte das Gespräch als etwas tief Inneres betrachtet werden. Wenn diese Annäherung weitergeführt wird, kann man sich auch vorstellen, daß der ganze Streit nur innerlich, im Bewußtsein von Archambaut abgelaufen ist: um den aufgekommenen Verdacht zu unterstützen, entstand ein nach außen hin projiziertes Gespräch, wo die Königin zur biblischen Schlangengestalt geworden ist, die die Verführung verkörpert. Die Verführung bedeutet hier ganz einfach das Ende des Vertrauens. In dieser Hinsicht verstünden sich die Personen als zwei Seiten derselben Persönlichkeit: es streiten sich also der Vertrauen schenkende und der eifersüchtige Seelenteil eines Mannes.

Die oben entworfene Gesprächsstruktur enthüllt noch etwas. Nicht nur die Herausbildung der Eifersucht bildet sich ab, sondern auch die Tiefstruktur der selbsterfüllenden Vorhersage ist nachzufolgen. Nach dem Gespräch tut Archambaut nichts anderes, als versucht die Einzelheiten, bzw. die Beweise des Verdachts zu finden, und darauf zu antworten. Obwohl er nach außen hin den Vorwurf ablehnt, nimmt er ihn in sich selbst an. Wie bekannt, entschließt er sich nach dem Abschnitt, einen Turm bauen zu lassen, um Flamenca dort einzusperren.

2. Die Spaltung

Die oben angezeigte umfangreiche Darstellung der Seele von Archambaut setzt sich fort. Nach Entstehen der Eifersucht führt das junge Ehepaar ein völlig peinliches und erbittertes Gespräch, dem aber ein Monolog von Archambaut vorausgeht. Wie oben erwähnt, ist die Teilnahme des Publikums sicher, weil man sich unvermeidbar für das Schicksal von Flamenca und Archambaut interessiert. Bisher hat Archambaut zwei Gesichter gezeigt: das Aufgeregte ist bereits zum Vorschein gekommen, in diesem leidenschaftlichen Monolog taucht nun das Traurige auf. Im Mittelpunkt steht nun der größte, in seinem Leben begangene Fehler, seine Ehe. Die Lage von Archambaut wird auch dadurch erschwert, daß er weiterhin als Gastgeber auftreten muß. Diese Doppelrolle wird zum Ende des Abschnittes stark vereinfacht, da er sich nun sicher gibt, zutiefst und berechtigt eifersüchtig zu sein:

Car veramenz sui eu gelos
 Plus de null ome ques anc fos;
 Los autres n'ai eu vencutz totz,
 E per bon dreg serai cogotz.
 Mais ja no-m cal dire: serai,
 Qu'ades o sui, que ben o sai!⁹

Die folgenden Taten von Archambaut rufen erneut biblische Anspielungen hervor:

A si meseis fortmen s'irais,
 Tira-s los pels, pela-s lo cais,
 Manja-s la boca, las dens lima,¹⁰

Die drei Zeilen sind unbedingt voneinander zu trennen. Zuerst ärgert sich Archambaut hauptsächlich über sich selbst. Dann kommen seine Gesten, die Rache, Traurigkeit und Unfähigkeit ausdrücken. In der Bibel tauchen solche, grundsätzlich jüdische Gebärde im Falle von Rache, Ärger und Trauer aus verschiedensten Gründen auf: Kleider werden zerrissen, wenn etwas Ungeheures, Zähne werden geknirscht, wenn etwas Fürchterliches passiert. Zum Beispiel,

⁹ *Ibid.* : 1109–1114.

¹⁰ *Ibid.* : 1115–1117.

Sacerdos quoque Iovis, qui erat ante civitatem, tauros et coronas ante ianuas adferens cum populis, volebat sacrificare, quod, ubi audierunt, apostoli Barnabas et Paulus conscissis tunicis suis¹¹

oder

et mittent eos in caminum ignis ibi erit fletus et stridor dentium.¹²

Damit die Reaktionen von Archambaut nicht oberflächlich und übertrieben scheinen, führt der okzitanische Verfasser fort:

Fremis e frezis, art e rima,

Leider nicht wegen der Liebe, sondern wegen Eifersucht zeigt der enttäuschte Ehemann solche Symptome. Nun fängt das Gespräch an, dessen erstes Wort, eine Anrede sehr negativ klingt (*Na falsa*). Archambaut greift seine Frau hart an, und läßt ihr keine Chance, sich zu verteidigen. Der Dialog ist nur der Form nach Dialog, in der Wahrheit ist er ja eine fast nicht endende Reihe von unbegründeten Vorwürfen. Flamenca kann nur eine einzige Frage stellen, die aber keinen Einfluß auf ihren eifersüchtigen, aufgeregten Mann hat. Gleichzeitig entwickelt sich aber ein anderes Gespräch in der Seele von Archambaut. Er fragt sich, was in dieser Lage zu tun sei. Schließlich kommt er dazu, seine Ehefrau aufbewahren und verbergen zu lassen. Er nennt sich einen eifersüchtigen Ehemann, und will bewußt eher diese Rolle spielen, als die dessen, dem die Täuschung klar ist:

Mais voil esser gelos proatz
Qu'esser aunitz per trop sufrir;¹³

Archambaut erfüllt also die Vorhersage der Königin, nimmt die Rolle des betrogenen Ehemannes (*cocu*) auf und spielt sie fehlerlos. Flamenca leidet demzufolge unter einen unbegründeten Verdacht und seinen Folgen. Die äußere Spaltung führt bei ihr ebenfalls zur inneren Entfremdung, und beides zeigt sich im Mangel an Kommunikation. Archambaut verliert sein Charme und wird unfähig, sich normal auszudrücken.

Der Turm wird zum Gefängnis von Flamenca, so verändern sich ihre Kommunikationsmöglichkeiten auch. Dem prächtigen Hoffest folgt die karge Gemeinschaft zweier Fräulein, die zum Dienst von Flamenca angeordnet

¹¹ Apg 14,12–13.

¹² Mt 13,42.

¹³ *Flamenca*, *op.cit.* : II64–II65.

sind. Der einzige Ort, wo Flamenca am Gesellschaftsleben teilnehmen darf, ist die Kirche. Da wird sie von Guillem de Nevers nach etwa zwei Jahren erblickt.

3. Die Erscheinung im Traum

Wahrheit und Traum vermischen sich im Leben von Guillem. Schon bei dem ersten Auftritt von Amors fällt er den Träumen zum Opfer. Sie verspricht ihm wortwörtlich „tal aventura / Que mout sera valent et bona“.¹⁴ Der Satz enthält den Schlüsselbegriff, und nachdem Guillem erfährt, er sei zur ritterlichen Herausforderung ausgewählt worden, hat er keinen Frieden mehr:

Amor no-l tenc ni pas ni tregas
Que das totaz partz non l'assaila:
Veilant e dormen lo trebaila;¹⁵

Etwas Ähnliches ereignet sich knapp vor der Erscheinung von Flamenca auch. Wie für einen guten Christen üblich, betet Guillem abends vorm Schlafengehen. Das Gebet konzentriert sich vornehmlich auf die Persönlichkeit und die Liebe von Flamenca. Kurz danach, bereits im Traum, erscheint ihm die Frau, und das bietet eine weitere Gelegenheit, das Gebet weiterzuführen. Tatsächlich ähnelt das darauffolgende Gespräch eher einem Gebet, als einem Liebesbekenntnis. Nicht nur die Wörter, sondern auch die Gebärde beweisen, daß er die aus weiter Ferne geliebte Frau außerordentlich verehrt.¹⁶ Sein Benehmen bringt das Hauptanliegen der *fin'amor* zum Ausdruck, weil sich Guillem völlig gehorsam und unterworfen zeigt und tritt in den Dienst von Flamenca.

Domna, vostr'oms e vostre sers
Eu ai nom Guillem de Nivers,

¹⁴ *Ibid.* : 1786b–1787.

¹⁵ *Ibid.* : 1803–1805.

¹⁶ Guillem *ginoils estet, preguet* vor der Frau. Seine demütige Tonart und die verwendeten Ausdrücke setzen eine eigene Litanei zur Ehre von Flamenca zusammen: „Vostre pres e vostra valors, / Vostri beutatz, vostri ricors, / Vostre sens, vostra cortesía, / Vostre solaz, vostri paría“ (2809–2812). Allem Anschein nach entsprechen diese okzitanischen Liebessubstantive je einem geistlichen Lateinischen. Die Verbindung zwischen diesen zwei Textgestalten könnte durch eine weitere, hauptsächlich liturgiegeschichtliche Forschung erklärt werden.

E sui vengutz aici a vos
Merce clamar de ginollos,¹⁷

Da *Flamenca* die überschäumende und außergewöhnlich höfische Huldigung annimmt, entsteht ein wahres Liebesgespräch, das die Merkmale der in der späteren höfischen Liebeslyrik verbreiteten Gespräche hat. Das Gespräch erweist sich als ein wahrer Dialog, weil er nicht nur die leidenschaftlichen Ausdrücke von Guillem, sondern auch die Antworten von *Flamenca* enthält. In sich selbst versteht sich die Erscheinung von *Flamenca* als ein klares aktives Zeichen von der Frauenseite. Anders gesagt: nachdem Guillem unternommen hat, sich auf dem Weg zu setzen, ergreift auch *Flamenca*, ihrerseits, eine klare Handlung. Und nicht nur durch den Traum, sondern durch den zweiseitigen Rat, den sie dem jungen Liebhaber erteilt:

[...] cel que-m dona pas
Al mostier, si far o sabía,
Cug eu que parlar mi poiría
Ben, sol un mot a l'una ves,¹⁸

Et els bains de Peire Guizo,
On mi bain alcuna sazo,
Hom poiría far un pertus
Sotz terra, que no-l vis negus
Qu'en cambra respases,¹⁹

Das Gespräch ist also kein übliches und gewöhnliches Liebesgespräch, das nirgendwohin führt. Im Gegenteil, es führt ganz einfach zu einer Art Vorspiel in der Kirche, und danach zum persönlichen Treffen im Badehaus. Durch den Vorschlag, der eigentlich eine Wegbeschreibung zum Frauenherzen ist, empfängt *Flamenca* die Liebe von Guillem. Diese Wegbeschreibung wirkt unmißverständlich auf zwei Ebenen, weil sie sowohl mündliche, als auch körperliche Kommunikation in Aussicht stellt. Wie sich der größere Teil der Handlung mit der Liebesbeziehung befaßt, so verkörpern die aufeinanderfolgenden Gespräche die Entstehung, Entwicklung und Vollendung der Liebesbeziehung. Ob dann am Ende eine eventuelle Trennung, Heirat oder irgendwelche Auseinandersetzung kommt oder nicht, wissen wir leider nicht, da, wie bekannt, der letzte Teil des Romans verlorengegangen ist.

¹⁷ *Ibid.* : 2845–2848.

¹⁸ *Ibid.* : 2926b–2929.

¹⁹ *Ibid.* : 2935–2939.

Die örtlich verschiedenen Ebenen spielen auch eine allgemeingültigere Rolle. Zurzeit lebt Flamenca in einem Turm, eingeschlossen und einsam. Ihr zweiter Vorschlag ist das völlige Gegenteil davon, um ihre Lebensverhältnisse grundlegend zu verändern: nicht mehr oben, sondern unten, und nicht mehr einsam, sondern gemeinsam zu sein. Obwohl das Badehaus als öffentlicher Raum gilt, erweist es sich eher als privat, weil man sich oben alles ansehen kann, unten aber alles geheim bleibt. Abschließend ist es nicht zu vergessen, daß die Spielplätze noch weitere Bedeutungen tragen, die im vorliegenden Aufsatz später erläutert werden sollen.

Vor dem Abschied verrät Flamenca dem verzauberten jungen Mann ihre Liebe, und sofort kommt der einzige Kuß. Der normalerweise als Vollendung geltende traditionelle höchste Liebespreis steht also hier, zum eigentlichen Auftakt des Abenteuers. Daß der Kuß so früh erteilt wird, weist sicherlich darauf hin, daß im ideologischen Hintergrund eine deutliche Veränderung abgelaufen ist. Auch im breiteren Sinne findet der erste Kuß seinen Platz in der Struktur des Treffens. Eigentlich stoßen die Hauptfiguren, Flamenca und Guillem zum ersten Mal in diesem Gespräch zusammen. Wie erwähnt, entsteht ein richtiger Dialog, in dem sich Flamenca auch äußert. Die Frau erweist sich also nicht mehr als still und sprachlos, sondern sie darf ihre Gedanken und ihre Gefühle zum Ausdruck bringen. Dann, am Ende des Gesprächs tut sie etwas, was die derzeitigen Erwartungen von Guillem weit übertrifft.

An diesem Punkt lohnt es sich, einen kurzen Augenblick auf jene Einzelheiten zu werfen, die davon Zeugnis ablegen, daß der Roman in einer späteren Periode der höfischen Kultur entstanden ist. Abgesehen von dem aktiven Auftritt (und weiterhin: der aktiven Teilnahme) von Flamenca, taucht eine abstrakte Figur auf, die auf das Altertum zurückreicht und die Guillem durch die Abenteuervielfalt führt. In dieser Weise laufen sowohl die literarische Erzählung, als auch die fiktiven Geschehnisse auf drei Ebenen: über die irdische und höfische Welt gibt es eine halbgöttliche Welt, wo die Vertreter von Tugenden und Sünden leben. Der höchsten Ebene gehört dann Gott selber an, der über den gesamten Spielplatz und alle Figuren Aufsicht führt. Auch wenn Guillem durch Amors²⁰ aufgefordert wurde, Flamenca zu finden, betet der junge Mann zu Gott, weil er ihm vertraut.

²⁰ „À maintes reprises Amors apparaît dans Flamenca comme une sorte de Vénus. Mais elle est, par d'autres côtés, si différente de la Vénus païenne qu'il est difficile de l'assimiler complètement à cette dernière. C'est plutôt là une personnification [...] plus accentuée, [...] beaucoup plus vivante.“ René Nelli: *Le roman de Flamenca — un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse: Insitut d'Estudis Occitans, 1989 : 21.

Zugleich drückt diese dreifache Gliederung verschiedene Stufen von Macht aus. Männer scheinen hier mehr oder weniger Marionetten zu sein. Auf menschlicher Ebene besitzt ausschließlich Flamenca einen gut bestimmten Charakter, aber sie dürfte auch den halbgöttlichen Mächten unterworfen sein. Im Allgemeinen spielen Menschen eine Rolle, die ihnen vor allem von Amors und vermutlich von anderen Mächten zugeteilt worden sind. Gott ist zweifellos allmächtig, dennoch bleibt die Beziehung zwischen ihm und den abstrakten Figuren unklar. Was die eventuellen sprachlichen Auseinandersetzungen betrifft, erteilen die verschiedenen „Mächte“ den Hauptfiguren ihre Anweisungen voneinander völlig unabhängig. Gespräche entwickeln sich ausschließlich zwischen Menschen, und kaum zwischen einzelnen Vertretern der verschiedenen Ebenen. Bei den Vertretern ereignet sich höchstens ein Monolog, wie zwischen Guillem und Gott, bzw. zwischen Amors und Guillem. Im Gegenteil dazu, gab es bisher zwei echte Gespräche, Dialoge: zwischen Menschen.

4. Vor Gott, einander gegenüber

Zwischen dem bezauberten jungen Ritter und der von der Welt abgesperrten Frau findet das erste unmittelbare Gespräch in der Kirche statt. Durch seine Ankunft in der Stadt tritt Guillem in die Welt von Flamenca ein. Zuerst begrüßt er den Turm, der die Frau beherbergt, und in seinen Augen die Frau selbst verkörpert. Als nach wie vor guter Christ, nimmt er an der Messe teil, wo er zum ersten Mal Flamenca erblickt. In derselben Nacht erscheint ihm die Frau und, wie oben dargestellt, schlägt sie ihm vor, wöchentlich ein einziges Wort in der Kirche zu wechseln. Die Messen bekommen so eine neue, tief weltliche Bedeutung und werden zum ersehnten Treffpunkt. Guillem erweist sich mehr als gehorsam, weil er nicht nur dem Vorschlag folgt und bei den Messen regelmäßig in die Kirche kommt, sondern übernimmt auch die Rolle des Priesters. Auf diese Weise wird es ihnen möglich, einander einmal während jeder gemeinsam besuchten Messe ein einziges Wort zuzuflüstern. Zugleich soll die Kirche einen „Zwischenort“ verkörpern, der zu keinen der Figuren gehört.

Das Überblicken des langen Gesprächs fordert(e) eine außerordentliche Aufmerksamkeit von den Lesern. Das Verstehen muß schwieriger gewesen sein, wenn man bedenkt, daß ein Roman im Mittelalter laut vorgelesen wurde. Obwohl eine psychologische Annäherung zweifellos anreizend wäre, beschränken wir uns nun auf das zusammengestellte Gespräch.

Der Fiktion nach zieht sich das Gespräch von Anfang Mai bis Anfang August hin. Während der wöchentlichen Messen dürfen die künftigen Liebenden nur ein einziges Wort wechseln. Um eine Übersicht zu bieten und das Verstehen zu erleichtern, wird nun das gesamte Gespräch (mit Zeilennummern) mitgeteilt:

| | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| G.: Hai las! (3949) 395 | F: Que plains? (4344) 159 |
| G.: Mor mi. (4503) 258 | F: De que? (4761) 117 |
| G.: D'amor. (4878) 62 | F: Per cui? (4940) 28 |
| G.: Per vos. (4968) 71 | F: Qu'en pucs? (5039) 57 |
| G.: Garir. (5096) 59 | F: Consi? (5155) 49 |
| G.: Per gein. (5204) 26 | F: [Pren l'i (5230)] 79 |
| G.: Pres l'ai. (5309) 149 | F: E cal? (5458) 2 |
| G.: Iretz. (5460) 5 | F: Es on? (5465) 2 |
| G.: Als banz. (5467) 20 | F: Cora? (5487) 22 |
| G.: Jorn breu e gent. (5499) 222 | F: Plas mi. (5721) ²¹ |

Der bedeutendste und berühmteste Abschnitt des Romans enthält mehrere Einzelheiten, die in der Hinsicht des Hauptthemas des vorliegenden Hefts untersucht werden sollen. Zuerst ist es bemerkenswert, daß das eigentliche

²¹Jean-Charles Huchet weist darauf hin, daß die Cansó VI von Peire Rogier den Anfangswörtern des Dialogs sehr nahe steht: „(Ailas! – Que plains? – Mor mi. – De que? – D'amor) ressemble beaucoup à ceux d'une cobla de Peire Rogier (Ailas! – Que plangz? – Ja tem morir. – Que as? – Am.)“. Seiner Meinung nach handelt es sich hier um einen „emprunt direct au trobar, [...]“ Jean-Charles Huchet: *Le roman occitan médiéval*, Paris: PUF, 1991: 98–99. In ähnlicher Weise äußert sich der Herausgeber, Derek E. T. Nicholson: „It is perhaps appropriate here to observe the similarity between the two stanzas of dialogue in *Ges non puesc* and parts of the narrative romance *Flamenca* written in the following century. [...] the conversation which Guillaume and his lady succeed in holding in church [...] is specially reminiscent of Peire Rogier's two stanzas.“ Derek E. T. Nicholson: *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester: Manchester University Press, 1976: 25–26. Im Weiteren wird die Gattung des Dialogs unterstrichen: „Peire appears to have been among the first troubadours to use dialogue.“ Nicholson, *op.cit.* : 22. Die erwähnte *Cobla* befindet sich auf der Seite 89.

Liebesbekenntnis nicht am Anfang, sondern nach einer Einleitungsphase erklingt. Da bisher alles so passierte, wie Flamenca im Traum vorhergesagt hatte, zeigt sich Guillem zuversichtlich, fängt das Gespräch an, und formuliert ziemlich rasch das Wichtigste. Im Allgemeinen kann es festgestellt werden, daß das Gespräch alles, was Flamenca im Traum versprochen hat, enthält. Es ist Guillem gelungen, mit Flamenca zu sprechen und auch das Treffen im Badehaus zu organisieren. Alle Elemente des Versprechens verwirklichen sich also und das dürfte Guillem in seiner Entschlossenheit gestärkt haben.

Noch auffälliger ist, daß die zweiteilige Hauptsache („D’amor [...] per vos“) und die Antwort („Qu’en pucs?“) voneinander nicht entfernt auftauchen. Die kursiven Zahlen oben bezeichnen nämlich, wie viele Zeilen zwischen den Sätzen im Gesamttext liegen. Wenn man diese Werte vor Augen führt, wird es klar, daß nach dem Ausdruck der Liebe das Gespräch schneller und gespannter wird. Flamenca ergreift keine Flucht zur Sprachlosigkeit, sondern antwortet, und zwar nicht nur oberflächlich, sondern wesentlich, weil sie einverstanden ist, Guillem zu treffen. Damit ist der erste Teil vorbei, und kommt der zweite, der die Umstände des künftigen Treffens behandelt. Da sich Flamenca bereit zeigt, die Einladung zur Liebe von Guillem zu empfangen, nimmt sie ebenso die Spielregeln an. So ist es möglich, das Gespräch während der Messen weiterzuführen. Als ob sie persönlich und tatsächlich an der oben geschriebenen Erscheinung teilgenommen hätte, und das wäre nicht nur im Traum von Guillem geschehen, weiß sie nun, was zu tun ist. Sie soll und darf das einzige richtige Wort treffen und das in dem beschränkten Zeitraum aussprechen. Nicht nur die äußeren Regeln sind angenommen worden, sondern auch die inhaltlichen, deshalb wissen die Beiden, welches Wort auszuwählen und zu flüstern ist, um ihr Hauptanliegen zu vermitteln. Indirekt kann dies auch dadurch nachgewiesen werden, daß kein Mißverständnis vorliegt: von Anfang an läuft das Gespräch fließend und fehlerlos ab.

Im Gegenteil zum ersten, früher vorgestellten Gespräch zwischen Archambaut und der Königin, gibt es hier kein Bedürfnis für längere Sätze, höfische Ausdrücke und ausführliche Erklärungen. Und natürlich tritt kein Mißverständnis auf. Die Sätze enthalten hier ausschließlich das Wesentliche: Liebe, Sehnsucht, Begegnung.

Während das Hauptgespräch an der Oberfläche erfolgt, entwickeln sich zwei andere im Hintergrund. Die Liebenden werden nämlich von einem sogenannten Beraterkreis oder zumindest von einem Vertrauten unterstützt, die den Hauptfiguren Ratschläge erteilen. Nach dem ersten Wort unterhal-

ten sich Guillem und Amors über Flamenca. Da sich Guillem nicht zufrieden genug zeigt, unterstreicht Amors aufgeregt seine Wichtigkeit: „Deu! fez ti parlar hui ab si.“²² Amors reicht es also nicht, das Gespräch anlaufen haben zu lassen, sondern begleitet auch das Aufblühen der Liebesbeziehung. Dies ist der Tätigkeit Gottes, der die Welt nicht nur erschuf, sondern auch erhält ähnlich. Amors übernimmt also einen Bereich des menschlichen Lebens, und zwar den Liebesbereich. Oben haben wir bereits gesehen, wie Guillem zu Gott gebetet hat, nun aber mischt sich Amors persönlich in diese Affäre ein, und ermutigt den jungen Ritter, seinen Plan weiterzuführen. Dennoch bleibt Guillem unsicher und zögernd.

Leu s'alegra e leu s'irais,
Leu ha conort, leu ha esmai.²³

Mit Flamenca sind noch zwei Fräulein in der Haft, Alis und Margarida, die ihr Gesellschaft leisten sollen. Vor der Rückkehr in den Turm und vor dem Wiedersehen mit den Fräulein, erfaßt sie, daß der Seufzer, den sie sich während der Messe angehört hat, sie tief berührt hat. Es lohnt sich, ihre Überlegungen und ihre Denkweise ein bißchen näher ins Auge zu fassen:

E son cor ha ben retenguda
La paraula ques ac ausida;²⁴

Hier wird kein einfaches Verb und kein einfacher Ausdruck, sondern eine Metapher verwendet. Flamenca denkt nicht einfach an das ausgesprochene Wort, sondern sie bewahrt das in ihrem Herzen auf, als ob das ein Schatz wäre, der unbedingt im Tiefsten des Menschen zu verbergen sei. Sie macht dasselbe, was die Jungfrau Maria unter völlig anderen Umständen getan hat.²⁵

Flamenca zeigt sich genauso unsicher, wie Guillem, aber sie scheint trauriger zu sein. Während sich Guillem nur vor dem Scheitern fürchtet, sieht Flamenca erst jetzt klar, wie unheimlich ihre Situation in ihrer Ehe ist:

Li mi'amors non es amors

²² *Flamenca, op.cit.* : 4014.

²³ *Ibid.* : 4110–4111.

²⁴ *Ibid.* : 4114–4115.

²⁵ „Maria autem conservabat omnia verba haec conferens in corde suo“ (Lk 2,19). Lukas fügt diesen ausschließlich bei ihm auftauchenden Satz nach der Anbetung der Hirten hinzu. Diese die Heilige Jungfrau betreffende Anmerkung faßt eigentlich den Inhalt der vorigen Geschehnisse zusammen, und unterstreicht ihre Wichtigkeit.

Ans es angoissa e dolors,
 [...]
 E N'Archimbautz, c'ap mi-s combat,²⁶

Trotz ihrer Traurigkeit lehnt sie zunächst die Möglichkeit der neuen Liebe ab. In dem sich der kirchlichen Szene anschließenden Gespräch sagt sie den Fräulein, sie sei durch Worte eines Unbekannten verletzt worden. Nachdem Alis die keimende Liebe zu unterstützen versucht („En vos [sc. *amoros*]²⁷ enten, so sapias.“²⁸), ändert Flamenca ihre Meinung, und mit der Hilfe beider Fräulein arbeitet sie die richtige Antwort heraus. Zweifellos wird ihr dadurch geholfen, daß Alis die Meinung vertritt, Guillem sei der Gesandte Gottes:

Dieus lo [u]s trames propriamen
 Per vos desliurar de preiso.²⁹

In den Augen von Alis tritt also Guillem als Erlöser von Flamenca auf. Durch diesen Satz bekommt die bevorstehende Liebe eine ganz neue Dimension, die das erbitterte Leben von Flamenca grundlegend verändern könnte. Die neue Beziehung bedeutet nämlich nicht nur Liebe, sondern auch Befreiung. Aller Wahrscheinlichkeit nach erscheint nun der seit langem erwartete Befreier, der dem Leben von Flamenca wieder Sinn geben könnte. In diesem Sinne erfüllt Guillem von Anfang an eine fast geistliche Funktion, weil er seinen Auftrag ausschließlich mit Hilfe der Liebe zu Ende bringen kann. Die Persönlichkeit von Guillem und der Begriff der Liebe erweisen sich also eigentlich fast als identisch. Um die Aufklärung von Flamenca durchzuführen, ist Alis ausgewählt worden, und sie spricht den oben zitierten Satz. Sie spielt nach wie vor eine bestimmende Rolle, denn sie schlägt Flamenca die richtige Antwort vor:

El dis: Ailas! ara diguas:
 Ailas! que plans ni demandas?³⁰

Nach diesem Vorschlag kommt das Gespräch endlich in Gang: Die bisher getrennten Monologe werden allmählich (wie oben erwähnt, im Laufe meh-

²⁶ *Flamenca*, *op.cit.* : 4159–4160.4166.

²⁷ Ergänzung von I. G. M.

²⁸ *Flamenca*, *op.cit.* : 4228.

²⁹ *Ibid.* : 4238–4249.

³⁰ *Ibid.* : 4309–4310.

rerer Monate) zum gemeinsamen Dialog. Nach der Findung der passenden Antwort wird immer ein weiterer Schritt in Richtung Vollendung getan.

Abgesehen vom Dialog öffnet sich hier ein neuer Interpretationsweg. Künftig dürfte Alis verstanden werden, als eine Stimme oder ein Teil in der Seele von Flamenca. Nicht nur der Streit über den Seufzer von Guillem und die Meinungsänderung von Flamenca unterstützen diese Ansicht, sondern auch die Freude, womit Flamenca den Vorschlag empfängt:

Ailas! que plans? certas, fa si;
Ben aia qui cests mot chausi!
Ailas! que plans? trop ben si fa.³¹

Die aus diesen Zeilen strahlende positive Stimmung steht im deutlichen Gegensatz zu den vorigen, tief traurigen und erstaunten, von Ratlosigkeit geprägten Gedanken. Alis oder Flamenca hat sich entschlossen, tief aus ihrer Seele, unter der Wirkung der positiven Interpretation der Aussage von Guillem, sich in das Gespräch einzuschalten, und beim nächsten Male die ausgedachte Antwort auszusprechen.

Beide Seiten entscheiden sich also, den künftigen Liebenden durch Gespräche und Argumente beizustehen. Sowohl Guillem, als auch Flamenca besitzen einen gut bestimmten Hintergrund, deren Aufgabe ist, dem Gatten / der Gattin zu helfen. Amors und die beiden Fräulein spielen also die Rolle des beistehenden Freundeskreises, die eigentlich den Hof der beiden Liebenden verkörpern.

Nach der Rekonstruktion des Gesprächs überhaupt werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Schlüsselsätze:

| | |
|---------------------|-----------------------|
| G.: D'amor. (4878) | E: Per cui? (4940) |
| G.: Per vos. (4968) | E: Qu'en pucs? (5039) |

Wie schon oben erwähnt, beschleunigt sich hier der Wortwechsel. Die sorgfältig ausgewählten Wörter dienen makellos dem Liebeszweck, da alle Kommunikationsfehler vermieden werden. Die Harmonie in Worten darf auch als vorausgenommene Liebesharmonie verstanden werden, deren Vollkommenheit erst später, im Badehaus aufzublühen ist.³²

³¹ *Ibid.* : 4311–4313.

³² Leider wissen wir nicht, wie die Erzählung endet, ob die Harmonie auch später besteht.

Die von Guillem erklärte und ziemlich rasch angenommene Liebe öffnet ein neues Kapitel im Leben von Flamenca. Erst nach ihrer Eheschließung, d. h. im Gefängnis kommt sie zur Liebe. Um die Liebe zu finden und zu erleben, muß Flamenca den Turm verlassen und ins Badehaus hinuntergehen. Der räumliche Unterschied dürfte eine Ansicht bzw. eine Stellungnahme vermitteln. Obwohl die Heirat auf einer räumlich höheren Ebene erfolgte, erwies sie sich als eine Lüge:

Li mi' amors non es amors
 Ans es angoissa e dolors,
 Plena d'enui e de treball.
 Sanglot, e sospir e badaill,
 Caitivers, destrechas e plors,
 Tristors de cor e amarors
 So mei vizi e mei privat,
 E N'Archimbautz, c'ap mi-s combat,
 Non sap, perque, la nug e-l día,
 E per mon vol morta m'auría³³

Jetzt wird die Bedeutung des früher kurz zitierten Abschnitts klar. Die Verwendung rhetorischer und biblischer Ausdrücke drückt die traurige Lage der jungen Frau deutlich aus. Zwischen allen weiblichen Gefangenen wird eine einzigartige Verbindung durch die klare Anspielung auf den Monolog der Vertriebenen geschaffen und das reiht Flamenca in eine reiche Tradition ein. Der tiefe Gegensatz zwischen den äußeren Erwartungen und den inneren Sehnsüchten zwingen Flamenca, das „Oben“ zu verlassen, eine negative Umkehr zu machen und sich dadurch für das „Unten“ zu entscheiden. Dieser Ortswechsel hat sicherlich eine gut ausgedachte Bedeutung: er dürfte die Unmöglichkeit der derzeitigen Situation der Frauen persönlich und allgemein darstellen. Nach dem unbekanntem Verfasser soll es nicht mehr hingenommen werden, Frauen vor der Welt zu schützen, sie von der ehrlichen Liebe zu verbannen und ihren Wünschen keine Erfüllung zu bieten. Trotz des unerträglichen Ehemannes, der geistlichen Umgebung und der schwierigen Umstände trifft Flamenca bewußt die Entscheidung, sich ihrer Liebe zu bestätigen.

³³ *Flamenca*, *op.cit.* : 4159–4168.

5. Körperliche Kommunikation

Wegen der eingeschränkten Schreibmöglichkeit sollten wir uns nun ausschließlich mit der ersten Begegnung beschäftigen. Um die Stimmung im Badehaus in kommunikativer Hinsicht deutlich zu machen, wird diesmal auf das erste Treffen eingegangen.

Zu Hause zeigt sich Flamenca unfähig zu schlafen und geht ins Bad, wo Guillem auf sie am Ausgang des Tunnels wartet. Auch wenn sich Flamenca auf eine Unterhaltung vorbereitet

Quar hanc non sa vinc per bairar,
Mais que pogues ab lui parlar.³⁴

küßt sie Guillem:

Adonc lo prent e va-l baisar
E douzamen vau[s] si l'acolla.³⁵

Abgesehen von den beiderseitigen, Gott anrufenden Ausdrücken im vorausgehenden Gespräch, scheint die erste Bewegung von Guillem wiederum geistlich zu sein, weil er sich vor der Frau niederkniet. Dieser erste persönliche Dialog enthält viele höfische Einzelheiten,³⁶ und wird von der *fin'amors* geprägt.

Die göttliche Teilnahme taucht noch einmal, am Anfang des Treffens auf: ihrer Meinung nach ist es der Gottes Wille, daß Guillem ins Badehaus gekommen ist.

Bel sener, cel qu'anc non menti
E vol que vos sías aissi
Vos salv'es-us et gart e-us lais complir
D'aisso qu-us plai vostre desir.³⁷

Flamenca weist darauf einfach so hin, aber ihre Bemerkung scheint dennoch wichtiger zu sein, als ein einfacher höfischer Ausdruck. Gott muß dabei sein, sonst wäre es ihnen nicht möglich gewesen, einander zu treffen.

³⁴ *Ibid.* : 5807–5808.

³⁵ *Ibid.* : 5870–5871.

³⁶ Es sollte genügen, sich nur die Anreden vor Augen zu führen: Domna – Bel sener – Dóussa domna – Bel segner – Ma dona – Bels dous amix – Dousa domna – Bel segner.

³⁷ *Flamenca, op.cit.* : 5851–5854.

Gott sei nicht nur in der Kirche, während der Messen anwesend gewesen, sondern allem Anschein nach auch in dem Badehaus. Wenn Gott gegen die Liebe wäre, wäre es unmöglich gewesen, die bisher organisierten Aktionen durchzusetzen.

Etwas später erteilt Flamenca dem jungen Ritter erneut die Erlaubnis, diesmal auch mit der Begründung, die Liebe auf einer anderen, endlich körperlichen Ebene fortzusetzen:

Que per fin'amor pe per dreg
 Aves mon cor lonc tems avut,
 E ve-us lo cors aici vengut
 Per vostre plazer autrejar.³⁸

Zwischen den beiden Aussagen von Flamenca liegt die klassische, aus der Blütezeit der Trobadorlyrik bekannte Ergebenheit des Liebhabers. Der folgende Abschnitt bildet zweifellos das Gegenstück zur oben gezeigten Selbstdarstellung von Guillem („Domna, vostr'oms e vostre sers“³⁹):

[...] totz mos desirs,
 Mos pessamens e mos consirs
 Es vos, a cui mi son donatz,⁴⁰

Das Wesen des Menschen wird durch drei Schlüsselwörter umschrieben, die das Gefühl, die Vernunft und den Alltag versinnbildlichen. Wie Guillem in seinem Traum in den Dienst von Flamenca getreten ist, so macht er nun, in der Wirklichkeit das gleiche. Anlässlich des ersten Treffens ergreift er die Möglichkeit, seine Treue in Worten zum Ausdruck zu bringen und also die Einleitungsphase zu beenden. Nun fängt also das Aufblühen der Liebe an, was sich in den regelmäßigen Begegnungen verwirklichen wird. Um den Übergang zu erleichtern, erweist sich Flamenca wiederum aktiv. Zunächst zählt sie die positiven Merkmale des Ritters auf:

Quart am bell e tan gent vos vei
 E tan cortes e tan adreg
 Que per fin'amor e per dreg
 Aves mon cor lonc tems avut,⁴¹

³⁸ *Ibid.* : 5866–5869.

³⁹ *Ibid.* : 2845.

⁴⁰ *Ibid.* : 5855b–5857.

⁴¹ *Ibid.* : 5864–5867. Der Ausdruck *per fin'amor* beweist die Überzeugung von Flamenca, daß Guillem der vollkommene Ritter sei.

danach—wie oben schon erwähnt—küßt sie ihn:

Adonc lo prent e va-l baisar
E douzamen vau[s] si l'acolla.⁴²

Auch wenn die Aufzählung als Antwort auf die Ergebnislosigkeit von Guillem gilt, scheint es uns dennoch besser, die Liebenden nun zu verlassen, und auf das Benehmen der Frauen hinzuweisen. Die Aktivität zeigt sich nämlich ebenfalls als eine Fortsetzung der vorangehenden Geschehnisse: wie Flamenca früher dem Ritter im Traum erschien und ihn küßte, ebenso ergreift sie jetzt die Initiative, und küßt ihn nochmals.⁴³ Dadurch wird die wesentliche Veränderung der Lage der Frauen aufgedeckt. Flamenca beteiligt sich nicht nur gleichrangig, sondern fast führend an der entstehenden Beziehung. Sie findet immer die richtigen Antworten und Handlungen, so ist sie immer wieder fähig, die bevorstehenden Schritte zu machen, d. h. die Liebe anzunehmen und erwidern.

Das Gespräch findet erst aber doch kein Ende. Im Gegenteil, es setzt sich in dem Zimmer von Guillem fort, wohin die Liebenden miteinander übergehen. Nochmals läuft also ein Szenenwechsel ab, aber hier nicht die Richtung, sondern der Unterschied zwischen den Lebensräumen spielt eine bestimmte Rolle. Es ist nämlich der bisher ein sehr beeinträchtigtes Leben führenden Frau möglich geworden, ihre traurige Welt, zumindest für eine kleine Weile, zu verlassen. Die einzigartige Heldentat des Guillems zeigt sich nicht besonders wichtig. Sie verlassen ganz einfach das Badehaus und kommen im Zimmer von Guillem an. Nach den wenigen Schritten entfaltet sich allmählich eine großartige Möglichkeit für Flamenca, weil in der Person von Guillem die Liebe eingetroffen ist, um Flamenca zu befreien. In diesem Sinne erweist sich Guillem als Vertreter der Liebe—und in der Tat ist er es. Man erinnert sich noch daran, daß Amors Guillem vorschlug, Flamenca zu suchen, sie aus der Haft zu befreien und sie zu bezaubern. Nun erfüllt Guillem den Auftrag, nicht nur durch Worte, sondern auch körperlich. Aber diese zweite Phase findet unmißverständlich außerhalb der vorangehenden Mikrowelt statt, also weder in der Kirche, noch im Badehaus. Dies unterstreicht nochmals die befreiende Kraft der Liebe, die alle Hindernisse überwindet. Liebevoller Gespräche dürfen irgendwo erklingen, aber tatsächliche Liebe⁴⁴ soll unbedingt in der Freiheit Erfüllung finden.

⁴² *Ibid.* : 5870–5871.

⁴³ Es ist unbedingt zu unterstreichen, daß in beiden Fällen Flamenca den Kuß gibt.

⁴⁴ Unter der *Liebe* ist *fin'amors* zu verstehen. Das positive Urteil wird über die Liebesbe-

Aus diesen Einzelheiten dürfte es klar geworden sein, daß die Kommunikation mindestens auf drei Ebenen abläuft. Neben den mündlichen und körperlichen Auseinandersetzungen enthalten alle Wörter, Gebärde, Bewegungen und Handlungen eine oder mehrere abstrakte Bedeutungen, die das Hauptanliegen des Werkes vertreten. Die Liebe steht im Mittelpunkt und sie verändert die beiden Figuren wesentlich. Beide haben ihre vorherige Welt verlassen und sind in eine andere eingetreten.

Bevor wir die Untersuchung weiterführen, lohnt es sich, einen Blick auf das Ende der Szene zu werfen. Es versteht von sich selbst, daß der Abschied besonders schwierig ist, aber Flamenca äußert sich in einer sehr auffallenden Weise vor Alis:

E cujas ti qu'en paradís
 Aia hom talent de manjar?
 [...] c'una dousor
 Tan saboros' al cor mi mena
 Que-m replenis mielz e m'abena
 Que non fes li mana de cel.
 El desert, los fils d'Israel.⁴⁵

Allem Anschein nach sind nicht die Fräulein die wahre Gesprächspartnerinnen, sondern das jeweilige Publikum. Diese Sätze beweisen eine tiefe Kenntnis der Bibel und der Theologie, denn sie enthalten eine klare Anspielung auf die damals weit verbreitete, aber falsche Ansicht, die einen angeblichen Zusammenhang zwischen der Ursünde und der Sexualität voraussetzte. Noch interessanter ist die Fortsetzung des Zitats. Durch den Vergleich der Liebe zu Guillem und der Ernährung der Juden in der Wüste wird eine klare und bedeutende Entscheidung getroffen und ausgesprochen. Es ist nicht zu vergessen, daß das alttestamentliche Manna ihre vollkommene Bedeutung in der neutestamentlichen Eucharistie fand. Unter dem Einfluß der Liebesfreude sagt also Flamenca etwas aus, was alles in Klammern setzt und beweist, daß sich ihr die irdische Liebe als etwas Höheres als das himmlische Heil erwiesen hat.

Nicht nur theologische und biblische Anspielungen tauchen hier auf, sondern eine der bekanntesten Trobadorgedichte:

ziehung gebracht: „Aquist eron amador fi: / Petit ne son ara d'aitals;“ (5956–5957). Übrigens enthält die zweite Zeile des Abschnittes eine Beschreibung der damaligen Umstände, und die Liebhaber erweisen sich als einzigartige Vertreter der idealen Liebe (*fin'amors*).

⁴⁵ *Flamenca*, *op.cit.* : 6088–6089.6092b–6096.

Aissi sui plen' e jausiona
 Que ges mon cors ben non m'aonda
 A tener lo gauh que ieu ai,
 An[s] sobreversa sai e lai.
 De neguna ren non ai fam
 Mas de veser celui cui am.⁴⁶

Die ungeheure Kraft der Liebe beherrscht Flamenca so, wie das von Bernart de Ventadorn erfahren wurde: „Tant ai mo cor ple de joya, / Tot me desnatura.“⁴⁷ Auch wenn sich die Frage stellt, ob der Verfasser (oder Flamenca selbst) die Werke und die Auffassung über den *joy* von Bernart de Ventadorn kannte, scheint das nicht besonders wichtig zu sein. Vielmehr kommt hier die außerordentliche Rolle der Liebe nochmals zum Vorschein, deren Kraft in ähnlicher Weise ausgedrückt worden ist. Es wäre hier überflüssig, die literarische Einzigartigkeit des provenzalischen Liebesbegriffs zu unterstreichen. Allerdings scheint sich die Liebe nochmals als die höchste Kraft zu erweisen. In den behandelten Dialogen wurden Beispiele gezeigt, wie die Liebe (hinter dem Gesicht von Amors, von Flamenca und von Guillem) die andere Seite umformt und ihrem Leben einen neuen, tieferen Sinn gibt.

6. Die unerwünschte Bekanntschaft

Abschließend lohnt es sich, ein ungewöhnliches Doppelgespräch unter die Lupe zu nehmen. Erwartungsgemäß führt die gegen das Ende des Romans stattfindende Begegnung der beiden männlichen Hauptfiguren zum erbitterten Streit. Im Gegensatz dazu, unterhalten sie sich und benehmen sie sich ziemlich höfisch. Die Einzelheiten bleiben aber im Dunkeln, weil der Verfasser indirekte Rede verwendet:

[sc. Archambaut] Guillem de Nevers lai trobet,
 Ab lui dese s'apareillet.
 Gent lo saup Guillems acullir
 Et en totas res obesir,
 E mout l'onret al plus que poc
 E dis li de tot quan volc d'oc.
 Ensems cavalgon ambedui;

⁴⁶ *Ibid.* : 6097–6102.

⁴⁷ Bernart de Ventadorn: *Chansons d'amour* (éd. Moshè Lazar), Ventadour: Carrefour, 2001: IV, 1–2. (Lied- und Zeilennummer).

Tot le torneis fremis e brui
Cant il intran el camp armat;⁴⁸

Auf den ersten Blick können die Schlüsselwörter (*gent, acullir, obesir, onret al plus qu poc, cavalgon ambedui*) gegenüber den vorangehenden Gesprächen vielleicht außer Acht gelassen werden, auch wenn der Abschnitt die reine ritterliche Freundschaft darstellt. Ihre Begegnung beim Turnier dürfte alle üblichen höfischen Ausdrücke enthalten, die in einer solchen Lage zu erwarten waren. Zumindest scheint dies nach dem Bericht des unbekanntenen Verfassers so zu sein: die gemeinsam verbrachten Tage beim Turnier sollten in sehr freundlicher Stimmung abgelaufen sein. Danach wird das einzige wortwörtliche Zitat angefügt:

[...] Ben y serai,
Et ab vos, seiner, m'i metrai,
Car bon cor ai de vos servir
S'ieu ren podía far ni dir
Ques a vos fos ni bel ni bon.
Car sapias vostr' amix son.⁴⁹

Diese Sätze wirken als hochhöfischer Ausdruck der ritterlichen Treue und sind hier zitiert worden, um die betrügerische Fähigkeit, Geschicklichkeit und Ironie von Guillem zu beweisen.⁵⁰ Er und das Publikum verstehen die vollständige, vor Archambaut aber versteckte Bedeutung. So geraten der verliebte Ritter und die ZuhörerInnen / LeserInnen auf dieselbe Ebene, weil nur sie wissen, was tatsächlich im Hintergrund steckt. Die Spannung liegt in der oberflächlichen höfischen Ruhe, wo aber uns schon bekannt ist, was die Ehe bedroht. In der Tiefe stämmt sich vieles gegeneinander, was erst später, anlässlich eines anderen Turniers hervorbricht. Abgesehen von dem von Guillem geschriebenen *salutz*,⁵¹ der uns zur Sonderuntersuchung aufruft, werfen wir also einen Blick auf die nächste Begegnung.

⁴⁸ *Flamenca*, *op.cit.* : 6999–7007.

⁴⁹ *Ibid.* : 7027b–7032.

⁵⁰ „Quand, lors du tournoi final, le seigneur de Bourbon accueille son rival en lui témoignant une amitié empressée, ce dernier profite avec quelque cynisme de la situation: [...]. Victime de sa générosité et de sa bienveillance, l'époux de Flamenca va fournir aux amants un prétexte pour se rencontrer en tête-à-tête au milieu des festivités qui animent la cour.“ Dominique Luce-Dudemaine: ‚La sanction de la jalousie dans les noves du XIIIe siècle‘, *Sénéfiance* 16, 1985 : 227–236, p. 233.

⁵¹ Um seine dichterische Fähigkeit zu prüfen, bittet Archambaut Guillem, ein Liebesgedicht (*salutz*) zu verfassen: „De que-l preguei qu'el m'escriusses / Per tal que de s'amors sau-

Nach der Ankunft nimmt Guillem an einem höfischen Empfang teil: „Al trap de Guillem es vengutz / Quan Guillems y fo mentagutz“,⁵² und wird offiziell durch Archambaut der Frau des Turniers, d. h. Flamenca vorgestellt:

[...] Segner, presen
 Dei far de vos, per covinen,
 A vostra domna, s'a vos plas,
 Per so-us prec ques a lui vengas.⁵³

Archambaut tut also wieder dasselbe, was er schon beim Liebesbrief getan hat: Er erfüllt die Rolle des Vermittlers zwischen den Liebenden, in diesem Falle, zwischen seiner Frau und dem Verführer. Dieses Vorstellen erleichtert sicherlich die Weiterführung der Liebesbeziehung. Auch wenn Flamenca Guillem vor einigen Monaten gebeten hat, in seine Heimatstadt zurückzukehren, wird es nun erneut möglich, die regelmäßigen Begegnungen fortzusetzen.

Von diesem Moment an taucht Archambaut in diesem Abschnitt nicht mehr auf, seine versteckte, im Hintergrund wirkende Anwesenheit prägt dennoch weiterhin die Stimmung. Demgemäß bleibt er ebenso zwangsläufiger Gesprächspartner beider Figuren, wie schon bei der ersten Begegnung im Badehaus. Für Flamenca, weiterhin als Ehemann—für Guillem, nicht nur Gegner, sondern diesmal als auch ritterlicher Freund. Archambaut nimmt also an den Gesprächen nicht mehr teil: Die persönliche und höfische Macht vermitteln seine Ideen.

Nach diesen zwei Begegnungen erwarten wir endlich die endgültige Entscheidung. Auch wenn das Ende des ganzen Textes uns unbekannt ist (demzufolge erfährt man nicht klipp und klar, wie die Erzählung endet), erweist sich Guillem bei dem Turnier in einem breiteren Sinne als Sieger. Dadurch dürfte der unbekannte Verfasser des Werkes sowohl den höfischen Vorrang,

Guillems pren la marga corren,
 Desplega la cortesamen,
 Dedins l'escut la fes pausar⁵⁴

pes,“ (*Ibid.*: 7067–7068). Der Brief scheint sich an jemanden anderen zu wenden, aber in Wahrheit richtet er sich an Flamenca. Sie erkennt Guillem an dem Gedicht: „Flamenca las salut esgarda / E conoc Guillem aitan ben / Consi-l vis ades davan se,“ (7016–7018), und das macht einen grossen Eindruck auf sie und die anderen Fräulein: „Ben las aprenon e decoron / E gardan ben non las aforon,“ (7123–7124).

⁵² *Ibid.*: 7283–7284.

⁵³ *Ibid.*: 7305b–7308.

⁵⁴ *Ibid.*: 7799–7801.

als auch den ritterlichen Vorteil von Guillem hervorheben:

Li baron dison antre lor,
 [...]

 Ques anc mais non viron tornei

 On estan tan bon feridor,
 [...]

 A cui mi dons sa marga det.⁵⁵

Am Ende wird es also allen klar, daß es nur einen eigentlichen Ritter auf der Erde gibt, namens Guillem. Er hat von seinen ritterlichen Fähigkeiten vor den anderen Rittern Zeugnis abgelegt, und hat den Ärmel von Flamenca gewonnen. Die oben hervorgerufenen Gebärde und Aussagen weisen auch auf diese Doppelheit hin. Guillem hat auf beiden Ebenen einen Sieg errungen, so ist er würdiger Liebhaber von Flamenca geworden.

In der Öffentlichkeit des Siegs spielt das Gespräch unter den Rittern (im zweiten Abschnitt) eine bestimmende Rolle, denn der Sieg wird dadurch verkündet, also vor der Welt⁵⁶ bekannt gemacht. Diese „Welt“ umfaßt natürlich auch Archambaut, den bisher in den Hintergrund gedrängten Ehemann. Obwohl er sich letztlich sprachlos zeigt und kaum zitiert wird, erfüllt er eine der bedeutendsten Positionen nicht nur am königlichen Hof, sondern auch im Leben von Flamenca und Guillem.

Gegen das Ende des Werkes werden die Gespräche wesentlich umfangreicher und drücken die innere Spannung auf verschiedene Weise aus. Einerseits tauchen die traditionell höfischen Ausdrücke wieder auf, andererseits wird der Kreis der Gesprächsteilnehmer ein bißchen weiter. Anlässlich des Hoffestes durften sich die Liebenden endlich offiziell kennenlernen und ihre gegenseitige Sympathie ausdrücken. So verbinden sich auch die bisher getrennten Lebensräume von Flamenca, der hohe Turm und das eigentlich unterirdische Badehaus. Es lohnt sich daher nochmals einen Blick auf die festliche Szene zu werfen. Wenn man sich an die erste Ankunft von Guillem in der Stadt erinnert,⁵⁷ wird es rasch klar, daß sich der dort erwähnte räumliche Unterschied (oben–unten) nun verschwunden ist. Während der vorange-

⁵⁵ *Ibid.* : 8038.8040–8041.8044.

⁵⁶ Ilse Nolting-Hauff weist darauf hin, daß es nun möglich ist, die versteckte Liebe „in das offizielle gesellschaftliche Leben zu überführen und mit diesem soweit wie möglich in Einklang zu bringen.“ Ilse Nolting-Hauff: *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg: Winter, 1959: 173.

⁵⁷ Guillem blickt zum Turm hinauf und begrüßt sie: „Na Tor, fai s'el, bell'est defor, / Ben cug dedins est pur'e clara;“ (*Ibid.* : 2129–2130).

henden Begegnungen gehörten Flamenca und Guillem jeweils zu ihren Mikrowelten, die unbedingt zu verlassen waren, um den Anderen / die Andere zu treffen. Anlässlich des festlichen Turniers werden die bisher voneinander getrennten Welten miteinander verbunden, und die Liebenden treffen sich vor den Augen der Öffentlichkeit. Ihre Liebe stellt sich nicht mehr geheim dar, sondern kommt (da das Ende uns fehlt: vermutlich) zum Vorschein. Sie gehört nicht mehr zum verführerischen, verbannten und zugleich anreizenden ‚Unten‘, sondern zum gewöhnlichen, alltäglichen, zugleich interessant gewordenen ‚Oben‘. Diese Verwandlung muß dem Auftreten von Guillem zugeschrieben werden, weil seine von der *fin'amors* erfüllte Persönlichkeit die Welt von Flamenca tief verwandelt. Die höfische Annäherung von Guillem öffnet für Flamenca eine neue Dimension, die Glück und Vollendung verspricht.

7. Zusammenfassung

Die Vereinigung der Lebensräume vermittelt eine solche dichterische Botschaft, die nicht außer Acht gelassen werden darf. Beide bereits genannten Mikrowelten haben nämlich ihre eigenen spezifischen Lebensstile, und diese werden von ethischen Aspekten geprägt. Die traditionell als ehebrecherisch verurteilte Liebe soll nicht mehr als betrügerische Beziehung behandelt werden, sondern als etwas, was von der Ehrlichkeit der Gefühle ein klares Zeugnis ablegt. Flamenca weist also grundsätzlich die Lüge zurück, die sie der Ehe unterwirft, sie in ihr festhält. Sie setzt sich im Gegenteil für die Freiheit ein, die gerade von der Liebe verkörpert wird und sich in höfischer Umgebung entwickelt. Dieses Verhalten entspricht der Auffassung der damals noch herrschenden, aber langsam nachlassenden *fin'amors*, deren zufolge sich die Ehe und die Liebe gegenseitig ausschließen, darüber hinaus sie mit ethischen Werten verbunden sind. Die künstlerische Darstellung der Mikrowelten weist die traditionelle Ordnung auf. Was oben ist, soll ethisch wertvoll sein, was unten liegt, hat etwas mit dem Bösen zu tun. Dieser Gegensatz wird durch den Sieg der Liebe aufgelöst. Wie Guillem alle räumlichen Hindernisse überwindet, so überwindet die Liebe alle Gegensätze, die zwischen den Liebenden auftauchen. Der Auftritt von Guillem und die sich entspringende Liebe zwischen ihm und Flamenca führen neue, dem Leben entsprechende Regeln ein.⁵⁸

⁵⁸ An dieser Stelle scheint es uns überflüssig zu sein darauf hinzuweisen, daß das Zeitalter, in dem der Roman entstanden ist, eine moralische Krise erlebt haben soll, die neue Regeln

Sowohl die Lüge innerhalb der Ehe, als auch die Wahrheit innerhalb der Liebe äußern sich in Sprache, und zwar in mündlicher Kommunikation. Wenn man auf die bedeutendsten Dialoge zurückblickt, fällt einem auf, daß sich die Hauptfiguren für die Mündlichkeit entschieden haben. Als Flamenca dem jungen Ritter erschien, fing sie an, sofort zu ihm zu sprechen. Als Guillem erfuhr, daß Flamenca jeden Sonntag an der Messe teilnimmt, wendete er sich, verkleidet als Priester, der Frau in Worten zu. Abschließend als sich die Liebenden im Badehaus treffen, brachten sie ihre Liebe zuerst mündlich zum Ausdruck. Die übrigen Szenen enthalten ähnliche Äußerungen, die tief von der Sprache und von den höfischen Redewendungen geprägt werden. Der Verfasser hat sich also nicht mit einer indirekten Erzählung befriedigt, sondern strebte danach, lebhaft Dialoge zu gestalten. Dadurch wurde die menschliche Seite der Kommunikation deutlich hervorgehoben, und das Liebesabenteuer lebendiger gemacht als in anderen Werken.

Die Hauptrolle wird allerdings in diesem Werk zweifellos von der Liebe gespielt. Auf den vorigen Seiten dürfte es klar geworden sein, wie Gespräche die bevorstehenden Handlungen der Figuren bestimmen, und wie verschiedene Handlungsphasen dadurch greifbar werden. Verrückte Eifersucht entsteht aus unbegründetem Verdacht, neue Liebe aus Entfernung, Reiseaufbruch aus nächtlicher Erscheinung, persönliche Begegnung aus regelmäßigen Meßbesuchen, absoluter Sieg aus erfüllter Liebe. Und das Wort „Liebe“ soll das letzte Wort des Werkes nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch gewesen sein, aber davon haben wir leider keine Kenntnisse.

forderte. Der Gegensatz zwischen der offiziell verkündeten und in der Lebensrealität existierenden Moral wurde immer größer, und die von der Kirche verkündigte Lehre widersprach der alltäglichen Erfahrung. Die christliche Ethik begann an ihrer Alleinherrschaft zu verlieren, und das menschliche Individuum erfuhr eine bisher nie gesehene Aufwertung.



SUR LES « EXPRESSIONS MACARONIQUES »
DE LA CRITIQUE D'ART DE THÉOPHILE GAUTIER
(DIALOGUE ENTRE PEINTURE ET LITTÉRATURE)

MIHÁLY BENDA

MTA ITI Illyés Gyula Archívum
Teréz krt. 13.
H-1067 Budapest
Hongrie
benda@iti.mta.hu

Abstract: Théophile Gautier used the arts as major references in his writings. This paper brings to light which artistic values are handled by his critical reviews and for what purpose. We will reassess the notion of *transposition d'art*, and highlight the differences between works of art and poems.

Keywords: Théophile Gautier, art critic, ut pictura poesis, language, visual

Du dialogue ininterrompu entre littérature et peinture, l'œuvre de l'un des plus grands, Théophile Gautier, témoigne parmi d'autres. Entre la littérature dite «réaliste» du récit de voyage, la fiction du récit fantastique et la méta-littérature de la critique d'art, Gautier n'a jamais échappé à la référence de l'art¹. Dans son œuvre romanesque, les peintures et les sculptures, elles s'exposent sous forme de galeries de portraits, se «heurtenant» dans les chambres-ateliers qu'habitent les héros ou décorent les intérieurs des demeures à la mode. Les objets d'art s'animent et se métamorphosent en personnages. Tout au long de sa vie, Théophile Gautier s'est préoccupé des rapports entre le visible et le lisible, en transposant dans son œuvre visible en lisible. C'est dans une formule en chiasme, alors qu'il écrit sur Prosper Marilhat, que Théophile Gautier résume sa conception : «[...] pour bien écrire un voyage

¹ Voir l'article de J. Driscoll : «Visual allusion in the work of Théophile Gautier», *French Studies* 17, 1973 : 418–428.

(genre qui exige de nombreuses descriptions), il faut bien un littéraire avec des qualités de peintre ou un peintre avec un sentiment littéraire [...]². » Selon lui, le style des peintres se distingue par une justesse de touche et une précision de détails exceptionnelle : « on voit ce qu'ils décrivent comme ce qu'ils peignent³ ». « Je travaille comme un peintre » : dans sa simplicité, la formule pose plusieurs questions. Faut-il y lire l'expression d'un désir de rivaliser avec la peinture ? Loin d'être un trait de la modernité, cette ambition se trouve au cœur du genre romanesque dès ses origines. Issue de la tradition millénaire de l'écriture pictographique, la relation de la peinture et de l'écriture a connu au fil de l'histoire des développements variables. L'interaction des deux codes verbal et visuel n'a cessé de nourrir de nombreuses créations littéraires et picturales. Dans la littérature occidentale, elle a ses empreintes dans divers genres. Avec l'avènement de la modernité, le dialogue du texte et du tableau va inaugurer une nouvelle ère.

Gautier cherchait donc à « inscrire l'œuvre d'art dans ses récits avec une fréquence qui n'est apparemment égalée par aucun de ses contemporains⁴ ». Or, Gautier tendait à faire le lien entre son activité de critique d'art et ses récits de voyage comme ses romans. Aussi Alain Montandon a-t-il constitué un corpus dans lequel la critique d'art et le roman sont sur un pied d'égalité : « Que ce soit dans l'œuvre fictive ou dans la critique artistique, nous retrouvons les mêmes termes et la même approche de l'œuvre d'art : le discours restant fondamentalement le même, nous ne ferons guère de différence entre critique et fiction⁵. » De plus, contrairement à la réflexivité de la critique littéraire, œuvre de langage qui traite d'une œuvre de langage, la critique d'art opère une translation, elle retranscrit une forme d'expression dans une autre forme. En sortant de son contexte original, elle doit entrer en dialogue avec un autre art. Ainsi une étude des critiques d'art de Gautier permet-elle d'appréhender ses modes de transposition du visible en lisible dans ses comptes rendus.

Il semble que les correspondances entre littérature et peinture doivent d'abord s'appréhender dans le champ des réflexions qui, depuis l'Antiquité,

² Th. Gautier : « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, XXIII, 1^{er} juillet 1848, repris dans *Portraits contemporains*, Paris : Charpentier, 1874 : 260.

³ Th. Gautier : *L'Orient*, t. II, Paris : Charpentier, 1877 : 324.

⁴ M. Eigeldinger : « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », in : *Gautier. L'art et l'artiste. Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 297-310, p. 297.

⁵ A. Montandon : « La séduction de l'œuvre d'art chez Théophile Gautier », in : *Gautier. L'art... , op.cit.* : 349.

visent à classer les genres et à établir entre eux des comparaisons et des hiérarchies, longtemps l'objet de la rhétorique. Que l'on compare leurs moyens ou que l'on interroge les possibilités de l'*ekphrasis*, l'analyse révèle des convergences. Les savoirs mobilisés et les instruments conceptuels utilisés permettent une approche de la pensée « esthétique » tout comme de l'idéologie de chacune.

Or la domination du pictural sur le littéraire a des racines profondes et anciennes. Faute de les connaître, on ne peut pas comprendre les changements apparus au XIX^e siècle. La comparaison entre les arts de la vue et l'écriture a ses racines en particulier chez Aristote et chez Horace. Dans sa *Poétique*, Aristote développe la comparaison entre peinture et poésie en comparant l'intrigue d'une tragédie au dessin en peinture⁶. Les peintres comme les poètes donnent une image non des hommes « en soi », mais des hommes agissant, et c'est par là que leur représentation exprime la valeur des êtres représentés. D'après lui, le geste ébauché, l'expression du visage et l'acte saisi par le peintre constituent la « fin » de l'œuvre d'art, de même que l'action est la « fin » de la tragédie.

L'*Art poétique* d'Horace fournit à cette analogie un texte particulièrement suggestif. Horace y constate d'abord que le critique sensé saura excuser les défauts que comprend nécessairement même la grande littérature. Le poète exige ensuite plus de souplesse dans le jugement critique et déclare que la poésie devrait être comparée à la peinture, qui renferme non seulement un style de détail qui requiert un examen attentif, mais aussi un style large, qui ne plaît que lorsqu'on regarde à distance. La maxime de Horace, selon laquelle *ut pictura poesis* (« la poésie est comme la peinture ») connaît une longue série de réappropriations dans l'Antiquité puis dans la Renaissance.

Comme le souligne Rensselaer W. Lee, les théoriciens de la Renaissance ont révélé une analogie profonde entre la poésie et la peinture en se fondant sur les Anciens. Néanmoins, ce qui chez Horace n'était qu'une simple comparaison est devenue à partir du XVI^e siècle l'objet de développements nourris, qui visent à souligner l'existence d'une parenté étroite entre ces deux arts. Les critiques de la Renaissance ont essayé d'accorder à la peinture la dignité d'un art libéral. Comme Aristote et Horace avaient déjà implicitement reconnu cette dignité, ces critiques se sont contentés d'emprunter à la

⁶ « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet c'est à peu près comme en peinture où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image » (Aristote : *Poétique*, J. Hardy (éd.), Paris : Belles Lettres, 1965 : 1450a.)

Poétique et l'*Art poétique* les passages comparant la peinture et la poésie. Le peintre pouvait ainsi accéder au rang de poète et d'orateur. Les théories de la peinture qui en ont résulté ne pouvaient manquer, dans ces conditions, de faire preuve d'un grand pédantisme, voire de se révéler bancales puisqu'elles imposaient à la peinture une théorie de la littérature.

Ce lieu commun resta vivace jusqu'au XVIII^e siècle dans les textes sur l'art. Mais très tôt des réserves se manifestèrent à l'égard de cette comparaison qui soumettait la peinture à l'ordre du discours. La rivalité entretenue par les deux arts comparés au XVI^e siècle contraignait souvent les écrivains à établir des différences : tel fut le cas de Léonard de Vinci dans le passage bien connu de la *Comparaison* entre les arts. Comme Lessing après lui, il opposa les signes naturels employés par le peintre aux signes conventionnels auxquels recourent les poètes :

Encore que le poète dispose d'un choix de sujets aussi vaste que le peintre, ses fictions n'arrivent point à satisfaire l'humanité autant que des peintres, car si la poésie essaye de représenter les formes, les actions et les scènes avec des mots, la peinture emploie, pour les figurer, les images exactes de ces formes. Considère alors ce qui est plus essentiel à l'homme, son nom ou son image ? le nom change selon le pays ; la forme n'est point changée, sauf *parla mort*⁷.

De plus alors que la poésie « décrit les actions de l'esprit », la peinture « considère l'esprit à travers les mouvements du corps⁸ ». Dans une apologie de la peinture, de Vinci traçait donc une théorie des différences qui ne prendra son essor que bien plus tard chez Lessing. Il voyait donc dans la peinture le pouvoir de présenter les choses, de les mettre sous les yeux et ainsi de remédier à l'absence. L'image étant universelle et se passant de traduction, ce pouvoir touchait en outre à l'essence même de l'art.

Par la restitution directe du visible, la peinture donne « un plaisir supérieur ». La représentation d'une bataille, par exemple, frappera l'imagination bien mieux que sa description. Au-delà de l'illusion de présence produite par la *mimésis*, la peinture est capable de concurrencer la nature en donnant naissance à des êtres aussi réels et désirables comme s'ils avaient été un jour vivants⁹. De ce fait, la poésie elle-même ne vaut que pour autant qu'elle réus-

⁷ L. de Vinci : *Carnets*, vol. II., Louise Servicen (trans.), Paris : Gallimard, 1942 : 226.

⁸ *Ibid.* : 227-228.

⁹ « [...] mieux encore, la peinture contraint les esprits des hommes à tomber amoureux et à aimer une peinture qui ne représente aucune femme vivante. Et il m'est arrivé de faire une image à sujet religieux, achetée par un amant qui voulait en faire enlever *les attributs de la divinité, pour pouvoir l'embrasser sans reproche.* » (*ibid.* : 143)

sit à égaler la peinture dans son aptitude à figurer. « Satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre », voilà l'objectif noble et difficile que de Vinci fixe à son rival. Pour être pleinement poète, le poète doit se mettre à l'école du peintre, faute de quoi il ne sera au mieux qu'un « orateur ». La *mimésis* littéraire doit impérativement s'étendre au visible. La description malgré ses limites, devient alors un critère suprême de poéticité :

Quand le poète renonce à figurer, au moyen des mots, ce qui existe dans la nature, il n'est plus l'égal du peintre : car si, abandonnant cette description, il reproduit les paroles fleuries et persuasives de celui qu'il veut faire discourir, il deviendra orateur et non poète ou peintre [. . .]. Mais s'il retourne à la description d'un objet, il sera l'émule du peintre, s'il pouvait avec des mots, satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre, qui grâce à eux, crée une harmonie pour l'œil comme la musique, en un instant, pour l'oreille¹⁰.

La hiérarchie instituée par l'*ut pictura poesis* est ainsi facilement renversée, l'image prenant la place de la parole. De Vinci préfère qualifier la poésie de peinture aveugle plutôt que de peinture parlante, pour maintenir l'égalité entre les deux arts¹¹. Il n'hésite en outre pas à remettre en cause l'autorité de la littérature et son monopole institutionnel :

Vous avez mis la peinture au rang des arts mécaniques. En vérité, si les peintres disposaient des mêmes moyens que vous pour célébrer leurs propres œuvres, je doute qu'elles eussent encouru le reproche d'une épithète aussi vile¹².

De Vinci pense que l'art de l'esprit par excellence (le célèbre « cosa mentale »), à l'inverse de la sculpture, qu'il maintient dans le registre de l'artisanat. Les idées déjà citées de Léonard de Vinci et l'abbé du Bos ont ébranlé la théorie de l'*ut pictura poesis*. Mais il faudra donc attendre Lessing et son *Laocoon* (1766) pour que soit développée une critique systématique de la doctrine de l'*ut pictura poesis*.

Le philosophe allemand s'éleva en effet contre les idées des critiques de la Renaissance en réfutant cette doctrine académique fondée sur l'assimilation *ut pictura poesis*. Tout en citant en exergue une phrase de Plutarque — « les deux arts diffèrent [. . .] par leur matière que par leur mode

¹⁰ *Ibid.* : 230.

¹¹ « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens. » L. de Vinci : *Traité de la peinture*, A. Chastel (trans.), Paris : Berger-Levrault, 1987 : 90.

¹² L. de Vinci, *Carnets*, vol. II, *op.cit.* : 227.

d'imitation¹³» — au cœur de son avant-propos pour contredire les préceptes trop célèbres de Simonide et d'Horace, Lessing invitait à ne pas se laisser séduire par sa fallacieuse symétrie : «ce qu'elle renferme de vrai est si évident que l'on croit devoir négliger ce qu'elle contient de faux et de vague¹⁴». Cette erreur avait, à ses yeux, entraîné des conclusions scandaleuses en ce qu'elles permettaient à la peinture d'outrepasser ses limites et étaient défavorables à l'art qu'il considérait supérieur¹⁵.

Lessing jugeait donc vaine l'ambition de rivaliser avec la prétendue sœur. Tout son texte vise ainsi à mettre en place quelques données théoriques permettant de distinguer définitivement les deux arts, en opposant le récit poétique ou ce qu'il appelle l'action, aux formes picturales destinées à la vue. Il établit une différence fondamentale entre arts du discours et les arts visuels. Les uns travaillent sur le temps (successivité des signes), les autres sur l'espace (simultanéité des formes) :

[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace : tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs.

Des objets ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions donc l'objet propre de la poésie¹⁶.

Lessing séparait donc clairement arts du temps et arts de l'espace. Il oppose «la linéarité du langage et de la lecture», «l'instantanéité de la perception» mais vise surtout à établir la supériorité de la poésie¹⁷. L'autonomie de la poésie à l'égard de la peinture constitue en effet un point essentiel pour Lessing. Il faut libérer la poésie de l'obligation de peindre, la délivrer de son

¹³ Lessing, exergue tirée de Plutarque, De la gloire des Athéniens, 3, 347 d. in G.-E. Lessing : *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, J. Bialostocka (éd.), Paris : Hermann, 1964 : 51.

¹⁴ G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 50–51.

¹⁵ «Tantôt ils resserrent la poésie dans les limites étroites de la peinture, tantôt ils laissent la peinture embrasser tout le large sphère de la poésie» (G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 51).

¹⁶ G.-E. Lessing : *Laocoon...*, XVI. ch., *op.cit.* : 109–110.

¹⁷ A. Mavrakis : *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la peinture*, Paris : L'Harmattan, 2008 : 54.

penchant contre nature pour la description, conçue comme l'équivalent littéraire de la peinture, et donc soumise à des critères picturaux. Pour Lessing, la transformation de la palette du peintre en valeurs poétiques est inacceptable. On ne peut d'ailleurs mettre la description de la poésie à l'épreuve de la « dépicition ». C'est pourquoi il tente de montrer que la réussite d'un « tableau poétique » se mesure à sa capacité à inspirer un peintre, à lui fournir un modèle d'autant plus adéquat qu'il aura préalablement obéi à des critères picturaux, qu'il aura été pensé comme une peinture. Pour Lessing, il n'y a pas de lien entre la valeur d'un poème et sa picturalité, son caractère pittoresque : « il n'est pas toujours vrai qu'une bonne description poétique puisse produire une bonne peinture et que le poète n'a bien écrit que si l'artiste peut le suivre à la lettre¹⁸ ».

Même sur le plan de l'illusion picturale, le poète peut l'emporter sur le peintre, parce qu'il « dispose par privilège de plusieurs catégories de tableaux interdits à l'artiste¹⁹ ». Le peintre ne peut pas évoquer toute action visible, mais seule celle qui est à sa portée. C'est pourquoi il est incapable de dépeindre « une action permanente, dont les parties se déploient juxtaposées dans l'espace » et non « progressivement » dans le temps. Le peintre doit se contenter de l'« imitation matérielle » d'une scène alors que le poète exprime la vie « autant la vie surpasse l'image, autant le poète est ici supérieur au peintre²⁰ ». Pour montrer la supériorité de la poésie, Lessing lui confère la présence sensible et la « puissance d'illusion » habituellement associées à la peinture. Pour arriver à la mimésis, la poésie doit utiliser des moyens spécifiquement poétiques et non en imitant les procédés picturaux :

Un tableau poétique n'est pas nécessairement ce qui peut fournir l'occasion d'un tableau peint. Mais tout trait, tout ensemble de traits qui font que le poète nous rend son objet si sensible qu'il nous devient plus présent que les mots qui le dépeignent est dit pictural et s'appelle un tableau parce qu'il se rapproche de cette puissance d'illusion dont le tableau peint est capable et dont il nous donne d'abord et si facilement l'idée²¹.

On peut expliquer cette colère contre la description littéraire avec un fondement théorique et un enjeu immédiat. Lessing veut combattre une tendance forte de l'art de son époque et retourner à la nature contre les modèles, lit-

¹⁸ G.-E. Lessing : *Laocoon*... , IV. ch., *op.cit.* : 71.

¹⁹ G.-E. Lessing : *Laocoon*... , XV. ch., *op.cit.* : 106.

²⁰ G.-E. Lessing : *Laocoon*... , XII. ch., *op.cit.* : 102.

²¹ G.-E. Lessing : *Laocoon*... , XIV. ch., *op.cit.* : 105-106.

téraires et secondairement, picturaux. Par la description, on espérait en effet retrouver un contact vivant avec un monde visible encore à explorer sans schématiser par des modèles littéraires et picturaux préexistants²².

Lessing eut donc le mérite d'attirer l'attention sur la spécificité des moyens d'expression de chaque art et surtout de libérer la peinture des impératifs académiques qui pesaient sur elle depuis la fin du XVI^e siècle. Aussi a-t-on pu dire qu'il avait été le premier à comprendre la nécessité d'appliquer des critères différents dans l'étude de ces domaines et à dégager ce qui fait en quelque sorte l'essence des arts visuels, en quoi il apparaît comme un précurseur de la méthode formelle de l'examen des œuvres d'art et du jugement des valeurs autonomes de la forme dans chaque domaine artistique. Ses thèses ont marqué une étape décisive dans l'histoire de l'art, et même si ses options défendues paraissent aujourd'hui pour le moins désuètes, on en retrouve des influences dans les commentaires jusqu'au XX^e siècle.

Des innovations théoriques de Lessing, Diderot s'était rapidement fait l'écho en France. Il n'est pas surprenant donc que dans une étude, Jean Seznec nomme le Diderot de la *Lettre sur les sourds et muets* (1749) «un Laocoon français²³», en raison des nombreuses analogies entre *Laokoon* et l'analyse de Diderot sur la différence entre la poésie et la peinture. Ignorant l'allemand, Diderot n'avait pu lire le livre de Lessing qui fut traduit en français en 1802 par Vanderbourg. La proximité des deux œuvres tient à leur inspiration commune : Burke. Lessing connaissait la *Lettre sur les sourds et muets* et il est donc permis de penser que la lecture de Diderot a également incité Lessing à écrire *Laokoon*. Dans sa *Lettre sur les sourds et muets*²⁴, Diderot estime que «l'œil est le plus superficiel des sens», alors que le toucher serait «le plus profond et le plus philosophe²⁵». Il y conclut que le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre²⁶. Si Virgile tire un grand moment poétique de la description de la tête de Neptune s'élevant au-

²² A. Mavrikis : *La figure du monde... op.cit.* : 55–56.

²³ J. Seznec : «Un Laocoon français», in : J. Seznec (ed.) : *Essais sur Diderot et sur l'Antiquité*, Oxford : Oxford University Press, 1957 : 58–78.

²⁴ En juin 1751 dans son compte rendu laudatif de cet ouvrage, Lessing présente une traduction allemande des passages traitant de la différence entre les procédés de la peinture et ceux de la poésie. (E. M. Bukdahl : *Diderot, critique d'art*, Copenhague : Rosenkilde & Bagger, 1982 : 113.)

²⁵ D. Diderot : «Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», in : *Œuvres IV*, Paris : Robert Laffont, 1996 : 15.

²⁶ D. Diderot : «Additions à la lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», in : *Œuvres IV, op.cit.* : 55.

dessus des flots, un peintre ne pourrait, avec un tel sujet que représenter une tête de dieu décollée de son corps, au risque de déplaire au spectateur ou de le faire sourire. « Tout art d'imitation ayant hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour à les comparer entre eux²⁷. »

Il paraît que sur ce point Diderot, « le père de la critique d'art²⁸ », n'aurait pas changé pas d'avis mais sa pensée reste en effet dans la lignée des théories esthétiques héritées de l'Antiquité, que l'âge classique a souvent réduites à des dogmes. Il ne remet généralement pas en question le principe selon lequel littérature et peinture relèvent des mêmes lois et des mêmes critères de jugement et confirme la maxime *ut pictura poesis* dans les *Ruines et paysages* : « Il en sera de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois ! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poète a sa palette comme le peintre, ses nuances, ses passages, ses tons²⁹ ». Les parallèles entre les deux arts sont aussi fréquents dans ses *Salons* que le contraire. On pourra citer ses critiques où il répète les mêmes idées que dans la *Lettre sur les sourds et muets*³⁰ mais de temps en temps il souligne les parallèles entre l'Ariosto et Boucher³¹.

Cependant, malgré ce désir de combler l'écart entre les arts, Diderot n'évite pas les contradictions stimulantes auxquelles confronte sa pratique de « salonnier³² » entre 1759 et 1780. Diderot n'est guère homme de système, surtout en matière d'esthétique. D'après Annie Mavrakis, ces revirements

²⁷ D. Diderot : « Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent », in : *Œuvres IV, op.cit.* : 43.

²⁸ Fr. Fosca : *De Diderot à Valéry (Les Écrivains et les Arts)*, Paris : Albin Michel, 1960 : 145.

²⁹ D. Diderot : *Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris : Hermann, 1995 : 387.

³⁰ Dans le « Salon de 1767 », il répète cette idée : « Ce qui fait bien en peinture fait toujours bien en poésie, mais cela n'est pas réciproque » (*ibid.* : 387). De ce constat Diderot ne déduit pas l'autonomie de la peinture, mais la nécessité de choisir les sujets poétiques en fonction des contraintes et des limitations de la peinture : « En un mot, que la définition d'une imagination réglée devrait se tirer de la facilité dont la peinture peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue » (*ibid.* : 153).

³¹ « Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris » (D. Diderot : « Salon de 1761 », in : *Essais sur la peinture et salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984 : 120).

³² A. Mavrakis : « « Ce n'est pas de la poésie ; ce n'est que de la peinture. » Diderot aux prises avec l'ut pictura poesis », *Poétique* 153, 2008 : 63-80, p. 63.

rendent compte de la difficulté qui est au cœur même de l'*ut pictura poesis*, témoin de l'influence des idées du *Laocoon* de Lessing sur Diderot³³.

L'influence de Lessing n'était en effet pas répandue au XVIII^e siècle et les écrivains d'art français continuèrent longtemps encore de juger selon la doctrine que Lessing avait vigoureusement combattue. Il est en revanche permis de penser que la revendication véhémement de Gautier en faveur de critères de jugements strictement picturaux ou littéraires doit beaucoup à la révolution opérée par Lessing quelque quatre-vingts ans plus tôt : «L'*ut pictura poesis* est une vieille bêtise qui pour avoir tantôt deux mille ans, n'est guère plus respectable pour cela. La peinture et la poésie sont des choses diamétralement opposées³⁴».

Malgré cette séparation définitive, la poésie et la peinture perpétuent des relations intenses au XIX^e siècle. En constatant que chaque art a ses limites et ses «impuissances», Gautier fait aussi remarquer dans son *Histoire du romantisme* : «En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient³⁵». Il met en avant trois aspects importants de cette fraternité de l'époque. A ses yeux, elle se manifeste dans les vocations doubles (l'individu tout à la fois peintre et écrivain³⁶), les fréquentations entre peintres et écrivains aux Cénacles et dans les ateliers³⁷ et enfin, le recours des artistes aux sujets tirés de la littérature³⁸. On peut ajouter à la liste de Gautier la popularité de la critique d'art qui connaît son apothéose au cours du XIX^e siècle. Beaucoup d'écrivains sont devenus salonniers et commencent leur carrière en rédigeant des articles et des comptes rendus esthétiques. Cette activité peut être épisodique, comme pour Stendhal qui ne commente des salons que de 1822 à 1827 ou Barbey d'Aurevilly qui n'en publie que trois. D'autres auteurs, Gautier et Baudelaire, en font une pratique plus assidue.

³³ *Ibid.* : 64.

³⁴ Th. Gautier : «Chroniques des Beaux-Arts», in : *Le Figaro*, 11 novembre 1836, cité D. Scott : *Pictorialist Poetics. Poetry & the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988 : 5.

³⁵ Th. Gautier : *Histoire du romantisme suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris : Charpentier et C^{ie} éd., 1874 : 204-205.

³⁶ «En ce temps là, notre vocation littéraire n'était encore décidée [...]. Notre intention était d'être peintre, et dans cette idée nous étions entrés à l'atelier de Rioult [...] où nous finissions nos études, nous rendait préférable à toute autre par la facilité qu'elle nous donnait de combiner les séances et les classes. Bien des fois nous avons regretté de ne pas avoir suivi notre première impulsion» (*ibid.* : 3).

³⁷ *Ibid.* : 4.

³⁸ *Ibid.* : 11.

Gautier a débuté très jeune dans la critique d'art, vraisemblablement en 1831. Il a collaboré à une infinité de journaux et de revues, comme *La Presse*, les *Débats*, le *Constitutionnel*, le *Moniteur*, l'*Artiste*, l'*Illustration*, le *Magasin pittoresque*, le *Journal des Familles*, le *Cabinet de Lecture*, la *France Littéraire*, la *Chronique de Paris*, ainsi qu'*Ariel*, journal du monde élégant. En 1837, il devient le feuilletoniste attitré de *La Presse*³⁹. Si son principal intérêt touche à l'art pictural, il s'est également préoccupé de sculpture, de gravure, de photographie et des arts décoratifs comme l'orfèvrerie, l'émail, la tapisserie et la porcelaine.

Selon Gautier, le critique doit être un guide, un éclairé⁴⁰ des beautés :

Le peu d'espace qui nous est réservé ne nous permettra pas de nous livrer à de longues considérations sur l'art, et de faire de l'esthétique comme un professeur allemand : ce qui est doublement heureux et pour nous et pour nos lecteurs. — Notre critique différera de celle des autres journaux, nos frères en Dieu ou en Diable (car il n'est pas encore décidé si le journal est chose divine ou diabolique), en ce que, loin de s'étendre longuement sur des défauts et les mettre curieusement en relief, elle s'attachera plutôt à faire ressortir les beautés⁴¹.

Par la même occasion, Gautier prenait position contre les usages critiques de ses contemporains tout en instruisant le procès d'un certain journalisme. Il se dit le champion d'une approche « empathique » de l'œuvre et inaugure ainsi un ton plutôt neuf dans la critique française, en tout cas en intentions, puisque son approche se fonde sur la compréhension de l'œuvre à analyser et non sur la recherche des défauts. Par là, Gautier remet en cause les règles classiques du jugement et se range résolument du côté de la diversité de l'individualisme romantique. Une telle attitude permet d'aborder la nouveauté

³⁹ C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier, critique d'art* (dissertation doctoral), Université de Toulouse-le Mirail, 1978 : 4.

⁴⁰ « Depuis longtemps nous rêvons de faire quelques promenades au Salon en évitant les tableaux où court la foule [...] peut-être ferait-on descendre, comme une de ces gouttes de soleil qui glissent de feuille en feuille à travers l'épaisseur sombre des bois et illuminent une fleur ignorée, un rayon de clarté sur quelque œuvre charmante perdue dans l'ombre [...] il est souvent des toiles vers lesquelles les yeux ne se lèvent jamais dans l'ombre. [...] il serait une belle âme [...] de les scruter à l'heure favorable avec une bonne lorgnette d'Opéra, pour en avoir le cœur net [...]. Il serait pour une fois intéressant de faire asseoir à la place de ceux qui sont connus, ceux qui seront connus. » (Th. Gautier : *L'Illustration* du 8 Juin 1872, cité L. T. Jarrouche : *Descriptions et descriptif dans la prose romanesque de Théophile Gautier*, vol. 2. (dissertation doctoral), Université de la Sorbonne Nouvelle, 1997 : 241.)

⁴¹ Th. Gautier, *France industrielle*, avril 1834, Salon de 1834, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. (dissertation doctoral), Université de Paris-Sorbonne, 1994 : 30.

sans préjugés et sans hiérarchie, mais de reconnaître l'originalité de chaque artiste. Pourtant, comme Francis Moulinat souligne, ce type de procédé recèle le risque de ne plus juger du tout, par excès d'ouverture et de manque de foi⁴².

Gautier a voulu surtout donner à voir l'œuvre d'art et le souvenir de Diderot est ici très fort. Ce salonnier du XVIII^e siècle a déjà déclaré dans un passage du *Salon de 1759* : «J'aime à louer. Je suis heureux quand j'admire. Je ne demandais pas mieux que d'être heureux et d'admirer. . .⁴³» Mais l'influence de Diderot est bien plus facile à sentir qu'à démontrer. Quoi qu'il en ait été, c'est peut-être à elle que nous devons ce trait caractéristique de Gautier : la description conçue comme un épanchement de l'enthousiasme⁴⁴.

L'influence de Diderot est plus évidente dans la composition de la critique. Diderot a proposé une méthode dont les principaux traits sont au cœur du procédé de Gautier :

Dans la perspective d'un tableau, j'indique d'abord le sujet ; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe ; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement ; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné⁴⁵.

C'est la méthode épousée par Gautier dans ses feuilletons critiques et ses *Salons* à partir de 1836⁴⁶.

Or, Gautier concevait et présentait ses *Salons* comme une « initiation » :

Pour éviter à nos lecteurs à la recherche de bons tableaux, d'échouer contre des récits perfides et de s'engager dans des bancs de croûtes et d'effroyables portraits de bourgeoises à nez rouge, nous dresserons une espèce de petite carte routière qui leur fera éviter tous les périls de cette navigation pittoresque. Nous les mènerons droit aux Delacroix, aux Boulanger, aux Aligned, aux Corot, aux Marilhat, en les préservant de donner contre les Monvoisin, les Caminade, les Franquelin, les Destouches, les Dubufe, les Biard [. . .]. Ainsi donc lecteur, vous avez monté le grand escalier sans lever la tête et sans voir le plafond de MK. Abel de Pujot

⁴² F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1. (dissertation doctorale), Université de Paris-Sorbonne, 1994 : 73.

⁴³ D. Diderot : *Essais sur la peinture, op.cit.* : 89.

⁴⁴ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1., *op.cit.* : 74.

⁴⁵ D. Diderot : *Œuvres complètes*, Paris : Garnier, 1965 : 790.

⁴⁶ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1., *op.cit.* : 74.

[...] nous voilà dans la première salle, où sont les peintures gothiques et qui est comme l'antichambre du Musée; un côté est réservé à l'architecture, regardez le si vous êtes architecte, sinon passez. [...] Entrez dans le grand salon carré, vous trouverez tout d'abord à votre gauche, dans un coin resplendissant, affecté autrefois à M. Gérard, la Sainte Cécile de M. Delaroche [...] Maintenant pour ne pas nous embrouiller, suivons le mur où est percé la porte par laquelle on entre dans la grande galerie [...]. Entrons dans la galerie; ce sera, s'il vous plaît, le côté droit que nous visiterons d'abord. [...] Enfin, nous sommes arrivés au bout de cette interminable galerie. Permettez-nous de nous jeter un moment sur une banquette et de respirer un peu avant de recommencer notre tournée. [...] Nous voici à revenus à notre point de départ; maintenant, quand nous parlerons d'un tableau, nos lecteurs sauront du moins dans quel endroit de la galerie il est posé et [manque un mot?] sont dispensés de regarder les uns après les autres beaucoup de cadres qui ne valent pas un regard à tous⁴⁷.

Ces quelques exemples suffisent pour nous éclairer sur le programme prévu par la critique : il s'agit d'une description ambulatoire dans ce « sanctuaire » du Beau. Tout voir, de près, de loin, de tous côtés et tout décrire, tel est le devoir du critique.

Avant de présenter une œuvre, Gautier parle assez souvent de son auteur, comme à l'occasion, en 1837, de l'exposition par Delacroix de sa *Bataille de Taillebourg gagnée par saint Louis*. Ainsi fait-il connaître l'opposition qui sépare Ingres et Delacroix, les plus célèbres tableaux du peintre du *Massacre de Scio* et ses « qualités distinctives⁴⁸ ». La même méthode est appliquée pour Camille Roqueplan⁴⁹ : après un portrait plus court que pour Delacroix, Gautier présente son style et ses tableaux précédents. L'évocation de la figure de Chassériau à propos de *Christ descendant la montagne des Oliviers* (1844) devient un portrait comparatiste qui énumère ses contemporains et les écrivains romantiques⁵⁰.

Décrivant ensuite les tableaux, Gautier en analyse les parties que l'œil parcourt successivement. Ainsi du *Jérémie* de M. Bendemann, dans lequel le prophète est placé au centre du tableau :

⁴⁷ Th. Gautier : *La Presse*, 8 mars 1837, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 171-175.

⁴⁸ Th. Gautier : *La Presse*, 9 mars 1837. In F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 176-180.

⁴⁹ *La Presse*, 26 mars 1838, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 280-282.

⁵⁰ *La Presse*, 27 mars 1844, *Textes de Gautier sur Théodore Chassériau*, <http://www.theophile-gautier.net>.

Il domine tout le reste de la composition, et se détache presque entièrement sur le bleu clair du ciel, où monte lentement des ruines de la ville la blanche fumée de l'incendie invisible au soleil.

Des deux côtés du Jérémie, parmi les fûts de colonne et les débris de mosaïque, sont étendus dans des attitudes désolées, plusieurs habitants de Jérusalem.

À gauche, on voit une femme accroupie, les bras croisés sur ses genoux, la tête roulée sur ses bras avec une expression morne et désespérée, de la plus haute poésie. Puis un peu plus loin une autre femme, cambrée par l'excès de sa douleur, les mains convulsivement enchevêtrées, les yeux fixes, la bouche ouverte comme pour un sanglot qui ne peut jaillir, à genoux devant le corps d'un jeune enfant.

[...]

À droite, aux pieds du prophète, un adolescent dont les joues commencent à cotonner, reste affaissé sous l'excès de sa douleur, et laisse choir sa tête sur sa poitrine ; un jeune garçon tâche en vain de le faire sortir de sa rêverie douloureuse, et lui touche le menton avec un geste caressant, mais le jeune homme n'y fait aucune attention, et ne relève pas même les yeux.

Au second plan, deux femmes que l'on ne voit qu'à demi-corps, transportant le corps d'un vieillard mort ou mourant ; l'une le tient sous les jarrets ; la figure de la femme qui est vers la tête est d'une grande suavité ; son profil respire une pitié mélancolique et découragée, admirablement rendue.

Voilà tout le tableau, aussi exactement que la parole peut exprimer la peinture, et la plume suppléer au pinceau. La manière de M. Bendemann a des rapports avec celle de M. Ingres⁵¹.

À la fin de ce passage le jugement de Gautier repose sur le principe de l'analogie et l'œuvre est appréciée en comparaison avec les tableaux d'Ingres. Gautier utilise souvent ce type de comparaisons avec d'autres tableaux du même peintre ou du même tableau. En 1869, il caractérise le *Prométhée* de M. Moreau à l'aide de Léonard de Vinci :

Le Prométhée de M. Moreau est assis sur la cime du Caucase. Ses liens un peu relâchés lui permettent quelque mouvement, et son regard plongeant dans l'avenir semble y lire la venue d'Hercule et la chute de Jupiter ; il ne fait aucune attention au bec du vautour enfoncé dans ses chairs. Sur une roche, à côté de lui, gît un autre vautour qui est mort à la peine sans ébranler la constance du Titan. La victime a duré plus que le bourreau, et l'instrument de torture s'est usé dans le supplice. C'est ainsi du moins que nous interprétons la présence de

⁵¹ *La Presse*, 14 mars 1837, in : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2., *op.cit.* : 193–196, pp. 193–194.

ce second vautour. M. Gustave Moreau est un artiste assez ingénieux pour qu'on puisse lui prêter une intention un peu subtile ; il en est bien capable.

Au dessous du Titan se creuse en abîme un paysage bleuâtre, hérissé de rocs et d'aiguilles bizarres, comme celui que Léonard de Vinci a donné pour fond à la Mona Lisa, mais d'un aspect plus farouche et plus anfractueux, ainsi que le sujet l'exige⁵².

Ces décompositions en parties et le recours à l'analogie ne donnent du tableau qu'une image incomplète. Les parties sont plutôt des objets représentés que le découpage de l'œuvre proprement dite, et le principe d'analogie aide surtout à formuler un jugement de valeur.

Aussi semble-t-il difficile de parler du tableau en tant que surface colorée. Or, la réalité picturale, c'est bien un support, qui est par exemple un morceau de toile, couvert de substances colorantes ; ses dimensions sont mesurables⁵³. Gautier montre bien, en regardant les tableaux de M. Émile Breton, que son art diffère de celui des — à son goût trop nombreux — paysagistes :

Le Soleil couchant a cette bizarrerie audacieuse que la nature seule peut se permettre et qu'on n'invente pas. L'Entrée de village est dans le même cas. Il fait nuit, de gros nuages noirs comme de l'encre courent sur le ciel, déchiquetés par le vent. La neige couvre le sol de son tapis livide. Cette blancheur, qu'aucune ombre n'éteint et qui est la seule lumière du tableau, fait distinguer vaguement dans le fond les silhouettes sombres des chaumines où veillent encore quelques points rouges⁵⁴.

Le discours tourne parfois au récit d'histoire de la littérature en faisant appel à des connaissances de type encyclopédique hors du seul champ pictural. Ainsi, comme le roman *Quentin Durward* de Scott a fourni le sujet du *Massacre de l'évêque de Liège* de Delacroix, Gautier se plaît à citer l'œuvre littéraire :

Qu'on nous permette ici de transcrire ces lignes du livret : « Guillaume de la Mark, surnommé le Sanglier des Ardennes, s'empare de l'évêque de Liège, aidé des Liégeois révoltés ; au milieu d'une orgie dans la grande salle, et placé sur le trône pontifical, il se fait amener l'évêque, revêtu par dérision de ses habits sacrés, et le laisse égorger en sa présence »⁵⁵.

⁵² « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵³ D. Bouverot : « La rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée, d'après la critique romantique », *Revue d'Esthétique* 1-2, 1979 : 55-74, p. 59.

⁵⁴ « Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵⁵ M. Eugène Delacroix : « Le Moniteur universel », *Exposition universelle de 1855*, 19 et 25

Ces observations de Gautier ne sont pas toujours directement relatives au tableau. Elles peuvent aussi concerner le peintre, les personnages et les objets qu'il a peints. Ces digressions permettent aussi d'accomplir l'objectif de l'auteur, qui est de faire connaître les tableaux aux lecteurs. Ses descriptions tentent donc de présenter constamment d'une manière presque parfaite les lieux et les milieux qu'il décrit. Le poète s'efforce particulièrement de nommer, classer et organiser les éléments divers des tableaux. La description s'organise du bas vers le haut, de la périphérie vers le centre, pour finir par adopter la forme simple de l'inventaire, par laquelle les termes ne sont pas suivis d'expansion. Les descriptions de Gautier présentent des objets simultanés et juxtaposés de l'espace dans le successif. Contrairement aux tableaux qui se composent d'une manière plus complexe, les comptes rendus de Gautier peuvent offrir une reconstruction linéaire du temps que le peintre avait concentré dans le moment fécond⁵⁶. Ainsi les comptes rendus de Gautier sont plus les traductions des tableaux que leur transposition.

Ce dernier propos nécessite de préciser la spécificité des deux modes d'expression (écriture et peinture) en comparant les principaux moyens utilisés, afin de mieux comprendre quelles sortes de carences et d'impossibilités les poètes peuvent éprouver face à la peinture. C'est avant tout la temporalité de la littérature qui est ici mise en cause. On a déjà souligné la distinction conventionnelle entre la peinture et la littérature selon laquelle l'organisation du texte littéraire est linéaire et s'inscrit dans une certaine durée. Les partisans de cette distinction estiment qu'un tableau s'appréhende immédiatement dans son ensemble : l'œil englobe l'œuvre dans sa totalité car c'est une image fixe. Mais contrairement au mythe de l'instantanéité de la perception picturale, Bernard Vouilloux a réintroduit la notion de temps dans le tableau, sinon au niveau de sa composition, du moins au niveau de la lecture à laquelle il est soumis. Vouilloux explique qu'en regardant une peinture, l'œil effectue des analyses et des synthèses et opère le greffage d'éléments culturels, le travail de la mémoire, les tris et les rapprochements qui font intervenir la temporalité dans la perception du tableau. Il estime que malgré la dissolution de cette temporalité dans une saisie globale impliquée par l'unité spatiale du tableau, la vision ne doit pas être cristallisée comme si le procès du sens ne pouvait s'opérer qu'en dehors de cette vision, dans une expansion descriptive qui s'opérerait *a posteriori* et se situerait du côté du discours⁵⁷.

juillet 1855, reproduits à la suite dans le chapitre XIV de *Les Beaux-Arts en Europe*, Michel Lévy, 1857, <http://www.theophilegautier.net>.

⁵⁶ Voir G.-E. Lessing : *Laocoon...*, *op.cit.* : 110.

⁵⁷ B. Vouilloux : « Le tableau et la peinture », *Poétique* 65, 1986 : 3-18.

En deuxième lieu, il faut examiner la différence entre les lectures de l'image et de la littérature. Même prise en charge par des systèmes, l'image se caractérise par sa capacité à s'ouvrir à toutes sortes de regards : elle laisse au spectateur des espaces disponibles où peut s'exercer sa vision. En revanche, le texte tel qu'il est conçu par notre civilisation, est très étroitement tissé, et ne sollicite pas ou très peu cette faculté de voir qui fait le privilège de la peinture. Les signes du discours sont conçus selon un code rigoureux et s'appuient sur une riche organisation qui permet de traiter l'information reçue le plus clairement possible et le plus en adéquation possible avec l'intention de l'émetteur. Mais les figures picturales sont perçues selon des structures variables en fonction des récepteurs, et leur effet est donc arbitraire⁵⁸. Par conséquent, le traitement des signes iconiques, ou visuels en général, ne relève pas des mêmes lois que ceux du discours et la combinaison visuelle produit des systèmes de compréhension variables. Tout d'abord, l'image met en mouvement un processus inconscient, infra-linguistique, par lequel se projettent les rêves, les désirs, les angoisses, les craintes, les souvenirs, au gré des lignes et des couleurs, les parcourant selon le cheminement de l'imaginaire. Ce processus est, comme dans le rêve, le résultat d'associations, de condensations, de déplacements, d'identifications, de figurations symboliques. En tous cas, porteuses des signifiés indicibles, l'image ne se laisse pas enfermer dans un système clos. Contrairement à l'écriture, elle peut stimuler la capacité de rêver, c'est-à-dire de glisser sans fin d'une image à l'autre, ou d'une idée à l'autre, en empruntant les chemins multiples de la mémoire et des fantaisies de l'expérience physique individuelles. C'est la fécondité des associations qui explique l'extrême densité iconique de l'image⁵⁹. C'est en cela surtout que réside le caractère synthétique qu'on lui prête.

La peinture juxtapose non seulement dans un même espace des éléments que la cohérence grammaticale ou les contraintes de la logique ne pourraient assembler, mais permet leur association par des combinaisons libres d'autres éléments, hors du champ du tableau, qui provoquent des relations nouvelles et font proliférer le sens. Selon Victoroff l'image peut « communiquer des significations qui ne se prêtent que difficilement à l'expression verbale, voire exprimer des significations qui ne seraient pas du tout tolérées au langage⁶⁰ ».

Réfléchissant sur le rôle joué par l'image dans le symbolisme du rêve et du folklore (mythes et légendes, mots d'esprit), Benveniste dresse quelques

⁵⁸ U. Eco : *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1979 : 95. Voir aussi 96–101.

⁵⁹ R. Barthes : « Rhétorique de l'image », in : R. Barthes : *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Le Seuil, 1982 : 25–42.

⁶⁰ D. Victoroff : *La publicité et l'image*, Paris : Denoël/Gonthier, 1983 : 53.

caractéristiques propres au symbolisme iconique⁶¹ : tout d'abord, un caractère universel, en cela que la plupart des symboles iconiques constitueraient—par delà la différence des langues—un vocabulaire transculturel, commun à tous les peuples. L'image d'un crâne chauve évoque l'idée de castration pour un français, aussi bien que d'autres Européens ou pour les Américains. Ensuite, divers signifiants iconiques peuvent exprimer le même signifié. Les images d'un vase, d'un navire, d'une caverne permettent toutes d'évoquer la même idée, celle du corps féminin. Par ailleurs, les symboles iconiques, contrairement aux mots qui sont des signes arbitraires, sont motivés : un lien existe en général entre l'image et l'idée que celle-ci symbolise. Aussi l'image mérite-t-elle bien le nom de symbole au sens saussurien du terme. Enfin la syntaxe d'après laquelle s'enchaînent les symboles iconiques n'obéit à aucune exigence logique : elle ne connaît qu'une seule dimension, qui est celle de la succession. Comme Freud l'a vu, cette succession incarne la causalité. Benveniste en conclut donc à la possibilité de parler d'un « langage » d'images.

On peut dire avec Victoroff que l'image est à la fois infra-linguistique et supra-linguistique. Elle est infra-linguistique parce qu'elle a sa source dans une région plus profonde que celle où l'éducation installe le mécanisme linguistique. Échappant ainsi aux contraintes imposées par la société au langage naturel, elle utilise des « signes » qui ne se décomposent pas et comportent une multiplicité de variantes individuelles, susceptibles par ailleurs de donner lieu chez un même sujet à des interprétations différentes. Elle est également supra-linguistique parce qu'elle a recours à des « signes » extrêmement denses qui, au niveau du langage organisé, correspondraient à des grandes unités de discours plutôt qu'à des unités minimales. Aussi est-ce à ce niveau du discours seulement que l'on peut, à bon droit, établir des comparaisons entre le symbole de l'image et le langage. On est ainsi amené à annoncer que les différents procédés de figurations dont se sert l'image présentent effectivement des analogies avec certains procédés du discours : ce sont des procédés stylistiques.

La représentation du monde, la description du réel ne se font pas de manière identique car les deux arts n'utilisent pas les mêmes matériaux. Selon René Huyghe, le pictural est le « domaine des effets appartenant exclusivement à la matière⁶² ». Au cœur du pictural donc, ce sont les effets de la

⁶¹ É. Benveniste : « Remarques sur les fonctions du langage dans la découverte freudienne », *La Psychanalyse* 1, 1956 : 3–16.

⁶² R. Huyghe : *Dialogue avec le visible*, Paris : Flammarion, 1955 : 16.

peinture, car c'est par ses effets qu'elle évoque les sujets parlants que nous sommes. La peinture dans ce qui lui est avant tout propre est une pratique de la matière. Contrairement à la langue, la peinture n'a pas d'entité formelle que l'on puisse dénommer unité du système considéré. Si la langue est faite d'unités et si ces unités sont des signes dont le rôle est de représenter, de remplacer une autre chose en l'évoquant à titre de substitut, la couleur, la ligne ne sont pas des signes similaires.

Comme Emile Benveniste le souligne, les couleurs ne désignent pas mais sont désignées. Selon lui, elles ne renvoient à rien ni ne suggèrent rien de façon univoque :

L'artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c'est finalement dans la composition seule qu'elles s'organisent et prennent, techniquement parlant, une signification par la sélection et l'arrangement. L'artiste crée ainsi sa propre sémantique : il institue ses oppositions en traits qu'il rend lui-même signifiants dans leur ordre [. . .]. On peut donc distinguer les systèmes où la signification est exprimée par les éléments premiers à l'état isolé, indépendamment des liaisons qu'ils peuvent contracter⁶³.

C'est la notion même de signe, base des systèmes d'analyse de la linguistique, que la peinture remet en cause et les relations signifiantes de « langage » pictural sont donc à relever à l'intérieur du tableau. Dans la confrontation pictural/verbal, on constate donc que la langue montre les limites qui s'imposent à toute étude trans-sémiotique. Étant donné que le « sens » accordé à une œuvre d'art non-verbale ne peut jamais être désigné que sous forme verbale, le simple fait de commenter une œuvre ou une relation entre plusieurs œuvres fait de la relation trans-sémiotique non plus une interrogation mais un postulat, une fausse évidence.

En élaborant sa théorie de la peinture, Konrad Fiedler a tiré la même conclusion de l'approche des deux arts que Benveniste. Selon lui, la peinture ne représente pas le visuel mais rend visible ; la visualité de la peinture ne se définit pour lui ni en termes de mimésis, ni en termes d'expression d'un sentiment, ni en termes de représentation d'une histoire ou d'une idée. La peinture condense la « connaissance visuelle » et le langage n'aide pas à rendre le monde visuel, au contraire : les concepts effacent notre « Besitz an Sichtbarkeit » (acquis de visibilité⁶⁴). Le sens visuel a son propre langage, qui

⁶³ E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris : Gallimard, 1974 : 58–59.

⁶⁴ Konrad Fiedler cité par J. Le Rider : *Les couleurs et les mots*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 : 28–29.

est celui de la peinture. Ce langage est aussi peu mimétique que les mots dans leurs relations aux choses. Le peintre ne traduit pas le langage des mots en un autre langage, mais l'articule immédiatement en formes et en couleurs, dans le langage non verbal de la peinture. La peinture représente une connaissance visuelle, qui ne doit rien à la connaissance théorique ni aux mots de l'écrivain. Ce «savoir visuel» interprète le monde vécu, il lui donne un sens qu'il serait vain de vouloir traduire en mots⁶⁵.

Une précision s'impose à ce point : les théories de Benveniste et Konrad Fiedler n'aboutissent toutefois pas à l'idée d'une indicibilité de l'art. Ce serait presque le contraire : l'art est pour ainsi dire trop dicible. Une langue comprend, par principe, tout le matériel nécessaire à décrire tout ce qui est concevable, l'art y compris. Mais il y a une différence irréductible, entre le signifié des mots et le signifié des couleurs et du dessin. Cette différence se justifie dans la préférence commune pour la contemplation des albums aux dépens de la lecture de descriptions de tableaux. Ainsi, hors de toute topique de l'indicibilité, les différences structurelles entre l'art verbal et les autres arts réduisent les ambitions d'une approche trans-sémiotique des arts à un domaine très spécifique, qui n'est pas l'objet de cette étude.

Comme Michel Riffaterre⁶⁶ l'a démontré, l'*ekphrasis* est paradoxalement l'inverse de celui qu'elle proclame à atteindre. En effet, elle prétend faire voir une peinture par des mots, alors qu'elle tend au fond à éliminer tout élément visuel en le substituant par des mots. C'est cette contradiction que Riffaterre appelle «illusion de l'*ekphrasis*». Or celle-ci n'est justement suscitée par un texte que parce qu'il cherche à décrire quelque chose qui n'est pas de mots. En d'autres termes, le texte tend donc vers une sorte d'indicible, vers un autre que lui-même : l'image, pure et absolue. L'*ekphrasis* est en effet «un au-delà du langage, le signe que le texte doit aller plus loin que les mots mêmes, recourir à un exemple, à une illustration⁶⁷». On doit donc en conclure que la structure même de l'*ekphrasis* est celle d'une alliance de contraires : elle est l'équivalent d'une autre figure, un oxymore «d'ordre textuel⁶⁸». Bien qu'elle tende vers deux buts différents, ce genre mineur a donc pour effet ultime «celui d'un oxymore qui réconcilie des constantes incompatibles⁶⁹». L'essence même de l'*ekphrasis* est tension, et c'est ainsi seulement

⁶⁵ *Ibid.* : 29.

⁶⁶ M. Riffaterre : «L'illusion d'ekphrasis», in : *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1994 : 211-229.

⁶⁷ *Ibid.* : 220.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Ibid.* : 227.

qu'elle arrive à sa fin ultime : faire percevoir du nouveau — à savoir faire lire, faire voir du nouveau.

Sans se soumettre à l'idée d'un indicible tableau proposée par Lessing, sa distinction entre arts du temps et arts de l'espace demeure féconde. Selon lui, les premiers seraient voués à représenter la successivité et les secondes la simultanéité. C'est cette même idée que reprend Julien Gracq lorsqu'il affirme : « décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulées dans le temps⁷⁰ ». Le texte se donne nécessairement dans un déroulement, l'image en une vision globale. À l'intérieur d'une description littéraire on aperçoit une dynamique qui épouse les mouvements de l'œil regardant l'œuvre. La description littéraire se caractérise par sa souplesse et par sa liberté : l'objet décrit peut être saisi avec des mouvements variés, de haut en bas, s'avance en arrière en jouant sur les plongées, les contre-plongées, les travellings.⁷¹

Contrairement à Lessing, il est possible de saisir la visualité de l'écriture en ce que la figure de style et la diction poétique font appel au sensible. La figure de style que la diction poétique délimite crée dans le texte un domaine visuel. Dès lors la poésie devient un discours susceptible d'être vu. La métaphore de la couleur n'est donc pas seulement un lieu commun rhétorique, elle donne au langage poétique sa fonction : peindre par la voix, rendre la voix visible. Une poésie sera belle si elle fait voir ce qu'elle signifie, si le lecteur, dans le temps de la lecture, se transforme momentanément en spectateur du texte.

Il n'est pas surprenant que la rhétorique n'ait jamais cessé de faire référer à la peinture comme à un supplément et elle s'explique par sa connivence présumée avec le visible, avec le vivant⁷². Les arts rhétoriques présentent des utilisations du langage en vue de plaire, et ils s'interrogent sur l'impact que ce langage peut avoir sur un destinataire. Or, afin de produire les effets requis sur le destinataire, la rhétorique utilise les moyens de l'*elocutio* c'est-à-dire le style. Pour décrire les formes d'ornements stylistiques, les théoriciens du langage se réfèrent, par manière de comparaison, à la peinture et aux arts visuels. On pense que ces illusions n'auraient pas, dans les arts rhétoriques,

⁷⁰ Ch. Maurisson : « Le texte en perspective », in : *Écrire sur la peinture. Anthologie*, Paris : Gallimard, 2006 : 177–240. p. 184.

⁷¹ *Ibid.* : 184–185.

⁷² A.-M. Christin : « La mémoire blanche », in : L. H. Hoek & K. Meerhoff (eds.) : *Rhétorique et image. Textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1995 : 83–98, p. 83.

une simple fonction décorative, mais rendraient compte d'une théorie de la langue et de la pensée.

La rhétorique associe souvent le terme de figure à ceux de couleur et d'ornement. La couleur est associée au plaisir, elle est le moyen d'atteindre un destinataire par l'agrément qu'elle apporte. Les figures sont les ornements du discours, elles revêtent le discours comme la couleur revêt le tableau. «Parle, parle, Quintilien ! Donne-moi une de tes couleurs», s'écrie dans les *Satires* de Juvénal l'épouse adultère surprise au lit dans les bras de son amant et cherche les mots pour abuser son mari⁷³. Il serait faux de dire que l'éloquence de Cicéron aurait préféré la parole incolore ou décolorée aux couleurs de l'éloquence.⁷⁴ Mais dans l'*Orator*, il comparait l'emploi des mots par les sophistes à la disposition des couleurs par les peintres, ce qui n'était un éloge ni des sophistes, ni des couleurs. Cicéron dénonçait les sophistes Gorgias et Isocrate, leur quête d'une vaine élégance, leurs abus des couleurs variées et des figures de mots. Ce dénigrement de l'utilisation des couleurs n'était pas le propre de Cicéron, mais s'inscrivait dans la querelle entre asiatisme et atticisme.

Alors que les théoriciens atticistes condamnaient la couleur et le fard du discours dans le domaine de l'élocution, le langage figuré se référait constamment à l'acte de voir. Les figures rhétoriques étaient d'autant plus évocatrices qu'elles mettaient sous les yeux de l'auditeur-lecteur la réalité mise en scène. *L'elocutio*, en ce sens, demande à l'auditeur une participation visuelle. Selon Quintilien, les objets décrits par l'orateur s'impriment dans l'imagination de l'auditeur. La parole n'est pas tant une peinture des choses qu'une illusion de peinture. Quintilien définit l'imagination comme la faculté grâce à laquelle nous pouvons «nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous⁷⁵». L'éloquence consiste donc à peindre avec des mots en recourant aux moyens propres au discours, c'est-à-dire les figures. La clarté dépend de l'utilisation des figures de style. Ces figures sont capables d'ordonner un spectacle mental que le lecteur-spectateur reconstruit par lui-même. Ainsi de l'hypotypose, définie par sa capacité à «faire image», à mettre sous les yeux : elle est la première concernée par l'élaboration de l'illusion visuelle. Fontanier, héritier de la tradition rhétorique, utilise la terminologie suivante pour définir l'hypotypose : «L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si

⁷³ J. Le Rider : *Les couleurs et les mots*, op.cit. : II.

⁷⁴ M. Fumaroli : *L'âge de l'éloquence*, Paris : Albin Michel, 1994 : 149.

⁷⁵ Quintilien : *Institution Oratoire*, Jean Cousin (trad.), Paris : Les Belles Lettres, 1975 : VI, 2, 29.

énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante⁷⁶.»

Lacan a rapproché l'image du rêve et de la métaphore. Selon lui, les opérations condensation/déplacement qui caractérisent le rêve sont aussi à l'œuvre, plus largement, dans la perception de l'image. Comme le rêve, la peinture n'a aucun moyen de représenter des relations logiques entre les pensées qui la composent. La condensation procède en modifiant, d'une manière convenable, leur figuration et elle agit sur le spectateur en suscitant des rapprochements de deux types : similarité et juxtaposition. La condensation est une sorte de raccourci intellectuel qui se substitue ici à des opérations langagières telles que la description, le récit ou la démonstration⁷⁷.

Arrêtons-nous un peu à la métaphore. Aristote, en son temps, avait défini la bonne métaphore comme « la perception intuitive de la similitude dans les choses dissemblables ». La métaphore rapproche, éblouit, manifeste. Il faut, comme le dit Genette, la prendre à la lettre, pour que s'opère la transmutation des mots en visible. La digression élargit le champ de vision et développe une sensibilité poétique qui ouvre l'accès à la peinture.

D'après ces conceptions, il convient de dire que c'est proprement ce qui dans la peinture n'est pas linguistique, ce que l'on peut qualifier de spécifiquement « pictural » qui intéresse Théophile Gautier et inspire son écriture. La question sur l'art, structuré comme langage permettant de concevoir le passage du tableau au texte comme une expérience de traduction, n'a donc plus lieu d'être posée ici.

Aussi, la problématique du rapport entre la peinture et le langage a-t-elle entraîné une hésitation sur la possibilité, lors de l'approche visuelle, d'un principe d'organisation du monde qui se passe du langage, un ensemble de repères pour l'homme qui lui donnent la possibilité de produire du sens en deçà du langage. Une page écrite peut comporter des valeurs plastiques et peut être appréhendée selon des parcours qui ne correspondent pas nécessairement à celui de la graphie des mots. Mais le poète qui essaie de traduire le « visible » dans les mots en établissant des inventaires est une tentative vouée à l'échec. Gautier avec ses « expressions macaroniques⁷⁸ » ne peut pas désigner

⁷⁶ Fontanier : « Articles Hypotypose », *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion, 1977 : 390.

⁷⁷ J. Lacan : « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in : *Écrits*, Paris : Seuil, 1966 : 490–526, p. 508.

⁷⁸ Selon Delacroix Gautier prend un tableau, « le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique ; pourvu qu'il trouve à chatoyer, miroiter les expressions macaroniques qu'il trouve à faire chatoyer, miroiter les

l'essence de la peinture. Son système de description est une transposition, une rédaction exacte, équivalente et non une traduction : « De même qu'on réduit une symphonie au piano, il réduit un tableau à l'article⁷⁹. »

expressions macaroniques qu'il trouve avec un plaisir qui vous gagne quelquefois...il est content, il a atteint son but d'écrivain curieux...» (E. Delacroix : *Journal 1822-1863*, Paris : Plon, 1968 : 515-516.)

⁷⁹ Ch.-A. Sainte-Beuve : «Nouveaux Lundis», p. 318, cité D. Scott : *Pictorialist poetics*, *op.cit.* : 22.

ENTRE LE JOURNAL INTIME
ET LE MONOLOGUE CORPOREL
—*SPLENDID HÔTEL* DE MARIE REDONNET

KATARZYNA KOTOWSKA

Université de Gdańsk
Chaire de Philologie Romane
ul. Grunwaldzka 238a
80266 Gdańsk
Pologne
k.kotowska@univ.gda.pl

Abstract: The narrative structure in Marie Redonnet's novel *Splendid Hôtel* (*Splendid Hotel*) is ambiguous. It has the characteristic features of the literary genre, diary (*journal intime*). In the novel, the Narrator—a woman with indefinite name and age—reports all prominent measures she has undertaken while she was running a hotel, a property she had inherited from her grandmother. She tries to cope with different kinds of pests (flies, mosquitoes, rats, bedbugs, spiders, termites), workers (carpenters, cabinetmakers, thatchers, plumbers) and their bills, and guests (prospectors, geologists, team foremen, engineers). She also copes with two spoiled and irritating sisters: sickly Ada and a would-be actress—Adel. Redonnet makes a skillful use of metaphoric possibilities. *Splendid Hôtel* remains a female body, and the body seems to be the actual author of monologue. That is why the monologue can be called 'corporeal'.

Keywords: Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, corporeal monologue, diary, female writing

«Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme»¹. Ainsi en 1974 Annie Leclerc, dans *Parole de femme*, souligne l'impératif de la recherche d'une nouvelle forme d'expression. Comment y parvenir ? Une voie appropriée s'avère être celle de la mise en relief du corps. Effectivement, comme le résume Audrey Lasserre «[...] la (ré)invention d'une nouvelle langue, propre aux

¹ A. Leclerc : *Parole de femme*, Arles : Actes Sud, 1974 :16.

femmes, passait par l'inscription textuelle du corps féminin»². D'ailleurs, pourquoi ne pas profiter de ce potentiel de la relation étroite de la féminité et de la corporéité tellement réclamée? Il semble qu'au XX^e siècle le statut de la seconde gagnait de plus en plus en valeur. Les théories des post-structuralistes (Foucault), et des phénoménologues (Merleau-Ponty), à partir des années quatre-vingt, ont fait du corps le point de référence majeur dans le contexte social. Comme le remarque Urszula Śmietana, il est devenu d'emblée une icône, un *signum temporis* de la modernité. Jusqu'alors mis en marge, le corps cessa d'être conçu comme un fardeau gênant de la féminité. Bien au contraire, il aurait dû la compléter et la supporter³. L'univers littéraire féminin, à tâtons, analyse ce moyen d'expression. Il le fait d'ailleurs avec beaucoup de pertinence. Comme le fait entendre Christine P. Makward, dans l'écriture des femmes «[...] il n'y a non seulement retour au corps ou «biographie», mais mise en place du corps comme sujet-agent de l'écriture»⁴. La mise en route de l'expression purement féminine exige donc une narration bien particulière. «[...] il faut que ton corps se fasse entendre»⁵ Helene Cixous s'écriait-elle. Marie Redonnet avec son *Splendid Hôtel* semble répondre à cet appel.

Splendid Hôtel (1986), avec *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*, constitue un triptyque des récits dévoilant le penchant de l'écrivaine pour l'esthétique de la rêverie fantasmatique. Délibérément elle fait recours à l'univers du conte de fées qui demeure un moule fictionnel pour ses romans. Redonnet est loin pourtant de répéter les schémas patriarcaux dont l'exemple nous fournit les études de Vladimir Propp. Avec ses phrases simples, rythmées, dépouillées et répétitives elle débauche la rhétorique habituelle de ces catégories⁶.

La structure narrative du *Splendid Hôtel* n'est pas tout-à-fait homogène, sa nature générique reste aussi ambiguë. Elle ressemble aux notes du journal intime d'une femme sans nom et sans âge. Ainsi nous apprenons comment la propriétaire d'un miséreux hôtel hérité de sa grand-mère passe sa vie à entretenir l'immeuble bâti au bord du marais virulent. Élaboré au fil du

² A. Lassere: «Écrire au féminin», *TDC* 848. (<http://www.cndp.fr/RevueTDC/848-65956.htm>)

³ U. Śmietana: «Od écriture féminine do «somatekstu» Ciało w dyskursie feministycznym», *Przegląd filozoficzno-literacki* 1 (3), 2003: 153–171, p. 153.

⁴ S. Wilson: «L'auto-bio-graphie: vers une théorie de l'écriture féminine», *French Studies* 63 (4), 1990: 617–622, p. 618.

⁵ H. Cixous: «Le rire de la Méduse», *L'arc* 61, 1975: 39–54, p. 43.

⁶ Cf. Y. Went-Daust: «Ecrire le conte de Fées; l'œuvre de Marie Redonnet», *Neophilologus* 77, 1993: 387–394, p. 387.

temps le récit de la diariste reste une seule source de savoir sur l'action narrée. Mené à la première personne, rédigé au présent, dépourvu de dialogues le texte répond aux exigences formelles du journal intime. Néanmoins bien que ce type d'écrit personnel soit en principe autarcique, c'est-à-dire que le diariste écrit pour lui-même afin pour établir une sorte d'*autocommunication* selon l'expression de Jean Rousset⁷, la narratrice du *Splendid Hôtel* s'abstient constamment de réflexion personnelle approfondie. Elle est plus proche d'une chroniqueur qui relate les événements qu'elle témoigne. On ne trouvera pas non plus de dates qui marqueraient la fréquence de ses notes. En outre le texte est dénué de nature polythématique caractérisant le journal intime⁸. Effectivement le sujet unique du récit s'avère être Splendid Hôtel lui-même. Nous aurions dû donc peut-être considérer ce texte plutôt dans les catégories d'un monologue. Qui est-ce qui serait pourtant son vrai actant ?

Accompagnée par ses deux sœurs, Adel la comédienne ratée et Ada la souffrante, l'héroïne du *Splendid Hôtel* consacre ainsi sa vie entière aux soins portés au fonctionnement correct du bâtiment. La tâche n'est pas facile à effectuer. Tout au début de son histoire la narratrice constate : «Le Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère»⁹. En effet, son état actuel est effroyable et il ne fait qu'à empirer. Il se délabre, se dégrade, tombe en ruine, s'anéantit. Des raisons à ce fait sont diverses : son âge, sa construction mais surtout la localisation inattendue dans des alentours boueux et humides. Comme le précise la narratrice : «Le Splendid Hôtel est construit sur une nappe d'eau souterraine. C'est la faute à grand-mère. Personne n'avait jamais construit un hôtel en bordure du marais»¹⁰. L'audace de la grand-mère était pourtant fort payée. Le climat malsain nuisait moins aux clients qu'à l'immeuble. Le pire des problèmes s'avérait une tendance néfaste des sanitaires à se déboucher.

Mon problème, c'est toujours les sanitaires. Ça ne s'arrange pas, au contraire, ça s'aggrave. J'ai l'angoisse de ne plus parvenir à les déboucher. Je devrais peut-être condamner les sanitaires. C'est une décision difficile et douloureuse à prendre. Quand je pense comme grand-mère était fière de ses sanitaires tout neufs qui

⁷ Cf. J. Rousset : «Le Journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique* 56, 1983 : 438.

⁸ Cf. M. Główniński : «Powieść a dziennik intymny», in : M. Główniński : *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973 : 76–105, p. 82.

⁹ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, Paris : Minuit, 1986 : 9.

¹⁰ *Idem.*

plaçaient d'emblée son hôtel dans une des premières catégories. Il va me falloir me résoudre à les condamner¹¹.

Le seul fait d'avoir installé des sanitaires dans toutes les chambres était un geste unique et prestigieux dans la région. C'est pour cela, sans doute, que la narratrice tenait particulièrement à l'entretien du système de tuyauterie. Hantée par son obsession elle était prête à en satisfaire jusqu'aux exigences les plus saugrenues. C'est pour cela sûrement que Michel Lantelme lui accorde le titre de *Madone aux toilettes* qui leur prodigue effectivement «ses soins de manière [...] récurrente et [...] unique»¹².

Le système du Splendid, déréglé, dévasté et en panne perpétuelle, résistant mal à la chaleur, au gel et aux fuites d'eau, ne cessait d'être détraqué par des clients peu compréhensifs : les ouvriers du chantier de chemin de fer, une équipe de prospection pour le marais, les géologues ou les ingénieurs construisant une digue. Pourtant c'étaient les tuyaux, mystérieux et difficiles à contrôler, qui dévastaient davantage le Splendid. La narratrice le soupçonnait bien à propos :

Il y a des tuyaux de toutes grosseurs qui courent sur les murs. Ca se comprend qu'il y ait des problèmes. Les tuyaux forment un vrai labyrinthe. Même le plombier a du mal à s'y reconnaître. Il dit qu'il ne comprend pas comment on a pu faire une installation pareille¹³.

Selon Anne Simon, le roman de Redonnet pourrait être interprété comme une rêverie sur «[...] le côté délétère du féminin et notamment du maternel puisque la vieille narratrice, sans enfant, passe son temps à errer dans un hôtel assimilé à un corps féminin en décomposition pour en réparer les sanitaires»¹⁴. Il est fréquent que dans ses textes l'écrivaine fait recours aux symboles dont le décryptage reste une nécessité permanente¹⁵. *Splendid Hôtel* semble, en effet, comparer ou même assimiler l'hôtel au corps féminin.

¹¹ *Ibid.* : 122.

¹² Les toilettes acquièrent dans l'univers de Redonnet le statut d'un «lieu de mémoires et de souffrance. Une souffrance intime, rentrée, infiniment privée, sans drame de la voix, portée plutôt par une écriture lancinante et répétitive, inlassablement psalmodiée à coup de petites phrases, toutes prononcées sur un même ton». M. Lantelme : «La Madone aux toilettes,» *Revue des sciences Humaines. Petits Coins. Lieux de mémoires* 1, 2001 : 163-179, p. 165.

¹³ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, *op.cit.* : 40.

¹⁴ A. Simon : «Tota mulier in utero? Réorientation de la maïeutique chez les romancières contemporaines», *Actes de la journée d'études Voyages intérieurs*, 2004 : 32-43, p. 40. (<http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/voyages.pdf>)

¹⁵ Cf. Y. Went-Daust : «Ecrire...», *op.cit.* : 388.

Redonnet déclarait personnellement que c'était «[...] la première fois chez moi qu'une voix de femme engendrait l'écriture et que l'écriture s'incarnait dans le même mouvement (à la fois dans les corps des sœurs du Splendid et dans le corps qui représente l'hôtel lui-même)»¹⁶. Le Splendid, en tant que corps «hystérisé et totalement déréglé»¹⁷ symbolise ainsi les «problèmes de tuyauterie» au sens double du terme. Le symbolique de la tuyauterie n'est pas dépourvu de rapports avec la condition féminine. Comme le remarque Anne Simon les femmes «[...] sont réputées avoir «des problèmes de tuyauterie», pour reprendre une expression particulièrement vulgaire et évocatrice des organes génitaux féminins, assimilés dans le langage courant à une robinetterie douteuse, à un transit en panne»¹⁸. Le corps humain est constitué de tubes de toutes sortes «[...] veines, veinules, vaisseaux, œsophage, larynx, intestins grêle et gros, aortes, artères et artérioles, canaux sanguins divers et variés, urètre, vagin»¹⁹. La mécanique des fluides le réglant risque d'être perturbée. Le manque cyclique d'étanchéité de ce système de «tuyaux» semble notamment définir et déterminer le corps féminin. *Splendid Hôtel* illustre cette menace. Le manque d'étanchéité, le dérèglement, les fuites régulières, les débouchements et les débordements des limites y sont habituels. Cette maison incontrôlée, minée, insaisissable devient abjecte dans le sens que Julia Kristeva attribue à ce terme. L'auteur de *Pouvoirs de l'horreur* précise que «ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte»²⁰. Le fait est évident si on prend en considération l'entourage boueux su Splendid ; le marais qui ne respecte pas les limites et avec la pluie inonde tout : le chantier, le jardin, les tombes. «Le cimetière est entièrement inondé et les tombes disparaissent sous l'eau»²¹. On ne se sent plus en sécurité là, où on viole constamment les frontières. Même la digue qui aurait dû résister au marais y céda :

¹⁶ M. Redonnet : «Redonne après Maldonne», *L'infini. Littérature/Philosophie/Art/Science/Politique* 19, 1987 : 160-163, p. 162.

¹⁷ M. Darrieussecq : «Marie Redonnet et l'écriture de la mémoire», *La Revue des lettres modernes. Mémoire du récit*, 1998 : 177-195, p. 178.

¹⁸ A. Simon : «Tota...», *op.cit.* : 40.

¹⁹ F. Chevillot : «Le dedans par le dehors : Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb», *Actes de la journée d'études Voyages intérieurs*, 2004 : 44-52, p. 46. (<http://www.ecritures-modernite.cnrs.fr/voyages.pdf>)

²⁰ J. Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980 : 12.

²¹ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, *op.cit.* : 56.

Ce qui restait de la digue est de moins en moins visible. Les parties englouties doivent progressivement attirer dans leur mouvement d'affaissement ce qui reste de la digue en surface. Toute la digue s'affaisse [...]. La digue va être engloutie comme le cimetière. Les tombes de mes sœurs vont disparaître. Et leurs beaux cercueils de bois vont prendre l'eau. Ada et Adel n'échapperont pas au marais. Elles vont rejoindre grand-mère quelque part dans les fonds. Je n'ai pas réussi à éviter à mes sœurs cette fin instable au fond du marais. Elles aussi sont emportées. Rien ne peut résister au marais [...] Grand-mère et mes sœurs appartiennent au marais²².

Être emporté par le marais, y appartenir ; tel est le destin infaillible de la féminité. Cette vision obscure exige pourtant une analyse un peu plus pénétrante. L'histoire du Splendid s'entrecroise avec celle de la construction du chemin de fer dans ses alentours. L'exploitation du marais, le fait de pouvoir le contrôler, le réglementer et en profiter s'avère un rêve éternel et toujours inaccompli. Même la narratrice qui estimait beaucoup le caractère quasi sauvage de l'environnement de son hôtel, songeait à profiter de son industrialisation :

Si cette voie de chemin de fer était construite, la vie pourrait changer. J'aurais peut-être le courage de faire un emprunt, d'entreprendre des travaux de restauration. Je pourrais même rebaptiser le Splendid, l'appeler l'Hôtel du chemin de Fer comme Adel le voudrait. Ce serait un nouveau départ²³.

Ainsi les spécialistes dans le domaine, les équipes de prospection pour le marais, les géologues et les ingénieurs entreprenaient des travaux afin de pouvoir profiter de cette réserve naturelle mal connue. Leurs efforts n'ont pourtant pas abouti aux solutions heureuses. La digue finit enfin par être entièrement engloutie par le marais. Elle n'a pas pu résister à cette force abjecte et mystérieuse. Le marais échapperait à coup sûr à toutes sortes de maîtrises et d'ordres établis. De l'autre côté, ce que souligne plusieurs fois notre héroïne : « Le marais mérite qu'on s'y intéresse. C'est une véritable réserve naturelle. On s'en finit pas de l'explorer »²⁴. Il faudrait peut-être chercher d'autres moyens pour l'appriivoiser. « Grand-mère a toujours cru au marais »²⁵ c'est justement grâce à cette confiance que l'immeuble n'avait jamais été inondé²⁶. Il

²² *Ibid.* : 123–124, 126.

²³ *Ibid.* : 26.

²⁴ *Ibid.* : 24.

²⁵ *Ibid.* : 34.

²⁶ Le motif d'inondation et de résistance contre les eaux est d'ailleurs présent dans tout

est devenu la seule construction qui a réussi à ne pas être complètement dévastée : « Il n'y a que le Splendid qui résiste au marais parce que grand-mère a trouvé le bon endroit »²⁷. La grand-mère, celle qui a légué à la narratrice son hôtel, lui a aussi transmis le savoir qu'elle a acquis en l'entretenant. De génération en génération, d'une femme à une autre c'est une éternelle passation du destin marqué par les « problèmes de tuyauterie ». Redonnet souligne ainsi l'aspect cyclique de l'existence humaine²⁸. Comme le remarque Marie Darrieussecq dans son article consacré à la prose de l'écrivaine :

Dans les récits de Redonnet, l'aventure omniprésente du corps féminin — transmis comme à l'identique de génération en génération — est déjà un processus narratif qui, tout en étant la marque physique d'une individuation, prolonge la mécanique des destinées²⁹.

Les fuites constantes d'eau dans le Splendid faisaient sans doute rapports aux menstrues dérégées, au sang des femmes qui les rejoignent d'une relation particulière dans leur destin commun. C'est d'ailleurs un sujet très cher à Redonnet. L'histoire de Mélie dans le roman *Rose Mélie Rose* de 1987 commence justement par les premières règles de l'héroïne : « A mon réveil, j'ai tout de suite vu le sang sur mes draps. C'est mes premières règles. Elles sont arrivées le jour de mon douzième anniversaire qui est aussi le jour de la mort de Rose [...] C'est sûrement un signe que j'aie mes premières règles le jour de mon douzième anniversaire qui est le jour de la mort de Rose »³⁰. Comme l'interprète Darrieussecq :

Les règles, ce cycle de sang par lequel commence *Rose Mélie Rose* et qui l'achève de façon fatale sur l'hémorragie de la maternité, les règles sont à l'image de cet éternel retour du destin féminin, puis, à mesure que l'œuvre prend de l'ampleur, du destin humain³¹.

Ce qui est d'ailleurs à souligner, c'est que le destin féminin ne se réduit pas chez Redonnet à un simple écoulement du sang. Il y a toujours un savoir

le triptyque ; le barrage dans *Forever Valley* ou l'île de Oat inondée par la lagune dans *Rose Mélie Rose*, C. Jellenik : « Redonnet redoes », *Contemporary French and Francophone Studies* 10 (1), 2006 : 63–71, p. 66.

²⁷ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, *op.cit.* : 124.

²⁸ O. Cazenave : « Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : Le personnage féminin à l'aube du XXI^e siècle », *Research in African Literatures* 34 (3), 2003 : 190–191, p. 191.

²⁹ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, *op.cit.* : 181.

³⁰ M. Redonnet : *Rose Mélie Rose*, Paris : Minuit, 1987 : 12.

³¹ M. Darrieussecq : « Marie Redonnet. . . », *op.cit.* : 181.

mystérieux qui l'accompagne, l'entretien du Splendid ou la maîtrise de l'alphabet ancien que Mélie a acquise grâce à Rose. L'héroïne de *La Sorcière* de Marie NDiaye transmet à ses filles le pouvoir surnaturel avec des larmes sanguines. Le tout début du roman de NDiaye nous apprend : « Quand mes filles eurent atteint l'âge de douze ans, je les initiai aux mystérieux pouvoirs »³².

A la lumière des constatations données le monologue de la narratrice du *Splendid Hôtel* acquiert le caractère presque physiologique. Il témoigne d'« une intériorisation évidente d'un discours » où « [...] l'écriture féminine est dite pulsionnelle et hystérique, reliée à une immédiateté et à une naturalité incontrôlables »³³. Ainsi Splendid est affecté périodiquement par « toutes sortes de catastrophes invraisemblables, externes et surtout internes : la pluie, le brouillard, les grandes chaleurs, la neige, les moustiques, les araignées, les mites, les termites, les rats, les papillons de nuits, les cafards, les mouches, les toilettes qui se bouchent avec régularité, le jardin dévasté par les inondations, les fondations de l'hôtel qui sont rongées, les murs qui commencent à s'écrouler, les tuyaux rouillés qui provoquent des fuites d'eau »³⁴. Or, il ne s'agit pas ici seulement de la détérioration d'un bâtiment, mais encore des trois sœurs, trois femmes différentes y résidant, trois faces de la féminité, trois approches de sa physiologie. Lidia Cotea, dans son article *Splendid Hôtel ou le corps comme lieu d'une affirmation identitaire*, fait remarquer que « [...] les rapports qui s'instituent entre les trois sœurs sont facilement décelables à travers la corporéité. Le texte met d'emblée en scène le corps fatigué, malade, le corps-tombeau »³⁵. Il serait également adéquat de considérer ces trois démarches comme une illustration universelle de la physiologie pénible et déréglée du corps féminin. Ainsi Ada, atteinte d'une maladie quasi permanente, en représente l'image assez repoussante (« Elle a des bleus sur tout le corps à cause de la mauvaise circulation de son sang. Sa table de nuit est pleine de médicaments et de pots de maquillage »³⁶). Le sang qui circule mal stigmatise son corps abject et le rend encore plus obscène par sa prétention à être coquette ; les médicaments, les pots de maquillage et l'odeur désagréable se mélangent dans une combinaison bien malingre (« Ada passe des heures

³² M. NDiaye : *La Sorcière*, Paris : Minuit, 1996 : 9.

³³ C. Détrez & A. Simon : *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris : Seuil, 2006.

³⁴ L. Cotea : « «Splendid Hôtel» ou le corps comme lieu d'une affirmation identitaire », *Analele Universitatii Bucuresti* LV, 2006 : 111-118. (http://www.e-scoala.ro/limbi-straine/lidia_cotea.html)

³⁵ *Idem.*

³⁶ M. Redonnet : *Splendid Hôtel*, *op.cit.* : 10.

à se maquiller. Ca lui donne bonne mine. On ne dirait pas qu'elle est si malade»³⁷). Le corps d'Adel, d'un autre côté, irrite par son déficit symbolique. Elle se lie d'une dépendance quasi corporelle avec l'hôtel ou plus précisément, avec les clients y logeant :

Dans la journée, quand l'hôtel est vide, elle [Adel] a un air perdu. Elle va et vient. Quand le soir tombe, elle s'enferme dans sa chambre pour se préparer. Elle flotte dans ses robes. On aperçoit sa poitrine maigre qui commence à s'affaïsser. Elle est sans pudeur. Je ne peux pas m'empêcher de la regarder. Ça l'irrite. Quand elle va se coucher, il y a toujours un des hommes qui la suit dans sa chambre. J'aurais dû m'en douter³⁸.

Adel, qui vit au gré de sa sexualité dont elle devient une véritable prisonnière, se vide complètement de son autonomie. Elle représente, en effet, l'image «[...] d'un corps dompté, assimilé et désémantisé puisque réduit à une surface imprégnée par l'autre»³⁹. Elle abolit les frontières ouvrant ainsi une issue pour le travail destructeur de l'abject. Comme le note Cotea : «[...] les frontières de l'être deviennent perméables, la présence de l'autre se fait de plus en plus pressante jusqu'à la suppression de la distance personnelle, convertie d'abord en distance intime et après annulée»⁴⁰. Les soins que la narratrice porte tantôt aux sœurs, tantôt à l'immeuble lui fournissent un savoir précieux sur ces limites. D'une façon, peut-être un peu intentionnelle, elle songe à appliquer cette connaissance, à faire restaurer l'hôtel/le corps féminin qui survivrait à toutes les catastrophes qui l'avaient jusqu'alors affecté.

La corporéité du discours mené demeure dans *Splendid Hôtel* presque tangible. C'est, en effet, le corps, le corps féminin en toute sa complexité, qui s'avère un vrai actant du monologue que nous aurions le droit d'appeler le monologue corporel. Redonnet se réfère d'une façon captivante aux postulats de l'*écriture féminine* afin de faire du corps non seulement le sujet mais aussi le moyen de l'expression.

³⁷ *Ibid.* : 9-10.

³⁸ *Ibid.* : 18-19.

³⁹ L. Cotea : ««Splendid Hôtel» ou le corps comme lieu d'une affirmation identitaire», *op.cit.*

⁴⁰ *Idem.*



LES SILENCES DU DIALOGUE ROMANESQUE DANS *MODERATO CANTABILE* DE MARGUERITE DURAS

ZLATKA TIMENOVA VALTCHEVA

Universidade Lusófona de Lisboa
P. O. Box 1664
1016-001 Lisboa
Portugal
ztimenova@netcabo.pt

Abstract: This paper deals with the silences of dialogue in *Moderato Cantabile* by Marguerite Duras. The starting hypothesis is that silence is a phenomenon of constructive and significant absence which could justify a choice of writing. The concrete question which we would like to analyze is how fictional dialogue creates meaningful silences.

Keywords: absence, silence, writing, dialogue, Marguerite Duras

I. Langue et silence

Le caractère sémiotique de la pensée humaine relève du rapport du présent et de l'absent, intrinsèque à tout signe qui se présente à la place de la chose (absente). Au cours de l'échange verbal, le silence éloquent est perçu comme une absence signifiante de paroles prononcées ou de mots écrits.

Sur le plan du langage, le rapport entre présence et absence pourrait être pensé à partir du dynamisme de l'arbitraire et du motivé, fondateur du signe linguistique. Le découpage linguistique (sons/pensées), c'est-à-dire le rapport entre le signe et le monde réel, est arbitraire. Cependant, dans la communication, c'est la nécessité de motivation de ce même rapport qui prime et permet ainsi l'attente d'un nouveau découpage à la suite de la perception d'une absence d'équilibre entre la langue et le réel, entre quelque chose qui est dit et quelque chose qui fuit la parole. La frontière entre la *parole parlée* et la *parole parlante* (dans la terminologie de M.-Ponty) est mobile, changeante.

Le silence éloquent est tributaire de cette frontière flottante entre ce qui se dit et ce qui reste au bord des mots¹.

Ainsi, le discontinu que la langue instaure se trouve-t-il dépassé par le silence éloquent qui inaugure le continu comme un mouvement perpétuel de signifiante, comme un passage du pensé à l'im-pensé, bonheur et inquiétude du verbe.

Selon cette hypothèse le silence est un *fait de langage* qui a ses fondements dans l'acte sémiotique et possède les mêmes fonctions que la langue : syntaxique, sémantique et pragmatique.

2. Silence et communication verbale

Dans la communication interpersonnelle le silence est aussi important que la parole. Le refus de paroles est un acte pragmatique aussi chargé de sens que l'exercice de la parole. Le silence n'est pas un vide, il est interprétable.

Etudiant le rapport entre parole, mot et silence sur le plan de l'énonciation, Pierre van den Heuvel (1985:67) propose l'hypothèse suivante :

Vu sous l'angle de l'énonciation et dans sa relation avec l'oral et l'écrit, un tel silence (*refus de communiquer*) est alors, en quelque sorte, l'acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. [...] un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée.

Dans cette optique, Van Den Heuvel attribue au silence la même valeur qu'à la parole. Il est considéré comme «l'acte de la non-parole» qui possède une signification.

La signification du silence est interprétable bien qu'elle soit difficilement formulable, les hypothèses d'interprétation étant multiples, car basées sur un contexte extralinguistique très large.

Dans le cadre de l'énonciation, le silence du locuteur s'apparente à un comportement, à une attitude, à un choix. Le silence éloquent est une réaction individuelle tout comme le rire, par exemple, dont Ducrot (1991:19) affirme qu'il «se donne pour involontaire—ce qui permet au rieur de prouver par son rire le ridicule de son adversaire», sans recourir donc aux paroles.

¹Pour plus de détails voir: Z. Timenova Valtcheva: *Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras* (doctoral dissertation), Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2008.

Le silence ouvre un espace sémantique vertical qui s'associe à la dimension horizontale de la parole. La linéarité de la parole et du sens, loin d'être abolie, accentue la profondeur et l'ambiguïté de l'espace sémantique propre au silence. Ce n'est pas l'espace du sens évident, quotidien, ce n'est pas celui du sens partagé, agencé, déterminé. C'est un espace vertigineux impossible à circonscrire, un espace de dimensions mobiles où l'avant et l'après, l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet existent en fusion. C'est un espace synchrétique où le sens prend son origine dans la douleur de la séparation, de la limitation, de la distinction.

3. Le silence en littérature

En littérature le silence est analysable comme un *fait d'écriture*. Pour étudier le silence littéraire, il est nécessaire de considérer l'existence d'une intention et d'un projet d'écriture, englobés par une logique poétique dans un contexte esthétique, culturel et idéologique.

Dans *Paroles perdues*, Arnaud Rykner (2000:49) formule une réflexion quelque peu radicale qui oriente le débat vers la finalité du silence littéraire :

Défi au langage, le silence est peut-être l'horizon de toute création verbale, voire de toute création artistique. Parce qu'il va contre l'expansion du logos, il peut apparaître comme l'aboutissement ultime, la visée secrète de toute parole, de tout acte, qui refuserait sa récupération par l'ordre préétabli du langage et du monde.

Suivant cette perspective, le silence serait une liberté de la parole de mourir et de renaître pour un nouveau rapport au monde.

L'art littéraire recèle la fascination de l'écrivain face à la langue qu'il doit apprivoiser pour délimiter, donner forme, organiser, appeler à vivre et offrir aux autres le monde et les choses qu'il porte en lui. Pour régner sur le monde et les choses. Par ailleurs, l'écrivain est en proie à une tension qui l'entraîne à anéantir la langue, réductrice et tyrannique, à faire signifier cet anéantissement, pour pointer d'autres mondes insoupçonnés, tentants parce qu'informulables. Les mondes de la fiction. Ainsi l'écrivain règne-t-il sur les pulsions de l'inconnu et du nouveau ? Il installe son royaume sur le territoire du désir. Sa victoire ou sa défaite, c'est le silence auquel les mots donnent corps. L'écrivain doit donc maîtriser les mots pour arriver à martyriser la langue et faire apparaître le silence dont le sens est *le tout autre* que le mot insufflé, mais ne dit pas.

Nous retrouvons une idée semblable chez Barthes (1984: 279):

La littérature a pour matière la catégorie générale du langage ; pour se faire, non seulement elle doit tuer ce qui l'a engendrée, mais encore, pour ce meurtre, elle n'a à sa disposition d'autre instrument que ce même langage qu'elle doit détruire.

Aussi le *dire* littéraire n'atteint-il sa perfection que par l'union du mot et du silence ?

Le silence littéraire est le résultat d'un choix stylistique dans le cadre d'une esthétique littéraire, c'est le choix de la face cachée de l'activité langagière, perceptible grâce à certains procédés d'écriture, mis en œuvre par l'écrivain.

Dans le texte romanesque, le silence n'existe que par les mots et les mécanismes narratifs et il est discernable comme un *effet de sens*.

En poésie, le silence relève du rythme et de la musicalité du vers. Le silence peut donc être perçu physiquement. En outre, c'est un silence éloquent, il installe le sens entre les mots et il le prolonge après le mot. Dès la fin du XIX^e siècle, silences et mots sont également valorisés par le poète. Dans *Les Interviews de Mallarmé*, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz (1995: 28), nous pouvons lire :

Car il faut qu'on sache que les essais des derniers venus ne tendent pas à supprimer le grand vers ; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet [...] Les jeunes espacent ces grands traits [...].

Dans une pièce dramaturgique, le silence coïncide avec les pauses entre les répliques des personnages sur scène qui sont indiquées dans les didascalies. Au théâtre, le silence est ainsi un fait physiquement repérable et éloquent. Son effet serait l'évocation du «troisième personnage» dont Maeterlinck (1901 [1979]:XVI) signale l'importance dans le théâtre symboliste. C'est un personnage

[...] énigmatique, invisible et partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente, mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers.

L'écrivain a la liberté de construire sa propre mise en scène du langage. Cependant, le silence possède toujours un rôle dans le spectacle du verbe.

En temps de crise et de pensée négative, la fonction représentative de la langue est mise en doute, les paroles appellent le silence pour exprimer ce qui échappe à l'entendement : *l'absurde* ou *le rien*. Les paroles résonnent de *silences évoqués*. L'écriture progresse par épuration du texte et destruction de la représentation. La langue humaine est considérée inapte à exprimer un monde décentré et une vérité multiple. Selon Klossowski (1963:131), «les noms des choses et des êtres ne leur appartiennent plus aujourd'hui d'une manière légitime [...]». Un grand nombre d'écrivains cherchent à abolir l'écran de la langue perçue comme une contrainte. La parole littéraire se retranche, s'efface devant un contenu improbable. Les formes variées de cet effacement servent de signifiant au silence qui devient le *signe en absence* d'une pensée nouvelle, imprécise et prometteuse. La littérature récupère sa force à partir de la tension de l'inexprimable, de l'inconnu, de l'ambigu, de l'imparfait. Le silence n'est plus seulement une interruption du courant verbal et un choix rhétorique ayant pour fonction d'augmenter la force persuasive de la parole. Les écrivains mobilisent l'éloquence du silence pour transmettre la tension du multiple, de l'incertain, de l'inachevé. La tension de l'indicible, expérience limite ou défaillance de la langue, qui perturbe le dicible et inaugure l'attente d'un sens à venir, le sens du silence. Après Mallarmé et Rimbaud le poème s'écrit en mots et en silences. A partir de Flaubert et Proust, le roman s'enrichit des hésitations du récit et des silences du mot.

3.1. Le silence chez Duras

L'œuvre de Duras s'inscrit dans l'esthétique de l'absence qui correspond à une époque marquée par la transformation profonde des valeurs sociales et morales, une époque déchirée par la mise en question des modèles de pensée rationalistes et par le malaise de la langue qui, selon Pascal Quignard (2002:115), «cesse d'être un pont entre Ego et Cosmos». La langue est conçue en effet comme un instrument de construction d'une pensée négative, d'un vide qui indique l'innommable et l'indicible. Pierre Klossowski (1963:131) considère l'intelligentzia de l'époque des années 60 en France comme

[...] emportée dans une remise en question de plus en plus frénétique de la réalité de ce monde et livrée à une incantation de l'absence, non pas d'un monde absent de celui-ci, mais d'une absence de monde des choses et des êtres, au moyen du langage.

Duras, ainsi que d'autres écrivains des années 60–80, élabore le projet d'une écriture qui se veut libre de puiser ses forces dans le renversement de la raison, dans la fragmentation du discours, dans l'amuissement de la langue pour retrouver le silence des *paroles impossibles du sujet*, de la solitude du corps et de la déchirure du cœur, le silence d'un sens perdu, d'une *absence centrale*.

Tout en s'intégrant dans le courant de la pensée postmoderne et dans la tradition de l'écriture minimaliste, l'œuvre de Duras ne représente pas moins une épreuve pour la critique littéraire par sa singularité. Continuité donc et inscription dans un contexte social et culturel et en même temps interruption et démarcation de l'héritage scripturaire. Ce rapport dialectique caractérise tout grand écrivain. Nonobstant, dans le cas de Duras, la critique littéraire signale plutôt «un art qui échappe à la pratique belle-lettriste», «[...] un art d'écrire autrement» (Michelucci 2003:97).

Il existe «un style Duras» (D. Bajomée) d'être au monde, de penser le monde, mais aussi de créer le monde par les mots et les formes. Paul Otchakovsky-Laurens (2006:174) exprime clairement l'unité chez Duras de ces trois modalités d'existence :

– Je crois que cela (la fascination que Duras exerce parfois) tenait à sa forme d'esprit. [...] une vision des choses qui passait par le langage et qui était intensément présente dans sa manière d'être.

Chez Duras, être au monde et penser le monde, c'est vivre la langue (donc écrire) par le biais de sa différence interne. Pour cela l'écriture explore les possibilités d'amuïr la langue par la langue. Ainsi Duras restitue à la langue son silence, donc, son autre, son différent. L'écriture s'affirme dans cette différence interne à la langue pour suggérer le sens comme «un désir, une jonction» (Duras 1993:212), un *éternel voyage* des mots vers l'horizon de la pensée.

4. Le dialogue romanesque dans *Moderato cantabile*

Une grande partie de nos actes sont des actes verbaux. Les histoires que nous nous racontons sont souvent celles de nos échanges verbaux. Selon Jean Molino (2003:197) «le récit de paroles désigne, à l'intérieur de la narration, la reproduction des actes de paroles des personnages».

Le discours narratif a recours à plusieurs mécanismes de représentation de la parole de l'autre. Rappelons que la linguistique et la critique littéraire

distinguent trois moyens canoniques de transmission des paroles des personnages : style direct, style indirect et entre les deux — style indirect libre. Il faut signaler aussi le discours narrativisé où il n'y a pas de rupture entre récit et paroles. Chacune de ces modalités possède une valeur et des marques spécifiques. Le « discours commentatif » (Pierre Van Den Heuvel) accompagne souvent les paroles représentées et aide le lecteur à retrouver certaines caractéristiques de l'échange verbal : intonation, gestes, rythme, mais aussi pauses et silences. L'écrit s'efforce aussi à reconstituer la situation communicative : sont décrits interlocuteurs, lieu, temps.

L'échange dialogique dans les textes romanesques de Duras adopte ces modalités pour s'en éloigner et se perdre dans un bavardage délirant ou dans un murmure onirique ou encore dans l'impossibilité de formulation et d'enchaînement des répliques. Le silence aurait un rôle essentiel pour la représentation des paroles troublantes et souvent balbutiantes des personnages. Nous voudrions nous demander par quels moyens le récit de paroles donne forme aux silences des personnages.

4.1. Les silences du dialogue dans *Moderato Cantabile*

Le texte de *Moderato Cantabile* annonce les caractéristiques d'une nouvelle écriture qui va marquer la deuxième période de l'œuvre de Duras. C'est une écriture fragmentaire et lacunaire, ténue et en même temps instinctive, précipitée.

Mais dans ce roman qui surprend d'abord par le nombre restreint de pages, il persiste encore des éléments d'une écriture classique et un souci de chrono-logie de l'histoire racontée.

Cet état intermédiaire du récit romanesque rend le texte plus intéressant pour l'analyste. Les silences y résonnent plus fortement.

La structure narrative qui prédomine dans *Moderato Cantabile* est le récit de paroles, adoptant le plus souvent la modalité de style direct. Des échanges de paroles en style direct libre (sans verbes introducteurs) sont également fréquents. Des occurrences de discours narrativisé apparaissent avec moins de régularité. Les énoncés narratifs ne font que seconder les paroles des personnages.

Le récit romanesque émerge du croisement de deux histoires d'amour également impossibles. La première est introduite par le cri, le langage de la passion et de la mort. Le récit maintient cette histoire entre le *vouloir savoir* et le *non pouvoir savoir*. Ce régime bloque la parole et l'histoire est représentée

à partir de l'impossibilité d'être racontée. Le cri, qui se situe entre parole et silence, est l'indice de l'intensité de l'histoire que les mots ne peuvent pas saisir. La deuxième histoire d'amour est celle qui surgit entre Anne et Chauvin. Le régime de cette histoire est le récit de paroles. La relation amoureuse est véhiculée par l'échange dialogique entre les deux personnages. Cependant, l'essentiel de l'histoire est dans les *paroles silencieuses*. La douleur de l'amour impossible n'est pas racontable.

Voyons comment le silence des personnages intègre les dialogues pour compléter les paroles prononcées par le sens multiple des pulsions inavouables que le récit frôle discrètement.

Tout d'abord, il nous faut noter la *réticence* des personnages au cours de l'échange dialogique. Le silence y est perçu comme un fait. Au lieu de répondre le personnage se tait. *Le fait de silence* est décrit par divers verbes qui dénotent le manque de réponse. Ainsi, dès le début du roman, la conversation entre l'enfant et Mlle Giraud se heurte au mutisme de l'enfant qui *ne répond pas, ne juge pas bon de répondre, dit dans un murmure*. Son immobilité physique est également un manque de réponse. Par contre, Mlle Giraud *crie, frappe, proclame, hurle*. La simultanéité au cours d'un même échange de paroles de ces deux modes de réaction produit la sensation d'un manque dans la communication, d'un silence où d'autres mobiles de réaction des personnages sont potentiellement présents. Dans ce cas, la différence entre réticence et silence paraît bien évidente. Tandis que la réticence de l'enfant est une réaction concrète à une réplique concrète, le silence, tendu et dérangeant, participe de toute la situation. Les soupirs d'Anne accentuent la sensation de tension. Le cri de femme qui retentit dans la rue et qui s'arrête brusquement renforce la perception d'un silence malaisé qui sous-tend tout l'épisode.

Les rencontres d'Anne et de Chauvin sont également marquées par la réticence de l'un ou de l'autre. Chauvin *ne répond pas*, Anne *ne répond pas* ou *répond autre chose*, la patronne *juge inutile de répondre*, Anne suit l'enfant *sans un mot, sa voix la quitte*. Le discours narrativisé, ayant une fonction mimétique plus prononcée que le style direct, abonde d'indicateurs du silence des personnages.

Un autre mécanisme que le récit met en œuvre pour suggérer le silence est *le temps* qui sépare les répliques. De longues pauses interrompent l'échange de paroles entre les personnages. Le discours narrativisé signale ces pauses : *Anne se tut longtemps; demanda au bout d'un temps; il s'attarda, sans répondre à sa question; Anne resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai*, etc. Mais le plus souvent le passage du temps entre les pa-

roles prononcées est signifié implicitement par la description de la situation et des actes des personnages. Le récit ne remplit donc pas les pauses prolongées entre les répliques par des explications ou des réflexions sur les paroles prononcées des personnages ou sur celles à venir. Le temps qui s'écoule ainsi entre les répliques est signifié comme un temps de silence qui engloutit la conversation, mais qui fait attendre une autre que le récit n'atteint pas. Prenons un exemple.

– Au rez-de-chaussée il y a des salons où vers la fin de mai, chaque année, on donne des réceptions au personnel des fonderies.

Foudroyante, la sirène retentit. La patronne se leva de sa chaise, rangea son tricot rouge, rinça des verres qui crissèrent sous l'eau froide.

– Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud².

Les deux répliques se présentent en style direct libre, sans verbes introducteurs, sans sujet indiqué. C'est Chauvin qui parle. Son discours est coupé par l'énoncé narratif qui marque l'écoulement d'un temps de silence pesant que la sirène accentue et les actes de la patronne ponctuent.

Le temps qui s'écoule entre les répliques est surtout porteur de silence dans l'épisode qui décrit le dîner chez Anne. D'une part, le passage du temps dans le silence est explicité par le récit. D'autre part, l'espacement des réponses d'Anne, leur brièveté, les propos répétés, le ressassement, les réticences marquent des pauses où d'autres répliques se font pressentir et où un autre événement prend de l'ampleur, un événement en silence. L'exemple suivant servirait à appuyer cette analyse :

Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement. On le fit à sa place.

– Anne est en retard, excusez Anne.

Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. [...] Son sourire fixe rend son visage acceptable.

– Anne n'a pas entendu.

Elle pose sa fourchette, regarde alentour, cherche, essaye de remonter le tour de la conversation, n'y arrive pas.

² Marguerite Duras : *Moderato Cantabile*, Paris : Minuit, 1958 : 47. Désormais désigné par le sigle Mc, suivi du numéro de la page.

– Il est vrai, dit-elle.

On répète. Elle passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux [...].

– Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli.

– Une sonatine? Déjà?

– Déjà.

Le silence se referme sur la question posée³.

Le *non-savoir* des personnages est un autre dispositif narratif qui interrompt la conversation. Soit l'interlocuteur déclare l'impossibilité de savoir, soit le discours narrativisé indique l'ignorance du côté du personnage. Dans les deux cas l'effet est le même : interruption de l'échange de répliques, difficulté d'enchaîner, silence incommode. Exemples :

– Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là [...]. Parlez-moi.

– Je ne sais plus, avoua-t-elle.

Il lui sourit de façon encourageante.

– Qu'est-ce que ça peut faire?

De nouveau elle parla, avec application, presque difficulté, très lentement⁴.

– Le temps, dit-il.

– Il faut beaucoup, beaucoup de temps?

– Je crois beaucoup. Mais je ne sais rien.

Il ajouta tout bas : Je ne sais rien, comme vous. Rien.

Anne Desbaresdes n'arriva pas jusqu'aux larmes. Elle reprit une voix raisonnable, un instant réveillée⁵.

Dans le premier exemple, le récit essaye d'inventer/réinventer l'histoire d'Anne à travers le dialogue entre les deux protagonistes. L'insistance de Chauvin fait avancer l'échange verbal, la difficulté qu'Anne éprouve d'enchaîner ses propos coupe le dialogue et le retient dans la pudeur d'une histoire inavouable. Le discours narrativisé déclare la difficulté et la lenteur qui

³ Mc, 101–102.

⁴ Mc, 46–47.

⁵ Mc, 120.

marquent le dialogue et laissent percevoir un silence désolant. Le récit ne cherche pas à transmettre un savoir, Anne *ne sait plus*, mais cela n'a pas d'importance. L'important n'est pas dans le savoir, mais dans l'impossibilité du savoir. Tout comme pour l'histoire : l'important n'est pas ce que le récit transmet, mais ce qui reste en dehors du récit, dans le silence des propos, signifié par la difficulté de la parole et la lenteur.

Le deuxième exemple est une séquence où le récit bénéficie des valeurs du style direct, du style direct libre et du discours narrativisé pour représenter le désir chez les personnages de retrouver l'histoire du crime passionnel qui avait eu lieu dans le même café et de comprendre ainsi leur propre histoire. Les répliques insistent sur le manque de savoir que partagent les deux interlocuteurs. Le dialogue progresse en reculant : Chauvin déclare son non-savoir, la réplique est répétée, mais non pas complètement, le récit fait un petit pas en avant : Anne est entraînée dans le même non-savoir. Le mot *rien*, répété trois fois, ne laisse aucun doute. Le savoir est impossible. Mais par la dynamique du contraire et grâce au contexte diégétique, la néantisation ainsi soulignée, crée l'effet d'une amplification du sens englouti par ce *rien* à partir duquel l'histoire éclate dans les silences du dialogue. Le récit se poursuit, nourri par la perception du silence qui impose l'importance de l'histoire sans livrer cette histoire.

Les *répétitions* sont également porteuses de silence. L'insistance avec laquelle sont répétées certaines répliques et certains mots, indique, par la force du contraire, qu'il faut chercher le sens au-delà de ces unités surdéterminées, dans le silence de leur écho. Prenons un exemple :

- Je le sais aussi mal que vous. Parlez-moi.
- Oui — elle chercha loin. Parfois aussi, le samedi, un ou deux ivrognes passent boulevard de la Mer [...] ⁶.
- Vous êtes couchée dans cette grande chambre très calme, vous les entendez. [...] Vous y étiez couchée, vous l'étiez [...].
- Vous y étiez couchée. Personne ne le savait [...]. ⁷.

La conversation représente la difficulté de saisir l'histoire d'Anne. Pour répondre aux insistances de Chauvin, elle doit *chercher loin*, dans le silence de l'oubli. Les propos de Chauvin, où une phrase se détache par sa répétition, *vous êtes couchée dans cette chambre, vous y étiez couchée* (2 fois), orientent

⁶ Mc, 58.

⁷ Mc, 59.

la lecture vers la recherche de quelque chose d'important que le récit tait discrètement, mais que les scansions livrent au-delà des mots.

La *juxtaposition* au sein d'une même réplique des propos sur l'histoire d'amour d'Anne et de Chauvin et sur celle du crime passionnel dans le café, donne la possibilité de signifier l'amour entre les deux personnages sans pour autant le raconter. Il s'établit une sorte de relation métonymique entre les deux histoires : l'amour entre l'homme et la femme tuée par passion est dans un rapport de contiguïté avec l'amour impossible et condamné d'Anne et de Chauvin. Arrêtons-nous sur cette séquence :

- La nuit il ne passe jamais personne, jamais.
- Quelquefois si, une bicyclette, on se demande d'où ça peut venir. Est-ce de la douleur de l'avoir tuée, qu'elle soit morte, que cet homme est devenu fou, ou autre chose s'est-il ajouté de plus loin à cette douleur, autre chose que les gens ignorent en général?
- Sans doute qu'autre chose s'est en effet ajouté à sa douleur, autre chose que nous ignorons encore⁸.

Le récit de paroles se présente sous la forme de style direct libre qui le rend plus proche de l'oralité. L'échange dialogique cherche à construire l'histoire d'Anne. La deuxième réplique commence par une réponse concrète à la première et continue sans aucune transition par une question qui renvoie à l'histoire du crime passionnel. Ce croisement des deux histoires au sein d'une réplique, qu'aucune séquence narrative n'annonce, crée la sensation d'un creux dans la matière thématique : quelque chose est attendu qui fait la différence, qui est *autre chose*, un événement dont l'importance est perçue cependant grâce à l'impossibilité déclarée d'être pensé (*les gens ignorent en général*), et, par conséquent, d'être dit. L'événement n'est pas dans le non-dit d'un secret que le dire narratif aurait suggéré. Il est dans le silence du récit où l'objet d'un dire est perçu en attente, mais reste improbable. Ainsi, la différence entre le non-dit et le silence se fait-elle évidente. La réplique suivante enchaîne sur la même idée de l'importance d'un fait qui est signifié par le silence de *cette autre chose*, que les scansions des mots imposent.

Nous allons analyser encore une séquence dialogique, prise parmi beaucoup d'autres qui construisent l'histoire romanesque.

⁸ Mc, 49.

Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête.

– Je vous en prie, supplia-t-elle.

– Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l'avait jusque-là vue. Elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, [. . .]. Il avait peur. C'était aux dernières vacances. L'hiver est venu. Vous allez rentrer boulevard de la Mer. Ça va être la huitième nuit⁹.

Anne supplie Chauvin de continuer à inventer l'histoire de la femme tuée par amour. La réponse de Chauvin représente le récit classique de cet amour. Les pronoms personnels à la troisième personne, le temps des verbes en sont les marques. Mais à la fin, sans annoncer aucun changement de régime, les propos de Chauvin adoptent la forme de discours direct (le pronom *vous*) et enchaînent sur l'histoire d'Anne. Cette simultanéité dans l'invention des deux histoires que le récit véhicule, suggère la possibilité de raconter l'histoire d'Anne à travers l'histoire de la femme tuée par amour. Ainsi le récit présenterait dans la discrétion totale l'histoire d'Anne. Mais ni l'une ni l'autre histoire n'est racontée. En d'autres termes : l'une et l'autre sont racontées par un récit détourné qui les maintient dans un régime allusif stimulant les propos des personnages sans pour autant fixer les faits. Ce silence du dialogue sur les faits, menacé chaque fois d'éclater en paroles, accroît la sensation de l'importance des faits. L'importance en elle-même, sans objet concret formulé, comme l'importance du désir sans objet.

5. En guise de conclusion

Les silences de l'échange dialogique dans *Moderato cantabile* sont aussi chargés de significations que les paroles prononcées. Le récit réussit ainsi à transmettre la plénitude de la parole dialogique qui participe du dire et du taire. Les paroles prononcées servent à suggérer l'importance d'autres paroles non prononcées et impossibles à prononcer où une autre histoire se dessine, celle de l'insuffisance des mots à transmettre la passion. Le lecteur subit les élans suspendus de la narration et du dialogue et cherche l'événement dans le silence tendu du désir. Ainsi par ce court roman Marguerite Duras s'engage dans la voie de l'écriture de l'absence où la tension narrative, créée par le silence, garde l'histoire dans l'ombre insaisissable du sens.

⁹ Mc, 93.

Bibliographie

- Barthes, R. (1984) : *Le bruissement de la langue*. Paris : Essais, Seuil.
- Ducrot, O. (1991) : *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Duras, M. (1993) : *Le monde extérieur*. Paris : P.O.L.
- van den Heuvel, P. (1985) : *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Librairie José Corti.
- Klossowski, P. (1963) : *Un si funeste désir*. Paris : Gallimard.
- Maeterlinck, M. (1901 [1979]) : *Préface au théâtre, t. 1*. Bruxelles : Slatkine reprints.
- Michelucci, P. (2003) : La motivation des styles chez marguerite duras : cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La Douleur*. *Etudes françaises* 39 : 96–107.
- Molino, J. (2003) : *Homo fabulator*. Paris : Actes Sud.
- Otchakovsky-Laurens, P. (2006) : La musique immédiate des choses. *Europe* 1 : 169–174.
- Quignard, P. (2002) : *Les ombres errantes*. Paris : Grasset.
- Rykner, A. (2000) : *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*. Paris : José Corti.
- Schwarz, D. (ed.) (1995) : *Les interviews de Mallarmé*. Neuchâtel : Ides et Calendes.

REESCRITURA Y DIÁLOGO ESPACIOTEMPORAL EN *UN REVÓLVER PARA MACK* DE PABLO URBÁNYI

EIJA HORVÁTH FALLER

Universidad Católica Péter Pázmány
Departamento de Filología Hispánica
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hungria
eijahorvath@yahoo.es

Abstract: Re-writing a literary work in another language is not a simple translation task, but rather an adaptation process, the work needs to be able to find its room in the universe of the host literature. A fundamental question of this process is the following: to what extent can the re-written literary text provide its readers with new forms of representation? This paper presents an intercultural progress that spans between the 1970s of Argentina and the 1990s of Canada. Pablo Urbányi, the Argentinean writer of Hungarian descent, who emigrated twice in his life, re-wrote his novel *Un revólver para Mack* before the new edition of the book originally published in Buenos Aires in 1974—in order to help the work of his French translator. The comparison of how the original and the revised text anticipates the involvement of the readers in the process of reception reveals the differences between two—distant and probably incompatible—horizons of expectations.

Keywords: Latin-American literature, interculturality, translation, adaptation, reception

“El dilema de mi personaje es el de todos nosotros: para ser aceptado en la sociedad hay que violar las normas éticas que la misma sociedad ha creado. Es una verdadera lucha. Debe ser por eso que en el título se reclama un revólver... por supuesto para Mack y no para Urbányi. No confundir”

([s.n.] 1974: 4)

I. Reescritura, traducción y recepción—Aparición y adaptación de *Un revólver para Mack*

La teoría tempranamente planteada por Borges, según la cual tanto el texto original como las sucesivas traducciones del mismo pueden considerarse bo-

rradores, sin tener supremacía ninguno de ellos, no ha hecho más que ganar nuevos matices con la posterior difusión del concepto de obra abierta y con la aparición y desarrollo de la teoría de la recepción.

Igual que ocurre frente al original, en el momento de la lectura, el receptor de una obra traducida actualiza el contenido de los textos literarios partiendo de su horizonte de expectativas. Este hecho implica que el traductor, en su labor, deberá reinventar algunas de las estrategias textuales presentes en la versión original, de manera que el nuevo “borrador” siga permitiendo la creación de los lugares vacíos o de indeterminación que posibilitan el diálogo entre el lector y el texto. Este punto es especialmente delicado, pues el sistema referencial y de expectativas de los nuevos lectores, será diferente al que preveía el texto original.

Más allá de los problemas textuales que se puedan plantear, la traducción implica, además de una trasposición idiomática, la reconstrucción de los elementos que permitirán la actualización de la obra mediante su lectura en un nuevo contexto referencial, lo cual refuerza la idea de que todas las traducciones son interpretaciones. Una cuestión fundamental en este proceso es hasta qué punto el texto literario traducido es capaz de expresar realidades nuevas o desconocidas para los lectores de la segunda lengua sin dejar de cumplir sus expectativas, pues en el momento de la lectura de un texto traducido se da, además del diálogo entre el texto y el lector, un encuentro entre dos sistemas referenciales (el del autor y el del lector) cuyo grado de similitud es variable.

Ejemplos extremos de la problemática que plantea la reinención de una obra literaria en un idioma diferente al original, son aquellos en los cuales el propio autor del primer texto interviene en el proceso de traducción.

Mi deseo en el presente trabajo es mostrar el curioso caso de una obra literaria, escrita en la Argentina a principios de los años setenta, que sufrió un verdadero proceso de transculturización al Canadá de comienzos de los noventa, cuando Pablo Urbányi, su autor, decidió facilitar las labores del traductor al francés “adaptando” él mismo su novela *Un revólver para Mack*. La finalidad de este estudio es realizar una suerte de inventario de los cambios de perspectiva observables entre el hipotexto original y el hipertexto “adaptado”, en función del horizonte de expectativas presentado por el autor. Todo ello mediante la comparación de los diferentes modos en los que la obra original y la reescrita prevén la participación de los lectores en el proceso de recepción.

2. La traducción: necesidad o *modus operandi* de la creación literaria

Una de las cuestiones que se plantean al investigar una obra reescrita por su propio autor, es cuál pudo ser la razón, la motivación que hizo posible la segunda versión. A continuación se presentan una serie de casos semejantes al que nos ocupa, agrupados por tipos, que pueden aclararnos ciertos aspectos relacionados con la obra objeto de nuestro análisis.

Piglia considera que vivir en otra lengua es la experiencia de la novela moderna (cf. Piglia 1987), y es cierto que si quisiéramos hacer una lista de los autores que tuvieron que escribir en la emigración, ésta podría ser interminable. Incluso, a pesar de haber emigrado en la adultez, algunos autores comenzaron a escribir sus obras literarias en el idioma de su nuevo país de acogida, como es el caso de Joseph Conrad (de nacimiento polaco, escribió en inglés), Jerzy Kosinski (de la misma nacionalidad, que emigró a los EEUU pasando a escribir en inglés), Émile Ciorán (rumano de nacimiento, que pasó a escribir en francés), o Vladimir Nabokov (nacido en Rusia, pasó a escribir en inglés). Naturalmente, la lista se podría ampliar con otros nombres, entre los cuales destacaría uno muy curioso, por tratarse de un poeta y novelista húngaro, el vanguardista Remenyik Zsigmond (Segismundo), que a la edad de 20 años realizó un viaje a Argentina, Chile y Perú, y decidió adoptar la lengua española, recién aprendida, para escribir un manifiesto (“La rosa náutica”, de 1922), tres poemas en prosa (*Las tres tragedias del lamparero alucinado*, de 1923) y una novela (*Los juicios del dios Agrella*, terminado en 1929, en Hungría, pero escrito en lengua española).

Otros escritores han visto en la traducción una nueva oportunidad para la reescritura de su obra original, sea por la mencionada adaptación al horizonte de expectativas de los nuevos receptores, por un deseo de “mejorarla” o por la conjunción de ambas motivaciones. En este sentido, es muy conocido el caso de Samuel Beckett, que reescribió su famosa obra *Esperando a Godot*, creada por primera vez en francés y posteriormente traducida y transcrita por el propio autor al inglés. Para hacerse una idea de los cambios operados en la segunda versión, se pueden mencionar los siguientes datos:¹ “borró III de las instrucciones dadas en la primera versión”, “añadió 107 instrucciones nuevas en la versión inglesa” y “escribió las instrucciones contrarias de las que aparecían en el original en 52 ocasiones” (cf. Pinczés 2008: 37-42).

Un caso, especial en el ámbito de las reescrituras hechas por el propio autor, es el de Witold Gombrowicz, quien trasladándose de su Polonia natal

¹Texto traducido por la autora del presente artículo.

a Argentina, donde vivió durante 24 años, tradujo (versionó) él mismo su novela *Ferdydurke* y su drama *El casamiento*, escritas originalmente en polaco. La metodología utilizada en la traducción de estas dos obras se basaba en un trabajo colectivo realizado en diferentes cafeterías porteñas con la ayuda de toda una corte de amigos filólogos que discutían y buscaban, de manera no muy ordenada y sin desdeñar las posibles aportaciones de los clientes de las mesas contiguas, las palabras más adecuadas para expresar el contenido de fragmentos previamente traducidos, de forma más o menos literal, por el propio Witoldo. Evidentemente, aunque seguían siendo menos que los 72 traductores de la *Septuaginta*, un intento de traducción literal hubiera sido imposible, aun en el caso de que Gombrowicz se lo hubiera propuesto. Nada más lejos de los fines del autor polaco, que en el prefacio para la edición castellana de *Ferdydurke*, escrita para intentar explicar las ideas básicas de su visión del mundo, por el temor a no ser entendido en tierras tan lejanas, llegó a afirmar que la traducción sólo se parecía de lejos al texto original.

El último caso de transcripción o recreación que me gustaría mencionar no se da entre dos idiomas diferentes, sino entre dos formas de expresión en una misma lengua: la transcripción del lenguaje cronístico al lenguaje literario. Alejo Carpentier realizó un viaje a la España republicana en julio de 1937, después de estallar la Guerra Civil, con motivo del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas que se celebró en Valencia, Madrid y Barcelona. Esta experiencia se plasmaría en la apasionada escritura de cuatro crónicas tituladas “España bajo las bombas”, que se publicaron en la revista *Carteles* entre septiembre y octubre de 1937. Posteriormente, fragmentos de estas “crónicas” fueron incorporados por el propio autor, como elementos fundamentales, a su novela *La consagración de la primavera*, pero reescritos de manera literaria.

Más allá de las traducciones, reescrituras o escrituras realizadas por necesidades comunicativas o estéticas, destaca la percepción de la traducción como juego literario. En este sentido ha de señalarse la importancia que tuvo la traducción para Borges, que ha sido resaltada por numerosos estudiosos; algunos incluso consideran que “fue un *modus operandi* de Borges para la creación literaria” (cf. Gargatagli & López Guix 1992 : 58).

A pesar de todo lo anteriormente comentado, y fuera de los posibles componentes lúdicos de la traducción, la finalidad última de este procedimiento no deja de ser el de servir como medio para explicar, representar o transmitir fenómenos de *otredad*, pues sea cual sea el contenido del propio texto, éste necesariamente partirá de un sistema de referencias culturales diferente del que tenga el lector previsto.

3. Antecedentes y contexto literario de *Un revólver para Mack* de Pablo Urbányi

Urbányi ha declarado en varias ocasiones las dificultades que, desde el primer momento, ha causado la ubicación genérica de su primera novela, *Un revólver para Mack*, publicada en Buenos Aires en 1974. Seguramente ha sido su característico tono, situado entre la parodia y el humor negro, la razón de este desconcierto. Sin embargo, a pesar de estas características, como el objeto literario parodiado es la novela policial, se pudo incluir, a regañadientes, en este género.

La abundante bibliografía existente sobre la presencia del género policial en Hispanoamérica evidencia su importancia. Muchos críticos apuntan que, en los primeros años, la literatura policial se leyó pero no se escribió en estos países hispanos (cf. Sklodowska 1991: 111); de hecho, la determinación del comienzo de la novela policial en Argentina suscita polémicas.

Lafforgue (1997: 9–22) divide la producción de relatos de este género, escritos en Argentina, en cuatro grupos: los pertenecientes al “período formativo” y al “período clásico” por un lado, y los pertenecientes al “período de transición” y al “período negro” por otro, e identifica el comienzo de la novela policial en Argentina con el cuento “La pesquisa” de Paul Groussac, de 1897. Los primeros dos se corresponderían con la producción de la novela policial más clásica y los segundos con la producción de la novela que imita la llamada *hard boiled novel*.²

En cuanto al período de formación, éste se alargaría hasta los años 30, cuando el género comienza a tomar forma en lo que Lafforgue denomina como “período clásico”.³ Una fecha clave para el género policial es 1953, año en el que Walsh publica la primera antología del género: *Diez cuentos policiales argentinos*. Es a partir de esta fecha desde cuando podemos hablar del “período de transición”, pues se empieza a observar la influencia de la novela negra norteamericana. A lo largo de la década de los sesenta, esta tendencia

² La diferencia principal entre la novela policial clásica y la novela negra, es que en la segunda, al ejercicio de descifrar un enigma, se añade la presentación de un contexto social más apegado a la realidad que en el caso de la primera.

³ Con publicaciones de autores como Enrique Anderson Imbert, Manuel Peyrou, Roberto Arlt y Leonardo Castellani, entre otros. A principio de los cuarenta, destacan los cuentos de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1942) y los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), del binomio Bioy-Borges. Además, en esta época de gran crecimiento editorial, se fundan colecciones del género como El Séptimo Círculo, Serie Naranja y Evasión.

se ve fortalecida, hasta la culminación del proceso en 1969 con la Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia. Es 1973 el año en el que se dan a conocer los cuatro textos fundadores de lo que Lafforgue considera la nueva novela policial argentina (que marca el comienzo de la última de sus etapas): *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig, *El agua en los pulmones* de Juan Martini, y *Los tigres de la memoria* de Juan Carlos Martelli.⁴

Un año más tarde se publica *Un revólver para Mack*, de Pablo Urbányi.

4. Pablo Urbányi, un escritor doblemente emigrado

El crítico literario Hugo Hazelton define a Pablo Urbányi como “uno de los escritores argentinos de ficción satírica más activos”, nacido en el seno de una familia húngara de Ipolyság en 1939, que en aquel momento pertenecía a Hungría pero que actualmente pertenece a Eslovaquia. En 1947 emigró junto con su familia a Argentina instalándose en Longchamps, un pueblo situado al sur de Buenos Aires. De esta manera, Urbányi se educó en Argentina, adoptando su nacionalidad, lengua y cultura.

En 1972 publicó su primer libro de cuentos bajo el título *Noche de revolucionarios* y, en 1974, el segundo: *Un revólver para Mack*, que se convirtió en un verdadero best seller. Trabajó como redactor en el Suplemento Cultural del prestigioso diario *La Opinión* de Buenos Aires. En el año 1977 los acontecimientos políticos lo obligaron a emigrar de nuevo, esta vez a Canadá. En 1981 su tercer libro, una novela escrita en Canadá y publicada en Argentina, tiene el significativo título de *En ninguna parte*. En esta primera novela escrita en Canadá comenzaron a aparecer una serie de elementos distanciadores nuevos y se fortalecieron otros preexistentes, que hacen que se pueda hablar del comienzo de una nueva etapa en la escritura de Urbányi. Este mismo año salió, también en Argentina, *De todo un poco, de nada mucho*, que recoge tres textos a medio camino entre el cuento y el ensayo ficticio. Ambas obras muestran un intento de comprender y a la vez de explicar, a través del humor y la sátira, una nueva realidad a la que el autor se sentía incapaz de adaptarse. En 1992 se publicó la versión francesa de *Un revólver para Mack*, previamente reescrita por el propio autor, y se publicó, en Hungría, una se-

⁴ María Elena Lorenzin destaca, además, de esta misma etapa, a los siguientes autores y obras: *El jefe de seguridad* (1973) de Julio César Galtero, *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) de Juan Carlos Martini, *Noches sin lunas ni soles* (1975) de Rubén Tizziani, entre otros (2007: 144).

lección de tres cuentos satíricos traducidos por Éva Dobos con el nombre de *A hagyatéék (El legado)*. Ese mismo año apareció *Nacer de nuevo*, otra selección de cuentos, esta vez publicados en Canadá, en los que se sigue la corriente crítica comenzada en las dos obras anteriores, atacando la hipocresía de los individuos, grupos e instituciones de las actuales sociedades desarrolladas. En 1993 fue finalista del Premio Planeta Argentino con su novela “Ser o no Ser”, publicada con el título *Silver* al año siguiente. En 1997 se publica en Canadá la novela *Puesta de sol*. Dos años después, se publicaba la novela 2058, *en la Corte de Eutopía*, y en 2004, *Una epopeya de nuestros tiempos*. Su último libro es *El zoológico de Dios (Ipolyság)*, de 2006. Además de estas obras, Pablo Urbányi también ha publicado cuentos y otros textos, como artículos y comentarios críticos en diversos países (como, por ejemplo, Estados Unidos, España, Alemania. . .). Actualmente, Pablo Urbányi reside en Ottawa.

5. La primera versión: destrucción de mitos en la obra de un extranjero integrado

Un revólver para Mack (1974) es la última de las obras que Urbányi escribe en Argentina, antes de su emigración forzosa a Canadá. En las obras escritas en este segundo país, se evidenciarán ciertos rasgos explicables, en parte, por el sentimiento de extrañamiento característico que aparece en los textos de escritores exiliados o emigrados a países en los que difícilmente logran integrarse con plenitud. Esta es la razón de que llame la atención la presencia tan marcada de los procedimientos de desmitificación, característicos de la literatura de la emigración, en un autor que siempre ha declarado considerarse, por encima de todo, argentino.

La novela, estructurada en 64 capítulos, a los que en la versión de 1992 se añade un epílogo, tiene como protagonista a Mack, un detective muy tonto, casi tan tonto como el valeroso soldado Schwejk. Rodolfo A. Borello lo define como “un policía porteño, sentimental, errante y violento, que a diferencia del infalible investigador del género se equivoca casi siempre, mata al que no debe, cae en las celadas, juega su vida, recibe las bofetadas y termina sin entender bien qué perseguía ni para quién trabajaba.” A lo largo de la narración se dan muchas ocasiones en las que se habla de la “tontura” de este atípico detective que no fuma, y cuyo rasgo más característico es tener una pistola antigua y rara que lo delata constantemente. Mack anda siempre preocupado por llevar puesto un sombrero que, al final, acaba olvidando en todas partes. Además, comete errores básicos, como presentarse en los luga-

res en los cuales investiga delatando su profesión, u olvidarse de llevar a cabo sus tareas y dejarse llevar, constantemente, por sus deseos sexuales. “– ¿Realmente sos tan tonto?”⁵ le pregunta su amigo Alfonso, planteando de manera directa la misma cuestión que se plantea constantemente el lector, igual que le ocurre al famoso personaje de Jaroslav Hašek.⁶

El anti-héroe de esta peculiar novela policial, Mack Hopkins, personaje quijotesco cuyo verdadero nombre es Gerardo Romero, es un antiguo policía que ha pasado a trabajar como detective privado gracias a la influencia de la lectura de novelas policiales. Al igual que don Quijote, este Marlowe subdesarrollado cambia de nombre, pues llega a la conclusión de que los personajes con nombres latinos, como el suyo, no podrán ocupar los puestos que se merecen, ni en la vida real ni como personajes literarios. Este cambio, unido a la ya mencionada pistola anacrónica, a un atuendo ridículo y demasiado llamativo para ser el de un detective privado, acompañado de toda una serie de complementos absurdos que Mack considera indispensables para dar la imagen de un verdadero profesional, se acompañará, además, de las poses oportunas de un verdadero detective como la de beber “scotch” continuamente, claro que esto no siempre es posible en Argentina:

Recorrí con los ojos las botellas de la estantería.

– Un Scotch.

El barman adelantó el cuerpo y la cabeza, levantó el labio superior dejando al descubierto dos dientes como palas.

– ¿Un quéééé?

La copera largó una carcajada. Me fastidió.⁷

La falta de contacto con la realidad que muestra Mack es evidente, al igual que el idealismo que lo mueve, por ejemplo, a que su hobby sea dar de comer a las palomas de la Plaza de Mayo. Al mismo tiempo, tiene un carácter contradictorio, pues es capaz de matar a sangre fría al que considere oportuno, por ejemplo, a su propio jefe, al que considera como un padre.⁸

Se trata de un curioso personaje, de “un crédulo, un marginado, un extraño producto del subdesarrollo, capaz de saltarle los sesos a cualquiera en nombre de la justicia” (JR) aunque, por supuesto, la justicia es un concepto

⁵ Cf. Urbányi (1974: 187).

⁶ “– ¿Tonto? / Y entonces ante él se abrió la boca del bondadoso rostro. / – A sus órdenes, mi coronel. Tonto – contestó Schwejk en vez del sargento.” (Hašek 1980: 297)

⁷ Urbányi (1974: 134–135).

⁸ *Ibid.*: 250.

un tanto difuso para él. Es un detective que se equivoca la mayoría de las veces y que actúa de forma descontrolada y violenta.

La forma de ser de Mack es una de las causas de que lo que lleve adelante la narración no sea el suspense. No hay ningún misterio que resolver, pues el lector descubre la verdad antes que el confiado protagonista–narrador, “La historia, que al principio se presenta confusa, azarosa y hasta inverosímil, sólo lo es desde la perspectiva del propio Mack”⁹

La base de este no-suspense es que contratan sus servicios para la supuesta búsqueda de una serie de fotografías comprometedoras que pueden ser objeto de chantaje. Para este cometido, la única información que Mack recibe es que debe perseguir a un drogadicto llamado Storch, “de regular estatura y grosor, pero naturalmente puede usar zapatos Elevantor o suecos, engordar o adelgazar o colocarse un almohadón por barriga [...] usaba bigotes a lo montonero, sin embargo puede ser que se los haya cortado, alargado, afeitado y puesto otros postizos. Pelo color castaño, pero se lo puede haber teñido o cubierto con una peluca”¹⁰ Mack no se da cuenta de que en realidad lo que se le pide es proteger los intereses comerciales de una poderosa red de distribución de drogas, atemorizando y asesinando a sus competidores, ni siquiera cuando le explican la forma en la que debe actuar: “Trate de caer por sorpresa, pegue y después pregunte, o pregunte y después pegue, en fin, como lo considere mejor, pero nunca deje de pegar. Se encontrará con gente muy mala, Mack”¹¹

Una de las estrategias textuales más importantes para lograr la participación del receptor previsto, que está presente en ambas versiones de esta novela, es el humor en sus distintas modalidades, entre las cuales resalta la parodia. Basándose en la estructura de la novela negra, se parodia, además del género policial, a toda la sociedad. La base la da el cambio del escenario en el cual suceden los acontecimientos, muy diferente al de la novela negra tradicional. Lo que sería posible y verosímil en Norteamérica no lo es en Argentina, que se presenta como un país subdesarrollado, caótico, corrupto y políticamente inestable:

Avenida de Mayo; ascensor hasta el sexto piso, escalera hasta el séptimo. Escalera que tendrá que subir todo aquel que tenga problemas; un hijo o un padre desa-

⁹ Cf. Lorenzin (2007: 156).

¹⁰ Urbányi (1974: 25).

¹¹ *Ibid.*: 27

parecido o secuestrado; un collar de perlas robado hábilmente; algún asesinato sangriento; traición cruel o estafa de algún amigo; un sucio y vergonzoso chantaje; en fin: todos los problemas graves a los que nos somete la vida moderna.¹²

Ésta es la realidad a la que tiene que enfrentarse el impulsivo protagonista que, engeguado, no quiere darse cuenta de las diferencias que hay entre el entorno descrito en sus novelas y la realidad que lo rodea, claro que tampoco se da cuenta de la diferencia entre su propia capacidad intelectual y la de los detectives a los que emula.

En un primer momento, la trama de la novela puede parecerle algo caótica al lector, lo cual es normal, pues el narrador de la misma es el atolondrado protagonista, que la cuenta en primera persona, utilizando un lenguaje conciso y directo, un tono coloquial, abundantes diálogos y una narración ágil. En ésta domina la ya conocida técnica de la acumulación de detalles que muestran la realidad social, parecida a la que hizo su aparición en los cuentos de *Noche de revolucionarios*, su obra anterior. Mack cree representar el orden, y es el último en descubrir que es su propio cliente, al que tanto admiraba, quien dirige el aparato delictivo contra el que pensaba estar luchando, aunque al contrario de lo que ocurre en las novelas policiales, no llega a este descubrimiento gracias a sus deducciones racionales, sino por casualidad. De esta manera, la parodia no se materializará solamente en la figura del novelista e irracional protagonista, sino también al nivel de la propia estructura de la obra que, por otro lado, tiene un final abierto, pues la narración acaba con un Mack arrepentido que decide asesinar a su jefe y volver a adoptar su nombre original: Romero, creándose así una nueva posibilidad vital para él. Es sobre esta cuestión sobre la cual Jorge B. Mosqueira dice lo siguiente:

Sólo resta averiguar qué sucederá con el prototípico Gerardo Romero, a partir del acto en el que asume su identidad: un doble asesinato que conjuga también la muerte de un sueño imposible (Mack) y de una realidad inaceptable. Urbányi no lo dice, porque es allí donde acaba la novela. [...] El final es, sin duda, un polémico punto de partida.¹³

Considerando nuestro objetivo de detectar el cambio en las estrategias textuales de ambas versiones, este final abierto es uno de los elementos más importantes que se presentan para ser comparados, pues la versión de 1992

¹² *Ibid.* : 15.

¹³ Mosqueira (1975: 14).

concluirá de manera completamente diferente, lo cual conllevará una importante modificación tanto en la estructura como en las posibles lecturas de la obra.

6. *Un revólver para Mack* (1974) y *El cazador de ilusiones* (versión de 1992)

El cambio estructural más importante que se da en la versión de 1992 de *Un revólver para Mack* (hipertexto) es la desaparición del final abierto de la primera versión (hipotexto) mediante la inclusión de un epílogo, que en realidad es, como comenta Lorenzin, un relato breve titulado “El caso de cosas”, publicado en 1977. En este relato breve, “Romero recuerda una de las aventuras de su pasado de detective, lo cual le permite volver a soñar y a recrear un espacio único que sólo él puede manipular”;¹⁴ el espacio de los pequeños placeres de la vida.

Otra de las diferencias entre el hipotexto y el hipertexto, que probablemente se publicará en castellano con el título *El cazador de ilusiones*, es la necesidad, en esta última versión, de explicar cuestiones que resultan obvias para el público argentino, pero no para el canadiense. Esta diferencia se presenta desde el comienzo mismo de la novela, pues mientras que la versión de 1974 arranca de la siguiente manera: “Escaso movimiento esta tarde de verano; poca gente, pocos autos, humedad y calor. Giro el volante y avanzo, cerca de cordón, sobre la avenida Libertador”;¹⁵ la versión de 1992 se amplía como sigue: “Escaso movimiento esta tarde de verano; poca gente, pocos autos, humedad y calor. Giro el volante y avanzo, cerca de cordón, sobre la avenida Libertador, la gran avenida de los nuevos ricos. Los auténticamente ricos, los ricos con derecho, que son honestos, están tan lejos que son inalcanzables”;¹⁶

Como se ve, las explicaciones no se ciñen únicamente a lo estrictamente necesario, que en este caso sería la simple mención del tipo de residentes de dicha avenida, sino se amplían mediante una mayor profusión verbal consistente en comentarios, el aumento de la adjetivación y, en general, el uso de un lenguaje menos descarnado que el que caracteriza a la primera versión.

También es notable la “modernización del discurso”, en el cual se intro-

¹⁴ Cf. Lorenzin 2007: 157.

¹⁵ Urbányi (1974: 9).

¹⁶ Urbányi (1992: 9).

ducen críticas a la sociedad de consumo, que son características en las obras de Urbányi escritas en Canadá. Por ejemplo, el escueto: “Cruzamos la plaza. Entramos;”¹⁷ del original, queda transformado en el siguiente párrafo en la versión de 1992:

Cruzamos la plaza; una hermosa comisaría construida de piedras verdes de la zona, mucha madera. Una casita de Disneylandia. Recordé haberlo leído en los folletos; Walt Disney había andado por ahí y se inspiró en el bosque de los arrayanes para su película Bambi. Antes de irme de Bariloche, tendría que seguir sus pasos y visitar el bosque. Entramos [...].¹⁸

En cuanto a la narración, además de la descripción más detallada, en la segunda versión aparecen numerosos monólogos interiores que dan una mayor complejidad al personaje principal, amplificando su lado filosófico-utópico y, a la vez, explicando con más detalle sus motivaciones. El pragmatismo del protagonista de la primera versión: “Cualquier cosa, en este país puede pasar cualquier cosa, la vida y los acontecimientos se desarrollan a un ritmo vertiginoso y nos reservan infinitas posibilidades y sorpresas, más todavía en el curso de una investigación. Nada es previsible;”¹⁹ cambia en la segunda, convirtiéndose Mack en un ser más reflexivo y filosófico:

De golpe, como si hubiera llevado a cabo una gran batalla, me sentí cansado, profundamente cansado. Primero, lo atribuí al estado del país, a este país en el que puede pasar cualquier cosa, en el que la vida y los acontecimientos se desarrollan a ritmo vertiginoso, en el que el enemigo de hoy puede ser el amigo del mañana y viceversa.²⁰

Parece como si el narrador de la segunda versión dudara de la capacidad intelectual de los lectores de actualizar los contenidos presentados, pues tal vez haya contenidos socioculturales incomprensibles para un canadiense, pero no parece necesario ser argentino para entender el significado de frases como “los acontecimientos se desarrollan a ritmo vertiginoso.”

El cambio se produce en el personaje de la segunda versión, como si éste hubiera evolucionado y hubiera sido influido por los casi veinte años de diferencia entre la escritura de las dos versiones. Mack cambia de punto de vista, al igual que lo ha hecho su creador. En consonancia con esta

¹⁷ Urbányi (1974 : 84).

¹⁸ Urbányi (1992 : 62).

¹⁹ Urbányi (1974 : 197).

²⁰ Urbányi (1992 : 146).

evolución, las utopías perseguidas por Mack son ya, claramente, las micro-utopías características de los moradores de las sociedades hiperdesarrolladas, que se orientan al bienestar cotidiano y personal. Desde la convicción de que las injusticias sociales son insalvables e inherentes a la civilización humana, el nuevo Mack observa con tremenda frialdad la atrocidad política que se vive en Argentina: “De cualquier manera, cuando volvía a casa, me sentía contento; había visto espectáculo, muchos soldaditos, mucha disciplina, un despliegue de tácticas sin que se disparara un solo tiro. Y eso había sido lo lindo del asunto. Todo en paz.”²¹

Al mismo tiempo, se observa una suavización del aspecto sexual del personaje, mucho más estridente, casi pornográfico en algunas escenas de la primera versión,²² que en la segunda cambian considerablemente, seguramente para adaptarse al concepto de la corrección política canadiense que el autor ya conoce perfectamente.²³

Estos elementos, que parecen responder al deseo de acercar al protagonista a los futuros lectores, crea una figura ambigua y anacrónica. El segundo Mack se presenta como un hombre algo más considerado, pero también más torpe y más necesitado de calor humano, hijo de su tiempo, pero con las características y razonamientos propios de las personas educadas en las sociedades del bienestar.

Otra diferencia existente entre las dos versiones se refiere a la forma en la que aparece la intertextualidad. En la segunda versión se observa la proliferación de alusiones intertextuales directas, como si el escritor hubiera perdido la confianza en los conocimientos culturales de sus probables receptores canadienses. Por ejemplo, la comparación con don Quijote, que no aparece de manera explícita en el original, sí lo hace en la segunda versión: “Quijote, soñador, iluso, delirante por no decir boludo, son algunas de las palabras con las que me llamaban. Pero yo, con la frente alta, decía, digo y diré: tengo fe y soy optimista”²⁴

Esta aparente falta de confianza, que causa la mayor presencia de citas directas, es la que, llevada al exceso, será una de las bases paródicas de la siguiente obra del autor, *En ninguna parte*, escrita desde Canadá. En la versión de 1992 incluso aparecen citas a la mencionada obra, escrita con posteriori-

²¹ *Ibid.* : 173.

²² Urbányi (1974 : 109).

²³ *Ibid.* : 84.

²⁴ *Ibid.* : 8.

dad a la primera versión de *Un revólver para Mack*, lo cual actualiza la novela dentro del corpus completo de la creación literaria de Urbányi.²⁵

Lo que trasciende de estos cambios es, en definitiva, un intento de acercar el personaje y la trama a unos receptores diferentes de aquellos para los que la novela fue escrita en su origen, lo cual implica un cambio de perspectiva, un desplazamiento hacia el punto de vista del “otro”. Lo que en principio era un “reírnos de nosotros mismos” (aunque con cierta distancia, como ya se ha explicado), pasa a ser una presentación en cierto modo historicista de la realidad social de una época (1974) y un lugar (Argentina) lejanos. Esta lejanía hace necesaria la explicación de lo que conforma la base de la sátira y, en este caso, también conlleva una cierta suavización de la crítica, pues sin llegar a falsear la presentación de la sociedad argentina hecha en la primera novela, sí se observa más consideración hacia algunos de los absurdos de la misma, como si la distancia espaciotemporal permitiera al narrador mostrar una mayor comprensión.

La segunda versión de *Un revólver para Mack* sigue siendo la novela de doble lectura que fuera escrita en 1974, con dos historias que contar: una, anecdótica, en la que se narran las peripecias de un detective que no se amolda al prototipo, y otra, que consiste en la investigación que ha de llevar a cabo el propio lector para llegar a conclusiones más profundas. En cuanto novela policial, la causalidad, que según Ricardo Piglia es una de las características más importantes de este género,²⁶ es precisamente la que no se cumple o, dicho de otro modo, se invierte, debido a la original perspectiva del narrador. Sin embargo, sí se da un único cambio estructural importante en la segunda versión de la novela, que se materializa en el deseo explícito de Mack de encontrar su lugar en el mundo, simbolizado, desde la nostálgica mirada del “reescritor” afincado en Canadá, por la Pampa. Mack expresa, en repetidas ocasiones, su deseo de volver a su pueblo: “con los bolsillos llenos, voy a volver a mi pueblo. Tomando scotch, tirado en una repostera, voy a contemplar la puesta de sol al final de la Pampa.”²⁷

El protagonista logra su propósito, aunque sin dinero, pero igual de feliz, en el epílogo añadido a la versión de 1992. Al contrario que don Quijote, condenado a morir tras recuperar su identidad real, y después de desaparecer como un pícaro todo lo bueno que aún le podía quedar al principio de la

²⁵ Por ejemplo, *Nacer de nuevo* aparece citado, de forma directa, en el hipertexto en dos ocasiones (*ibid.* : 24, 89).

²⁶ Piglia (1987: 12).

²⁷ Urbányi (1987: 6).

novela, Romero recibe la posibilidad de retornar a su hogar, a un mundo imaginado, a un desexilio que es imposible para el autor que lo ha creado, y que será imposible para todos los protagonistas de las posteriores obras de Pablo Urbányi.

El final cerrado de la segunda versión de *Un revólver para Mack* coge de la mano al lector fortaleciendo el matiz amargamente optimista que en la primera versión sólo aparecía como una de las lecturas posibles: las pequeñas cosas de la vida son las únicas a las que puede aspirar el hombre, pero al menos son factibles. Sin embargo, con esta desambiguación, con la eliminación del importante lugar de indeterminación que supone un final abierto, se descubre un profundo pesimismo relativo a la capacidad de actualizar contenidos de los nuevos receptores previstos.

Bibliografía

- [s.n.] (1974): Tragicómico intento por desmitificar la novela policial. *La Opinión*. 17 dic.: 4.
- Borello, R. (s.a.): Un revólver para Mack. *La Gaceta*. (s.l.) [archivo personal del escritor]
- Gargatagli, A. & J. G. López Guix (1992): Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges. *Livius* 1: 57-67.
(<http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Ficciones%20y%20teor%C3%ADas%20en%20la%20traducci%C3%B3n.pdf>. Última consulta: 16-04-2008.)
- Hašek, J. (1980): *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*. Trad. Alfonsina Janés. Barcelona: Destino.
- JR (s.a): Un detective del subdesarrollo. (s.l.) [archivo personal del escritor]
- Lafforgue, J. (1997): *Cuentos policiales Argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Lorenzin, M. E. (2007): *El humor como resolución de lo imposible en la obra de Pablo Urbányi*. Madrid: Pliegos.
- Mosqueira, J. B. (1975): Pablo Urbányi crea un duro con facetas de humor e ira. *La Opinión* 14: 14.
- Piglia, R. (1987): ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. *Espacios de Crítica y Producción* 6: 13-15. (<http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>. Última consulta: 19-04-200.)
- Piglia, R. (comp.) (1999): *Las Fieras*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Pinczés, I. (2008): Két Godot-ra várva. *Színház* 4: 37-47.
- Sklodowska, E. (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Urbányi, P. (1974): *Un revólver para Mack*. Buenos Aires: Corregidor. Serie Escarlata.
- Urbányi, P. (1992): Un revólver para Mack. Manuscript.

LINGUISTICA

ANALISI CONTRASTIVA DELLE COSTRUZIONI INFINITIVE INTRODOTTE DA UN DETERMINANTE IN ITALIANO E IN SPAGNOLO

IMRE SZILÁGYI

Università degli Studi Eötvös Loránd
Dipartimento di Italianistica
Múzeum krt. 4/c
1088 Budapest
Ungheria
szilre@ludens.elte.hu

Abstract: The present study aims at drawing a comparison between the ‘article + infinitive’ constructions in Italian and Spanish. The comparative analysis will tackle both structural questions and the use of these constructions in the two languages. It will be argued that in spite of the extensive similarity of the infinitive preceded by an article (or any other determiner) in Italian and Spanish there are some important divergences that should be noted, too: Italian displays three, Spanish only two subtypes of the basic pattern. Our contrastive analysis allows us to make some more general observations concerning the syntax of Italian and Spanish, in particular with regards to the expression of the subject.

Keywords: nominal and verbal features, mixed construction, expression of the subject, control

1. Introduzione

Scopo del nostro lavoro è paragonare la costruzione dell’infinito preceduto da un determinante dell’italiano con l’analogo costruito dello spagnolo. Tale comparazione riguarda sia questioni strutturali, come la sottocategorizzazione del costruito in sottotipi, o l’espressione del soggetto, sia l’uso e la prevedibilità dell’infinito con l’articolo.¹

¹Il presente lavoro è frutto della Borsa di Studio per Ricerche Bolyai János. Ringrazio i proff. Giampaolo Salvi, Emilio Francisco Pérez Sevilla, Julio Zavaleta e la prof.ssa Caterina di Bella dell’Università Eötvös Loránd di Budapest, e la prof.ssa Margarita Natalia Borreguero Zuloaga dell’Università Complutense di Madrid, che con i loro utili suggerimenti hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

2. Questioni strutturali

2.1. Costruzioni nominali e verbali

Sia in italiano che in spagnolo esiste una costruzione di stile elevato, appartenente soprattutto alla lingua scritta, in cui l'infinito è preceduto da un determinante (questo determinante può essere non soltanto l'articolo determinativo, ma anche il dimostrativo ecc.). Siccome abbiamo a che fare con un SN speciale, la cui testa è costituita, invece che da un nome, come avviene nei "normali" SN, da un infinito, cioè da una forma verbale, possono apparire in questa costruzione sia proprietà che caratterizzano i nomi, sia proprietà che caratterizzano i verbi. Le proprietà nominali e verbali, come vedremo avanti, non possono combinarsi fra di loro, o possono farlo soltanto in misura ristretta e secondo regole fisse.²

Esistono dunque, in entrambe le lingue, due costruzioni dell'infinito con l'articolo, una con proprietà verbali, l'altra con proprietà nominali, rappresentate rispettivamente dagli esempi (1) e (2):³

- (1) a. L'aver il figlio abbandonato il mare per la città le era sempre sembrato, in cuor suo, un tradimento alle tradizioni di famiglia (Buzzati: *Il colombre*, p. 174)
- b. Cree que un buen comediante no necesita haber tenido una educación completa. Pero echa de menos el no haberla tenido él para poder haber sido un escritor realmente notable (citato in Skydsgaard 1977:1035)
- (2) a. Il rapido e fuggevole balenare di una parvenza celeste è il motivo costante di questa poesia della "lode" (Sapegno: 42)
- b. Aquel iluminado palpitar de las estrellas (tratto da Hernanz 1999: 2344)

Una delle differenze più importanti tra (1a) e (1b) da un lato, e (2a) e (2b) dall'altro risiede nel modo in cui si esprime il soggetto dell'infinito. Nelle

² Da notare che non tutte le lingue si comportano come l'italiano o lo spagnolo. In greco antico, per esempio, quando l'articolo determinativo $\tau\acute{o}$ precede l'infinito, esso rimane interamente verbale, cfr. Bornemann & Risch (1999:244).

³ Escludiamo dalla nostra analisi i casi di nomi omofoni a forme infinitivali, come *potere* o *poder*. Tali infiniti lessicalizzati come nomi, a differenza di quanto avviene all'interno della costruzione che intendiamo analizzare, ammettono il plurale: *i poteri/los poderes*. Per maggiori dettagli cfr. Hernanz (1999:2350) e Skytte & Salvi (1991:562).

costruzioni verbali, infatti, tale funzione grammaticale si esprime tramite un SN, come *il figlio* in (1a), o la sua variante pronominale, il pronome personale nominativo *él* in (1b), esattamente come avviene all'interno delle frasi di modo finito. Nelle costruzioni nominali, invece, il soggetto dell'infinito viene espresso attraverso un SP introdotto da *di/de* (*di una parvenza celeste* in (2a), *de las estrellas* in (2b)), come avviene all'interno dei SN (cfr. *la partenza di Piero/la salida de Pedro*).

Oltre all'espressione del soggetto, nei nostri esempi si riscontrano altre caratteristiche, attraverso le quali si possono identificare i due sottotipi, verbale e nominale, dell'infinito con l'articolo.

Negli esempi (1) compare infatti la forma composta dell'infinito (*avere abbandonato* in (1a) e *haber tenido* in (1b)), proprietà che può caratterizzare soltanto i verbi, e non i nomi. Inoltre, sempre negli esempi (1), si può notare la presenza di un argomento oggetto diretto espresso tramite un SN, come avviene all'interno di una frase (*il mare* in (1a)), o il clitico accusativo corrispondente (*la* in (1b)); i clitici, a loro volta, possono apparire soltanto in contesti verbali.⁴

Tornando agli esempi (2), essi, oltre all'espressione nominale del soggetto, contengono aggettivi che modificano la testa infinito (*rapido* e *fuggevole* in (2a); *iluminado* in (2b)). Ora, i nomi possono essere modificati tramite aggettivi (cfr. *partenza rapida*), i verbi invece tramite avverbi (*parte rapidamente*).

Per quanto riguarda quest'ultima proprietà, i seguenti due esempi rivelano due tratti verbali, di cui uno è la presenza dell'oggetto diretto espresso tramite un SN (*la mano di Epstein* in (3a); *las energías* in (3b)); l'altro è appunto l'apparire in essi di un avverbio (*ripetutamente* e *puerilmente* rispettivamente):

- (3) a. Rüdiger ha fatto un saluto completo alla tedesca, avvicinando i talloni e chinandosi molto sia nello stringere ripetutamente la mano di Epstein, sia nello sfiorare con le labbra quella di Gilda (Atlante occidentale: 188)

⁴Un'eccezione è costituita dal clitico riflessivo *si/se* nelle due lingue: esso può comparire anche in costruzioni interamente nominali, come vediamo qui sotto:

- (i) Caratteristico del Morgante è anzi questo continuo fondersi e mescolarsi di tonalità diverse e contrastanti (Sapegno: 162)
 (ii) Entre vuelo y gorjeo se oye el partirse de las semillas que el pájaro se está almorzando (Skydsgaard 1977:1032)

- b. El hombre del XVIII consideraba una traición a las exigencias inaplazables de la hora el gastar puerilmente las energías que reclamaban temas apremiantes (Alborg: 389)

Un'altra caratteristica che accomuna (3a) e (3b) è l'assenza del soggetto dell'infinito. La mancata realizzazione di tale funzione grammaticale comporta però un diverso giudizio strutturale circa i due esempi. In (3a), infatti, se vogliamo esprimere il soggetto dell'infinito,⁵ possiamo farlo soltanto mediante l'elemento possessivo *suo* (ottenendo un costrutto misto, cfr. quanto si esporrà in 2.2.), e non tramite il pronome personale nominativo *egli*, come rileviamo dal seguente confronto:

- (4) a. ... nel suo stringere ripetutamente la mano di Epstein
 b. *... nello stringere egli ripetutamente la mano di Epstein

In spagnolo, invece, avviene esattamente il contrario. Qui, infatti, l'esempio (3b) potrebbe essere completato soltanto tramite l'inserzione del pronome personale nominativo *él*, e non tramite il possessivo *su*, come ci mostrano i seguenti esempi:

- (5) a. ... el gastar él puerilmente las energías ...
 b. *... su gastar puerilmente las energías ...

La ragione del contrasto tra gli esempi italiani (4) e gli esempi spagnoli (5) ha a che fare da un lato con la diversa possibilità di esprimere il soggetto dell'infinito nelle due lingue, dall'altro con l'esistenza di un costrutto misto in italiano e con l'attestabilità assai più ridotta di tale costrutto in spagnolo, argomenti che verranno affrontati dettagliatamente in 2.3.1. e 2.2., rispettivamente.

Questi ultimi esempi, comunque, gettano luce anche sull'ambiguità (cfr. Skytte & Salvi 1991:564) che caratterizza parecchi esempi dell'infinito preceduto da un determinante. Mentre (3b) si può considerare univocamente un costrutto verbale, dal momento che presenta solo proprietà verbali, e am-

⁵ La non espressione del soggetto dell'infinito in (3a) e (3b) è motivata dal fatto che il soggetto della frase principale, *Rüdiger* e *el hombre del XVIII*, rispettivamente, determinano la referenza del soggetto non espresso dell'infinito (cfr. 2.3.3.). Ciononostante, l'espressione del soggetto non rende gli esempi neppure agrammaticali, soprattutto se prendiamo in considerazione la distanza che separa il soggetto della frase principale dalla posizione di un eventuale soggetto dell'infinito.

mette solo l'inserzione di un soggetto verbale, il caso di (3a) è invece, come abbiamo visto in precedenza, meno univoco: accanto a proprietà verbali ammette solo un soggetto nominale (e questo fattore diminuisce la verbalità del costrutto).

Un'ambiguità ancora maggiore caratterizza invece l'esempio seguente:

- (6) L'aver concentrato con un fervore così nuovo ed intenso la propria attenzione sul problema delle civiltà primitive [...] spiega inoltre l'enorme importanza del Vico nella storia dell'estetica (Sapegno: 384)

In (6), al pari dell'esempio (3a), compaiono solo proprietà verbali, essendo una di queste l'espressione dell'oggetto diretto tramite il SN *la propria attenzione*. Ma, a differenza di (3a), in cui compaiono infiniti semplici (*stringere* e *sfiurare*), in (6) abbiamo l'infinito composto *aver concentrato*. Ora, gli infiniti composti dell'italiano, come vedremo meglio in **2.3.1.**, ammettono sia un soggetto verbale (cfr. anche (1a)), sia uno nominale introdotto dall'elemento possessivo, come vediamo dalla seguente coppia di esempi:

- (7) a. L'aver egli concentrato con un fervore così nuovo ed intenso la propria attenzione ...
b. Il suo aver concentrato ...

L'esempio (6), quindi, a causa della libera scelta del parlante fra soggetto verbale e soggetto nominale da inserire, rappresenta un altro livello di ambiguità rispetto a (3a). L'ambiguità dell'infinito con l'articolo deriva comunque dal numero insufficiente di proprietà che si possono prendere in considerazione durante l'analisi. Al limite, questo numero può essere anche zero, con la conseguenza che non si può trarre nessuna conclusione sullo statuto strutturale della costruzione. Lo dimostra l'esempio seguente:

- (8) ... ed esprimono la passione dell'insegnare e dell'apprendere (Sapegno: 64)

Dall'altro lato, l'infinito preceduto da un determinante può essere accompagnato anche da elementi "neutri", elementi cioè che non servono ai fini dell'interpretazione, come l'argomento *sul problema delle civiltà primitive* e l'elemento extranucleare *con un fervore così nuovo ed intenso* in (6). Prova ne è che questi due elementi appaiono nella stessa forma sia all'interno di un SN (9a), sia se inseriti in una frase (9b):

- (9) a. la concentrazione, da parte di Piero, della propria attenzione con un fervore così nuovo ed intenso sul problema ...
 b. Piero ha concentrato con un fervore così nuovo ed intenso la propria attenzione sul problema ...

Per concludere l'analisi delle costruzioni nominali e verbali, va osservato che gli esempi che contraddicono la distribuzione delle proprietà sopra descritta, sono di solito agrammaticali, come i seguenti, tratti da Salvi (1982:201) e Hernanz (1999:2344), rispettivamente:

- (10) a. *il ricercare la verità di Piero
 b. *el blando posarse los copos sobre las calles

Causa dell'agrammaticalità di (10a) è il contrasto tra l'oggetto diretto *la verità*, espresso in modo verbale, e l'espressione nominale del soggetto *di Piero*, in (10b), invece, tra il soggetto verbale *los copos*, e la presenza dell'aggettivo *blando*, a sua volta un tratto nominale.⁶

2.2. Le costruzioni miste

In italiano, oltre a costruzioni interamente verbali, come (1a), e interamente nominali, come (2a), ne esiste un terzo sottotipo, che si può definire misto (cfr. Salvi & Vanelli 2004:243). I seguenti due esempi rappresentano tale sottotipo:

- (11) a. ... arrivavano a persone cui non importa niente, comunicando soltanto il loro essere arrivati (Atlante occidentale: 58)
 b. ... quel tenero e affettuoso indagare i movimenti segreti della propria vita spirituale [...] si fa considerazione attenta e serrata (Sapengo: 43)

A proposito della costruzione mista, va osservato che le proprietà nominali e verbali si distribuiscono in essa secondo un ordine rigido (cfr. Salvi &

⁶Tuttavia, si possono trovare anche esempi che sono in contraddizione con la nostra analisi, come il seguente, tratto da Skydsgaard (1977:1037), in cui si avverte un contrasto tra l'avverbio *dulcemente* e i soggetti espressi attraverso SP introdotti da *de*:

- (i) Los compases de una melodía caen en lo hondo. El precipitarse dulcemente de olores, de sabores, de ruiditos, de contactos, de reflejos

Vanelli 2004:243): le proprietà nominali si trovano nello specificatore (l'elemento possessivo *loro* che esprime il soggetto in (11a), i due aggettivi *tenero* e *affettuoso* in (11b)), mentre le proprietà verbali riguardano la testa dell'infinito (la forma composta *essere arrivati* in (11a)) e i complementi dell'infinito (l'oggetto diretto *i movimenti segreti della propria vita spirituale* in (11b)); per le categorie testa, complemento, specificatore cfr. Graffi 1994:159-166 e Radford 1988:226-230).

La situazione dell'italiano, da questo punto di vista, è assolutamente chiara, cosa che non si può dire dello spagnolo.

Secondo Plann (1981), nello spagnolo esistono due sottotipi dell'infinito con l'articolo, uno nominale, l'altro verbale, come già esposto in 2.1. Combinazioni corrispondenti alle frasi italiane (11a, b) non sono, secondo l'autrice, (*ibid.*: 231) ammissibili:

- (12) a. *El dulce haber cantado no se le olvida (cfr. (11a))
 b. *El constante criticar a los vecinos es lo único que saben hacer (cfr. (11b))

La stessa opinione è condivisa da Demonte & Varela (1997:166-167), dove le autrici sostengono che in spagnolo non esistono costruzioni miste, in cui accanto ad un avverbio o un oggetto diretto definito (o entrambi) possa comparire un soggetto nominale; il soggetto dell'infinito, in questo caso, si può esprimere soltanto tramite un SN (cfr. anche gli ess. (5)).

Inoltre, sia in Demonte & Varela (1997:165), sia in Plann (1981:225) troviamo esempi agrammaticali, come conseguenza di una combinazione tratto nominale (soggetto espresso tramite il possessivo in (13a); aggettivo in (13b)) + tratto verbale rappresentato dalla presenza di un clitico accusativo, come rileviamo dai seguenti esempi, rispettivamente:

- (13) a. *Tu decirlo me sorprende (vs. El decirlo tú me sorprende)
 b. *El constante murmurarlas (= palabras obscenas) le ofende

In Demonte & Varela (1997:164) troviamo inoltre un contrasto interessante tra le seguenti due frasi, la prima, in cui il SN oggetto diretto è costituito dalla sola testa (*leche*), e la seconda, in cui il nome è accompagnato dall'articolo definito (*la leche*):

- (14) a. *Admiro su continuo tomar/beber leche para prevenir la osteoporosis*
 b. **Admiro su continuo tomar/beber la leche ...*

La grammaticalità di esempi del tipo (14a) è confermata anche da Hernanz (1999:2343):

- (15) *Su continuo beber cerveza ...*

La spiegazione di Demonte & Varela (1997:157 e 165), per spiegare il contrasto tra (14a) e (15), da un lato, e (14b) dall'altro, è che un nome senza determinante con funzione di oggetto diretto, dato il suo carattere non referenziale, può essere incorporato in un verbo transitivo, formando così un predicato complesso.

Conseguenza di tale processo è il comportamento assolutamente identico di questi nuovi predicati ottenuti con l'incorporazione con il comportamento dei verbi intransitivi, che possono comparire in costrutti (interamente) nominali. Questo è messo in evidenza dai due esempi seguenti, tratti dal saggio di Demonte & Varela (1997:145 e 164), in cui tali predicati complessi sono accompagnati, oltre che da aggettivi, anche da soggetti *de* + SN:

- (16) a. *Le molestaba aquel continuo masticar chicle de los niños*
 b. *El reiterado construir carreteras del gobierno llevó al deterioro de ciertas zonas*

Il quadro omogeneo della non esistenza di un costrutto misto in spagnolo, tracciato fin qui, sembra però essere distrutto (o almeno debilitato) da alcuni fattori di disturbo.

Il primo di questi è rappresentato dall'esistenza di persone di madrelingua spagnola che giudicano grammaticale quel sottotipo dei costrutti misti, in cui appare un qualsiasi tipo di oggetto diretto (quindi sia (12b) e (14b), in cui ce n'è uno definito, sia (14a) e (15), con un oggetto "nudo", sia gli esempi (13), con clitici accusativi).

Nello stesso lavoro di Hernanz (1999:2347–2350) si legge dell'esistenza di infiniti ibridi, in cui si combinano proprietà nominali e proprietà verbali, e si citano i seguenti tre esempi di vari ricercatori, in cui la verbalità dell'infinito si manifesta nella presenza di un oggetto diretto:

- (17) a. Su supuesto esperar al tío Álvaro se me antojó [...] algo turbio
 b. Asistiendo a su infatigable tomar el rábano por las hojas
 c. Ese malicioso criticar a todo bicho viviente me irrita enormemente

Secondo me, però, dei tre esempi sopra riportati, soltanto (17a) (di Ana María Matute, citato da Skydsgaard 1977:1053) rappresenta un vero controesempio all'affermazione secondo cui in spagnolo non ci sarebbero costruzioni miste, essendo l'oggetto diretto in (17b, c) parte di un'espressione idiomatica (*tomar el rábano por las hojas* significa 'sbagliarsi, equivocare totalmente', *criticar a todo bicho viviente* invece 'criticare senza fare eccezione per nessuno'). Per questo motivo (17b, c) possono essere (forse) considerati lo stesso caso rappresentato da (14a) e (15).⁷

Per quanto riguarda invece le altre combinazioni, in particolare la combinazione di un infinito composto con proprietà nominali (v. (12a)), sia i miei informatori di madrelingua spagnola, sia i lavori finora citati concordano sul fatto che tale combinazione non sia possibile.⁸

Ma anche qui ho trovato due controesempi (il primo dei quali è citato anche in Hernanz 1999:2348, nota 233):

- (18) a. Fueron relatadas las circunstancias, la edad de la suave víctima, la inocencia del victimario, *el inverosímil no haber gozado* de aquella a la que tal raspado había sido hecho, la trampa procelosa del incestuoso padre (Skydsgaard 1977:1049)
 b. La primera de ellas plantea la obsesión por la muerte y por el desasimiento consiguiente, *el ineludible dejar o ser dejado* por el otro (Arbor: 88)⁹

In sintesi, l'esistenza di un costrutto misto in spagnolo, a differenza di quanto avviene nell'italiano, dove può essere attestato univocamente, resta un problema aperto.

⁷ Va notato che secondo Hernanz (cit.), se in (17a) l'oggetto diretto si esprime tramite un clitico, l'esempio così ottenuto è agrammaticale (cfr. anche (13)): **Su supuesto esperar lo se me antojó*...

⁸ Lo stesso vale anche per la combinazione di un soggetto nominale e di un avverbio, come ci mostra l'agrammaticalità del seguente esempio: **Su partir rápidamente*...

⁹ Va notato che la struttura di (18b), a causa della coordinazione, non è assolutamente chiara.

2.3. L'espressione del soggetto

2.3.1. Soggetto SN

In questa sezione ci occupiamo della possibilità di esprimere il soggetto dell'infinito tramite un SN.

Questa possibilità, assai ridotta in italiano (cfr. Salvi & Vanelli 2004: 242), è ammessa in questa lingua in uno stile alto, dopo certi verbi dichiarativi e di opinione; tra le frasi extranucleari, nelle causali introdotte da *per*, oltre che nella costruzione dell'infinito preceduto dall'articolo (per cui v. (1a)). I seguenti esempi, tratti da Salvi & Vanelli (*ibid.*), illustrano le prime due possibilità:

- (19) a. ... l'altipiano dove Johnny aveva detto essere caduto *il Biondo* (Fenoglio)
 b. ... lettera, la quale, [...] per essere *Alessandra* analfabeta, fu letta ad alta voce da Damiano (Morante)

Il soggetto espresso è possibile in italiano soltanto con un numero molto ristretto di infiniti (cfr. Salvi & Vanelli 2004: 242), che comprende soprattutto *avere* e *essere* (sia come verbi lessicali, sia come verbi ausiliari), oltre ai modali *dovere*, *potere*, ecc. Un altro esempio di soggetto espresso all'interno del costrutto dell'infinito con l'articolo è il seguente:

- (20) L'unico aspetto positivo nell'essere *un paese* più arretrato di altri [...] sta nella possibilità di sfruttare le esperienze dei paesi più avanzati (Focus, gennaio, 2007, p. 38)

Quanto alla posizione del soggetto espresso, esso non può precedere l'infinito, pena l'agrammaticalità: esso, in genere, viene posto subito dopo l'infinito, come in (19b) e (20), mentre la sua posizione canonica, in presenza di forme composte del verbo, è tra le due forme verbali, come in (1a); tuttavia, esso può anche seguire il participio, come in (19a).

In spagnolo, l'uso dell'infinito con il soggetto espresso attraverso un SN è molto più esteso che non nell'italiano. A parte la costruzione dell'infinito con l'articolo, su cui torneremo più avanti, esso può apparire in alcuni tipi di frasi argomentali (soprattutto nelle soggettive, come in (21a, b), ma anche in altri tipi di argomentali, come in (21c)), come vediamo dai seguenti esempi, che sarebbero tutti agrammaticali in italiano:

- (21) a. Ir *yo* a la Facultad mañana va a ser imposible (da Hernanz 1999: 2266)
 b. Interrogar *el fiscal* al testigo no era tarea fácil (da Hernanz, *ibid.*)
 c. No se trataba de ir *yo* en persona a casa del Naranjero (A. Palacio Valdés, cit. in Sobieski & Várady 1989: 388)

Secondo Hernanz (cit.) una spiegazione possibile del soggetto espresso in questi casi è la mancanza di un controllore (per questo concetto cfr. Graffi 1994: 213–217) nella frase principale. Infatti, l'inserimento di un elemento tale da potersi considerare potenziale controllore rende la frase agrammaticale, come ci mostra l'esempio seguente, variante di (21b):

- (22) *Interrogar *el fiscal* al testigo no *me* resultó tarea fácil

Un terreno ancora più fertile per il soggetto espresso in spagnolo sono le frasi extranucleari, nei vari sottotipi delle quali, a differenza che nell'italiano, è ammesso il soggetto espresso (per l'analisi delle temporali con *a* v. 2.3.2.), come vediamo qui sotto:¹⁰

- (23) a. Por no saber *yo* nada me sorprendieron (causale)
 b. María salió de viaje sin saberlo *Juan* (modale)
 c. Con enfadarte *tú*, las cosas no van a mejorar (concessiva)
 d. Murió mi padre en 1870, antes de haber *yo* cumplido los seis años (temporale) (Miguel de Unamuno)
 e. De haberme dicho *Aurelio* que le acompañara, te hubiera avisado (ipotetica) (J. Benavente)

Notiamo che in spagnolo il soggetto espresso può comparire sia con l'infinito semplice, come in (21a–c) e (23a–c), sia con l'infinito composto, come in (23d, e), mentre in italiano, a parte alcuni infiniti come *essere* ecc., la prima possibilità non è ammessa. Nessuna delle ultime cinque frasi con un soggetto espresso sarebbe comunque accettabile in italiano, o a causa dell'infinito semplice, o per il sottotipo di extranucleare in cui compare il soggetto espresso, o per entrambi i motivi. La seguente causale, invece, in cui compare la

¹⁰ Gli esempi (23a–c) sono tratti da Lagunilla (1987:132), gli esempi (23d, e) invece da Sobieski & Várady (1989: 385 e 390).

forma composta dell'infinito, sarebbe grammaticale anche in italiano (cfr. (19b)):

- (24) pero de nuevo hubo de expatriarse cuando el mismo monarca renovó la orden de expulsión como represalia *por haber Pío VI reconocido la Compañía en los ducados de Parma* (Alborg: 870)

L'altro contesto sintattico in cui nello spagnolo il soggetto espresso sembra avere maggiore potere, sono le costruzioni verbali dell'infinito preceduto da un determinante (cfr. anche (1b), (5a) e (13a)). Secondo Demonte & Varela (1997:147), il soggetto dell'infinito, nella nostra costruzione, può essere proiettato sia al caso nominativo che al caso genitivo (naturalmente a seconda del carattere verbale o nominale della costruzione). I seguenti esempi (che sarebbero tutti agrammaticali in italiano) mostrano la maggiore libertà del soggetto SN espresso nell'infinito con l'articolo:

- (25) a. El suspirar tiernamente *Julieta* (Hernanz 1999: 2347)
 b. El hacerse eco *la Prensa madrileña* del extraño suceso tuvo como consecuencia la inmediata aparición de María del Pilar (Skydsgaard 1977: 1028)
 c. Por eso, ese no sentirse *él mismo* como poeta culto en el sentido en que lo fue Góngora ... (Skydsgaard 1977: 1051)
 d. El dilatar comparecencias *el gobierno* puede acarrear consecuencias molestas (Demonte & Varela 1997: 148)

La maggiore libertà del soggetto SN espresso in spagnolo rispetto alla situazione dell'italiano non significa però libertà assoluta. Notiamo, a questo proposito, che in tutti gli esempi (25) l'infinito con l'articolo ha la funzione di soggetto (o è inseribile nel contesto come soggetto; cfr. (21a, b)). A partire invece da esempi con funzione di oggetto diretto (26a), o da altri, in cui la nostra costruzione compare dopo una preposizione (26b), la sostituzione del soggetto, espresso in questi esempi tramite il SP introdotto da *de*, con un soggetto SN può causare agrammaticalità, come vediamo dai seguenti contrasti:

- (26) a. ... el poeta canta el ir y venir *de la paloma* en torno a la bella (Alborg: 451) / *el poeta canta el ir y venir *la paloma* ...

- b. Recuerda la difusión de las aficiones humanísticas provocada por el renacer *de la Universidad salmantina* (Alborg: 385) / *... por el renacer *la Universidad* ...

Per finire la trattazione del soggetto espresso dell'infinito, vediamo che cosa caratterizza la sua posizione in spagnolo. Conformemente all'italiano, la posizione preverbale del soggetto espresso dà risultati agrammaticali anche in spagnolo (cfr. Lagunilla cit.: 132). Esso, come accade nell'italiano, può sia comparire in posizione immediatamente postverbale, come in (21a-c), (23a-c) ecc., sia, nel caso delle forme composte del verbo, sempre come nell'italiano, inserirsi tra le due forme verbali, come in (23d) o (24), ma può anche seguire il participio, come in (1b) o (23e).¹¹

Tuttavia il soggetto espresso, in spagnolo, può anche non essere adiacente all'infinito. Questo fenomeno, che dà risultati discutibili o addirittura agrammaticali in italiano, si può rilevare, oltre che in (25a), anche dal seguente confronto, tratto da Lagunilla (1987:143):

- (27) a. Al abrir *Juan* la puerta ...
 b. Al abrir la puerta *Juan* ...

Nel seguente esempio, invece, in cui compare un verbo composto, l'ordine VXS ha probabilmente a che fare con il fatto che in esso il soggetto è un cosiddetto costituente pesante (e per il carattere pesante del soggetto tale ordine, in questo caso, sarebbe accettabile anche in italiano):

- (28) Deben a Benavente la publicidad de su nombre y el haber nacido en la vida literaria *muchos jóvenes que sin su apoyo hubieran tardado* [...] *en darse a conocer* (Skydsgaard 1977:1033)

2.3.2. Le costruzioni con *a*

Sia in italiano che in spagnolo troviamo spesso l'infinito con l'articolo dopo la preposizione *a*. Possiamo distinguere due sottocasi. Nel primo, questa preposizione funge da reggenza di certi verbi/certe costruzioni, come negli esempi seguenti:

¹¹ In (25b) e (25d) i due nomi senza determinante, *eco* e *comparencias*, rispettivamente, possono essere interpretati come incorporati al verbo (cfr. 2.2. ess. (14a) e (15)), con il risultato di un ordine VS.

- (29) a. Quanto poi all'estrarre dall'epistolario i lineamenti dell'indole [...] è cosa che si può fare, ma con prudenza (Sapegno: 74)
- b. Empezaba por el rastrojo, caminando despacio, [...] siempre atento al estremece de las hierbas mojadas por el rocío ... (Skydsgaard 1977: 1046)

Nell'altro caso troviamo l'infinito con l'articolo in una temporale (v. anche (27a, b)), come vediamo qui sotto:

- (30) a. All'avvicinarsi dell'imperatore, il poeta indirizzò una fervida epistola ai principi e ai popoli d'Italia (Sapegno: 38)
- b. All'accorrere della gente, uno dei gangster [...] si era messo a sparare (Buzzati: *La giacca stregata*, p. 205)
- c. Al llegar el siglo XXI, cientos de millones de personas [...] no tendrán la oportunidad de aspirar a una cualificada muerte occidental (El siglo XX: 15)
- d. En las últimas décadas del pasado siglo, al agudizarse las polémicas sobre el ser de España y su regeneración, las Cartas de Cadalso adquirieron rápida vigencia (Alborg: 737)

Ora, in tutti gli esempi (30) abbiamo un soggetto espresso dell'infinito.¹² Dobbiamo notare però che, mentre negli esempi italiani il soggetto dell'infinito, trattandosi di un verbo semplice che non sia *essere*, *avere* ecc., è introdotto obbligatoriamente dalla preposizione *di* (*dell'imperatore* in (30a) e *della gente* in (30b)), negli esempi spagnoli, invece, il soggetto espresso è un SN (*el siglo XXI* in (30c) e *las polémicas* in (30d)). Il soggetto SN in spagnolo, ha probabilmente a che fare con il carattere extranucleare del costrutto in cui si trova, secondo quanto esposto in precedenza (cfr. gli ess. (23)). Tale soggetto, di solito, non può essere espresso tramite un SP introdotto da *de*, come vediamo dalla trasformazione di (30c, d):

¹² Il soggetto, in questa costruzione, può naturalmente rimanere anche non espresso, come negli esempi seguenti (cfr. anche 2.3.3.):

- (i) All'udire l'insolito ronzio, si alzò dalla poltrona e andò a affacciarsi al davanzale (Buzzati: *Il disco si posò*, p. 138)
- (ii) Al historiar los orígenes [...], recuerda Cotarelo que ... (Alborg: 22)

- (31) a. *Al llegar del siglo XXI ...
 b. *... al agudizarse de las polémicas

Come notato da Skydsgaard (1977:1059), è solo in questa costruzione dell'infinito con l'articolo, che l'infinito mantiene regolarmente la piena verbalità. Il seguente esempio, con tre elementi verbali, è in accordo con questa affermazione:

- (32) ... pero rompió más tarde con la Sociedad, al negarle ésta la licencia para imprimir ... (Alborg: 93)

In (32), infatti, oltre al soggetto nominativo *ésta*, troviamo anche il clitico *le* e l'oggetto diretto *la licencia*, tutte e tre caratteristiche verbali.

Ci sono relativamente pochi esempi di questa costruzione con il soggetto dell'infinito espresso tramite un SP. Uno di questi, citato in Skydsgaard (1977:1045) è il seguente:

- (33) Las sombras de los pájaros se agrandaban también y se multiplicaban *al agitarse de la llama pequeña* de su lámpara de aceite¹³

Infine, secondo Skydsgaard (1977:1045), nell'esempio seguente l'aggettivo *solitario* diminuisce la verbalità dell'infinito:

- (34) Después que bajé de Begoña, tan desilusionado, recé menos, pero le había cogido mucha afición *al vivir solitario* entre árboles y rocas

Noi invece, partendo dall'accettabilità sia di *Juan vive solitariamente* che di *Juan vive solitario*, non siamo dello stesso parere, e riteniamo che in (34) l'aggettivo sia usato come attributo predicativo e la costruzione mantenga il suo valore verbale.

¹³ Secondo Julio Zavaleta (comunicazione personale) il soggetto SP *de la llama pequeña* è possibile a causa del carattere durativo dell'evento, nonché della contemporaneità fra le azioni. Secondo lui, ogni tanto, sono possibili tutti e due i tipi di soggetto, ma con una differenza di significato, come è illustrato dalla seguente coppia di esempi:

- (i) Me gusta bailar al sonar de los tambores (= mentre ascolto il suono dei tamburi)
 (ii) Me gusta bailar al sonar los tambores (= dopo che ho sentito il suono dei tamburi)

2.3.3. La mancata realizzazione del soggetto

In questa sezione ci occupiamo di casi in cui manca l'argomento con funzione di soggetto nella costruzione dell'infinito con l'articolo.

La mancanza di tale argomento può avere due cause. Una di queste sta nel fatto che il soggetto non espresso è coreferenziale con qualche elemento della frase (relazione di controllo, cfr. Graffi 1994: 213-217), il che avviene, oltre che negli esempi (3a) e (3b), analizzati a fondo appunto in relazione all'espressione del soggetto, anche nei seguenti due:

- (35) a. Il gas metano è 23 volte più efficace dell'anidride carbonica nell'intrappolare il calore del sole, ed è responsabile di un quinto dell'incremento dell'effetto serra negli ultimi 200 anni (Focus Domande e Risposte, n. 9, p. 121)
- b. Fueron sus fundadores don Francisco Manuel de Huerta, [...] don Juan Martínez Salafranca y don Leopoldo Jerónimo Puig, y su propósito principal el emitir un juicio ecuánime de todos los libros que se imprimieran en España (Alborg: 51)

Il soggetto non espresso dell'infinito è coreferenziale con *il gas metano* in (35a), e con l'elemento *su*, a sua volta coreferenziale con i nomi propri *don F. M.* ecc. in (35b).

L'altro caso, altrettanto frequente, in cui il soggetto può rimanere non espresso, si verifica quando esso ha un'interpretazione indefinita, come nei seguenti due esempi:

- (36) a. Secondo questa teoria, la minore sicurezza data dal percepire disordine crea un indebolimento del controllo sociale ed è quest'ultimo ad aumentare la criminalità (Focus Extra, n. 27, p. 16)
- b. Pero el llamar periodista a Feijoo no sería injusto (Alborg: 154)

Il soggetto non espresso dell'infinito si presta, in entrambi gli esempi, ad un'interpretazione generica.

2.4. L'espressione dell'oggetto diretto

L'argomento con funzione di oggetto diretto, in italiano, a differenza che all'interno di un SN (37a), dove è introdotto dalla preposizione *di*, nella nostra

costruzione può essere espresso soltanto tramite un SN e non attraverso un SP introdotto da *di* ((37b); cfr. Salvi 1982:199):

- (37) a. Da allora il ragazzo con ogni espediente fu distolto dal *desiderio del mare* (Buzzati: *Il colombre*, p. 173)
 b. *il suo desiderare del mare

Secondo Plann (1981:229), in spagnolo, l'oggetto diretto, all'interno di costruzioni nominali dell'infinito con l'articolo, deve essere espresso tramite un SP introdotto da *de*. I seguenti due esempi, tratti dal lavoro dell'autrice, illustrano quanto descritto:

- (38) a. El constante susurrar/murmurar de palabras obscenas es ofensivo
 b. El perfecto tocar de esta música me encanta

I miei informatori di madrelingua spagnola hanno però trovato tutti e due gli esempi agrammaticali, a causa della presenza di *de*.

Anche altre fonti negano la possibilità di esprimere l'oggetto diretto tramite un SP *de* + SN (cfr. Demonte & Varela 1997:166). Secondo Hernanz (1999:2345), la produttività dei costrutti nominali si limita ai verbi intransitivi. I seguenti esempi, in cui compaiono verbi transitivi, sono agrammaticali:

- (39) a. *el destruir de los romanos
 b. *aquel invadir de los bárbaros

La causa dell'agrammaticalità di (39a) e (39b), secondo la nostra interpretazione, risiede nel fatto che in essi il costituente introdotto da *de* non può svolgere la funzione di oggetto diretto, ma neanche quella di soggetto, perché, se questo fosse il caso, da un lato l'oggetto diretto rimarrebbe inespreso, dall'altro la sua espressione non potrebbe realizzarsi neppure con un SN (perché, in questo secondo caso, avremmo una struttura contraddittoria, cfr. 2.1. ess. (10)).

L'impossibilità di esprimere l'oggetto diretto tramite la preposizione *de* è confermata anche da quanto aggiunge l'autrice (Hernanz, *ibid.*): "Il comportamento degli infiniti nominali è diverso rispetto a quello dei nomi deverbali, che, oltre a essere compatibili con verbi transitivi, ammettono il genitivo oggettivo: *la destrucción de Cartago* (*por los romanos*), *la invasión de Francia* (*por los alemanes*) ecc."

Un ulteriore fenomeno che riguarda l'oggetto diretto, è il processo di incorporazione in spagnolo, fenomeno trattato in 2.2. (ess.(14)–(16)). Tale processo, come abbiamo visto, ammette l'incorporazione di nomi senza determinanti nel verbo transitivo, con la conseguenza di un predicato complesso che entra in costruzioni interamente nominali. La traduzione italiana degli esempi spagnoli ottenuti mediante tale processo di incorporazione comporta esempi di dubbia accettabilità, come vediamo qui sotto (cfr. (16)):

(40) ^{??}Il continuo bere birra di Piero può rovinargli la salute

3. Funzioni, uso, prevedibilità della costruzione

L'infinito con l'articolo può svolgere tre principali funzioni: soggetto, oggetto diretto e complemento preposizionale, tutte e tre riconducibili alla distribuzione che i SN possono avere all'interno della frase.¹⁴ I numerosi esempi con cui abbiamo illustrato l'infinito con l'articolo coprono tutte e tre le funzioni in ambedue le lingue, come il lettore può verificare anche da sé.

Per quanto riguarda l'uso della costruzione dopo le preposizioni, si può notare un'asimmetria tra l'italiano e lo spagnolo. Tale asimmetria si manifesta nell'uso più esteso del costrutto in italiano rispetto a quanto avviene in spagnolo. Per illustrare ciò, consideriamo la preposizione italiana *in*, e confrontiamo il suo comportamento con la sua corrispondente spagnola *en*.

In italiano, dopo la preposizione *in*, è obbligatorio usare l'infinito con l'articolo, se essa regge un complemento con il ruolo semantico di PROPOSIZIONE (per questo concetto cfr. Graffi 1994:144). La ragione risiede nel fatto che questa preposizione può reggere soltanto un SN, non una proposizione di modo finito o non finito (cfr. Skytte & Salvi 1991:565). Partendo dagli esempi (3a) e (35a), notiamo che l'omissione dell'articolo causa in essi agrammaticalità, come vediamo qui sotto:

- (41) a. *Rüdiger ha fatto un saluto completo alla tedesca, avvicinando i talloni e chinandosi molto sia *in* stringere ripetutamente la mano di Epstein, sia *in* sfiorare con le labbra quella di Gilda
- b. *Il gas metano è 23 volte più efficace dell'anidride carbonica *in* intrappolare il calore del sole ...

¹⁴ Per altre funzioni, come per es. complemento predicativo, apposizione cfr. Vanvolsem (1983:92–104).

In spagnolo, invece, nella stragrande maggioranza dei casi, dopo la preposizione *en* troviamo una frase infinitiva, e non l'infinito con l'articolo, come rileviamo dai seguenti esempi:¹⁵

- (42) a. En llamar la atención sobre este género de literatura fue único en su siglo (Alborg: 67)
 b. Lázaro Carreter y Di Pinto coinciden en afirmar que ... (Alborg: 327)
 c. La obligación fundamental del Gobierno consiste en eliminar las trabas al libre juego de los intereses (Alborg: 97)
 d. En este terreno fue el matemático francés H. Poincaré el pionero en desarrollar técnicas cualitativas (Arbor: 59)

Contrasti analoghi a quello tra gli esempi italiani (41) e gli esempi spagnoli (42) si possono reperire anche con altre preposizioni, come vediamo dal confronto tra gli esempi italiani (43a, b), in cui la preposizione *con* è seguita dall'articolo, e gli esempi spagnoli (43c, d), in cui l'articolo manca:¹⁶

- (43) a. Il venir meno dell'entusiasmo morale [...] coincide con il lento esaurirsi di quel fervore (Sapegno: 188)
 b. Nei suoi sviluppi più tardi la civiltà del Rinascimento finirà con l'atteggiarsi in contrasto con l'ortodossia cattolica (Sapegno: 143)
 c. ... lo que provocó la ira de Murat, que amenazó con fusilarle si no rectificaba la noticia en el periódico (Alborg: 486)
 d. Con esta práctica de un mes, y con haber aprendido de memoria un compendio de medicina general [...] corrió a graduarse de doctor en medicina (Alborg: 328)

¹⁵ I seguenti due esempi di Skydsgaard (1977: 1048) hanno però la struttura *en + el + infinito*:

- (i) Y de improvviso, cayendo al fin en la trampa, *en el hacerse interesante, en el adornarse* de plumas propias aunque pintarrajeadas añade ...
 (ii) Toda clase de juegos le están permitidos: remontarse *en el fluir de las horas* ...

¹⁶ I seguenti due esempi (di Skydsgaard 1977: 1048) ci mostrano che, al pari della preposizione *en* (cfr. nota precedente), ci sono anche costrutti con l'articolo:

- (i) Y el brahmán quedóse asombrado de este segundo prodigio, *parejo con el saber* la mujer la muerte de la grulla
 (ii) Mademoiselle Leonie, *con todo el ser* tan mona y de veintitrés años, no se divertiría de ese modo

Dobbiamo notare infine che la presenza vs. assenza dell'articolo dopo queste due preposizioni (e anche dopo altre) non dipende da una scelta del parlante né in italiano, né in spagnolo: tutti gli esempi presentati (compresi quelli delle note 15 e 16) sarebbero quindi meno accettabili o addirittura agrammaticali con il valore opposto.

La costruzione dell'infinito con l'articolo può alternarsi a varie altre costruzioni. Una di esse è il nome deverbale. Il seguente esempio (da Hernanz 1999: 2343) mostra tale alternanza:

(44) Se oía a lo lejos el monótono zumbar/zumbido de las abejas

C'è però una netta differenza semantica tra gli infiniti introdotti dall'articolo, come *el zumbar*, e i corrispondenti nomi deverbali, come *el zumbido*: mentre i primi suggeriscono una lettura eventiva, descrivono un processo, nei secondi subentra il valore risultativo dell'azione (cfr. Hernanz 1999: 2346).¹⁷ A partire da questa differenza, si possono spiegare i seguenti contrasti (da Hernanz, *ibid.*):¹⁸

- (45) a. Lanzó un suspiro / *un suspirar
b. El médico certificó su muerte / *su morir

Oltre all'alternanza tra l'infinito preceduto da un determinante e i nomi deverbali (o nomi d'azione) fin qui presentata, ricordiamo che la nostra costruzione può essere sostituita anche da altri costrutti. Lo dimostra la seguente frase, variante più colloquiale di (1a) (cfr. Skytte & Salvi 1991: 565):

(46) Il fatto che il figlio avesse abbandonato il mare per la città ...

Partendo da queste considerazioni, (47a), con il costrutto *el hecho de que* ... può essere trasformato nel costrutto dell'infinito con l'articolo (47b):

¹⁷ Questa differenza semantica è descritta in modo molto immaginoso in Vanvolsem (1983: 80): "Il nome d'azione descrive un'azione vedendola globalmente, addirittura con un po' di distacco. L'infinito sostantivato è piuttosto un tentativo di descrivere l'azione dal di dentro, penetrandovi e puntando maggiormente sullo svolgimento stesso. Il nome d'azione è un po' una fotografia panoramica, l'infinito sostantivato risponde meglio ad una registrazione filmica di un'azione in pieno moto."

¹⁸ Quanto esposto con esempi spagnoli sull'alternanza tra l'infinito con l'articolo e nomi deverbali vale naturalmente anche per l'italiano.

- (47) a. Hemos mencionado también el hecho de que Ayala dedicó su obra al conde de Aranda (Alborg: 619)
- b. Hemos mencionado también el haber Ayala dedicado su obra al conde de Aranda

L'infinito con l'articolo, inoltre, sempre in ambedue le lingue, si alterna spesso ad una proposizione infinitiva o di modo finito. Non potendo qui entrare in tutti i particolari di questa delicata problematica (per ulteriori dettagli cfr. p. es. Skytte & Salvi 1991: 566, Szilágyi 2008), ci limitiamo a presentarne alcuni degli aspetti più importanti.

Ci sono molti casi in cui l'alternanza tra l'infinito con l'articolo e la variante infinitiva senza articolo dipende dalla scelta del parlante, come nei seguenti due esempi, che sarebbero assolutamente accettabili anche se inserissimo l'articolo davanti agli infiniti:

- (48) a. La soluzione migliore non è la punizione esemplare dei responsabili, ma rafforzare le difese del sistema (Focus Extra, n. 26, p. 120)
- b. Leer a Forner es algo así como escuchar a una persona que grita con exceso (Alborg: 698)

In questi casi, dunque, non si può predire la presenza della nostra costruzione. Ad ulteriore chiarimento di tale non predicibilità, si consideri l'esempio che segue (tratto da Szilágyi 2008):

- (49) Vedere nella Gerusalemme soltanto l'espressione di taluni profondi motivi del lirismo tassesco [...] è almeno altrettanto erroneo, quanto lo scorgere in essa soltanto le astratte intenzioni epico-religiose (Sapegno: 292)

In questa frase, davanti al primo infinito (vedere) non appare l'articolo, che invece troviamo davanti al secondo (scorgere). La frase risulterebbe però accettabile anche con la distribuzione contraria dell'articolo davanti ai due infiniti o, addirittura, se l'articolo apparisse o venisse omissa davanti ad entrambi gli infiniti. Ben quattro varianti di quest'ultimo esempio vanno dunque ritenute accettabili.

Come dimostrato da Plann (1981: 206), ci sono però dei casi, in cui qualche fattore può influenzare la scelta tra l'infinito con l'articolo e la sua variante senza articolo.

Dopo il verbo *detestar*, p. es., possiamo usare tutte e due le costruzioni, come vediamo dal seguente esempio:

(50) Susana detesta fumar/el fumar

Tra le due costruzioni c'è però una notevole differenza semantica. Quando l'infinito non è introdotto dall'articolo, il soggetto non espresso dell'infinito è obbligatoriamente coreferenziale con il soggetto della principale, *Susana*. Il costrutto dell'infinito preceduto dall'articolo, invece, oltre a questa interpretazione, ne ammette anche un'altra, ovvero l'interpretazione libera (generica) del soggetto dell'infinito. Tale differenza è messa in rilievo dai seguenti esempi con pronomi riflessivi (tratti da Plann, *ibid.*):

- (51) a. Yo detesto despertarme/*despertarse temprano (= Io odio alzarmi/
*alzarsi presto)
b. Yo detesto el despertarme/despertarse temprano (= Io odio l'alzar-
mi/l'alzarsi presto)

In (51a), a causa del controllo obbligatorio, si può usare soltanto il pronome riflessivo *me*, che ha la stessa referenza del soggetto della frase principale. In (51b), oltre alla forma *me*, si può usare anche il riflessivo di terza persona *se*, dal momento che qui la referenza del soggetto non espresso dell'infinito può essere anche libera.

4. Conclusione

Nel nostro articolo abbiamo paragonato il costrutto dell'infinito con l'articolo dell'italiano con l'analoga costruzione dello spagnolo. Durante tale analisi sincronica, che riguarda sia questioni strutturali, sia l'uso del costrutto, abbiamo rilevato che, accanto a molti parallelismi, ci sono non poche differenze in entrambi questi campi.

Siccome la testa dell'infinito preceduto da un determinante è una forma verbale (e non un nome, come avviene negli altri SN), sia in italiano che in spagnolo esistono costrutti in cui si combinano (soltanto) proprietà nominali, e costrutti interamente verbali, oltre a numerosi esempi di casi ambigui, in cui il numero insufficiente di proprietà non permette di trarre una conclusione univoca. In italiano, inoltre, esiste anche una costruzione mista. Anche se le tracce di tale costrutto si possono reperire anche in spagnolo, la

validità e grammaticalità del costrutto misto è messa in dubbio o negata da molti autori; la sua attestabilità è comunque molto ridotta rispetto a quanto avviene nell'italiano.

Quanto all'espressione del soggetto, abbiamo notato, tra l'altro, la possibilità molto più estesa in spagnolo di esprimere tale funzione grammaticale attraverso un SN.

Infine, nell'uso del costrutto, accanto a molti parallelismi, la differenza forse più importante tra le due lingue è che in italiano, dopo alcune preposizioni fondamentali, come *in*, *con* ecc., si deve usare l'infinito con l'articolo, e non si può usare la costruzione infinitivale senza articolo, mentre in spagnolo accade esattamente il contrario.

Testi citati

- Alborg = Alborg, Juan Luis (1972): *Historia de la literatura española* III (siglo XVIII). Madrid: Editorial Gredos.
- Arbor = Id., tomo CVIII, núm. 421, enero 1981, Madrid.
- Atlante Occidentale = Del Giudice, Daniele (1985): *Atlante Occidentale*. Milano: Einaudi. (In: Daniele Del Giudice: *Atlante occidentale — Nyugati Atlasz* (edizione bilingue), Budapest, Noran, 2001).
- Buzzati = Buzzati, Dino (1968): *La boutique del mistero*. Milano: Mondadori.
- El siglo XX = Cortázar, Fernando García de (ed.) (1999): *El siglo XX* (Diez episodios decisivos). Madrid: Alianza Editorial.
- Sapegno = Sapegno, Natalino (1948): *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia.

Bibliografia

- Bornemann, E. & E. Risch (1999): *Görög nyelvtan [Grammatica greca]*. (Traduzione ungherese di Mayer Péter dell'originale Griechische Grammatik (1978).) Székesfehérvár: Lexika Tankönyvkiadó.
- Demonte, V. & S. Varela (1997): Spanish event infinitives: From lexical semantics to syntax-morphology. In: A. Mendikoetxea & M. U. Etxebarria (eds.) *Theoretical Issues at the Morphology-Syntax Interface (International Journal of Basque Linguistics and Philology XI)*, País Vasco: Universidad del País Vasco. 145-169.
- Graffi, G. (1994): *Sintassi*. Bologna: il Mulino.
- Hernanz, M. L. (1999): El infinitivo. In: I. Bosque & V. Demonte (eds.) *Gramática descriptiva de la lengua española II*, Madrid: Espasa. 2197-2357.
- Lagunilla, M. F. (1987): Los infinitivos con sujetos léxicos en español. In: V. Demonte & M. F. Lagunilla (eds.) *Sintaxis de las lenguas románicas*, Madrid: el Arquero. 125-147.

- Plann, S. (1981): The two *el + infinitive* constructions in Spanish. *Linguistic Analysis* 7: 203–240.
- Radford, A. (1988): *Transformational Grammar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salvi, G. (1982): L'infinito con l'articolo e la struttura del SN. *Rivista di grammatica generativa* 7: 197–225.
- Salvi, G. & L. Vanelli (2004): *Nuova grammatica italiana*. Bologna: il Mulino.
- Skydsgaard, S. (1977): *La combinatoria sintáctica del infinitivo español II*. Madrid: Editorial Castalia.
- Skytte, G. & G. Salvi (1991): L'infinito come testa del sintagma nominale (infinito con l'articolo o altro determinante). In: L. Renzi & G. Salvi (eds.) *Grande grammatica italiana di consultazione II*, Bologna: il Mulino, 559–569.
- Sobieski, A. & L. Várady (1989): *Rendszeres spanyol leíró nyelvtan [Grammatica descrittiva dello spagnolo]*. Budapest: Terra.
- Szilágyi, I. (2008): L'infinito preceduto da un determinante in italiano. *Cuadernos de Filología Italiana* 15: 31–44.
- Vanvolsem, S. (1983): *L'infinito sostantivato in italiano*. Firenze: Accademia della Crusca.

PHRASES FIGÉES ILLOCUTOIRES : QUELLE INTERPRÉTATION SÉMANTIQUE ?

MÁRTON NÁRAY-SZABÓ

Université Catholique Péter Pázmány
Département d'Etudes Françaises
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
naray-szabo.marton@btk.ppke.hu

Abstract: Bound utterances like *A votre santé!*; *Tu vois!*; *Ça va!* are frequent reactions to more or less well-defined speech situations. Many of them bear idiomatic properties, even though linguists sometimes do not regard them as such. We first give an account on discourse acts from a lexicalist point of view, that is, in terms of argument structure. After that, we provide a full analysis on illocutionary frozen sentences based on the notion of illocutionary predicate. Parting from these theoretical considerations, we discuss the results of an investigation carried out on some 200 French expressions. Examined features are morphological, lexical and syntactical constraints. As a result, evidence is shown that idiomaticity in these utterances has properties that no other types possess.

Keywords: idiomaticity, illocutionary act, bound utterance, morphological constraint, French

1. Définition lexicographique les phrases figées illocutoires (PFI)

Depuis bien longtemps, les manuels et les études spécialisées sur le figement mentionnent et définissent une classe d'expressions idiomatiques phrastiques, utilisées en réaction à une situation conversationnelle donnée. Ces tournures sont parfois appelées par les auteurs clichés (Burger et al. 1982; Cruse 2004), pragèmes (Mey 2001), formules de routine (Coulmas 1979) ou énoncés liés (Fónagy 1982).

La situation comme facteur de première importance dans l'énoncé se trouve au centre des préoccupations de Fónagy (1982). Les formules de politesse (*A votre santé!*), les « clichés » (*Rien n'est parfait au monde*), les « méta-

énoncés» (*A mon avis...*) et surtout les réactions situationnelles récurrentes (*Je vous demande un peu!*) constituent pour lui une zone de transition (*ibid.* : 4–5) entre tendances paralinguistiques et contraintes linguistiques : leur usage est en partie déterminé par la situation de l'énonciation. Ces «énoncés liés» embrassent donc une aire assez large de phénomènes qui ne sont qu'à moitié linguistiques, et peuvent présenter des contrastes très marqués selon les langues et les communautés, allant jusqu'à l'incompréhensibilité ou l'inexistence de l'expression figée en L2. *Keep smiling* équivaut à garder le sourire. Par contre, *dead slow* en anglais incite à rouler au pas, tandis qu'en français, *lentueur mortelle* n'est pas reconnue en tant que telle. *Déjà vu* en anglais serait difficilement acceptable sous la forme de *have seen*.

Au niveau grammatical, regardons quelques uns des caractéristiques les plus saillantes selon Fónagy (1982:151) :

- les contraintes sur la personne ou sur le nombre (exemples : les expressions *s'il vous plaît* et *si j'ose dire* ne peuvent jamais prendre la forme de **s'il lui plaît*¹; **si nous osons*/**si vous osez*/**si tu oses dire*, sans perdre leur valeur discursive spécifique)
- les temps verbaux privilégiés (le présent de l'indicatif dans la majorité des cas : *Je vous le demande*/**demanderai*/**demanderais*/**demandais un peu*)
- l'impossibilité de la négation et de l'insertion (*si vous voulez*/**si vous ne voulez pas*; *ou le roi* **est/n'est pas noble*; *Passez-moi le* (**gros*) *mot*)
- l'ellipse : soit de l'objet direct (*Tu vois...*; *J'écoute...*), soit d'une proposition (*Si on les écoutait...* *Tu y a mis du temps* (= pour arriver à le comprendre)), soit d'une phrase entière (*Décidément* (= c'est vrai)), soit d'un contenu logiquement déductible (*C'est toi qui le dis!* (... mais moi, je pense autrement))
- l'impossibilité totale des transformations : *Passez-moi le mot!* n'a pas les formes **Que le mot me soit passé!* ou **Vous êtes demandés de me passer le mot!*; *Je le retiens (celui-là)!* est une expression pour manifester son indignation, mais **C'est retenu!* ou **C'est*/**Il est difficile à retenir!* ne le sont pas; *Un ange passe!* est correct, **Il passe un ange!* ne s'emploie pas.

¹Dans cette étude, l'astérisque (*) sera utilisé également pour les phrases grammaticalement correctes, mais qui ne peuvent pas être interprétées au sens idiomatique évoqué.

Parmi les linguistes hongrois, c'est Ferenc Kiefer qui traite plus en détail de cette notion. Selon sa définition (Kiefer 1999:37), «Les énoncés liés sont des phrases stéréotypées déclenchées automatiquement par certaines situations discursives, caractérisées par la compositionnalité. Ils ne diffèrent pas substantiellement des énoncés libres sur le plan syntaxique et morphologique, mais leur sens contextuel est déterminé par la situation discursive donnée.» Dans la majorité des dictionnaires français généraux de référence (*Le Petit Robert*, *Lexis* etc.) et dans les dictionnaires phraséologiques (*Dictionnaire des expressions et des locutions figurées* d'Alain Rey et de Sophie Chantreau (1993), *La puce à l'oreille* de Claude Duneton (1985), *Ça ne mange pas de pain* de Jacques Cellard (1982)), il n'y a pas de distinction nette entre les énoncés liés et les autres types d'expressions. En Hongrie, certainement sous l'influence de Fónagy, il existe certains cas où les énoncés liés sont traités séparément (Bárdosi 2003).

La définition de Kiefer se prouve néanmoins incomplète pour une partie non négligeable des expressions, qui se caractérisent par l'idiomaticité sémantique aussi, c'est-à-dire la non-compositionnalité. D'un autre côté, il est indispensable d'ajouter, comme le constate Mey (2001), que ce groupe de phrases figées réalise par définition un acte de langage non constatif, donc illocutoire (une promesse, une offre, un ordre, une opinion, une réaction). Et c'est précisément sur le plan du contenu illocutoire que le sens propre et le sens figuré diffèrent l'un de l'autre : il s'agit d'un type de non-compositionnalité autre que métaphorique (Náray-Szabó 2006:103).

Quant aux classifications, les groupements réunis par Fónagy sous le terme d'énoncés liés ne constituent pas à l'évidence une classe homogène. D'autant moins que les termes «formule de politesse» et «cliché» ont une valeur bien plus culturelle que linguistique. La notion de «méta-énoncé» et une partie de ce qu'il appelle réactions situationnelles recouvrent *grosso modo* les marqueurs discursifs, terme utilisé en pragmatique discursive au sens purement pragmatique.

Ce que nous tentons de faire est de définir une classe d'expressions à la fois au niveau syntaxique et sémantique : les phrases simples ou complexes, elliptiques ou non, à valeur illocutoire non déductible à partir de la seule interprétation du sémantisme de leurs éléments. Nous appellerons cette classe les phrases figées illocutoires (PFI). Le terme d'«énoncé lié» à notre avis est une formulation maladroite en ce sens : un énoncé, unité de l'énonciation, est ce que l'on prononce une seule fois dans une seule situation donnée, et ce qui ne peut donc pas être considéré comme lexicalisé, comme peut l'être

le terme de «phrase figée». Les autres termes de «cliché» et de «formule de routine» relèvent, comme nous l'avons constaté, du domaine socioculturel. Enfin, l'expression «pragmème» est une continuation de la tradition structuraliste (phonème, monème, morphème, phrasème), qui ne considère pas la phrase comme unité de base de l'analyse. Or, notre recherche est d'orientation syntaxique, et suit les principes lexicalistes mis en avant par Gross (1981).

La définition ci-dessus exclut d'ailleurs ce que l'on appelle les actes indirects (*Pourriez-vous me passer le sel?* au lieu de *Passez-moi le sel*), vu que là, l'inférence pragmatique, toute indirecte qu'elle soit, est possible à partir des composants. Elle exclut également les phrases figées constatives (les expressions figées «classiques») telles que *Les carottes sont cuites* ou *La manche à balai est cassée*.

Ayant constitué un corpus parallèle franco-hongrois de quelque 200 expressions de la sorte, nous avons constaté que l'idiomaticité se manifeste ici sous une forme différente du figement traditionnellement défini non seulement au point de vue du contenu et du transfert sémantiques, mais sur le plan formel aussi. Nous allons voir par la suite les résultats de cette enquête uniquement pour le sous-corpus français, réalisée en partie sur Google et à l'aide de la base textuelle Frantext. Notre objectif est de prouver l'existence d'un parallèle entre les phénomènes sémantiques et syntaxiques dans le domaine.

2. Interprétation prédicative des actes de discours

Comme nous l'avons signalé, nous partons des fondements jetés par Maurice Gross, qui a élaboré sa théorie sous le nom de lexique-grammaire, faisant référence au caractère interdépendant des composants syntaxique et sémantique dans la langue. Suivant cette lignée, nous avons réinterprété sur le plan formel la notion de prédicat illocutoire de Leech (1983) (Náray-Szabó 2006; 2008). Nous avons constaté et prouvé que le sens des verbes illocutoires (*promettre, demander, permettre, nier, affirmer* etc.) et les constructions analogues sur les noms prédicatifs (*faire une promesse, adresser une demande, ...*) peut être interprété en général comme un prédicat à trois arguments, le premier étant le sujet de l'acte, le deuxième la personne adressée pendant le discours (l'interlocuteur) et le troisième, le contenu propositionnel, c'est-à-dire l'objet de la promesse, de la demande, de la permission, du reniement ou de l'affirmation. Ainsi, le verbe *promettre* se représente comme *promettre (x, y, z)*. Dans certains cas, le prédicat illocutoire prend deux arguments seule-

ment, le troisième étant intégré dans le sens du noyau du prédicat : *consoler* (x, y), *réprimander* (x, y). Tout en poursuivant cette même idée, nous sommes arrivé à la constatation que dans les prédicats réalisant directement un acte illocutoire, deux arguments sur trois sont restreints à une seule valeur possible : x désigne toujours le locuteur, y l'interlocuteur : *je te promets z* , *je te demande z* , *je te permets z* , etc. Pour ce qui est des actes assertifs et expressifs, nous pouvons poser la part de l'interlocuteur dans le schéma sous la forme de *en ta présence* : si j'affirme ou je nie quelque chose, en fait *j'affirme/je nie z (en ta présence)*, si je suis fâché, c'est pour dire que *j'exprime ma colère (en ta présence)*. Formellement donc, les deux premiers arguments cessent d'être des variables, autrement dit, ils ne sont plus des arguments. Le nombre d'arguments est ainsi diminué à un seul : *promettre* ($[moi]$, $[toi]$, z), c'est-à-dire *promettre* (z).

Si l'on examine maintenant l'analyse portant sur les actes de discours de Hengeveld et de Mackenzie (2008), deux auteurs s'inspirant d'un paradigme tout à fait différent, nous pouvons élargir l'aire des recherches pour les actes non illocutoires expressifs et les actes interactifs. Les premiers équivalent *grosso modo* aux interjections (*Aïe !*; *Oh !*; *Hélas !*), les derniers aux actes socialement définis (susceptibles de disposer d'une force illocutoire, comme : *Merci !*; *Pardon !*; *Salut !*). Tandis que les actes illocutoires classiques comportent les trois actants mentionnés ci-dessus dans l'interprétation, les interjections seulement un et les expressifs deux (*Aïe !* ($[x]$), et *Pardon !* ($[x]$, $[y]$)), où $[x]$ = moi, $[y]$ = toi. Par contre, ils n'impliquent pas de contenu propositionnel variable, le nombre de variables est ainsi réduit à zéro : *Aïe !* () ; *Pardon !* () .

Ayant fait toutes ces remarques, nous concluons que les actes de discours effectivement accomplis (y compris les actes illocutoires), vu qu'ils se réalisent en situation concrète, se caractérisent de zéro ou d'un argument maximum, ce dernier constituant le contenu propositionnel.

3. Interprétation prédicative des expressions idiomatiques

En parlant des expressions idiomatiques, on assiste, parallèlement aux représentations du prédicat décrivant l'acte illocutoire, à la diminution du nombre d'arguments par rapport à celui des phrases libres analogues. Le verbe *casser* sélectionne normalement deux arguments : *casser* (x, y), tandis que l'expression *casser sa pipe* un seul : *casser sa pipe* (x), le complément *pipe* étant intégré au noyau du prédicat. Le verbe *donner* (x, y, z) compte trois

arguments, dont il ne reste qu'un dans *donner sa langue au chat* (x) (*langue* et *chat* sont intégrés dans le noyau). Dans d'autres cas, l'intégration d'un complément réduit jusqu'à zéro le nombre d'arguments : *Les carottes sont cuites* () ; *Le roi est nu* (). Les compléments ayant cessé de servir d'arguments sont désormais appelés compléments figés (Gross 1996). Il importe de remarquer que cette analyse n'est valide que pour les expressions figées prédicatifs, c'est-à-dire celles ayant la structure $N V ()$, $V N (x)$, $V N (x, y)$, $V \text{ PREP } N (x)$, $V \text{ PREP } N (x, y)$, $V N \text{ PREP } N (x)$.

4. Actes de discours idiomatiques

Dans la conversation quotidienne, on rencontre souvent des expressions idiomatiques à valeur illocutoire, comme *Tu parles!*; *Penses-tu!*; *Va te faire voir!* etc. D'autres réalisent des actes de discours : *Quoi de neuf?*; *Je vois!*; *A vos souhaits!* etc. Nous avons constaté dans la section 1 qu'elles se caractérisent par une idiomaticité de type illocutoire (cf. Náray-Szabó 2006:103) : le contenu (en l'occurrence : l'incrédulité, le refus, l'initiative d'une conversation, un feed-back ou un vœux) ne peut pas être déduit du sens des éléments. Le degré d'idiomaticité peut varier tant sur le niveau sémantique que syntaxique et lexical. Les caractéristiques décrites ci-dessus dans les deux sections précédentes sont présentes de façon simultanée ici. Ces phrases sont des actes de discours, ce qui implique que deux de leurs compléments sont constants (le locuteur [x] et l'interlocuteur [y]) et ne constituent donc pas d'arguments. En même temps, elles sont figées, c'est-à-dire qu'elles comportent un noyau prédicatif complexe, qui se compose d'un verbe et d'un ou de plusieurs compléments figés : *Tu parles!* ([x], [y], z); *Va te faire voir!* ([x], [y], z) ou plus simplement *Tu parles!* (z); *Va te faire voir!* (z). Dans *Tu parles!* l'argument z représente ce dont on doute, dans *Va te faire voir!* la cause de l'indignation. Leur présence est latente, sous-entendue en discours (sauf dans l'énoncé *Tu parles d'une femme!*; phénomène plutôt rare parmi les PFI, où le z se manifeste ouvertement).

On a pu constater que dans les prédicats, l'idiomaticité se manifeste par l'intégration des arguments dans le noyau. Cette représentation reflète l'une des caractéristiques importantes des expressions idiomatiques : le figement lexicale. Si un prédicat se compose de plus d'un élément, son sens est par définition différent du verbe simple correspondant (*casser* et *casser sa pipe*), sinon il serait redondant (et incorrect) de créer une entrée séparée pour les deux. Le figement syntaxique, l'autre critère notable s'explique par la modification du sens de l'élément intégré : la séquence figée n'est pas toujours

transformable sans perdre le sens idiomatique, et sans obtenir de nouveau le sens de base ou un non-sens. Par exemple : *Tu parles !* exprime le doute, mais *Tu en parles !* n'a plus cette valeur idiomatique et regagne son sens de base. Dans le cas des actes de discours, on s'attend au figement de la personne, du mode et du temps aussi : l'énoncé *je promets* réalise un acte illocutoire (*hic et nunc*), mais *tu promets*, *vous promettez*, *je promettrais*, *j'ai promis* ne font qu'informer sur l'accomplissement, hypothétique ou réel, d'un acte dans un autre moment que le moment présent et par une autre personne que le locuteur. En tout, on peut parler désormais d'une idiomaticité à trois niveaux : lexical, syntaxique et morphologique, dont le dernier ne caractérise pas du tout les autres expressions figées, notamment celles qui ne possèdent pas de valeur illocutoire.

5. Enquête sur le degré de figement

En constituant notre corpus, nous avons pris en compte la fréquence d'emploi (intuitive), la stabilité formelle relative et la facilité dans la détermination de l'acte de discours en question. Le but n'était pas à l'évidence de vérifier si nos intuitions étaient bien fondées, mais d'être capable de se prononcer avec netteté sur certaines questions. En ce sens, cette recherche est une enquête préliminaire. Comme résultat, nous avons sélectionné environ 200 expressions. L'objectif était de déterminer le degré de figement dans les trois dimensions mentionnées ci-dessus : morphologique, lexicale et syntaxique.

Parmi les paramètres de figement, nous avons commencé par la morphologie, où nous avons examiné les contraintes sur l'emploi du mode, du temps, le nombre et la personne. Nous avons défini comme base la forme la plus fréquente (la forme lexicale) de chaque expression : cela représente un seul mode, un temps, un nombre et une personne (comme : *Tu parles !*). Toute expression n'acceptant que cette forme canonique au niveau du mode, du temps et de la personne était considérée comme figée, la modification d'un de ces paramètres ayant un effet destructeur sur le sens illocutoire idiomatique : **Tu parlerais !*; **Tu parlais !*; **Il parle !*

Au niveau du nombre, nous nous sommes borné à l'examen de la forme équivalant à celle de base (le même mode, le même temps, la même personne) à l'exception du nombre (au lieu du singulier, nous avons mis le pluriel et *vice versa*), et cherchions en contexte à savoir si le seul changement de nombre rend inacceptable ou pour le moins invraisemblable la locution (*Vous parlez !* (pl) le semble en français contemporain, par exemple, au lieu de *Tu parles !*).

Ainsi, les valeurs possibles pour les quatre caractéristiques mentionnées sont de 0,25, ce qui donne 0,00 (exemple : *On croit/croyait/croirait rêver!/Je croyais rêver!*) pour le figement nul (phrase morphologiquement libre) et 1,00 pour le figement maximal (exemple : *Mais je rêve!*; pour exprimer l'indignation). Nous appellerons cette variable le degré de figement morphologique (dfm).

Concernant le contenu du paramètre lexical (dfl, pour degré de figement lexical), il s'agit de la substituabilité des éléments (*tiens donc/dis donc* pour manifester sa surprise) et de la possibilité d'employer l'expression sous plusieurs formes, plus courtes ou plus longues (*Je te vois venir (avec de gros sabots)!*). La valeur maximale est également de 1,00, ce qui équivaut au figement total (*Mon oeil!/*Mon nez!*).

Le critère syntaxique (dfs, pour degré de figement syntaxique) recouvre toutes sortes de transformations, au cours desquelles il s'ajoute à la PFI, dont la forme de base est en général une phrase simple, un complément : une subordonnée complétive sujet (*Soit dit en passant...*), une complétive complément direct (*A toi de voir!/A toi de voir si...*), une complétive complément indirect (*Au plaisir!/Au plaisir de vous revoir!*). Ajoutons les cas où la PFI peut servir (mais pas forcément) elle-même de complément (*Pas terrible!; A l'aise!*) ou de subordonnée (*Puisque je te tiens!; Si tu veux!*). Ici aussi, la valeur varie entre 0,00 (*On ne sait jamais...*) et 1,00 (*On fait aller!/*On fait aller les affaires!*).

L'indicateur de figement (if) est un variable qui se définit comme la somme arithmétique des trois paramètres décrits ci-dessus, et donne une valeur entre les deux extrêmes de 0,00 (les phrases libres) et de 3,00 (les PFI les plus contraintes, comme *Ça y est!; Comme qui dirait!; Tu veux ma photo?!*). Pour les PFI à valeur maximale, il n'existe aucune possibilité de varier le mode, le temps, le nombre, la personne (**Ça y serait!; *Ça y était!; *Ils y sont!* (au sens ironique), sauf *Nous y sommes!*), la substitution lexicale et les ajouts sont exclus (**Il y est!*), ainsi que les transformations (**Tu la veux, ma photo?!*, pour manifester son irritation).

Il est à noter que dans certains cas, l'idiomaticité peut se maintenir même en diminuant le niveau de contraintes morphologiques (dfm < 1,00), c'est-à-dire en changeant le mode, le temps etc. Mais de cette manière, on perd évidemment la force illocutoire contenue dans l'expression, qui cesse de «produire un effet», et le locuteur se limite à informer sur l'accomplissement de l'acte, sans le réaliser. Ces phénomènes se trouvent à la frontière entre le figement au sens traditionnel (figement non illocutoire) et le figement illocutoire. Exemples : *C'est bien le moins!/C'était bien le moins!* (dfm =

0,75) (réaction à un remerciement), mais: **Ce serait bien le moins!*; *Je le retiens!*/*Je l'ai retenu!*/*Nous le retenons!* (dfm = 0,50) (rancune); mais: **Je le retiendrais!*; **Tu le retiens!* (cette valeur expressive est perdue); *Je donne ma langue au chat*/*Nous donnons notre langue au chat!* (dfm = 0,25); la valeur illocutoire se perd en cas de changement de mode, de temps ou de personne. Ces locutions peuvent être analysées comme des phrases figées descriptives ayant une lecture illocutoire aussi, mais qui se borne à une seule configuration morphologique.

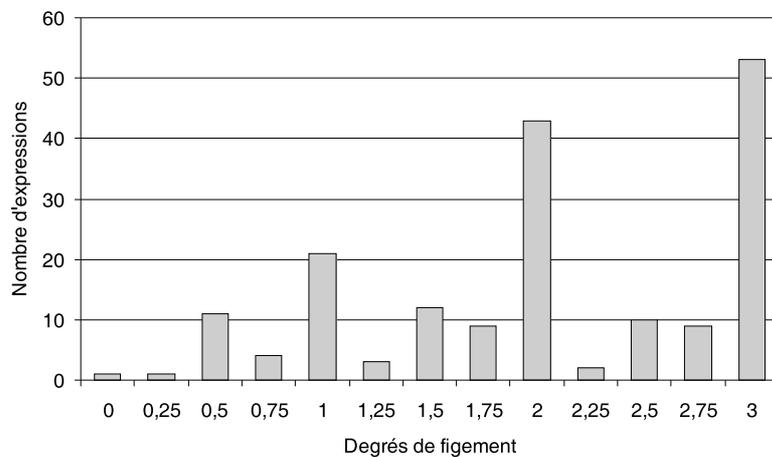


FIGURE 1: Répartition des degrés de figement dans le corpus

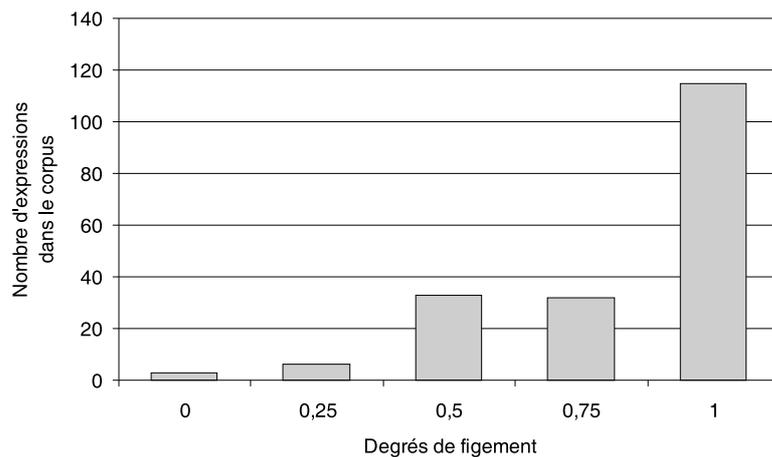


FIGURE 2: Degré de figement morphologique

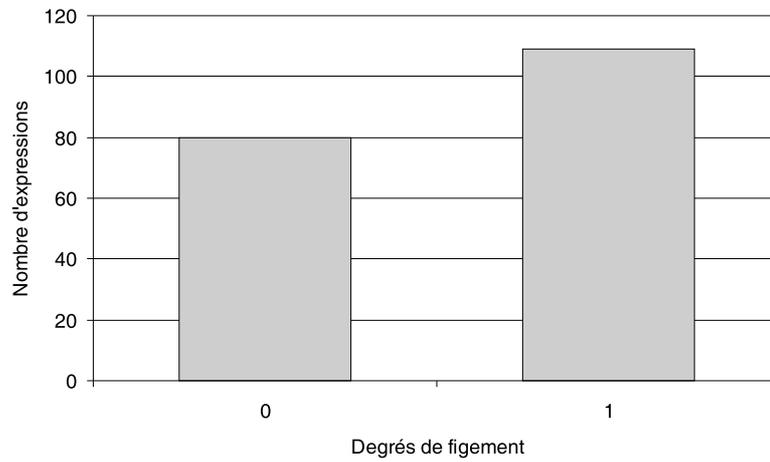


FIGURE 3: Degré de figement lexical

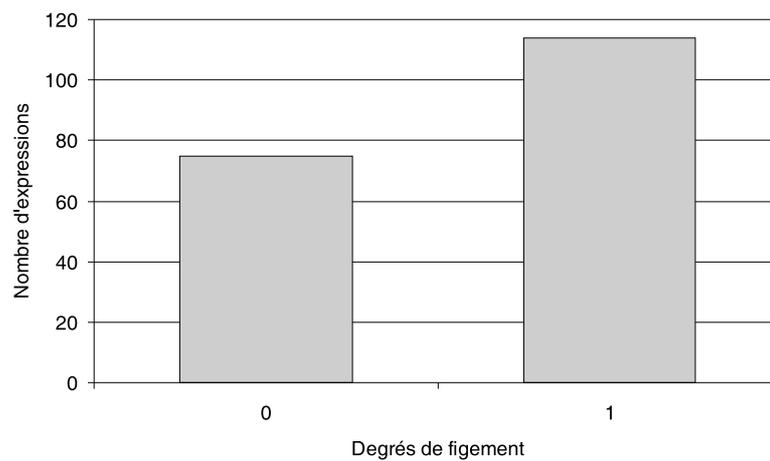


FIGURE 4: Degré de figement syntaxique

Observons les diagrammes représentant la répartition des degrés de figement. D'abord, sur le premier, nous pouvons voir les valeurs de l'indicateur de figement. Visiblement, les valeurs de nombres entiers prédominent sur les nombres fractionnaires, ce qui vient du fait que la dfm (voir le deuxième diagramme), seule variable susceptible d'avoir des valeurs fractionnaires, tend au degré maximum dans ce genre d'expressions. La valeur de zéro n'est atteinte que dans trois cas sur 200 (notamment : *On croit rêver!*; *Tout le plaisir*

est pour moi ! ; Je ne marche pas !), on constate alors que les PFI se caractérisent par un très haut degré de figement morphologique, ayant tendance notamment au degré supérieur. Les dfl et dfs (diagrammes 3 et 4) sont répartis d'une manière plus proportionnée, mais une tendance s'affiche également vers la valeur de 1,00. Déjà notre choix était déterminé par l'usage fréquent, la stabilité formelle, la présence d'un acte de langage et ainsi, il n'est pas surprenant qu'on ait trouvé des degrés élevés de figement. Mais la présence du paramètre morphologique est à l'évidence unique parmi les expressions idiomatiques en généra : nous nous référons ici à l'analyse de Gross (1996) sur les paramètres des expressions non illocutoires, où cette propriété n'est pas présente.

6. Conclusion

Dans l'étude présente, nous avons vu les conditions de formation des expressions idiomatiques illocutoires. Nous avons fait une enquête sur un échantillon de 200 locutions de la sorte, grâce à laquelle nous avons pu prouver le continuum qui existe entre les expressions non illocutoires et illocutoires, ainsi que la corrélation entre ce type d'idiomaticité et le figement morphologique.

Résumons nos observations en disant que le type de locutions auquel nous avons affaire revêt une forme particulière de l'idiomaticité : il possède la propriété unique parmi les expressions figées d'avoir des contraintes, plus ou moins importantes, sur les traits morphologiques. Cette corrélation est biunivoque : toutes les PFI sont morphologiquement figées, toute contrainte morphologique suppose la présence d'une PFI.

Deuxièmement, il s'ensuit de tout ce dont nous avons parlé que le continuum qui existe entre les phrases libres et les phrases figées au sens traditionnel, doit se prolonger dans la même direction, pour atteindre un degré « ultime » de figement, celui des PFI :

| Phrases libres | Phrases figées non illocutoires | PFI |
|--------------------------------|--|---|
| absence de contraintes | figement sémantique, syntaxique et lexical | figement sémantique, syntaxique, lexical et morphologique |
| Exemple : <i>aller à Paris</i> | Exemples : <i>aller à Canossa</i> , <i>aller par monts et par vaux</i> | Exemples : <i>On fait aller ! ; Qui va là ? ; Ça va !</i> |

TABLEAU 1 : Le continuum idiomatique

Si la contrainte morphologique ne s'observe pas, nous pouvons donc conclure qu'il s'agit d'une locution non illocutoire.

Enfin, nous avons démontré que les PFI constituent l'intersection entre les locutions-phrases et les phrases illocutoires (voir figure 5).

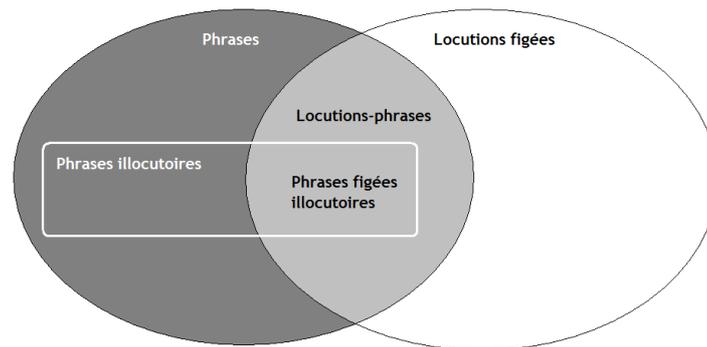


FIGURE 5: Classification des phrases figées à l'aide d'un diagramme d'Euler-Venn ; les phrases figées illocutoires se classent parmi les locutions phrases

Bibliographie

- Bárdosi, V. (2003) : *Magyar szólástár. Szólások, helyzetmondatok, közmondások értelmező és fogalomkörü szótára* [Trésor de locutions hongroises. Dictionnaire sémasiologique et onomasiologique de locutions, énoncés liés, proverbes]. Budapest : Tinta Könyvkiadó.
- Burger, H., A. Buhofer & A. Sialm (1982) : *Handbuch der Phraseologie*. Berlin : De Gruyter.
- Cellard, J. (1982) : *Ça ne mange pas de pain*. Paris : Hachette.
- Coulmas, F. (1979) : On the linguistic relevance of routine formulae. *Journal of Pragmatics* 3 : 239–266.
- Cruse, A. (2004) : *An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford : Oxford University Press.
- Duneton, C. (1985) : *La puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris : Balland.
- Fónagy, I. (1982) : *Situation et signification*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins.
- Gross, G. (1996) : *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Paris : Editions Ophrys.
- Gross, M. (1981) : Les bases empiriques de la notion de prédicat sémantique. *Langages* 63 : 7–52.

- Hengeveld, K. & J. L. Mackenzie (2008): *Functional Discourse Grammar. A Typologically-Based Theory of Language Structure*. Oxford: Oxford University Press.
- Kiefer, F. (1999): Helyzethez kötött megnyilatkozások [Enoncés situationnellement liés]. *Modern Filológiai Közlemények* 1: 8–23.
- Leech, G. (1983): *The Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Mey, J. L. (2001): *Pragmatics. An Introduction (Second edition)*. Malden, MA & Oxford: Blackwell.
- Náray-Szabó, M. (2006): Les phrases à sujet figé: étude pragmatique, syntaxique et sémantique. Thèse de doctorat, Université Paris 13.
- Náray-Szabó, M. (2008): A pragmatikai jelentés reprezentációja a szótárban [La représentation du sens pragmatique dans le dictionnaire]. In: T. Geccsó & C. Sárdi (eds.) *Jel és jelentés (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 83) [Signe et signification (Usuels pour l'étude de la linguistique 83)]*, Budapest: Tinta Könyvkiadó. 224–231.
- Rey, A. & S. Chantreau (1993): *Dictionnaire des expressions et des locutions*. Paris: Les Dictionnaires Le Robert.



I GIOVANI E LA COMUNICAZIONE MEDIATA DAL COMPUTER: OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SU NUOVE FORME DI ALFABETIZZAZIONE*

VERA GHENO

Università di Firenze
Centro di Linguistica Storica e Teorica:
Italiano, Lingue Europee, Lingue Orientali (CLIEO)
Borgo Albizi 28
50122 Firenze
Italia
v.gheno@gmail.com

Abstract: This paper first presents some facts about the cultural background of young Italian people, showing subsequently a selection of the well-established characters of spoken and written juvenile Italian. Then it moves over to discuss the technological situation of Italy, also presenting a choice of widely recognized peculiarities of the language of Italian Computer-Mediated Communication (CMC) and showing that many of them are linked to a juvenile linguistic background. The paper then discusses the influence that computers and computer-mediated knowledge might have on the juvenile cultural world, presenting also some opinions about these two types of language (juvenile language and CMC), considered by some as marginal or even dangerous for the “integrity” of the Italian language. Regarding this issue, the author states — recalling a well-established scientific tradition — that the most mature behavior would be to consider every variety of Italian — even the humblest — as equally relevant and linguistically interesting, although it is pivotal to use it in the right way and in the correct context.

Keywords: sociolinguistics, juvenile language, computer-mediated communication, computer-mediated knowledge, Italian

Può apparire insolito iniziare un saggio con una serie di avvertenze, ma la materia trattata lo rende a mio avviso necessario: i due argomenti di questo studio, la lingua dei giovani (che d’ora in poi chiamerò LG) e la lingua della

* Questo testo è stato presentato in una sua prima stesura durante un Forum intitolato *Nuovi Linguaggi Nuova Alfabetizzazione*, tenutosi a Siena il 27 marzo 2009, organizzato dal Distretto 209 dell’International Inner Wheel.

comunicazione mediata dal computer (in breve CMC) sono difficilmente immobilizzabili sul “vetrino” del linguista, per cui le mie riflessioni avranno solo la pretesa di fotografare un momento linguistico ben preciso.

1. I giovani e il loro *background* culturale

Partiamo dalla LG. Il primo problema nasce nel tentativo di delimitare le caratteristiche della fascia demografica alla quale attribuire i suoi fenomeni. Il gruppo dei “giovani” è estremamente disomogeneo,¹ non solo da un punto di vista culturale ma anche anagrafico:² per esempio, in Italia, nel corso degli ultimi decenni, l’età in cui in genere i figli lasciano la casa dei genitori si è spostata molto in avanti. Questo comporta che, anche quando da un punto di vista strettamente anagrafico non ci si potrebbe più definire giovani, sussistano alcuni comportamenti, anche linguistici, tipici di un’età meno avanzata.³ Ai fini di questo studio potremmo quindi includere senza alcuna forzatura in questa definizione persone dai 12–14 ai 30–35 anni.

In secondo luogo, i soggetti che considererò fanno parte dell’*élite* del mondo giovanile, almeno in senso teorico, con disponibilità di mezzi sia tecnologici che linguistici; non rappresentano quindi la maggioranza dei giovani in Italia. Non è infatti possibile ignorare i problemi posti dal divario digitale, anzi, dai vari tipi di divario digitale (economico, sociale, anagrafico, mentale), che distinguono non solo tra paesi avanzati e paesi in via di sviluppo, ma che creano anche segmentazioni all’interno dello stesso paese, tra città e campagna e tra persone a scolarizzazione linguistica e tecnologica più o meno avanzata.

Vorrei innanzitutto presentare alcuni fatti riguardanti le abitudini linguistiche dei giovani italiani: è dato noto—da rapporti statistici quali quelli annuali del Censis⁴—che essi leggono tutto sommato poco,⁵ anche se più

¹ Lo nota recentemente anche Vernaleone (2008:173).

² Cfr. Pistolesi (2005:252): “Lo studio del LG incontra, come osserva Lorenzo Covari (1993), notevoli difficoltà di datazione, localizzazione, definizione sociolinguistica dei parlanti e nell’ambito d’uso dei termini?”

³ Banfi (1994:153) scrive: “il cammino delle giovani generazioni alla ricerca di sé, della propria identità, della propria collocazione adulta, è più lento e più articolato di quanto fosse in passato. Si diventa adulti, oggi, in tempi più dilatati?”

⁴ Cfr. Censis (2008) in bibliografia.

⁵ Per un’analisi più approfondita dei dati sulla lettura giovanile rimando a Sobrero (2008:134).

dei loro genitori.⁶ La fonte primaria di informazioni rimane la televisione—in flessione quella tradizionale a favore della televisione satellitare—; le esperienze di lettura arrivano a più di tre libri l'anno per il 62% dei giovani, limitandosi a un libro l'anno per un altro 12% e a neanche uno per il restante 26%. Poiché la capacità di comunicare è notoriamente influenzata dalla fruizione passiva di lingua (scritta e parlata), è chiaro che questi dati si rispecchiano nel modo di scrivere e parlare dei giovani italiani: non a caso spesso viene loro imputato di dimostrare scarsa mobilità tra registri linguistici, ovvero difficoltà a scegliere la varietà di lingua richiesta dal contesto situazionale,⁷ al punto che il linguista Raffaele Simone descrive la lingua dei giovani come una varietà che ha la pretesa di essere *passepartout*, ritenuta a torto adatta a ogni situazione comunicativa, *destandardizzata*, che rifiuta consapevolmente la norma—vista, quest'ultima, come qualcosa di vetusto e lontano dalla realtà linguistica e culturale dei giovani,⁸ mentre Alberto Sobrero argomenta: “quando si fa notare a un ragazzo che *menare le mani* non è un'espressione adatta a un articolo di giornale o a un verbale di polizia, la sua reazione—se non è di compunzione servile—è di sincero stupore. Per lui—o lei—si dice e si scrive “menare le mani”: sempre, dovunque e con chiunque.”⁹ Quello che sembra, inoltre, mancare a molti giovani, è la curiosità di espandere i propri orizzonti linguistici, oppure la scarsa consapevolezza dell'importanza di una buona formazione linguistica.¹⁰

L'abbondanza di informazioni disponibili al singolo grazie ai nuovi media, soprattutto Internet, provoca potenzialmente ulteriori problemi cognitivi. La Rete è un mezzo di comunicazione che richiede una partecipazione attiva da parte dell'utente: le informazioni non sono presentate in maniera

⁶ Cfr. Corriere (2008).

⁷ Più in generale De Mauro (2006: xxx) nota: “Il grado di possesso degli strumenti linguistici formali potenzialmente disponibili per una persona segna non solo il grado della sua mobilità entro lo spazio linguistico, ma al tempo stesso il grado di mobilità entro lo spazio culturale in cui le è dato di collocarsi.”

⁸ Simone (2005).

⁹ Sobrero (2003: 273).

¹⁰ Del resto, la “cultura della noia e del rifiuto” viene riconosciuta da Gargiulo (2004) come una delle caratteristiche in diacronia delle subculture giovanili. La mia esperienza diretta con studenti universitari, soprattutto tramite il Laboratorio di Italiano Scritto per gli studenti del corso di laurea in Comunicazione Linguistica e Multimediale presso l'Università di Firenze, mi porta alle stesse conclusioni: ho notato in alcuni degli allievi che ho incontrato scarso interesse a comprendere i propri errori e a migliorarsi da un punto di vista linguistico. Il problema di non riuscire a parlare o scrivere bene viene insomma apparentemente spesso sottovalutato perfino dagli studenti delle facoltà umanistiche.

predefinita da altri, né dal punto di vista della selezione né da quello dell'ordine. Ora più che mai il fruitore dei nuovi media deve orientarsi in maniera autonoma in questo *mare magnum* di dati, discernendo, proprio grazie a una precedente preparazione linguistica e culturale, tra le fonti valide e quelle non attendibili. Poiché molti — soprattutto giovani — trovano difficoltà nel realizzare questi processi di discernimento, la sovrabbondanza di informazioni tende a provocare un tipo di conoscenza “in pillole”, un sapere parcellizzato, all'interno del quale uno dei problemi maggiori appare la realizzazione dei collegamenti interdisciplinari, la mancanza di una visione culturale d'insieme.¹¹

1.1. Caratteristiche della produzione linguistica giovanile

Da un punto di vista strettamente linguistico, le stratificazioni rintracciate nel (o nei)¹² LG sono oggi in gran parte le stesse elencate già negli anni '90 del secolo scorso in vari studi sull'argomento. Mi rifarò qui a una lista stilata da Alberto Sobrero (1992) e ripresa da Michele Cortelazzo (1994),¹³ che contiene le voci seguenti:

1. “una base di italiano colloquiale informale, scherzoso”, come ragionevolmente ci si aspetterebbe, visto che la maggior parte delle interazioni tra giovani è di formalità medio-bassa;
2. “uno strato dialettale”, sulla cui reale consistenza farò alcuni accenni tra breve;
3. “uno strato gergale ‘tradizionale’”, vale a dire elementi linguistici tipici dei gerghi tradizionali che passano per varie ragioni nel LG;
4. “uno strato gergale ‘innovante’ (spesso effimero)”, cioè una gran quantità di termini ed espressioni ispirate dal mondo circostante che solitamente sono di breve durata;¹⁴

¹¹ Cfr. Gineprini & Guastavigna (2003).

¹² In questo studio si parla genericamente di linguaggio giovanile, pur avendo presente che sarebbe più corretto parlare di linguaggi giovanili, al plurale, vista la difficoltà a ridurre a una varietà con caratteristiche univoche la complessa galassia dei mille modi di comunicare da parte dei giovani.

¹³ Cfr. Cortelazzo (1994: 292–293). Lo stesso elenco è stato ripreso recentemente da Vanini (2008: 355), confermandone la validità.

¹⁴ Una varietà particolarmente interessante di gergo all'intersezione tra LG e CMC è il Leet

5. “uno strato proveniente dalla lingua della pubblicità e dei mass-media”, imprescindibile se si considera l’influsso che i mezzi di comunicazione di massa hanno nel definire la cultura dei giovani;¹⁵
6. “uno strato costituito da inserti di lingue straniere (particolarmente inglese, ma anche spagnolo)”; il primo per l’evidente influenza della cultura angloamericana sul mondo dei giovani, il secondo per la sua vicinanza strutturale all’italiano, che permette incroci linguistici ludici;¹⁶ talvolta si rinvencono anche tracce di altre lingue, ad esempio quelle conosciute perché apprese a scuola, come il latino (o più spesso il *latinorum*).

La varietà di influssi nel LG dà origine a un ventaglio altrettanto ampio di fenomeni linguistici. In primo luogo, il LG si caratterizza per la sua tendenza alla brevità: sigle, troncamenti e contrazioni lessicali sono numerosissimi, dall’arcinoto *TVB* con le sue innumerevoli varianti *TVUMDB*, *TVTTB*¹⁷ ecc., a *prof, cello, cisi*:¹⁸ questa caratteristica del LG è documentata da molti anni¹⁹ e viene spesso richiamata come una delle particolarità dei vari tipi di comunicazione mediata dal computer, questione che verrà trattata più avanti. È ben conosciuta anche la spiccata tendenza alla coprolalia del LG, che del resto si ritrova anche nel parlato semi-spontaneo o spontaneo di molti programmi

Speak, un particolare gergo telematico in cui molte lettere vengono sostituite da numeri per rendere indecifrabile la comunicazione agli occhi di chi non conosce tale codice. Il nome stesso di questo fenomeno viene in questo modo trascritto come _337 5p33k. Sul tema cfr. Gagliardi (2005).

¹⁵ Cfr. Nowotnik (1993:163): “Al giorno d’oggi i mass media intesi come ‘canali di comunicazione’ contribuiscono in modo decisivo alla formazione e alla conservazione di questo gruppo — forse da denominare virtuale — ‘gioventù’: in tutto il mondo i giovani possono diventare, per così dire, membri della ‘gioventù’ attraverso il consumo di merci e dei prodotti dei mass media. Così anche il singolo individuo ha la possibilità di partecipare agli stili di un gruppo, perché i mass media costituiscono una rete di relazioni astratta senza un contatto sociale diretto?”

¹⁶ Secondo Edgar Radtke (1992:27) “il prestito da una lingua affine, come è il caso, reciprocamente, dell’italiano e dello spagnolo, potenzia la dimensione ludica: lo spagnolo assume per gli italofoeni quasi per forza la qualità di ‘effetto deformante’ dello standard e, di conseguenza, veicola effetti umoristici?”

¹⁷ Rispettivamente ‘ti voglio un monte di bene’ e ‘ti voglio tanto tanto bene’, abbreviazioni a tutti note dalle varie e peculiari superfici scritte che i giovani usano da molto tempo, quali zaini, agende (come la famosa Smemoranda) e perfino i muri. Su questo argomento cfr. anche Coveri (1991).

¹⁸ ‘Professore’, ‘cellulare’, ‘ci si (vede)’.

¹⁹ Cfr. Il Nuovo (2001).

televisivi, quali per esempio i *reality show*.²⁰ Il LG è poi fitto di diminutivi e vezzeggiativi (si parla di *vespino* per indicare il noto mezzo a due ruote, oppure di *celly* per ‘cellulare’), che danno vita a una lingua sentimentalmente non neutra: si pensi, ancora, all’uso molto comune a scuola, soprattutto tra ragazze, di troncare i nomi delle compagne o di “anglicizzarli” con una *y* finale: *Vale* per Valentina, *Lety* per Letizia, *Isy* per Isabella ecc. Sono numerosi anche gli influssi dialettali e stranieri. Non mi soffermerò qui sull’argomento degli anglismi, già ampiamente trattato in altre sedi;²¹ mentre per quel che riguarda la diatopia, accanto a un preciso recupero del proprio dialetto a scopo espressivo,²² come segno distintivo di appartenenza a un certo gruppo,²³ si rinvengono anche tracce di altri dialetti, spesso stereotipati, ridotti a una ripetizione di elementi fissi usati con scarsa consapevolezza linguistica.²⁴ Su questi usi, come notato in precedenza, influiscono in maniera determinante i mezzi di comunicazione di massa²⁵ e i vezzi linguistici dei personaggi pubblici; pensiamo, per esempio, a Luciana Littizzetto e al *balengo* da lei rimesso in circolazione, come era capitato anni fa al *besugo* del Gabibbo, al tormentone *pulp, molto pulp, pure troppo* di Thomas Prostata, personaggio creato all’interno della trasmissione *Mai Dire Gol* da Bebo Storti o ancora, ai tic linguistici dei personaggi inventati da Corrado Guzzanti (Quèlo, Rokko Smitherson, Vulvia, i Fascisti su Marte per citarne solo alcuni),²⁶ subito

²⁰ Questa caratteristica dei mass media appare purtroppo sempre più soverchiante, stando le preoccupazioni di chi ritiene ancora che la televisione, per la sua pervasività e invasività, dovrebbe avere un ruolo educativo. Cfr. Corriere (2009).

²¹ Sulla dimensione internazionale del LG cfr. ad es. Radtke (1992).

²² Sull’argomento rimando a Cortelazzo (1995).

²³ Per esempio, in Toscana si possono incontrare forme verbali diatopicamente marcate come *andiede* o *andonno* all’interno di un discorso non in dialetto.

²⁴ Va comunque ricordato che la presenza del dialetto nei LG è registrata da molto tempo come elemento caratterizzante. Sull’argomento cfr. le osservazioni di Cortelazzo (1995).

²⁵ Così per esempio Gargiulo (2008:192–193): “La lingua dei mezzi di comunicazione di massa risulta essere un potente riferimento per la lingue dei giovani, rappresentando lo specchio e il modello della comunicazione giovanile, attivando un processo di osmosi continua che investe poi altri campi generazionali?”

²⁶ Tutti i personaggi citati hanno dato origine a plastismi linguistici di grandissima popolarità, seppur temporanea, soprattutto nel parlato giovanile: Quèlo era la misteriosa divinità a cui il guru interpretato da Guzzanti si rivolgeva; il regista Rokko Smitherson disquisiva di *film de paura*; Vulvia, caricatura della procace presentatrice televisiva, citava spesso la parola *imbuti*, pronunciata /mbuti/; le gag dei Fascisti su Marte, tra i quali Guzzanti interpreta il gerarca Barbagli, riprendevano lo stile dei cinegiornali del ventennio, utilizzando una lingua fortemente connotata in diacronia.

fatti propri, e altrettanto velocemente abbandonati, dai giovani.²⁷ La morfologia del LG è semplificata, seguendo e amplificando le tendenze generali dell'italiano neostandard:²⁸ uso di pochi tempi e modi verbali, strutture frasali semplici, scarsa subordinazione, polarizzazione del lessico su termini generici come *cosa* o *fare*.

Un'altra caratteristica spesso imputata al LG scritto ma diffusa più ampiamente è la presenza di errori o inesattezze ortografiche come *pò*, *qual'è*, *guadagnamo*; altrettanto comuni sono nel LG parlato le pronunce e accentazioni poco corrette; il dato forse più interessante non è tanto la presenza di questi elementi, quanto il fatto che la maggior parte dei giovani li consideri di scarsa rilevanza, poiché, di fatto, non compromettono la trasmissione del messaggio: ortografia e pronuncia, insomma, considerati quasi come un accidente.²⁹ Specificamente riguardo agli studenti universitari va aggiunto che alcuni di loro dimostrano di possedere un lessico limitato—riconducibile, del resto, alla scarsità di esperienze di lettura—che si evince dalla difficoltà dimostrata nel comprendere parole percepite come difficili: un esperimento all'università—tra l'altro in varie facoltà umanistiche—da me svolto, ispirato al questionario somministrato a un campione di studenti toscani da Neri Binazzi, Mara Marzullo e Raffaella Setti nel 2006,³⁰ ha mostrato come una nutrita percentuale di ragazzi, attorno al 40%, non conoscesse l'esatto significato di termini come *reazionario*, spiegato come 'rivoluzionario', oppure *cattività*, ricondotto erroneamente a 'cattiveria'.³¹

²⁷ È entrato nel lessico giovanile un po' ovunque in Italia anche *Mi consénta*, pronunciato "alla milanese", reso popolare dall'uso reiterato nel parlato di Silvio Berlusconi.

²⁸ Sull'italiano neostandard rimando a Sabatini (1985) e (1990), Berruto (1987) e Coveri et al. (1998).

²⁹ Per verificare la presenza di tali inesattezze ortografiche si invita a leggere i testi dei messaggi inviati via SMS alle trasmissioni televisive, che vengono spesso proiettati sullo schermo televisivo in sovrapposizione alle immagini. D'altro canto, persino tra studenti universitari si incontrano molti che affermano di non essersi mai accorti dell'esistenza di due accenti diversi, acuto e grave. Interessante infine il caso di *pò* in luogo di *po*, usato da molti perché inserito come prima scelta nel dizionario T9 di molti cellulari in circolazione. Sull'argomento cfr. Biffi (in stampa). Sobrero (2003: 273), considerando la noncuranza che molti giovani dimostrano nei confronti della lingua, scrive: "va da sé che [...] le convenzioni grafiche sono accidenti irrilevanti [...]. Quelli che nei primi anni delle elementari erano peccati mortali, che suscitavano derisione e autorizzavano l'uso di epiteti infamanti, sono oggi vissuti dalla maggior parte degli studenti universitari come peccati veniali, graziosi tic che consentono di sorridere di un testo per il resto troppo serio e noioso. È così che una varietà non-standard basata sul parlato conquista spazi via via crescenti non solo nell'uso ma anche nella legittimazione all'uso".

³⁰ Cfr. Binazzi et al. (2007).

³¹ Altre "stravaganze" linguistiche da me verificate in uso tra i giovani universitari includono *sine die* /*sain dai*/ (come documentato da Grasso 1994) e *abside* pronunciati *sain dai* e

2. Gli italiani e la tecnologia: alcuni dati

Spostandoci sul secondo aspetto di questo studio, ovvero la rilevanza delle nuove tecnologie nel campo della conoscenza giovanile, va sicuramente considerato quello che sembra essere in generale il rapporto degli italiani con l'innovazione tecnologica. Statistiche del 2008 indicano che la penetrazione dei cellulari nel nostro paese è al 152%:³² in pratica, esiste una SIM³³ e mezza per ogni persona.³⁴ Mentre siamo ai primi posti in Europa — “medaglia d'oro”, secondo la definizione di molti commentatori — nell'uso del telefonino, l'Italia è al terz'ultimo posto per l'uso di Internet, precedendo solo Bulgaria e Romania.³⁵ Non si tratta esclusivamente di una carenza infrastrutturale, perché anche dove la tecnologia sarebbe disponibile, essa appare sottoutilizzata.³⁶ Gli italiani mostrano una certa ritrosia nell'uso del computer o ancora di più di Internet; non a caso, il quotidiano britannico *The Guardian*, in un suo articolo, ha recentemente definito l'Italia come *tecnologicamente slow*.³⁷

Apparentemente la tecnologia, nel nostro paese, viene vista spesso più come uno *status symbol* che una conoscenza di reale importanza. Per fare un esempio, molti acquistano il cellulare di grido esclusivamente per una que-

absaid /absaid/ (anche in D'Orrico 2008) come termini inglesi, come se fosse l'unica lingua straniera esistente al mondo. Non manca neanche la *par condicio* pronunciata /par condiscion/ e *iter* che diventa /aiter/.

³² Il dato è contenuto nel Rapporto annuale della Commissione europea sullo stato delle comunicazioni elettroniche nell'Unione (2008) e ripreso con commenti di vario tenore da una grande quantità di articoli. Cfr. anche i rapporti Censis (2008) ed Eurostat (2008) in bibliografia.

³³ Sigla di *Subscriber's Identity Module*.

³⁴ Questo dato non documenta chiaramente l'effettivo uso del cellulare ma solo la quantità di memorie, ovvero di numeri di telefono, in circolazione.

³⁵ Cfr. ancora Eurostat (2008).

³⁶ Per dati più completi sull'argomento rinvio a OPCD (2007) in bibliografia.

³⁷ “Where in the world does the average citizen spend just two hours a week online? An isolated backwater, perhaps? Or maybe netizen figures from a far-off land trapped in a time bubble of its own desiring? Well, close. This bastion of digital indifference is Italy [...]. Some think this technophobia is a good thing, preserving the Italy of laid-back ‘click with friends and family, not a mouse’ yore [...]. Others feel it has put the country at a huge disadvantage, flinging it far over the wrong side of the digital divide where Italy will, in economic terms at least, continue to languish as the ageing, increasingly impoverished sick man of Europe. And if moribund economies are measured by a lack of IT skills, high-speed connections and e-commerce, then Italy is very sick indeed. [...] Interestingly, what that survey suggests is that although there is more internet connectivity than ever in Italy, residents are actually spurning the net.”

stione di stile, non per una reale necessità. Tra i giovani, che tradizionalmente sono il gruppo trainante nell'impiego delle nuove tecnologie,³⁸ possedere un cellulare è considerato una necessità assoluta,³⁹ mentre saper usare bene il computer meno importante.⁴⁰ La maggioranza usa, certo, il PC,⁴¹ ma spesso in maniera relativamente acritica: i ragazzi sanno impiegare sistemi per il *download* della musica o dei film, usano la messaggistica istantanea, alcuni sono utenti accaniti dei MMORPG,⁴² i giochi di ruolo in rete; e ancora, usano l'e-mail, frequentano i siti di social networking quali Facebook o Myspace; molti tengono un blog, ma nonostante l'apparente poliedricità di questi interessi informatici, di rado si va oltre una conoscenza molto superficiale, che non permette quindi all'utente di gestire autonomamente anche il più piccolo dei contrattempo, nell'errata convinzione che gli apparati tecnologici che ci circondano non abbiano bisogno di manutenzione. Un'altra dimostrazione di questo atteggiamento è la difficoltà nell'adattarsi ai cambiamenti, che sono intrinseci al mondo dell'informatica, come l'introduzione di nuove versioni di un sistema operativo o i *restyling* dell'interfaccia di popolari siti.⁴³ Raramente si è interessati a vedere "cosa c'è dietro", come funzionano le cose. I giovani d'oggi, del resto, sono già nati con Internet, e considerano spesso il computer alla stregua di qualsiasi altro elettrodomestico.

³⁸ Cfr. Lévy (1999: 119).

³⁹ Secondo le statistiche già menzionate, nel 2008 il 97% dei ragazzi possiede un cellulare.

⁴⁰ Non a caso Elena Pistolesi scriveva, a proposito del rapporto dei giovani con il *word processing* al computer: "La maggior parte dei giovani intervistati usa il computer come una macchina da scrivere, per ricopiare testi prodotti con carta e penna, da qui il senso di inibizione verso il video che presenta la scrittura in una veste definitiva." (2003: 434). Adesso, il rapporto con il PC è sicuramente cambiato molto; ciò non toglie che spesso gli scritti al computer dei giovani studenti universitari rivelino una serie di caratteristiche che dimostrano come la consapevolezza delle possibilità offerte dal word processor sia tutt'ora limitata. Cito solo alcuni esempi di questo: le tabulazioni realizzate digitando più spazi di fila; il sommario inserito a mano, quando il WP dà la possibilità, attraverso l'uso dei fogli di stile, di crearlo automaticamente; l'inserimento sempre manuale di numeri di pagina e didascalie, tutti elementi per i quali il WP prevede funzioni apposite, ecc.

⁴¹ Non manca una piccola percentuale di giovani, con formazione medioalta, che rinuncia volontariamente alla tecnologia in nome di una specie di luddismo di ritorno: questi si rifiutano di usare il cellulare e il computer, oppure insistono nell'impiegare mezzi tecnologici obsoleti.

⁴² Acronimo di *Massive Multiplayer Online Role Playing Game*.

⁴³ Posso citare, come esempio, le vere e proprie sollevazioni popolari che accompagnano ogni minimo cambiamento grafico o organizzativo delle pagine di Facebook.

2.1. Caratteristiche della CMC in Italia

Come per il LG, presento qui alcune caratteristiche del gergo tecnologico⁴⁴ particolarmente evidenti nel materiale da me recentemente analizzato⁴⁵ e che trovano conferma nella ormai amplissima letteratura sull'argomento.

Sono diffuse tachigrafie,⁴⁶ come *xò* 'però', *cmq* 'comunque', *nn* 'non', *Liv* 'livello', *6k* '6000', *combo* 'combinazione', usato anche in inglese, *a ke lv 6?* 'a che livello sei?', *asd*, *lol*, *xd* 'ridere',⁴⁷ + *ke altro* 'più che altro', *omg* 'oh my God',⁴⁸ perfino sotto forma di intere frasi come *Real life > WoW*.⁴⁹ Non è inaspettato, inoltre, incontrare molti esempi di termini connotati, usati spesso all'interno di un discorso di tono medio: *azz*, *puppa*, *incasinatissima*, *fava immensa*, *bambino lesò*. A parte un nutritissimo gruppo di anglicismi settoriali o comunque propri della comunicazione via web,⁵⁰ si incontrano anche qui molti esempi di commistione tra lingue e dialetti, come *sukare* 'fare schifo', dall'inglese *to suck* (talvolta scritto *sukkiare* o *succhiare*, ma usato di norma nel senso inglese, non italiano), *nerdare* dal termine inglese *nerd* che indica solitamente il secchione,⁵¹ *craftare* da ingl. *to craft* 'produrre, costruire', *isi*, trascrizione "a orecchio" di *easy*, *kikkare* da ingl. *to kick*, *sloggarci* costruito sul-

⁴⁴ Proprio come quando si parla di LG, anche nel caso della CMC occorre fare i conti con un'intrinseca difficoltà a tracciarne le caratteristiche generali: la CMC comprende infatti un'infinità di sottotipi, dalla lingua delle chat a quella delle email, dai blog ai siti di social networking, dall'instant messaging ai newsgroup. Per ognuno di questi ambiti esistono ormai studi approfonditi; qui vengono elencate alcune caratteristiche che, con le dovute variazioni, ricompaiono in tutti i tipi di comunicazione telematica, SMS compresi.

⁴⁵ Gli esempi vengono tutti dal materiale fornitomi da G.B., giovane studente universitario diciannovenne, contenente trascrizioni di conversazioni via MSN Messenger tra lui e i suoi amici.

⁴⁶ Cfr. anche Cortelazzo (2000).

⁴⁷ Mentre *LOL* si spiega come acronimo di *laughing out loud* (origine tra l'altro che non molti dei ragazzi che pur usano l'acronimo conoscono), e *XD* rappresenta una "faccina" o emoticon con gli occhi strizzati e la bocca spalancata, *ASD* è forse il caso più interessante perché si tratta della combinazione casuale delle prime tre lettere da sinistra della fila centrale della tastiera standard del computer. Non c'è alcun'altra spiegazione nella scelta di questa combinazione di lettere, se non la disposizione dei tasti.

⁴⁸ Ritengo tra l'altro interessante notare che in inglese viene usata la variante *OMFG Oh my f*ing God*, in maniera assolutamente non connotata, quasi dimenticando del tutto l'origine davvero "bassa" dell'acronimo.

⁴⁹ Quest'ultima frase si spiega così: 'la vita reale è più importante di World of Warcraft'. World of Warcraft, in breve *WoW*, è uno dei più popolari MMORPG degli ultimi anni.

⁵⁰ Per una rassegna sugli anglicismi nella CMC rimando a Gheno (2003) e (2006) e relativa bibliografia.

⁵¹ In questo contesto, invece, indica chi passa molte ore a giocare a *WoW*.

l'inglese *to log (on)* 'accedere (in questo caso al gioco online)' con l'aggiunta dell'*'s* privativa; *siamo i mejo, ce ribeccamo, divertete* con influsso romanesco, *porello*, riconducibile a toscanismo. Altre caratteristiche del gergo tecnologico sono il noto uso della *k* come nella frase *minkia, ke pakko ke sei!*,⁵² e la presenza di diversi errori o imprecisioni ortografiche⁵³ più o meno gravi: di solito viene dimostrata difficoltà nel distinguere tra accenti gravi e acuti e nell'uso degli apostrofi⁵⁴ come nel caso di *xkè* 'perché' o *un'altro*; altro tratto interessante è rappresentato dalle trascrizioni non standard di interiezioni e ideofoni: *mha, bho, bhe, be, eilà*⁵⁵ ecc. Si riscontrano diverse universioni arbitrarie che talvolta registrano anche i raddoppiamenti fonosintattici: *qualè, giaggià, sisicome noo, non centra niente quello*.⁵⁶ Sono presenti le "faccine", non solo quelle più conosciute, che possiamo ormai definire classiche, come :-): -(:-P e simili, ma anche quelle più recenti, identificate come di origine orientale,⁵⁷ come o_O , -.- , <.<, che sono da "leggere" in orizzontale e indicano rispettivamente un viso stralunato con un occhio più aperto dell'altro, un'espressione stanca e una persona che strabuzza gli occhi per la sorpresa.

⁵² L'uso della *k* ha una storia che risale ai primi anni '70 e per la quale rimando a Maraschio (2003: 148): "Occorre [...] segnalare [...] l'uso del *k* non solo nelle sigle (km, kg, ecc.) ma anche in molte parole con chiaro valore connotativo. Si tratta del cosiddetto *k* "pubblicitario" [...]. La lettera insolita è usata dunque in questo ambito anche in italiano "per attrarre l'attenzione", secondo un procedimento seguito in altre lingue (inglese e francese). E rispondono senza dubbio ad un'esigenza di sottolineatura grafica, con valenza tuttavia in questo caso fortemente negativa, anche forme come *maskio* o *Amerikano*, frequenti sui muri delle nostre città in anni di politicizzazione e femminismo accesi". Berruto (2005: 146) invece scrive: "Il caso del *k* per rendere l'occlusiva velare sorda [...] rientra invece in una trafila più complessa, trovando da un lato sì motivazioni 'economiche' nella corrispondenza biunivoca che con la sua adozione sistematica si verrebbe a creare fra lettere e fonemi [...], ma dall'altro innestandosi notoriamente su un impiego giovanile di lunga data, non scevro di motivazioni ideologiche". Sull'argomento cfr. anche De Anna (1996).

⁵³ A proposito degli errori di digitazione nello scritto telematico Berruto (2005: 149) scrive: "Tale scarsa sensibilità per gli errori di digitazione è un aspetto di qualche interesse nella nostra prospettiva, giacché in qualche modo riproduce la scarsa attenzione per gli aspetti di resa completa dei tratti fonici tipica del parlato non sorvegliato, l'*allegro speech*: rappresenta cioè una specie di ipoarticolazione grafica, se così si può dire; considerata, allo stesso modo della ipoarticolazione fonetica del parlato veloce, irrilevante nel momento della produzione del messaggio".

⁵⁴ Cfr. anche quanto scritto da Bartezzaghi (2009) e le riflessioni di Piero Fiorelli (2002).

⁵⁵ Più correttamente si dovrebbe scrivere *mah, boh, beh, eh, ehilà*.

⁵⁶ Del resto la *scriptio continua*, con assenza di spazi tra le parole, è un esempio di gioco linguistico estremamente diffuso in ambiti sia giovanili che tecnologici. Casomai ci si può domandare se l'effetto sia voluto o se in alcuni casi c'entri l'ignoranza degli scriventi.

⁵⁷ Cfr. Gheno (2006: 158-160) per una breve trattazione sull'argomento.

I fenomeni presentati compaiono spesso con grande densità, come si può notare nel breve spezzone di dialogo tratto da MSN Messenger che qui riporto con alcune spiegazioni in nota.

(1) Z: stamattina so stravolto mesà spengo la luce e dormo. _.⁵⁸

G: Looooooooool ma sei a lavoro?⁵⁹

Z: essì⁶⁰

G: azz...⁶¹

G: alur te lasso sta⁶²

Z: vita di merda⁶³

G: aahh⁶⁴

Z: eh ma tanto mho dormo sul serio⁶⁵

G: io ho lezione alle 10⁶⁶

G: tanto fino alle 10 nn arriva ness1:v⁶⁷

⁵⁸ ‘Stamattina sono stravolto, mi sa che spengo la luce e dormo’. Notare *so* per *sono*, che potrebbe più precisamente essere scritto con l’apostrofo *so*, l’univerbazione *mesà* per ‘mi sa’, con un accento aggiunto arbitrariamente, visto che *sa*, voce del verbo ‘sapere’, non vuole l’accento. Infine, alla fine del turno di conversazione il locutore aggiunge una faccina che indica stanchezza. Ricordo che, come scrivono Violi & Coppock (1999: 330), le emoticon formano “una sorta di codice cinestetico scritto che assume spesso una funzione metacomunicativa relativamente al contenuto del messaggio, suggerendo la chiave di lettura in cui interpretare correttamente una certa sequenza”. Aggiungerei che talvolta l’emoticon non solo spiega, ma arriva a sostituire il testo stesso, essendo sufficiente per veicolare il messaggio all’interlocutore.

⁵⁹ ‘[Ridendo] Ma sei al lavoro?’. *Lol*, come già ricordato, sta per *laughing out loud*, e quindi è un acronimo che aiuta a interpretare il senso della frase proprio come farebbe un’emoticon.

⁶⁰ Anche qui, univerbazione “personalizzata” di *eh sì*.

⁶¹ *Azz* è una forma abbreviata di ‘cazzo’, usata spesso anche nel parlato informale o scarsamente formale come forma ormai poco marcata.

⁶² ‘Allora ti lascio stare’, con una specie di richiamo a una pronuncia pseudomilanese.

⁶³ Notare l’assoluta e ormai assodata *nonchalance* con cui vengono usati termini piuttosto “forti”. Cfr. anche il riferimento all’acronimo OMFG alla nota 48, usato con altrettanta libertà in ambienti telematici di lingua inglese.

⁶⁴ È piuttosto comune incontrare ideofoni in forme grafiche ‘personalizzate’, con allungamenti vocalici a mimare un particolare tono di parlato.

⁶⁵ ‘Eh ma tanto mo’ dormo su serio’. Compare *mo*, centro-meridionale per ‘adesso’, scritto qui impropriamente con la *h*.

⁶⁶ Chiaramente i dati numerici vengono in massima parte scritti come numeri e non come testo per ragioni di velocità.

⁶⁷ ‘Tanto fino alle dieci non arriva nessuno’. In questo turno ci sono ben due esempi di tachigrafia, *nm* e *ness1*, il secondo caso particolarmente interessante per la commistione tra

G: ma lavori alle poste?⁶⁸

Z: eh eh no azienda privata⁶⁹

Z: sono molto amico del figlio del capo asd⁷⁰

G: lol⁷¹

G: raccomandato di merda!⁷²

3. LG e CMC: tratti comuni e interferenze. Opinioni sul fenomeno

I tratti che LG e CMC hanno in comune sono a questo punto abbastanza evidenti,⁷³ a partire dalla doppia funzione che questi tipi di lingua hanno nell'unire i membri di riconoscersi e segnare la separazione dagli altri, tanto che molti studiosi non esitano a definirle entrambe varietà *paragergali* proprio in base a questa funzione sociale. La lingua permette ai membri del gruppo di riconoscersi reciprocamente e di distinguersi da chi non ne fa parte; il senso di gruppo è importantissimo nelle culture giovanili ed è altrettanto importante all'interno delle comunità virtuali, dove l'uso della lingua diventa ancora più rilevante per le dinamiche societarie, visto che è l'unico modo di comunicare con gli altri: nel mondo della Rete non esistono la prossemica o la mimica facciale; non si può insomma fare affidamento su tutti quegli elementi extralinguistici che ci permettono di comprendere meglio le intenzioni e lo stato d'animo dell'interlocutore nonché il senso di quello che

lettere e numeri, con 1 che ovviamente sta per 'uno'. In più il turno finisce con un'altra faccina, che di nuovo indica una risatina o un sorriso. Anche se in parte le faccine sembrano svolgere il ruolo che ha la prosodia nel parlato, Pistolesi (2004: 99) nota che "diversamente dall'intonazione, le faccine suggeriscono *a posteriori* una lettura, ora ironica ora seria, dei turni; sono aggiunte solo al termine dell'enunciato, non lo accompagnano come la prosodia, e sono sempre usate in modo consapevole".

⁶⁸ Niente di rilevante, tranne la mancanza di maiuscole che caratterizza praticamente tutta la conversazione.

⁶⁹ Come succede per il parlato, la frase non necessita di una sintassi ben costruita per venire compresa.

⁷⁰ *Asd*, come già citato, sta ancora una volta per 'ridere'.

⁷¹ Questo turno contiene solamente un'indicazione extralinguistica che indica che il locutore sta ridendo.

⁷² Lo spezzone dialogico si conclude con un altro difemismo, seguendo ancora una volta una già ampiamente rilevata tendenza alla "regressione della tabuizzazione linguistica" (Ursini 2005: 331).

⁷³ Li aveva già notati Elena Pistolesi (2005).

ci viene detto.⁷⁴ Non a caso, una studiosa come Sabina Canobbio notava, nel 2005,⁷⁵ che i LG appaiono “particolarmente adatti, anzi appunto funzionali, rispetto a una ‘nuova’ varietà di lingua” che sarebbe proprio quella delle nuove tecnologie. Nel generalizzarsi dell’uso di certi stilemi linguistici e del passaggio o commistione tra LG e CMC interviene quindi prima di tutto un fattore di funzionalità del LG nei confronti dei nuovi media, unito alla generale diffusione di un linguaggio con molte caratteristiche riconducibili al LG, dovuto a fattori culturali e sociali quali anche la già nominata tendenza a un allungarsi dell’età definibile giovanile.⁷⁶

I giudizi espressi dai linguisti riguardo questi tipi di linguaggi sono diversi. Spesso, pur riconoscendo gli aspetti interessanti che presentano, vengono manifestate perplessità rispetto alla loro “validità” linguistica. Raffaele Simone, ad esempio, in un testo del 2005 parla del LG in questi termini: “Il cosiddetto ‘linguaggio dei giovani’ è in realtà un codice gravemente subalterno e di vita brevissima, dato che esprime una cultura fatta di riporti e calcinacci: come nasce e si rinnova di continuo, così è destinato a estinguersi velocemente.”⁷⁷ Per altri, come per Fianu 2004, la veloce trasformazione del LG viene vista come prova di grande dinamismo e capacità di rinnovarsi.⁷⁸ Le stesse, diverse reazioni si notano riguardo ai vari tipi di CMC.

Davanti a realtà linguistiche talmente veloci nel cambiare, che catalizzano influssi variegati e che in apparenza sembrano tenere in bassa considerazione molti aspetti formali della lingua comunemente sentita come standard, la reazione è spesso di preoccupazione per gli eventuali influssi di tali varietà sul resto della lingua.⁷⁹ Occorre, tuttavia, precisare che ridurre LG e

⁷⁴ Cfr. Herring (1999: 3) ripreso anche da Gheno (2003) e (2006): “Users do not see or hear their interlocutors and thus do not have access to non-verbal information about how others are responding.”

⁷⁵ Canobbio (2005: 42).

⁷⁶ Immacolata Tempesta (2006: 37) rileva proprio che “Il contributo del linguaggio giovanile alla formazione di un nuovo livello substandard della lingua italiana appare oggi più incisivo per via dei nuovi media che hanno favorito la diffusione e il radicamento di certe espressioni giovanili.”

⁷⁷ Simone (2005).

⁷⁸ Cfr. Fianu (2004).

⁷⁹ Cfr. il tono dell’intervento di Ray (2004): “In conclusione, se da un lato l’egemonia dell’inglese sta risucchiando la linfa vitale dalla lingua italiana arrendandone la crescita e lo sviluppo, almeno i suoi dialetti le stanno dando sostegno con trasfusioni regolari che l’aiutano a tenersi in piedi. Ma se il colpo fatale è già stato assestato e alla fine l’italiano muore, allora lunga vita ai dialetti! Dopotutto, la lingua di Dante Alighieri, il toscano, all’epoca non era nient’altro che uno di questi dialetti.”

CMC a esempi di uso scorretto della lingua è fuorviante e limitativo. I giudizi di grandi linguisti, come Tullio De Mauro o Francesco Sabatini, sullo stato di salute della nostra lingua e sulla sua permeabilità a questo genere di influssi sono, tutto sommato, positivi: De Mauro, per esempio, a più riprese ha affermato che l'italiano gode di ottima salute e il recepimento al suo interno di elementi derivanti dall'influsso dei nuovi media e dalle lingue straniere, soprattutto l'inglese, sia da interpretare come riprova della vitalità della lingua e della sua capacità di adattamento a nuovi ambiti d'uso.⁸⁰

Del resto, molti studiosi rivolgono l'attenzione a queste varietà di lingua guidati proprio da questa idea, ritenendo che esse possano servire come cartina di tornasole per capire la direzione in cui sta andando l'italiano, esagerando e in qualche modo anticipando i cambiamenti che potrebbero aver luogo, in maniera più stemperata, su scala linguistica più ampia. Del resto, il discostarsi dalla norma delle varietà paragergali come il LG è un fenomeno comune e perfettamente comprensibile: da sempre i giovani tentano di differenziarsi in ogni modo dalle generazioni che li hanno preceduti, anche attraverso la trasgressione linguistica. Nuova linfa a questo procedimento viene data proprio dai nuovi media, che per molti versi si adattano a—e adattano per sé—usi linguistici che sono sempre stati propri dei LG (si pensi, per esempio, a tutto il campo delle tachigrafie).

Va detto che le preoccupazioni in merito alla possibile "rovina" della lingua a causa di particolari influssi possono a volte essere causate da una non perfetta conoscenza dei meccanismi di funzionamento di una lingua: come ribadisce De Mauro tramite molti suoi interventi, nessun idioma dell'uso vivo può rimanere immutato, sempre uguale a se stesso, perché è l'impiego stesso della lingua da parte del popolo che la parla a provocare inevitabili mutamenti in essa. Mentre il pubblico non specializzato in linguistica vorrebbe, per esempio, risposte nette sulla correttezza o meno di un uso linguistico, la realtà è più sfumata, perché spesso si possono definire ambiti d'uso

⁸⁰ Cfr. De Mauro (1998): "In verità il linguista tira a chiamarsi fuori da soverchi entusiasmi o alti lai per presunte straordinarie novità. Da una parte egli sa che, da quando sono documentate, le seimila diverse lingue del mondo, anche le più consolidate ed egemoni, hanno conosciuto e conoscono fenomeni di interscambio e globalizzazione. La imponente sanscritizzazione del cinese e, di rimbalzo, del giapponese attraverso l'espansione del buddismo; la grecizzazione dell'etrusco e del latino; l'arabizzazione del persiano; la latinizzazione e francolatizzazione di molte lingue germaniche e soprattutto dell'inglese (oltre il 70% del suo vocabolario è latino o francolatino e ha sostituito l'antico vocabolario germanico): ecco alcuni episodi storici che mostrano quanto largamente ha operato e opera la force d'intercourse, l'interscambio globalizzante fra le lingue."

più o meno adatti per un fenomeno linguistico senza esprimere giudizi netti sulla sua correttezza di per sé.⁸¹

4. Problemi posti dalle nuove forme di alfabetizzazione e qualche proposta

In questo quadro molto complesso, di italofoonia “in movimento”, se così si può dire, la scuola, a detta di non pochi studenti, parla spesso una lingua che molti giovani non sono disposti a stare ad ascoltare, che sentono lontana dalla loro esperienza quotidiana e che viene acquisita come varietà imbalsamata e inadatta a un uso vivo, provocando talvolta una specie di schizofrenia linguistica, per cui i giovani si ritrovano capaci di parlare due varietà di lingua, una “scolastica” e una paragergale, con difficoltà a impiegare le varietà intermedie, importantissime per amministrare correttamente le tante situazioni comunicative nelle quali si può trovare un giovane adulto.

Dalle nuove forme di alfabetizzazione dobbiamo allora forse trarre qualche spunto per modificare il modo di rapportarsi ai giovani. Ricorda ancora Simone che i nuovi media riportano in auge forme di sapere che si ritenevano superate: l’intelligenza sequenziale della lettura viene sostituita dall’intelligenza simultanea che normalmente si usa per analizzare un’immagine, e che fino a poco tempo fa sembrava ormai sorpassata.⁸² Chiunque abbia a che fare con i giovani conosce anche un’altra peculiarità del loro modo di assimilare le informazioni: nella loro perenne fretta, molti di loro percepiscono la parola scritta come una barriera rispetto a forme di conoscenza più “veloci”. Non sempre i giovani sono superficiali, ma a volte, per una serie di motivi, si sentono scoraggiati di fronte a un tipo di apprendimento che percepiscono come lontano dalla loro RL, *real life*, vita reale— per usare una definizione a loro cara. I metodi tradizionali di insegnamento spesso non sembrano tener conto di questi aspetti cognitivi.⁸³

Una delle possibili soluzioni, come prospettato da più parti, potrebbe essere una maggiore apertura della scuola all’influsso multimediale, tentando di educare i giovani a un uso ragionato dei mezzi telematici e della loro lingua. Del resto, le nuove forme di alfabetizzazione sono ormai inevitabili.

⁸¹ Invito a questo proposito a leggere la descrizione del *neo-crusc*, “personaggio [linguisticamente] iper-dogmatico e pieno di paranoie”, in De Benedetti (2009: 13).

⁸² Simone (2000); cfr. anche Civiltà della scrittura (2008).

⁸³ Cfr. quanto argomentato da Simone in Bertello (2001).

Nessuno può sottrarsi a tali influssi negando la loro importanza e rilevanza, destinata anzi a crescere con il passare degli anni. La sfida dei prossimi anni sarà quella di includere la multimedialità tra le esperienze necessarie alla formazione del singolo; tutto questo senza che i giovani e in generale i fruitori delle nuove tecnologie smettano di conoscere e dare il giusto valore anche alla cultura tradizionale. La vera ricchezza cognitiva e culturale è—e sarà sempre di più—rappresentata dalla capacità di muoversi tra registri diversi, di adattarsi facilmente a mutate condizioni comunicative. Lo sforzo, per portare dei frutti, dovrà andare in entrambe le direzioni: la presenza delle nuove alfabetizzazioni va riconosciuta e non contrastata e d'altro canto i giovani (per quanto informatizzati) devono continuare a investire nel comparto della cultura tradizionale, da loro talvolta percepito come veltusto e ormai superfluo, quando ovviamente così non è.⁸⁴ Per esemplificare concretamente, non ha senso concentrarsi nella “lotta al refuso” nell’ambito degli SMS, dove l’imprecisione ortografica è spesso dettata dal desiderio di velocità; va invece data la giusta formazione linguistica per impedire che tali errori vengano pedissequamente riportati in ambiti differenti, dove magari un “pò” accentato potrebbe condizionare in maniera negativa il giudizio sullo scrivente. Rimane ancora valido, a distanza di ormai dieci anni, il monito di una nota Pubblicità Progresso che esortava, con chiaro riferimento al concetto reso celebre da Marshall McLuhan, a “Non diventare lo scemo del villaggio globale”⁸⁵

Bibliografia

- Banfi, E. (1994): ‘Linguaggio dei giovani’, ‘linguaggio giovanile’ e ‘italiano dei giovani’. In: T. De Mauro (ed.) *Come Parlano gli Italiani*. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice. 149–256.
- Banfi E. & A. A. Sobrero (eds.) (1992): *Il Linguaggio Giovanile degli Anni Novanta. Regole, Invenzioni, Gioco*. Roma–Bari: Laterza.

⁸⁴Nota Raffaele Simone (2000: 55) che, tra l’altro, con l’avvento dell’informatica, si ribalta in parte la tradizionale distribuzione del sapere in cui in “vecchi” sono depositari della conoscenza mentre i “giovani” imparano. Adesso, per molti versi, “i nuovi ‘vecchi’—quanto a esperienza e a sapere—sono oggi in molti campi i giovani; mentre i vecchi di una volta restano inesorabilmente isolati nel loro mondo conoscitivo, che a volte non serve assolutamente più”. È chiaro che anche questo aspetto contribuisce all’affermarsi di scontri quasi generazionali tra “sapere tradizionale” e nuove alfabetizzazioni, ed è altrettanto evidente che questo è uno dei problemi da superare per arrivare a una convivenza tra saperi.

⁸⁵Cfr. Gobbi (1999).

- Bartezzaghi, S. (2009): Errori, troppi sms e nuovi linguaggi. Dice addio l'apostrofo dimenticato. *La Repubblica.it* 20/02/2009.
(http://www.repubblica.it/2009/02/sezioni/spettacoli_e_cultura/apostrofo-addio/apostrofo-addio/apostrofo-addio.html)
- Berruto, G. (1987): *Sociolinguistica dell'Italiano Contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Berruto, G. (2005): Italiano parlato e comunicazione mediata dal computer. In: K. Hölker & Chr. Maaß (eds.) *Aspetti dell'Italiano Parlato*. Münster–Hamburg–Berlin–Wien–London: Lit Verlag. 137–156.
- Berruto, G. (2007): Miserie e grandezze dello standard. Considerazioni sulla nozione di standard in linguistica e sociolinguistica. In: P. Molinelli (ed.) *Standard e Non Standard tra Scelta e Norma*. Atti del XXX Convegno della Società Italiana di Glottologia. Roma: Il Calamo. 13–41.
- Bertello, A. (2002): La deriva della scuola. Intervista a Raffaele Simone.
(http://www.flcgil.it/layout/set/print/notizie/rassegna_stampa/2002/aprile/la_deriva_della_scuola_intervista_a_raffaele_simone)
- Biffi, M. (in stampa): Il T9 e la semplificazione dell'italiano. In: AA. VV. (eds.) *Atti del Convegno "Se Telefonando... Ti Scrivo. L'italiano al Telefono: dal Parlato al Digitato"* (Firenze, 11 maggio 2007). Firenze: Accademia della Crusca.
- Binazzi, N., M. Marzullo & R. Setti (2006): Le competenze lessicali degli studenti toscani. Parole della tradizione e parole della modernità. In: AA. VV. (eds.) *Analfabetismo e Deprivazione Culturale*, Collana Educazione—Studi e Ricerche della Regione Toscana. Pisa: University Press. 77–157.
- Canobbio, S. (2005): Dalla "lingua dei giovani" alla "comunicazione giovanile". In: F. Fusco & C. Marcato (2005: 33–52).
- Censis (2008) = *Rapporto Censis 2008*.
(<http://www.censis.it/277/280/339/6663/6667/6677/content.ASP>)
- Civiltà della scrittura 2008 = s.a. (2008): I ragazzi non leggono più e sta nascendo il "cervello digitale"! *Civiltà della scrittura* 10 (aprile–giugno 2008): 8.
(<http://www.fondazionegiulietti.it/downloads/ciopago8.pdf>)
- Corriere 2008 = s.a. (2008): Editoria, i ragazzi italiani leggono più dei loro genitori. *Corriere.it* 2/10/2008.
(http://www.corriere.it/cultura/08_ottobre_01/editoria_lettura_ragazzi_2aereec6-8fco-1idd-83b2-00144f02aabc.shtml)
- Corriere 2009 = s.a. (2009): TV, un insulto o un litigio ogni otto minuti. *Corriere.it* 19/4/2009.
(http://www.corriere.it/spettacoli/09_aprile_19/tv_insulti_otto_minuti_a02bbe4c-2d03-11de-bc78-00144f02aabc.shtml)
- Cortelazzo, M. A. (1994): Il parlato giovanile. In: L. Serianni & P. Trifone (eds.) *Storia della Lingua Italiana*, vol. 2, *Scritto e Parlato*. Torino: Einaudi. 291–317.
(<http://www.maldura.unipd.it/romanistica/cortelazzo/cortelazzo.pdf>)
- Cortelazzo, M. A. (1995): La componente dialettale nella lingua delle giovani e dei giovani. In: G. Marcato (ed.) *Donna e Linguaggio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sappada/Plodn (Belluno) 1995. Padova: CLEUP. 581–586.

- Cortelazzo, M. A. (2000): "6 proprio 3mendo": dalla lettera ai messaggi in codice. Oralità, concisione, assenza di sintassi: le caratteristiche di una scrittura "allegra". *Il Corriere della Sera* 18/8/2000: 29.
(<http://www.maldura.unipd.it/giov/CS19082000.html>)
- Coveri, L. (1983): Prospettive per una definizione del linguaggio giovanile in Italia. In: G. Holtus & E. Radtke (eds.) *Varietätenlinguistik des Italienischen*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 134–141.
- Coveri, L. (1991): La Smemoranda per scrivere come i muri e il videotel. *Thèuth* 1: 5.
- Coveri, L. (1993): Novità del/sul linguaggio giovanile. In: E. Radtke (ed.) *La Lingua dei Giovani*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 35–48.
- Coveri, L., A. Benucci & P. Diadori (1998): *Le Varietà dell'Italiano: Manuale di Sociolinguistica Italiana*. Roma: Bonacci Editore.
- D'Orrico, A. (2008): L'italiano ai tempi degli SMS. *Corriere.it* 8/9/2003.
(http://www.corriere.it/cronache/08_settembre_03/magazine_italiano_ai_tempi_degli_sms_1a22586a-798f-11dd-9aa0-00144f02aabc.shtml)
- De Anna L. G. (1996): Un grafema trasgressivo. L'uso metaforico del kappa. In: B. L. Jensen (ed.) *Atti del IV Congresso degli Italianisti Scandinavi* (Copenaghen, 8–10 giugno 1995). København: Handelshøjskolen i København. 169–178.
- De Benedetti, A. (2009): *Val Più la Pratica. Piccola Grammatica Immorale della Lingua Italiana*. Roma–Bari: Laterza.
- De Mauro, T. (1997–1998): Ogni lingua è globale, ciascuna a proprio modo. *Telèma* 11 (inverno 1997/1998), numero intitolato "Globalizzazione, rischi e opportunità".
(<http://italiano.sismondi.ch/letteratura/testi-brevi/DeMauro-da-Telema-1998.html>)
- De Mauro, T. (2006): Prefazione. In: N. Grandi & G. Iannàccaro (eds.) *Zhì. Scritti in Onore di Emanuele Banfi in Occasione del Suo 60° Compleanno*. Roma: Caissa Italia. xxvii–xxxI.
- Eurostat (2008): *Rapporto Eurostat 2008*.
(http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page?_pageid=2693,70381876,2693_70591983&_dad=portal&_schema=PORTAL)
- Fianu, S. (2004): Profilo di una nuova realtà linguistica: il linguaggio giovanile. *Analele Universitatii Bucuresti*.
(http://www.e-scoala.ro/limbi-straine/linguaggio_giovanile.html)
- Fiorelli, P. (2002): Incertezze ortografiche nel Duemila. Nota di Piero Fiorelli per la riunione del C.L.I.C. [Centro di Consulenza Linguistica sull'Italiano Contemporaneo] di lunedì 21 gennaio 2002. Firenze, Accademia della Crusca. (Non pubblicato).
- Fitzpatrick, M. (2008): This is social networking, Italian style. *The Guardian* 6/11/2008.
(<http://www.guardian.co.uk/technology/2008/nov/06/internet-blackberry-social-networking>)
- Fusco, F. & C. Marcato (eds.): *Forme della Comunicazione Giovanile*. Atti del Convegno di Udine (8 maggio 2003). Roma: Il Calamo.
- Gagliardi, G. (2005): Leet Speak, da linguaggio hacker a codice anti-genitori dei teenager, *Repubblica.it* 14/10/2005.
(http://www.repubblica.it/2005/j/sezioni/scienza_e_tecnologia/leet/leet/leet.html)
- Gargiulo, M. (2004): La cultura della noia e del rifiuto. Confusi tra spot, globalizzazione e cyberspazio. *Lld'O—Lingua Italiana d'Oggi* 1 (2004): 87–97.

- Gargiulo, M. (2008): Linguaggio giovanile e consumi culturali. In: C. Lavinio & G. Lanero (2008: 191-200).
- Gheno, V. (2003 [ma 2004]): Prime osservazioni sulla grammatica dei gruppi di discussione telematici di lingua italiana. *Studi di Grammatica Italiana* 22: 267-308.
- Gheno, V. (2006): *Analisi Sociolinguistica di un Corpus di Newsgroup Italiani*. Tesi di Dottorato. Firenze, Università degli Studi di Firenze [Dottorato di Ricerca in Linguistica, XVIII Ciclo].
- Gheno, V. (in stampa): Linguaggio giovanile, nuovi media, SMS: contatti e influssi reciproci. In: AA. VV. (eds.) *Atti del Convegno "Se Telefonando... Ti Scrivo. L'italiano al Telefono: dal Parlo al Digitato"* (Firenze, 11 maggio 2007). Firenze: Accademia della Crusca.
- Gineprini, M. & M. Guastavigna (2003): Mappe per il governo delle idee. *Scuola e Città* 2/2003.
(<http://xoomervirgilio.it/marcoguastavigna/mxg.pdf>)
- Gobbi, B. (1999): Giovani, al via campagna su computer e lingue. Un invito alla alfabetizzazione informatica: "Non diventare lo scemo del villaggio globale". *Repubblica.it* 9/9/1999.
(<http://www.repubblica.it/online/scuola/progresso/progresso/progresso.html>)
- Grasso, A. (1997): Radio e TV, cattive maestre di italiano. *Corriere.it* 15/11/1997.
(http://archiviostorico.corriere.it/1997/novembre/15/RADIO_CATTIVE_MAESTRE_ITALIANO_co_o_971154987.shtml)
- Herring, S. (1999): Interactional Coherence in CMC. *Journal of Computer Mediated Communication* 4: 4.
(<http://jcmc.indiana.edu/vol4/issue4/herring.html>)
- Il Nuovo (2001): s.a. (2001): Ti scrivo una lettera, ma sullo zaino. Intervista a Fabrizio Franceschini. *Il Nuovo* 23/9/2001. Online sul sito *Linguagiovani*.
(<http://147.162.119.4/linguagiovani/modules/soapbox/article.php?articleID=5>)
- Lavinio, C. & G. Lanero (eds.): *Dimmi Come Parli... Indagine sugli Usi Linguistici Giovanili in Sardegna*. Cagliari: CUEC Editrice.
- Lévy, P. (1999): *Cybercultura. Gli Usi Sociali delle Nuove Tecnologie*. Milano: Feltrinelli.
- Maraschio, N. (1993): Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione. In L. Serianni & P. Trifone (eds.) *Storia della Lingua Italiana*. Torino: Einaudi. Vol. 1. 139-227.
- Nowottnick, M. (1993): Gioventù, lingua e mass media visti dalla prospettiva della linguistica tedesca. In: E. Radtke (ed.) *La Lingua dei Giovani*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 161-174.
- OPCD (2007) = Osservatorio Permanente Contenuti Digitali (2007): *Liquidi & Mutanti. Industrie dei Contenuti & Consumatori Digitali. La Sintesi dell'Indagine Quali-Quantitativa*.
(http://www.osservatoriocontenutidigitali.it/Portals/22/File%20allegati/OCD_sintesiindagine.pdf)
- Pistolesi, E. (2003): L'italiano nella rete. In: N. Maraschio & T. Poggi Salani (eds.) *Italia Linguistica Anno Mille. Italia Linguistica Anno Duemila*. Atti del XXXIV Congresso Internazionale di Studi della SLI. Roma: Bulzoni. 431-447.
- Pistolesi, E. (2004): *Il Parlar Spedito. L'italiano di Chat, E-mail e SMS*. Padova: Esedra.
- Pistolesi, E. (2005): Internet e il linguaggio dei giovani (LG). In: Fusco & Marcato (2005: 251-282).
- Radtke, E. (1992): La dimensione internazionale del linguaggio giovanile. In: Banfi & Sobrero (1992: 5-44).

- Ray, L. (2004): Italian lies dying... and the assassin is English! *The Linguist* 43, 2: 34–37.
(Versione inglese: <http://uk.geocities.com/leslie.ray@btinternet.com/italiandyng.html>; versione italiana: <http://uk.geocities.com/leslie.ray@btinternet.com/italianomoribundo.html>)
- Sabatini, F. (1985): 'L'italiano dell'uso medio': una realtà tra le varietà linguistiche italiane. In: G. Holtus (ed.) *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*. Tübingen: Günter Narr Verlag. 154–184.
- Sabatini, F. (1990): 'Italiani regionali' e 'italiano dell'uso medio'. In: M. A. Cortelazzo & A. M. Mioni (eds.) *L'italiano Regionale*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Studi, Padova–Vicenza, 14–16 settembre 1984 (SLI 25). Roma: Bulzoni. 75–78.
- Simone, R. (2000): *La Terza Fase. Forme di Sapere che Stiamo Perdendo*. Bari: Laterza.
- Simone, R. (2001): Leggere o guardare? L'homo videns nell'epoca di Internet. Trascrizione di un'intervista televisiva mandata in onda nel corso del programma *Il Grillo* del 16/1/2001. (<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=746>)
- Simone, R. (2005): Linguaggio e comunicazione nella tempesta globale. Abstract dell'intervento al convegno CIDI (Centro di Iniziativa Democratica degli Insegnanti), Roma, 4–6 marzo 2005. (http://www.cidi.it/convegna_nazionali/Roma/DirettaWeb/simone.html)
- Sobrero, A. A. (1990): Varietà linguistiche giovanili tra passato e futuro. In: G. Martignoni (ed.) *Seduzioni di Normalità. Linguaggi Giovanili e Anni Ottanta*. Comano: Edizioni Alice. 97–109.
- Sobrero, A. A. (1992): Varietà giovanili: come sono, come cambiano. In: Banfi & Sobrero (1992: 45–58).
- Sobrero, A. A. (2003): Nell'era del post-italiano. *Italiano & Oltre* 18, 5: 272–277.
- Sobrero, A. A. (2008): Finalmente dei dati!. In: Lavinio & Lanero (2008: 131–146).
- Tempesta, I. (2006): Linguaggio dei giovani o lingua giovane? Quale rapporto fra l'italiano dei giovani e il repertorio. In: G. Marcato (ed.) *Giovani, Lingue e Dialetti*. Padova: Unipress. 33–42.
- Ursini, F. (2005): La lingua dei giovani e i nuovi media: gli SMS. In: Fusco & Marcato (2005: 323–336).
- Vanini, F. M. (2008): Esclamazioni libere e linguaggio giovanile. In: Lavinio & Lanero (2008: 353–365).
- Vernaleone, C. (2008): Il linguaggio delle relazioni. In: Lavinio & Lanero (2008: 173–189).
- Violi, P. & P. J. Coppock (1999): Conversazioni telematiche. In: R. Galatolo & G. Pallotti (eds.) *La Conversazione. Un'Introduzione allo Studio dell'Interazione Verbale*. Milano: Raffaello Cortina Editore. 319–364.

IUVENILIA

LAS FORMAS DEL DIÁLOGO Y DEL MONÓLOGO EN LAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER ANÁLISIS DE TRES LEYENDAS ELEGIDAS

ANGELIKA MENAKER

Universidad Eötvös Loránd
Instituto de Romanística
Múzeum krt. 4/c
H-1088 Budapest
Hungria
menaker.angelika@freemail.hu

Abstract: The topic of the present paper is based on the literary works of Gustavo Adolfo Bécquer, one of the most excellent authors of Spanish romanticism. He raised the literary genre legend to a very high aesthetic level. In his romantic tales (*Leyendas*), dialogues play a particular role. In this paper, I will analyse, characterise, classify and compare these dialogues. Focus will be laid on how monologues and dialogues are interwoven and mixed in these interesting and exciting stories.

Keywords: Gustavo Adolfo Bécquer, monologue, dialogue, legends, Spanish romanticism

I. Introducción—El autor y la leyenda como género literario

Gustavo Adolfo Bécquer es el mejor representante de la corriente intimista y romántica de España. En su creación literaria ocupa el lugar capital su obra lírica (*Rimas*), pero su producción en prosa es también sobresaliente (*Leyendas*).¹ Bécquer—ensayista, cuentista, crítico literario, censor de novelas, pintor, poeta—ha sido un autor de mucho talento, quien ha gozado de gran prestigio a través de más de un siglo. Le caracterizan la pasión por lo antiguo y la devoción al pasado que se reflejan en sus obras. No se puede

¹J. L. Alborg: *Historia de la literatura española, Tomo IV. El Romanticismo*, Madrid: Editorial Gredos, 1992: 770.

separar al poeta del prosista, porque las *Rimas* y las *Leyendas* muestran una atmósfera, una temática y un tono idénticos.²

En el presente trabajo pretendo analizar las formas del diálogo y del monólogo—también desde un punto de vista lingüístico—que aparecen en las leyendas de Bécquer. Antes de empezar el análisis tenemos que definir el término de la *leyenda*, que es “un género narrativo de transmisión oral que, inicialmente, relataba vidas de santos o hazañas de héroes, con abundantes componentes fantásticos, misteriosos y folclóricos. [...] En el Romanticismo la leyenda florece en verso y prosa: Walter Scott, Victor Hugo, el Duque de Rivas, José Zorilla, y, particularmente Gustavo Adolfo Bécquer.”³ Sin exagerar podemos decir que este género alcanza su mayor desarrollo en las obras del último. Benítez⁴ distingue tres tipos en las *Leyendas* de Bécquer:

- la simple tradición transmitida en forma oral o escrita, y no elaborada por el escritor sino en detalles secundarios,
- el relato ficticio sobre temas y motivos de la tradición popular elaborados literalmente,
- la leyenda ideal, con remota base en la tradición, pero llena de rasgos maravillosos y de recursos poéticos, semejantes a las manifestaciones de la fantasía popular.

En el análisis me concentro en las leyendas elaboradas por el autor, porque me parecen más aptas para el estudio de los recursos lingüísticos que aparecen en ellas. La plenitud literaria del dicho autor cubre los tres años que van entre 1859 y 1861, y durante los años 1861–1863 aparecieron en la prensa madrileña dieciocho de las ventidós leyendas que se conocen de Bécquer. He elegido tres de ellas: *Los ojos verdes* (1861), *El rayo de luna* (1862) y *El Monte de las Ánimas* (1861), cuyos diálogos y monólogos constituirán el objeto de este trabajo. Antes de verlos concretamente quiero introducir un poco al lector a las historias de las leyendas mencionadas.

*Los ojos verdes*⁵ tiene como tema la mujer, que atrae al hombre con su

² I. M. Zavala (ed.): *Historia y crítica de la literatura española, Tomo V. Romanticismo y Realismo*, Barcelona: Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, 1982: 241–243.

³ A. M. Platas Tasende: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Editorial Espasa Calpe S.A., 2000: 432.

⁴ R. Benítez: *Bécquer tradicionalista*, Madrid: Gredos, 1971: 92–93.

⁵ G. A. Bécquer: *Los ojos verdes*. (www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03698405344615473232268/p0000004.htm)

belleza para ejercer su poder sobre él o sea al fin y al cabo para matarlo. Fernando, persiguiendo a un ciervo herido llega a la fuente de los Álamos, a un lugar misterioso, a donde no se atreve nadie a penetrar, porque según las historias de los habitantes del pueblo vive allí un demonio o mujer, quien mata al que enturbia su corriente al intentar alcanzarla. Fernando no es capaz de resistir a la tentación, a la atracción de la mujer, la visita regularmente hasta que se cumpla su destino: se le acerca a ella, pierde pie, cae al agua de la fuente, que termina en un lago profundo, y muere.

*El rayo de luna*⁶ tiene un tema semejante a la leyenda anterior, en la que la figura de la mujer, la importancia del amor y la imaginación del joven protagonista juegan un papel importante. La obra es un sueño de la mujer ideal. Manrique, el protagonista era poeta, amaba la soledad, forjaba un mundo fantástico y un día, al internarse en las ruinas de los Templarios piensa haber visto una mujer desconocida por un momento. A partir de esta escena el joven cree ver esta mujer por todas partes, la persigue, la busca en vano, porque se aclara que no existe. Se trata de una percepción equivocada, la cosa blanca que vio el joven, no era la ropa de una mujer, sino solamente el rayo de luna que penetraba entre las ramas y hojas de los árboles. Después de enterarse de eso queda destruido el mundo creado por el joven y Manrique cae para siempre en letargo.

*El Monte de las Ánimas*⁷ representa según la agrupación de Benítez el segundo tipo de leyendas, porque la historia se basa en una antigua tradición sobre los Templarios, quienes lucharon aquí con los hidalgos de la ciudad por la posesión de los cotos de caza. Muchos murieron, todo el lugar estaba lleno de sus cadáveres. Entramos en la historia a través de la escena, en que Alonso y su prima Beatriz van de caza por este monte, pero la noche se acerca y Alonso quiere volver y dejar el lugar. Tiene miedo, porque es la víspera del Día de Todos los Santos, cuando las ánimas de los difuntos solían despertarse y moverse. Llegan sin problemas a la ciudad, pero Beatriz obliga a Alonso a regresar al monte, diciéndole que perdió su banda azul allí. Alonso sale y muere en el monte. Beatriz pasa la noche muy inquieta, oye ruidos, tiene miedo y remordimientos. Por la mañana encuentra la banda azul “sangrienta y desgarrada” en su cuarto y muere de temor.

⁶ G. A. Bécquer: *El rayo de luna*, in: G. A. Bécquer: *Rimas y leyendas*, La Habana: Ediciones Huracán, 1970: 205-218.

⁷ G. A. Bécquer: *El Monte de las Ánimas*, in: *ibid.* : 183-193.

2. Los dos tipos del diálogo literario

El *Diccionario de términos literarios* nos da las informaciones más importantes sobre el diálogo, que es “Representación, en estilo directo, de la conversación entre dos o más personajes. [...] es un discurso directo en el que dos o más sujetos, dentro de un contexto que todos conocen, actúan, respetando las intervenciones alternantes”⁸

2.1. El diálogo dinámico

Tomando en cuenta también esta definición podemos observar en *Los ojos verdes* el diálogo que se establece entre Iñigo, el montero mayor y Fernando, el primogénito de Aménar en la parte I. de la historia (pp. 1–2), cuando el montero les manda a los cazadores que no sigan el ciervo herido que corre hacia la fuente de los Álamos. Fernando no está de acuerdo, es la primera pieza que cae por su mano, es joven, valiente, y no es supersticioso en absoluto. En este *diálogo dinámico* participan los dos interlocutores de un modo muy activo, se trata de un duelo de personas e ideas. Este tipo del diálogo literario es ágil, vivaz, espontáneo y está lleno de las intervenciones rápidas de los interlocutores. Contiene cuatro frases imperativas que sirven para llamar la atención o dar un orden, dos exclamaciones que expresan la indignación del joven, ocho preguntas que hace el joven para saber el porqué de la prohibición y para expresar su asombro y su terquedad y dieciséis frases afirmativas, en las que el montero explica la razón, la causa de su preocupación. La función de esta conversación es hacer conocer al lector el carácter de Fernando (un joven rebelde, activo, seguro en sí, sin experiencia y sabiduría, que no quiere aceptar el hecho de lo imposible) y la existencia de una leyenda, que despierta su interés.

En *El rayo de luna* podemos mencionar el diálogo entre Manrique y el escudero (parte IV, pp. 213–214), que es muy dinámico, relativamente corto, no contiene informaciones redundantes, es el conjunto de preguntas y respuestas. Manrique, quien comienza la conversación, empieza *in medias res*, ni siquiera saluda al escudero, sino hace sus preguntas sin presentarse, porque ha perdido ya toda su paciencia, por haber pasado toda la noche velando debajo de la ventana de la casa, donde cree, que vive la mujer desconocida y de donde salió el escudero por la mañana. Las nueve preguntas que hace

⁸ A. M. Platas Tasende: *Diccionario de términos literarios*, op.cit. : 213.

Manrique revelan su afán por saberlo todo lo posible sobre la mujer, su esperanza, pero también su duda e inseguridad. El escudero obediente responde a sus preguntas en tres frases afirmativas, en las que transmite informaciones exactas y claras, expresando también la seguridad en sí mismo. El contraste de los dos personajes en cuanto a su lugar en la jerarquía de la sociedad (señor y servidor) y en cuanto a su estado de ánimo (inseguro y seguro). Hay una forma verbal imperativa, que Manrique utiliza para animar al escudero y acelerar el acto de responder, y una exclamación de parte de él, cuando se entera que el señor, que vive solo en la casa, no lo acompaña ninguna mujer. En este diálogo se ven enfrentadas la imaginación y la realidad y su función es dirigir la atención de Manrique hacia la vida real, pero todo eso tiene poco resultado, porque el joven sigue buscando a la mujer.

2.2. El diálogo reflexivo

El otro tipo del diálogo literario se halla en la parte II. de la leyenda *Los ojos verdes*, cuyos interlocutores son los mismos, pero la situación es bien diferente (pp. 2-4). Aquí tenemos un joven que cambió, se puso sombrío, melancólico y triste. El montero no cambió, es participante activo de la conversación, pero el joven perdió sus fuerzas, está absorto en sus ideas, parece más pasivo que activo, y el diálogo lento entre ellos es entrecortado por intervalos de silencio. Aquí encontramos ocho exclamaciones que contienen las palabras clave acerca de la esencia de la historia, cinco preguntas que hace el montero sobre la causa de la tristeza del joven y el joven sobre la mujer misteriosa, y treinta y uno afirmaciones cuya mayor parte pertenece al “monólogo” del joven, quien describe el lugar misterioso y la mujer de los ojos verdes. Este tipo del *diálogo* es más largo, *reflexivo*, descriptivo, la narración tiene un ritmo mucho más lento y la participación de los interlocutores en la conversación no es equilibrada, en este caso el joven es mucho más pasivo. Bajo su pasividad entiendo el hecho de que, aunque dirige la palabra al montero, se fija más bien en sí, en sus sentimientos, en la mujer etc. y no tanto en su interlocutor, en sus reacciones. Se trata de la elevación de unos pensamientos del nivel cognitivo al nivel verbal, pero no hay intercambios verdaderos de ideas. Este diálogo tiene la función de destacar los cambios que causó la creación misteriosa en el joven (mustio y sombrío, como si estuviera en otro mundo) y revelar más de la leyenda manteniendo o incluso superando así el interés del lector.

Otro ejemplo del diálogo reflexivo, lento es la conversación de Manrique con su madre en *El rayo de luna*, en la parte VI (pp. 217-218). Él ya sabe, que

la cosa blanca, que vio, no era la ropa blanca de una mujer, sino el rayo de luna. A través de las preguntas la madre quiere saber de su hijo la causa de su comportamiento (está encerrado siempre en la casa). Las preguntas del hijo son más bien poéticas, no espera ninguna respuesta, expresa que no tiene sentido vivir de otra manera. Además de las seis preguntas encontramos en esta escena tres frases afirmativas, en las que Manrique rechaza “la vida normal” y tres exclamaciones que equivalen a las palabras clave de toda la historia.

Un ejemplo interesante podemos observar en *El Monte de las Ánimas*, donde el diálogo entre Alonso y Beatriz en la parte II cambia y se convierte de un diálogo reflexivo en dinámico (pp. 186–187 y 187–189). El punto de cambio queda verbalizado también por el autor explícitamente: “Al cabo de algunos minutos, el interrumpido diálogo tornó a reanudarse de este modo.”⁹ La parte lenta del diálogo introduce al lector a la situación básica, que construirá el fondo de los acontecimientos trágicos de la historia. En esta parte nos enteramos de que Alonso y Beatriz van a separarse y por eso quieren entregarse un recuerdo pequeño. Se puede notar que él es un hombre sincero con sentimientos verdaderos. Ella muestra una fría indiferencia, finge tener sentimientos sinceros y habla con desdén de los que tienen miedo en el monte. Intervalos de silencio y frases del diálogo se alternan. La única exclamación de esta parte hace Alonso alabando la belleza de Beatriz, las tres preguntas tienen como tema la llegada de la prima y la idea de darse un recuerdo y las nueve frases afirmativas explican un poco el contexto y funcionan como fase preparatoria antes del nudo, del punto culminante de la situación. Luego el ritmo del diálogo se acelera y siguiendo el tema nos acercamos cada vez más al punto, cuando en Alonso crece y se madura la decisión de salir para buscar la banda azul sabiendo que morirá. En esta parte dinámica encontramos doce frases afirmativas, en las que Beatriz expresa su deseo y Alonso intenta explicarle mediante argumentos que es una idea mala ir esta noche al monte y declara que tiene miedo. En las seis preguntas expresa él su asombro sobre el hecho de la pérdida de la banda y ella quiere forzar el porqué del comportamiento de Alonso. Las exclamaciones equivalen aquí también a las palabras clave de la historia, cuya mayor parte se repite dos veces. La transición del diálogo reflexivo al diálogo dinámico marca el camino que recorre Alonso en sí mismo partiendo de la negación de la salida y llegando a la decisión de salir.

⁹ G. A. Bécquer: *El Monte de las Ánimas*, in: G. A. Bécquer: *Rimas y leyendas*, *op.cit.* : 187.

3. En la frontera del diálogo y del monólogo

En mi opinión en esta categoría, en este terreno de transición caben las conversaciones que formalmente tienen el aspecto de un diálogo, porque hay dos interlocutores y se puede establecer contacto entre acción y reacción, pregunta y respuesta etc., pero solamente un interlocutor existe, el otro está solamente en la mente, en el alma, en el sueño, en la fantasía de él y cuando habla “la otra persona”, pues sus palabras se las imagina, oye ruidos que interpreta como palabras. Se trata del juego de la mente, de la percepción humana, que mezcla realidad y fantasía. Un diálogo/monólogo se desarrolla en *Los ojos verdes* entre Fernando y la creación misteriosa en parte III. de la leyenda (pp. 4-5). En este diálogo/monólogo encontramos siete preguntas que hacen “los amantes” para conocerse mejor y el joven para expresar sus dudas en cuanto a la forma de ser de la mujer. La situación es muy interesante que contiene también once frases afirmativas, con las que la mujer se caracteriza y “narra” qué suele hacer con los hombres que la visitan y el único verbo en imperativo de esta parte “ven” que se repite tres veces, causa al final la perdición del joven enamorado. Sigo destacando, que esta mujer misteriosa no dialoga con Fernando, sino el lugar ejerce una influencia sobre él y evoca unos sentimientos, unas sensaciones en él—quien a lo mejor se desea una mujer bella y sin el amor no puede vivir—que crecen imaginaciones, imágenes en su mente que aparecen como proyecciones de los deseos y de las pretensiones que guardaba en el fondo de su alma. Todo eso lo causa el lugar con la ayuda de las infiltraciones de los rayos de luz en el bosque y de los ruidos del agua corriente. La mujer también confirma eso: “Yo vivo en el fondo de estas aguas [...] hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues”.

Analizando los diálogos desde un punto de vista lingüístico podemos constatar que tienen los siguientes rasgos comunes:

- Los verbos están en presente, en segunda persona singular, cuando una persona dirige la palabra a otra, y en tercera persona singular o plural, si el hablante explica algo:

“Ves que la pieza está herida, ...” (*Los ojos verdes*, p. 1.)

- Las frases afirmativas disponen de una estructura menos compleja, la mayoría de las frases son simples o yuxtapuestas, si hay una subordinación (sobre todo frases relativas), es fácil de entender, es transparente:

“No tiene ninguna mujer consigo.” (*El rayo de luna*, p. 213)

“Allí duerme mi señor don Alonso, que, como se halla enfermo, mantiene encendida su lámpara hasta que amanece.” (*El rayo de luna*, p. 214)

- Las preguntas a veces contienen solo la palabra interrogativa, para destacar más la importancia de la información a la que se refiere la pregunta:

“¿Y por qué?” (*Los ojos verdes*, p. 1.)

“¿Quién habita en esta casa?” (*El rayo de luna*, p. 213)

- Las exclamaciones constan muchas veces de una sola palabra o de un sintagma y aparecen en la frase siguiente o se repiten enteramente:

“¡Alto!. . . ¡Alto todo el mundo!” (*Los ojos verdes*, p. 1)

“¡En el Monte de las Ánimas—murmuró palideciendo y dejándose caer sobre el sitial—; en el Monte de las Ánimas!” (*El Monte de las Ánimas*, p. 188)

- Los diálogos contienen también vocativos para llamar la atención del oyente o para poner énfasis en el otro interlocutor:

“Señor—murmuró Iñigo entre dientes—, es imposible pasar de este punto.” (*Los ojos verdes*, p. 1)

4. Los dos tipos del monólogo

Hemos visto ya las características más importantes del diálogo: tiene dos participantes, es el conjunto de acciones y reacciones (interacción). El monólogo se distingue mucho de esta forma de establecer contacto, porque el hablante se concentra en sí mismo, en sus pensamientos, que quiere verbalizar. Si no está solo, sino le oyen otros al expresar sus ideas, pero no cuenta con ninguna respuesta o reacción de parte de los oyentes, se trata de la técnica de la narración *monólogo interior*. Una forma un poco modificada del monólogo interior es el *soliloquio*, donde el hablante está totalmente solo, ningún oyente está presente.

4.1. El monólogo interior

El *Diccionario de términos literarios* ofrece una definición exacta del monólogo interior, que “consiste en reproducir, en estilo directo— y por lo tanto en primera persona—, desde el yo, el pensamiento lógico, coherente y no siempre exaltado de un personaje.”¹⁰ En las leyendas elegidas por mí no he encontrado ejemplos para este tipo, pienso que en las obras teatrales su aparición es más frecuente que en la prosa.

4.2. El soliloquio

Es una técnica muy apta y eficaz para caracterizar la forma de ser de Manrique en *El rayo de luna*. El autor nos informa también de este rasgo del protagonista de un modo explícito: “Manrique no estaba aún lo bastante loco para que lo siguiesen los muchachos, pero sí lo suficiente para hablar y gesticular a solas, que es por donde se empieza.”¹¹ Él amaba la soledad y regularmente expresaba sus ideas en voz alta pronunciando exclamaciones. Un soliloquio muy bien elaborado se halla en la parte III de la leyenda (pp. 209–210), cuando Manrique se lanza en busca de la mujer desconocida, sus palabras se alternan con las afirmaciones del narrador en tercera persona singular. Vaga mucho tiempo fuera de sí, está muy desesperado que muestran las tres exclamaciones, las dos preguntas y las seis frases afirmativas que hace durante su vagabundeo de un lado a otro. En las partes II y IV interrumpen la voz del narrador las exclamaciones de Manrique: primero (pp. 209), cuando por primera vez cree haber visto por un momento la mujer desconocida y luego (p. 212), cuando está reflexionando sobre la casa, donde ve luz en la ventana y se convence de que allí vive la mujer que busca. Un soliloquio más largo (casi de dos páginas) y bien elaborado se halla en la parte V (pp. 214–215). Manrique conversa consigo mismo, después del diálogo con el escudero quiere tranquilizarse, animarse y convencerse mediante argumentos (todo lo que percibió acerca de la existencia de la mujer) de que va a encontrar la mujer desconocida. Manrique habla en primera persona singular, expresa en estilo directo sus pensamientos próximos al inconsciente en un estado de ánimo exaltado, sus imaginaciones cuyo origen es su percepción errónea. En este soliloquio hace siete preguntas, tres exclamaciones y dice mucho más, en total catorce frases afirmativas que contienen sus argumentos pro y contra

¹⁰ A. M. Platas Tasende: *Diccionario de términos literarios*, op.cit. : 504.

¹¹ G. A. Bécquer: *El Monte de las ánimas*, in: G. A. Bécquer: *Rimas y leyendas*, op.cit. : 207.

acerca de su afán de encontrar a la mujer y sus imaginaciones sobre su aspecto físico (ojos, cabellos, voz etc.). El soliloquio sirve para repetir y resumir la situación básica de la historia, para entender mejor las consecuencias que llegarán más tarde.

En *El Monte de las Ánimas* pasa Beatriz una noche de insomnio y de terrores (es la noche del día de Todos los Santos, cuando sale Alonso y no regresa) porque tiene miedo y remordimientos. Este soliloquio se encuentra en la parte III de la leyenda, es un relato relativamente largo (de dos páginas), en el que el autor describe muy detalladamente los ruidos que ella oye (las vibraciones de la campana del reloj, el crujido de las puertas y de las ventanas, rumores extraños, pasos, voces etc.) en la habitación. Dentro de esta descripción aparecen sus exclamaciones, preguntas y frases afirmativas, con las que quería tranquilizarse. Pero ella tiene el destino de morir de horror, que aparece como una venganza por su comportamiento desdeñoso.

Lingüísticamente el soliloquio se distingue mucho del diálogo. Tiene los rasgos siguientes:

- Los verbos están en general en primera persona singular, si el protagonista habla de sus actos o sentimientos y en tercera si se refiere a otra persona o a un fenómeno:

“Yo la he de encontrar;” (*El rayo de luna*, p. 214)

“Y esa mujer, que es hermosa . . .” (*El rayo de luna*, p. 215)

Como en la situación del soliloquio las personas están en duda, el verbo aparece en futuro simple para indicar la inseguridad del hablante y la probabilidad del hecho:

“Será el viento” (*El Monte de las Ánimas*, p. 190)

Mediante la utilización de las formas gramaticales que indican el diferente grado de la seguridad, podemos ver el proceso de convencerse en el soliloquio de Manrique:

“¿Cómo serán sus ojos. . .? Deben de ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche. [. . .] Sí. . ., no hay duda; azules deben de ser, azules son, seguramente;” (*El rayo de luna*, p. 215)

- La repetición total o parcial de una palabra, de un sintagma o de una frase entera es muy característico:

a. repetición de una palabra

“[...] la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca.” (*El rayo de luna*, p. 214)

b. repetición de un sintagma

“Yo la he de encontrar; la he de encontrar;” (*El rayo de luna*, p. 214)

c. repetición de una estructura (que llenan otras palabras)

“[...] son tan expresivos, tan melancólicos, tan ...” (*El rayo de luna*, p. 215)

d. repetición de una frase entera

“¿Qué dijo...? ¿Qué dijo?” (*El rayo de luna*, p. 214)

Por la frecuente repetición en el soliloquio se podría suponer que el pensamiento del protagonista fluye lentamente, pero no es así. Le entran las ideas muy rápidamente, se mezclan con sentimientos que evocan, realidad e imaginación se combinan, y el resultado es un texto que contiene informaciones que vienen del consciente o del subconsciente del hablante con menor o mayor grado de coherencia. Es también una forma de autoanálisis. Los tres puntos suspensivos marcan también que el ritmo del fluído de las ideas y de las palabras pronunciadas es diferente.

Los elementos repetidos sirven para marcar el encuentro de dos procesos (pensar y hablar), o sea mientras el hablante repite algo, gana tiempo para formular otras frases, para destacar la importancia del hecho que se esconde detrás de la palabra dada y para conectar las frases.

- El hablante se pregunta a sí mismo, buscando la causa de un hecho o meditando sobre un acontecimiento:

“[...] estoy casi seguro de que he de conocerla... ¿En qué?”

- Como el hablante está en un estado de ánimo inseguro, utiliza frecuentemente adverbios que modifican el significado del verbo o lo completan con informaciones importantes.

a. los adverbios del tiempo expresan la intensidad con la que Manrique busca a la mujer

“Noche y día estoy mirando ...” (*El rayo de luna*, p. 214)

- b. los adverbios del modo aluden a su empeño imposible de realizar:

“Verdad es que ya he recorrido inútilmente todas las calles de Soria;” (*El rayo de luna*, p. 214)

- El soliloquio suele contener expresiones o frases ilógicas. Manrique no ha visto nunca esta mujer, pero ya sabe que:

“Y esa mujer [...] que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, ...” (*El rayo de luna*, p. 215)

- Las frases son simples o yuxtapuestas, la subordinación aparece raras veces, y la conjunción falta en general, porque las ideas y pensamientos vienen a la mente del hablante fluídamente y así en el soliloquio encontramos sintagmas enumerados y no frases bien elaboradas. Si hay entre las frases una conjunción, es *y* o *pero*:

“[...] y al salir de la Colegiata una noche de maitines, creyendo que el extremo de sus holapandas era el del traje de mi desconocida; pero no importa...” (*El rayo de luna*, p. 214)

5. Conclusión

En este análisis pequeño quería demostrar que el misterio, las historias sobre el desconocido y los fenómenos no explicables para el hombre han ocupado y ocupan hasta hoy día un lugar importante en la vida humana y constituyen un tema preferido para muchos escritores y poetas en la literatura. El lenguaje de estas obras, como vehículo en la mano del autor, está en armonía total con el mensaje que el autor quiere transmitir a sus lectores. Sentimientos como la inseguridad, la duda, la desilusión y la búsqueda continua vienen del fondo del alma de Bécquer. Estos sentimientos determinan las acciones de los personajes de las leyendas, pero también las de los lectores, quienes pueden identificarse fácilmente con ellos.

LA PAROLE SOLITAIRE « CONVENTIONNELLE » DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

ESZTER GERDA MIKLÓS

Université de Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
Hongrie
m_eszti@yahoo.com

Abstract: Monologues are considered to be key aspects of Koltès' plays. This paper aims to present the monologues and the triple-soliloquy in *Le retour au désert* (*The Return to the Desert*) (1988), which is a play less often analysed from this point of view. Anne Ubersfeld regards these monologues as too conventional compared to the forty-seven-page long soliloquy of *La Nuit juste avant les forêts* (*The Night Just before the Forests*) (1977) and the quasi-monologues of *Quai Ouest* (*Quay West*) (1985) and *Roberto Zucco* (1988).

Keywords: monologue, soliloquy, Bernard-Marie Koltès, solitude, theatre play

«Je suis seul» monologua Didier mine de rien¹—même si notre étude portera sur les monologues de Bernard-Marie Koltès, nous commençons notre réflexion par une citation de Valère Novarina pour bien présenter la complexité fondamentale du terme *monologue*. Dans le domaine du théâtre, chez Pavis, la définition du terme semble être bien simple: «[l]e monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même².» Tout d'un coup, l'ambiguïté des définitions se dévoile. Est-ce que le critère de base est la solitude du personnage ou le fait qu'il parle à lui-même? Pavis classe les monologues selon leur fonction dramaturgique (monologue technique, monologue lyrique et monologue de réflexion ou de décision) et leur forme lit-

¹ V. Novarina: *Lopérette imaginaire*, Paris: P.O.L., 1998:156.

² P. Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Armand Colin, 2004:216.

téraire (aparté, stances, dialectique du raisonnement, monologue intérieur, mot d'auteur, dialogue solitaire, pièce comme monologue), mais il parle peu de la situation dramaturgique où ils prennent place.

En définissant le dialogue solitaire en tant qu'une sorte de monologue, nous aboutissons à la problématique de la distinction du monologue et du dialogue. Étant donné que la définition pavisienne contient le critère de «se parler», il nous semble ambigu de parler des traits dialogiques du monologue et de reprendre la constatation de Goldmann : «[l]e dialogue du héros avec la divinité, dialogue paradoxal dans lequel un seul des interlocuteurs parle pour s'adresser à l'autre qui ne lui répond jamais, et dont il n'est pas certain qu'il écoute³.» Pour Anne Ubersfeld le critère primordial de la définition est «l'absence de l'allocutaire⁴», mais elle constate que «[l]e monologue est rarement un véritable soliloque, le dialogisme ne lui est pas étranger⁵». Ainsi nous pouvons constater que la définition de *monologue* se fait toujours par rapport à celle de *dialogue*, c'est-à-dire nous nous appuyons sur une dichotomie qui ne l'est qu'à la première vue.

Pour décomposer cette dichotomie illusoire, nous introduisons (avec Pavis et avec Ubersfeld) le terme de *soliloque*. Pavis nous laisse dans l'obscurité en ce qui concerne la distinction entre *monologue* et *soliloque*, comme il donne la définition suivante pour le second : «discours qu'une personne ou un personnage se tient à soi-même⁶.» Si nous observons parallèlement les deux définitions, nous trouvons deux petites différences. D'une part, pour le *soliloque* il s'agit aussi d'une personne et non pas seulement d'un personnage, ainsi apparemment nous quittons le domaine de la fiction, mais nous trouvons que la distinction *monologue-soliloque* ne se base pas sur la distinction *fictif-réel*. Les deux termes sont synonymes dans la langue ordinaire et réfèrent aux personnes parlant seules. D'autre part, la différence de *lui-même* et de *soi-même* se repose sur le fait que dans le second cas le *personnage* est pris en tant que sujet neutre. Pavis donne un seul trait pertinent : «[l]e *soliloque*, plus encore que le *monologue*, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale...⁷.» Ainsi le soliloque est un type de monologue qui amplifie le côté psychologique du monologue. Ubersfeld définit ainsi la distinction : «on peut distinguer, un peu arbitrairement, le

³ *Ibid.* : 217.

⁴ A. Ubersfeld : *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Seuil, 1996 : 56.

⁵ *Idem.*

⁶ P. Pavis : *Dictionnaire du théâtre, op.cit.* : 332.

⁷ *Idem.*

monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de «voyeur»⁸.» Jusque-là on a pris la présence ou l'absence du destinataire (quoique imaginaire) en tant que le noyau central de la triple distinction *dialogue–monologue–soliloque*, prenant l'adressivité comme critère absolu.

En contradiction avec les définitions de Pavis et d'Ubersfeld, dans l'avant-propos de l'ouvrage intitulé *Le monologue au théâtre (1950–2000)*, Florence Fix définit le soliloque en tant que «discours adressé à un tiers présent sur scène mais muet ou bien discours fait pour un autre, qui n'a pas accès à la parole mais se trouve présent⁹.» Comme chez Pavis nous ne voyons pas clairement la distinction entre *monologue lyrique* et *soliloque*, dans la suite nous utiliserons le terme *soliloque* selon la définition de Fix. D'autant plus, que nous sommes tout à fait d'accord avec Fix sur le point que le terme *parole solitaire* peut recouvrir un plus large gamme de niveaux d'adressivité de discours. Pour Fix, la clé de la définition est le statut non-dit de la réponse, et non pas l'absence de l'interlocuteur. Assez souvent, la parole solitaire contient des hypothèses, des suggestions concernant la réponse de l'interlocuteur absent ou imaginaire, mais le point commun de cette sorte de discours est la réponse non-dite.

Pour observer le fonctionnement divergent de la parole solitaire, nous avons choisi l'œuvre d'un auteur, Bernard-Marie Koltès par rapport à qui on constate très souvent que la parole solitaire est au cœur de son théâtre : la parole solitaire est sa «forme privilégiée»¹⁰, «le trait le plus emblématique»¹¹, sa «forme clef»¹². A propos de Koltès, Ubersfeld utilise le terme *quasi-monologue* dans le sens de soliloque déterminé par Fix, «car en face du parleur, à l'origine de la «parlerie», il y a un Autre, un Autre qui écoute, mais ne répond pas»¹³. Selon Ubersfeld, la structure fondamentale du théâtre koltésien est

⁸ A. Ubersfeld : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris : Belin, 1996 : 22.

⁹ F. Fix : «Avant-propos», in : F. Fix & F. Toudoire-Surlapierre (eds.) : *Le monologue au théâtre (1950–2000) La parole solitaire*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2006 : 7.

¹⁰ G. Starak : *L'union du silence et de la parole dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès*. (<http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=3594&dirids=1>)

¹¹ A. Job : «L'«autre-scène» koltésienne : paratexte, didascalie et décentrement multiple de l'énonciation», in : F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui & T. Salaaoui (eds.) : *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007 : 337.

¹² A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*, Arles : Actes Sud, 1999 : 161.

¹³ *Ibid.* : 154.

la situation où quelqu'un parle et l'Autre ne lui répond pas—cette situation est nommée d'une manière très inventive «téléphone muet¹⁴» chez l'auteure de *Lire le théâtre*. Dans la plupart des études portant sur l'œuvre de Koltès, le rôle crucial que la parole solitaire y joue est mis en relation étroite avec l'Autre. Comme la solitude est née de l'absence (voire l'impossibilité) de la communication avec l'Autre, on est tenté de mentionner la position marginale (l'homosexualité) de Koltès et ainsi on reviendrait au domaine de la biographie. Il est d'autant plus difficile de résister à cette tentation que l'auteur revient plusieurs fois à la fonction des monologues dans ses entretiens qu'on cite avec plaisir¹⁵. Dans la littérature secondaire nous pouvons trouver une autre approche extra-textuelle concernant la présence de la parole solitaire, notamment celle qui voit la naissance du dialogue à travers la chronologie de l'œuvre de Koltès : «[l']écrivain avance par étapes qui conduisent le récit vers le dialogue, en passant par le soliloque et le monologue, formés de répliques longues...¹⁶» Dans cette étude, nous nous limiterons à observer le rôle et le fonctionnement des paroles solitaires sans expliquer et justifier leur présence.

Étant donné que la parole solitaire (sous l'appellation de monologue, soliloque ou quasi-monologue) occupe une place centrale dans la littérature secondaire portant sur Koltès, nous avançons, avec André Job, «en terrain balisé et même très fréquenté¹⁷», pourtant il faut préciser que parmi les pièces koltésiennes il y a celles qui s'offrent aisément à l'étude de parole solitaire et celles qui ont été moins analysées. Dans un premier temps, nous essayons d'esquisser comment l'analyse de la parole solitaire s'adapte à l'interprétation de l'œuvre koltésienne.

Nous considérons la construction de l'ouvrage d'Ubersfeld comme modèle où l'analyse thématique (thèmes : violence, échange, Autre, solitude, fraternité, demande d'amour) est suivie d'examen du langage, plus particulièrement le rôle des quasi-monologues. Chez Starak aussi, l'importance du monologue est toujours en relation avec les grands thèmes koltésiens, seule l'analyse sémio-linguistique d'André Job tente de rester sur le terrain de soliloque sans entrer dans l'interprétation thématique.

Cet entrecroisement du monologue et de la thématique koltésienne est

¹⁴ *Ibid.* : 155.

¹⁵ «Entretien avec Hervé Guibert «Comment porter sa condamnation»», in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1999 : 17–23, p. 23.

¹⁶ M. Thomadaki : *La dramaturgie de Koltès*, Athènes : Paulos, 1995 : 3.

¹⁷ A. Job : «L'«autre-scène» koltésienne...», *op.cit.* : 337.

dû au fait que ceux qui s'intéressent à la parole solitaire koltésienne commencent souvent leur étude par *La nuit juste avant les forêts* (1977) qui est un seul soliloque de quarante-sept pages. Au centre thématique de la pièce, on trouve la demande d'amour qui s'oriente vers un passant de la rue. L'extraordinarité formelle de la pièce attire l'attention sur la relation entre la forme de soliloque et le thème de solitude. Selon Arnaud Maïsetti «[s]'il n'y a pas de monologue à proprement parler ici, mais «soliloque polyphonique», il faudrait cerner le passage qui s'effectue de l'un à l'autre, de la parole solitaire à une voix de solitude partagée...¹⁸», ainsi il relie une observation générique avec une interprétation thématique. Le *Quai Ouest* (1985) s'adapte bien à cette tendance car les quasi-monologues de la pièce (ici aussi des demandes) s'adressent à un personnage muet. Le *Combat de nègre et de chiens* (1979) «éclaire le rôle essentiel du quasi-monologue¹⁹» chez Ubersfeld, d'autant plus qu'à travers de l'analyse des quasi-monologues, elle démontre la communication impossible entre hommes et femmes, entre Noirs et Blancs, et elle aboutit au non-échange et aux vaines demandes d'amour. De la même manière, *Dans la solitude des champs de coton* (1986) est un seul dialogue (c'est à dire formellement étranger à la parole solitaire)—un échange verbal, un *deal* (selon l'indication de l'auteur) entre le Client qui désire et le Dealer qui vend. Ce dialogue particulier se constitue des répliques qui restent sans véritables réponses, à parler des paroles solitaires qui se mêlent. La pièce *Roberto Zucco* (1988) est le lieu du dernier essai de se mettre en contact avec l'Autre. Comme cela s'avère impossible, ce n'est pas la demande qui se formule mais le rejet et le désespoir.

Marika Thomadaki par son approche sémiologique-actantielle analyse le système des personnages koltésiens autour des paroles solitaires. Cette coïncidence entre l'étude thématique et l'analyse sémiologique est très intéressante étant donné qu'elles ont des motivations bien différentes. Thomadaki considère les personnages soliloquant la «classe dominante²⁰», c'est-à-dire les énonciateurs qui imposent leurs lois discursives, ainsi elle commence son étude par *La nuit*, continue par *Dans la solitude* pour aboutir à *Tabataba* dans lequel on ne trouve aucune parole solitaire.

Apparemment un ouvrage qui traite l'espace théâtral n'a aucune relation avec le rôle des monologues, mais Marie-Paule Sébastien, dans son introduc-

¹⁸ A. Maïsetti : «Il faudrait être ailleurs», p. 99. (http://issuu.com/publie.net/docs/amaisetti_koltes.rtf)

¹⁹ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 157.

²⁰ M. Thomadaki : *La dramaturgie de Koltès, op.cit.* : II.

tion, établit un lien étroit entre l'espace et le monologue : «La ville donne l'ordre, le monologue est sa forme dite²¹.» Ce qui est une vaine attente de réponse chez Ubersfeld, ici est un risque d'interruption. Tandis que pour Ubersfeld la solitude est une situation désespérante qui est propre au marginal et à l'exclu, pour Sébastien elle est un fait commun de tous les hommes où il est impossible de saisir leur propre identité. Le monologue, la solitude et l'espace se lient : «[L]e personnage se métamorphose selon ce qu'il dit et ce qu'il dit dépend de sa position dans l'espace, du lieu qu'il occupe²².» Ainsi la parole solitaire occupe une place très importante dans des analyses bien différentes de l'œuvre koltésienne. Le point commun de ses études est la relation entre la solitude (en tant que thème) et le soliloque/monologue/parole solitaire (en tant que structure) qui paraît être très évidente à la première vue, mais nous croyons que cette évidence peut bloquer l'analyse complète des paroles solitaires de Koltès.

De plusieurs points de vue *Le retour au désert* (1988) occupe une place à part dans l'œuvre de Koltès, elle est souvent considérée comme un tournant dans son écriture. D'une part c'est le seul texte koltésien où le comique prend place, même si les appellations génériques sont contradictoires (tragédie, comédie, tragi-comédie, théâtre de boulevard, etc.). D'autre part, c'est la seule pièce par laquelle l'auteur revisite la tragédie classique : il y a cinq actes, la règle de trois unités est apparemment respectée²³, etc. De même, *Le retour au désert* est l'unique pièce qui se joue dans un milieu bourgeois, avec des personnages non-marginaux et qui est défini historiquement et géographiquement (ville de l'Est de la France, les années soixante). On constate très souvent que la place exceptionnelle du *Retour* est dû au fait que ce sont des souvenirs d'enfance de l'auteur (la vie en province pendant la guerre d'Algérie) qui y sont retravaillés.

En ce qui concerne la parole solitaire, *Le retour* est censé de nouveau une exception chez Ubersfeld : «[d]ans chacune des pièces, sauf peut-être dans *Le Retour au désert*, il y a un ou plusieurs soliloques...²⁴» et plus loin : «...comme si K. de sa propre volonté, dans un texte fondé sur des expériences du réel—d'un réel historique—s'éloignait de ces formes insolites de la parole. Non qu'il n'y ait des soliloques, mais ce sont des monologues de type

²¹ M.-P. Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris : L'Harmattan, 1999 : II.

²² *Ibid.* : 13.

²³ Dans une étude précédente nous avons démontré à quel point le jeu avec le théâtre classique constitue la base du théâtre koltésien.

²⁴ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 154.

conventionnel...²⁵ Elle explique ce tournant par le fait que dans le monde fictif du *Retour* (et sous-entendu : dans le monde réel de Koltès) pas seulement l'amour mais même la demande de l'amour est devenue impossible. Ensuite Ubersfeld poursuit l'analyse par la réapparition du quasi-monologue dans *Roberto Zucco* : « le quasi-monologue reprend, pour des raisons évidentes²⁶ », mais nous ne sommes pas convaincus par ces raisons évidentes. Pourquoi est-il évident de relier la présence du quasi-monologue avec la demande d'amour et par cela négliger les monologues « conventionnels » où on ne trouve pas le même thème ? Nous essayons de démontrer que — comme dans le cas de la règle des trois unités — les monologues du *Retour* ne sont qu'apparemment conventionnels et leur analyse dévoile plusieurs aspects de l'esthétique koltésienne.

Ubersfeld compte trois monologues, un soliloque et une tirade qui est proche du quasi-monologue. Nous y trouvons trois monologues classiques avec la didascalie « au public », qui forment des séquences typographiquement séparées (7, 14 et 17). Dans les deux premiers cas les monologues sont les clôtures de l'acte II et de l'acte IV, tandis que dans le troisième cas il est mis en relief par un titre (*De la relativité très restreinte*). Ce sont des monologues de trois différents personnages (respectivement Adrien, Mathilde et Édouard) et nous trouvons exceptionnel qu'outre le nom du personnage, les monologues ne sont pas précédés de didascalies précisant l'espace et le lieu. En ce qui concerne le monologue d'Adrien la seule indication scénique est la suivante : « Très loin, chanson paillardes des parachutistes marchant au pas²⁷. » Ce manque de précision est d'autant plus intéressant que la totalité de la pièce est marquée par la concrétisation du cadre spatio-temporel. Dans un autre travail nous avons indiqué le mouvement en spirale des personnages dans l'espace concentrique, c'est pourquoi il nous est étrange que dans le cas des monologues le lieu reste non-dit. Comme l'espace théâtral se fonde sur la dichotomie de *dedans* et de *dehors*, l'indication « très loin » qui peut référer à la ville ne donne qu'un vague repère. De même, le monologue de Mathilde n'est précédé que par la didascalie suivante : « Cloche sonnante complies, au loin²⁸ », et le mot *loin* revient. Or, les *complies* étant la dernière prière du jour, nous avons aussi un indice temporel. Nous pouvons dire encore moins par rapport au monologue d'Édouard : vraisemblablement il est en

²⁵ *Ibid.* : 159.

²⁶ *Ibid.* : 160.

²⁷ B.-M. Koltès : *Le retour au désert*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1988 : 41.

²⁸ *Ibid.* : 67.

plein air pour accomplir l'acte dont nous sommes informés par la didascalie qui clôt la séquence (il disparaît dans l'espace).

Chacun des monologues se repose sur une ou plusieurs termes antithétiques. Dans le monologue d'Adrien il se trouve une seule opposition, celle de l'homme et du singe. D'abord Adrien établit l'opposition en s'identifiant avec le singe et en identifiant sa sœur avec l'homme, mais en même temps il nie cette dichotomie en construisant la mi-distance entre les hommes et les singes. Dans un deuxième temps, Adrien retourne à la naissance de son fils (fils de singe) et au fait qu'il a fait construire des murs autour de sa maison pour protéger son fils de la jungle. Ensuite, il revient vers les groupes opposés des singes et des hommes qui se regardent tout le temps par jalousie. Comme ils sont «de la même famille» Adrien regagne son opposition avec sa sœur, ainsi la troisième partie est en quelque sorte la suite de la première. De même, dans la quatrième étape il raconte une histoire sur Bouddha, qui est en relation étroite avec le deuxième paragraphe où la maison entourée est une allusion à l'enfance de Bouddha ne devant pas sortir du jardin de son père. A travers de la métaphorisation multiple, l'antithèse de source est devenue un triplet de singe–homme–Bouddha où chaque élément est la métaphore d'un membre de la famille. Or, dans la dernière étape, toute cette construction est niée par : «je ne crois pas aux contes de Bouddha²⁹».

La structure du monologue de Mathilde imite en plusieurs points celui de son frère. Pour elle aussi, le point de départ est l'ensemble de deux éléments qui s'excluent : le soir et le moi. Pourtant ils ne s'opposent pas, comme les deux sont menteurs et le locuteur déduit que deux mensonges égalent à la vérité. A la fin de cette première partie elle ajoute un troisième élément (elle est bavarde) qui discrédite toute peur de mensonge. Dans un deuxième temps elle argumente contre la reproduction génétique d'où elle arrive à nier son état de femme. Mathilde— parallèlement avec la comparaison hommes-singes d'Adrien— observe les différences entre les hommes et les femmes, particulièrement du point de vue de la relation fraternelle. Dans la troisième étape elle nie toute relation fondée sur des sentiments, et en même temps elle revient au fait qu'elle est bavarde. Similairement au monologue d'Adrien, la première et la troisième partie se joignent et c'est par cette relation que nous aboutissons au paradoxe de la clôture. Ici, en face d'un personnage qui se présente comme menteur et bavard, nous ne savons plus distinguer la vérité du mensonge, ainsi la phrase d'aveu «[q]uoi qu'il en soit, Adrien repartira avec

²⁹ *Ibid.* : 42.

moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec³⁰» reste une affirmation incertaine et ne découvre point les intentions du locuteur. D'autant plus, que la phrase suivante («Mais silence, plus de mensonge³¹.») réfère au fait que le locuteur a menti jusque-là, mais la toute dernière affirmation («Mathilde, le soir te trahit³².») retourne à la déduction de début du monologue (mensonge + mensonge = vérité), ainsi nous ne savons plus à quelle phrase le mensonge s'est métamorphosé en vérité.

Nous interprétons le monologue d'Édouard en nous appuyant sur la dualité de la foi métaphysique et le savoir scientifique. C'est justement la croyance en la science qui déclenche le monologue: «si je crois que les conclusions des savants sont exactes, ou à peu près exactes, qu'elles contiennent ne serait-ce qu'un peu de vérité, et que j'y croie sans avoir absolument compris le raisonnement. . .³³». C'est la formule fondamentale de la religion judéo-chrétienne qui se manifeste ici, à parler que la foi est supérieure au raisonnement logique. La croyance en la science physique semble être paradoxale en elle-même. Or, elle devient encore plus compliquée si nous nous rendons compte qu'Édouard croit en deux lois contradictoires de la science. D'une part il croit en la gravitation, d'autre part il calcule l'attraction de l'espace avec une argumentation logique. Dans les dernières phrases de son monologue, il revient à l'opposition apparente de la foi et du savoir: «Je crois aux savants, j'ai foi en eux. J'espère que je n'ai pas oublié une loi. Je vais le savoir.» Nous recevons la réponse dans la didascalie selon laquelle «[i]l prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.»³⁴

Nous avons essayé de prouver que les monologues dits conventionnels méritent aussi l'attention, puisque dans notre interprétation c'est justement dans les monologues du *Retour au désert* où la nature paradoxale de l'esthétique koltésienne se manifeste d'une manière très concentrée. Pourtant ce n'est pas le seul point où nous pouvons compléter les analyses portant sur la parole solitaire koltésienne. Pour ceux qui s'intéressent plus aux soliloques peu conventionnels, nous allons présenter le triple-soliloque de Mathilde, d'Adrien et de Fatima. Ubersfeld ne mentionne que «le soliloque d'Adrien

³⁰ *Ibid.* : 69.

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ *Ibid.* : 78.

³⁴ *Ibid.* : 80.

devant sa sœur qu'il croit endormie³⁵», mais elle oublie le fait que ce soliloque imprègne dans une suite de soliloques.

Ce triplet de soliloques a lieu dans la séquence 12 qui est la première de l'acte IV. La séquence est intitulée *Au bord du lit*, les didascalies précisent le lieu de cette scène («Chambre de Mathilde. Mathilde et Fatima au lit³⁶.»). Le triplet commence par le soliloque de Mathilde qui s'adresse à sa fille apparemment endormie. En retournant à la définition du soliloque donnée par Fix, nous trouvons que c'est une situation *par excellence* du soliloque, puisqu'une personne endormie n'a pas d'accès à la parole mais se trouve présente. Le point commun de ces trois soliloques est le fait que le locuteur ne peut pas être sûr de l'état de son interlocuteur, le doute que l'interlocuteur ne feigne de dormir est présent pendant toute la séquence. Tandis que les deux premiers soliloques (celui de Mathilde et celui d'Adrien) commence par la question qui porte sur le véritable état de l'interlocuteur : «Fatima, est-ce que tu dors³⁷?» et «Mathilde, tu dors³⁸?», le troisième soliloque se termine par la même sorte de question : «Maman, tu dors? Pour de bon³⁹?», ainsi l'incertitude entoure la séquence. Les trois soliloques ne sont séparés que par deux didascalies courtes, l'une indiquant l'entrée d'Adrien, l'autre annonçant sa sortie. Il n'a aucune indication concernant les mouvements des deux femmes, c'est pourquoi il est impossible pour le lecteur de identifier si elles simulent.

Le soliloque de Mathilde est une longue demande de secours. Elle essaie de réveiller sa fille pour qu'elle lui porte secours contre Adrien. Elle parle de sa peur et elle réfère aux meurtres qui se passent dans la ville. Ainsi elle fait allusion au fait que son frère a l'intention de la tuer et que de même la mort de Marie était violente. Nous pouvons distinguer trois étapes dans le soliloque : la première est caractérisée par l'incertitude, le locuteur ne connaît ni l'état de sa fille («cesse de dormir ou de faire semblant⁴⁰»), ni l'intention de son frère («s'il entre⁴¹»); la deuxième étape est celle de la négation, car Mathilde ne croit plus ni à sa fille («[t]u ne dors pas⁴²»), ni à la bonne inten-

³⁵ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès, op.cit.* : 160.

³⁶ B.-M. Koltès : *Le retour au désert, op.cit.* : 59.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.* : 61.

³⁹ *Ibid.* : 64.

⁴⁰ *Ibid.* : 60.

⁴¹ *Ibid.* : 59.

⁴² *Idem.*

tion d'Adrien (« j'entends ton oncle qui piétine devant la porte⁴³ »), tandis que dans la dernière partie elle revient au doute concernant sa fille (« montre-moi un filet de lumière sous tes paupières, que je sois sûre que tu ne dors pas⁴⁴ »), mais en même temps elle devient sûre de la mauvaise intention de son frère (« il va entrer »). Cette duplicité de l'incertitude (le sommeil de Fatima) et de la certitude (Adrien va entrer) mène à la dernière phrase : « J'ai la trouille⁴⁵. »

C'est justement cette peur qui se confirme par la didascalie qui annonce l'entrée d'Adrien et le manque de réaction de la part de Fatima. Le deuxième soliloque commence par la question « Mathilde, tu dors⁴⁶ ? », mais tandis que le sommeil vrai ou feint de Fatima a provoqué de la peur chez Mathilde, l'apparent sommeil de Mathilde n'affecte pas son frère (« Tant mieux⁴⁷. »). Dans un premier temps il rapporte l'événement que son fils veut quitter la maison pour s'engager en Algérie, ensuite il ébauche ses hypothèses concernant l'avenir. Par ses projets il arrive au même point où Mathilde est arrivée dans son soliloque, à parler aux traditions de meurtre de la ville et de la famille. Ainsi la peur de Mathilde se justifie, mais le soliloque d'Adrien contient même une vraie menace : « je serais bien capable de te tuer⁴⁸ ». Paradoxalement c'est l'apparent sommeil de Mathilde qui la protège, parce qu'Adrien le préfère quand elle dort. De cette façon, les deux soliloques se lient par la peur justifiée et l'apparent sommeil qui assure la survie.

Dans le troisième soliloque, Fatima prouve qu'elle était éveillée pendant celui de son oncle, mais nous n'avons aucune information concernant le premier soliloque lorsque sa mère lui demandait secours. Elle compare la relation fraternelle entre sa mère et son oncle avec sa propre relation avec son frère. Cette comparaison est une sorte de résumé des deux soliloques précédents. Fatima affirme que la relation Mathilde-Adrien ne peut pas se répéter dans la famille — tandis que le retour des événements passés est l'un des thèmes primordiaux de la pièce. Dans une deuxième partie elle avoue ses sentiments négatifs envers de la France, et qu'elle veut absolument retourner en Algérie, et elle pose de nombreuses questions portant sur les motivations de sa mère. Ce questionnement peut être interprété en tant que l'écho des hypothèses d'Adrien. Les questions de clôture (« Maman, tu dors ? Pour de

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.* : 60–61.

⁴⁵ *Ibid.* : 61.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.* : 63.

bon⁴⁹?») semblent imiter les questions similaires de Mathilde et d'Adrien, mais cette dernière petite expression laisse entrevoir qu'il a y la possibilité du vrai sommeil.

En même temps, il ne faut pas oublier que les deux séquences qui suivent celle des soliloques, la 13 et 14 servent à déstabiliser cette séquence. Dans la séquence 13 (intitulée *Je ne veux pas y aller*) le fils d'Adrien annule ses projets et ainsi toutes les hypothèses de son père formulées dans son soliloque perdent leur base. De même, la séquence 14 est celle du monologue de Mathilde où elle avoue d'être menteuse, mais tout ce qu'elle dit par rapport la rencontre du mensonge et du soir se révèle signifiant si on se souvient à son soliloque qui a eu lieu dans la nuit. Ainsi la parole solitaire koltésienne ne peut jamais être qualifiée en tant que le moment de la confiance ou de la vérité. Les monologues «conventionnels» s'appuient sur des paradoxes qui leur assurent une clôture ambiguë, tandis que les soliloques sont justement le lieu de la simulation et de la manipulation. Dans cette étude nous n'analysons pas les tirades du *Retour au désert* puisque la construction des dialogues de Koltès nous rend impossible de distinguer la tirade de la réplique koltésienne qui est significativement plus longue que les répliques classiques.

Dans notre interprétation, le triplet de soliloques ne sert pas à révéler les intentions secrètes des personnages, mais nous le considérons en tant qu'un jeu de cache-cache dans l'ancienne chambre de Mathilde, un jeu nostalgique entre frère et sœur. De même, les monologues ne sont, eux non plus, les moments de confiance mais des jeux de paradoxes. En observant les paroles solitaires du *Retour au désert*, nous insistons sur le fait qu'elles sont loin d'être conventionnelles, et du point de vue thématique et structural elles sont une sorte de mise en abyme de la pièce koltésienne.

⁴⁹ *Ibid.* : 64.

LES VARIANTS INFORMELS DE TRÈS

ZSUZSANNA HOLLÓ

Université Eötvös Loránd
Múzeum krt. 4/c
1088 Budapest
Hongrie
hollo2@freemail.hu

Abstract: The aim of this paper is to analyse the adjectival collocations of French adverbs of degree synonymous with *très* ‘very’ and typical of what is referred to as “familiar style”. While a number of studies were written on English adjective–adverb co-occurrences, French researches fall short of them. Our examples are retrieved from literary fiction covering the 20th century, using the Frantext database. After finding thirteen synonymous adverbs of degree on the basis of different dictionaries, we examine their collocational behaviour occurring in recurrent combinations. We include the types and the tokens of their adjectival collocatives and we show that most of them tend to be associated with general, positive adjectives. Mutual information (MI) measure has found the most frequently occurring collocations among the synonymous combinations. We also show that the collocations appear in diverse syntactic structures.

Keywords: adverbs of degree, collocation, synonyms, semantic association, syntax

I. Introduction

Cette étude vise à examiner les adverbes de degré en *-ment*, synonymes de *très*, *extrêmement* et qui relèvent, d’après le dictionnaire, du style familier ou vulgaire¹. On examinera les adverbes avec leurs collocatifs adjectivaux, notre but étant d’observer la fréquence des adverbes de degré en combinaisons

¹La définition du *familier* dans le *Trésor de la langue française*: «dans le domaine de l’expression qui se caractérise par l’enjouement, le naturel, la simplicité», et celle du *vulgaire*: «qui est ordinaire, courant, conventionnel, qui n’est pas conforme à l’usage normatif».

récurrentes, leurs préférences collocationnelles tout comme leurs caractéristiques sémantiques et syntaxiques. Le corpus analysé se limite au genre de la fiction au XX^e siècle.

1.1. Travaux collocationnels précédents

Allerton (1987) fait une classification des adverbes de degré et des adjectifs selon leur possibilité de gradation, de manière à ce que les sous-classes se recouvrent. Altenberg (1991) compare—dans la langue anglaise parlée—les types, la fréquence, les propriétés sémantiques des combinaisons de mots réalisées par les adverbes «maximizer» et «booster», appelés «amplifiers»², ainsi que leurs collocatifs appartenant aux différentes catégories grammaticales. Paradis (1997) effectue une classification des adverbes de degré d'après l'examen d'un corpus parlé de langue anglaise britannique, du point de vue de la totalité et de la scolarité. Elle distingue dans chacune des deux catégories les adverbes qui renforcent ou atténuent la valeur de l'adjectif modifié. C'est cette dernière constatation qui manque dans les travaux précédents. De plus, elle assure qu'il faut qu'il y ait une harmonie dans la relation des caractéristiques sémantiques des adverbes et des adjectifs. Biber et al. (1999) établissent leur grammaire d'après un corpus parlé et écrit de langue anglaise britannique et américaine. Ils font une liste des collocations adverbe–adjectif les plus fréquemment utilisées dans les genres conversationnels. Lorenz (1999) compare l'usage des modificateurs d'adjectifs dans les écrits de langue anglaise des étudiants allemands et de langue maternelle. Il établit des classes sémantiques aussi bien pour les adverbes que pour les adjectifs, et examine leurs relations. Les classes sémantiques de Molinier (2000) comportent les caractéristiques syntaxiques décrites en détail des adverbes de degré, et l'auteur fait mention de leurs restrictions sélectionnelles. Kennedy (2003) examine, avec leurs cooccurrents adjectivaux et verbaux, les vingt-quatre adverbes «amplifiers» qui apparaissent le plus fréquemment dans un corpus d'anglais britannique écrit et parlé à la fin du XX^e siècle.

²Quirk et al. (1985) divisent les adverbes de degré en deux grands groupes, celui des «amplifiers» et celui de «downtowners». Le groupe des «amplifiers» contient les adverbes «maximizer» (*completely*) et «booster» (*awfully*). «Maximizer»: «which denote an absolute degree of intensity and therefore occupy the extreme upper end of the scale». «Booster»: «which denote a high degree but without reaching the extreme end of the scale». Le groupe des «downtowners» distingue quatre sous-classes: «approximators» (*almost*), «compromisers» (*more or less*), «diminishers» (*partly*) et «minimizers» (*hardly*).

1.2. Le corpus

Frantext est un corpus français établi en 1992 par le Centre nationale de la recherche scientifique de Nancy. Son but premier était de servir de base de données d'exemples à la rédaction des articles du *Trésor de la langue française* ; c'est donc une base qui s'enrichit régulièrement et que l'on appelle un corpus moniteur. Il est constitué de plus de 210 million d'occurrences et d'environ 4000 textes datés depuis le XVI^e siècle et appartenant aux domaines des sciences, des arts et de la littérature. Du point de vue de sa composition, c'est un ensemble textuel représentant l'emploi de langue standard³. Cette étude se fonde sur l'analyse des œuvres littéraires du XX^e siècle, de 1900 à 2000⁴.

2. La méthode

On a rassemblé les variants informels de *très* dans quatre dictionnaires, à savoir *Le Trésor de la langue française* (1971), *Le Grand Larousse de la langue française* (1971–1978), *Le Grand Robert de la langue française* (2001) et le *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires* (2006). Nous avons trouvé treize adverbess de degré, synonymes caractéristiques du style familier : *bigrement, bougrement, diablement, diantrement, drôlement, fameusement, fichtrement, foutrement, joliment, rudement, sacrément, salement*. Dans le corpus littéraire, seuls six cooccurrent avec des collocatifs adjectivaux. On a analysé ces adverbess de degré avec une attention particulière, en s'attachent notamment aux propriétés suivantes :

1. les types et la fréquence des adverbess utilisés dans des combinaisons récurrentes
2. les types et la fréquence des combinaisons adverbe-adjectif
3. la prosodie sémantique⁵ des collocateurs adjectivaux et leur appartenance à un certain domaine

³ « [S]e dit de l'état socialement dominant et normal d'une langue, d'un comportement de langage. Le français standard → norme. » (TFL)

⁴ Il contient 1117 textes et 69 920 063 mots. Il comporte les genres suivants : correspondance, rhétorique, mémoire, pamphlet, poésie, récit de voyage, roman, théâtre.

⁵ Stubbs (1996) affirme que la prosodie sémantique est un phénomène collocationnel particulier : elle renvoie à la connotation positive, négative ou neutre d'un mot, mais tous ces mots sont restreints par leurs accompagnateurs.

4. l'interchangeabilité de l'adverbe de degré à côté de certains adjectifs
5. la position des collocations dans la phrase.

L'analyse inclut les collocations qui figurent au moins trois fois dans le corpus et on identifie les collocatifs dans un espace donné à gauche et à droite de la base⁶ pour retenir les combinaisons de mots dont les composants sont séparés par des mots intercalés (Sinclair 1991:117). Dans cette analyse, l'empan est de cinq mots des deux côtés de l'adverbe.

2.1. Les adverbes de degré en combinaisons récurrentes

Ces adverbes sont illustrés par le tableau 1. Il donne le nombre des types de combinaisons, le nombre total des exemples réalisés par ces types (exemplaires) et le nombre de chaque adverbe dans le corpus.

| Adverbes de degré | Combinaisons | | Occurrence des adverbes |
|-------------------|--------------|------------|-------------------------|
| | Type | Exemplaire | |
| <i>rudement</i> | 11 | 57 | 621 |
| <i>drôlement</i> | 9 | 46 | 683 |
| <i>joliment</i> | 6 | 18 | 356 |
| <i>vachement</i> | 5 | 22 | 258 |
| <i>salement</i> | 2 | 6 | 189 |
| <i>bougrement</i> | 1 | 3 | 101 |
| Total | 39 | 168 | |

Tableau 1.

Le tableau fait ressortir l'une des propriétés du groupe d'adverbes de degré : parmi les treize adverbes synonymes, seuls six se présentent dans des combinaisons récurrentes, ce qui prouve que les adverbes de degré représentatifs de la langue parlée se répètent peu souvent dans un texte littéraire formel. Toutefois ce qui surprend, c'est la prédominance relative de quelques éléments.

⁶ Mel'cûk (2003) : la collocation se compose d'une base et d'un collocatif. La base est un constituant libre qui apporte les modifications sémantiques nécessaires au collocatif. Par exemple : *café noir* désigne un «café SANS PRODUIT LAITIER», mais l'adjectif NOIR signifie «de couleur noire» et il porte le sens de «sans produit laitier» seulement en combinaison avec CAFÉ.

Rudement qui occupe le 1^{er} rang, et *drôlement* le 2^e, constituent chacun un tiers des exemplaires, respectivement 34% et 27%. *Vachement* (13,1%) et *joliment* (10,7%) sont également utilisés, presque à proportion égale. En revanche, ce sont *salement* (5,35%) et *bougrement* (1,78%) qui apparaissent le plus rarement avec un collocateur adjectival. Ils figurent dans la matière analysée dans les combinaisons suivantes (les nombres indiquent les exemplaires) :

- (1) a. *rudement* : beau 12, bon 10, fort 6, chic 4, content 4, fier 4, joli 4, vrai 4, commode 3, gentil 3, heureux 3
 b. *drôlement* : content 16, costaud 6, gentil 5, bon 4, culotté 4, habillé 4, attifé 4, beau 3, dur 3
 c. *joliment* : bon 3, coloré 3, content 3, éveillé 3
 d. *vachement* : beau 5, bon 5, chouette 5, content 4, sympa 3
 e. *salement* : blessé 3, lourd 3
 f. *bougrement* : difficile 3

Rudement entre en collocation avec des adjectifs très fréquents tels que *beau*, *bon*, et *chic* même est utilisé dans le style informel. *Drôlement* a une préférence combinatoire pour *content* et d'autres adjectifs positifs généraux, bien que *dur* ait une valeur négative. *Rudement* renvoie à une apparence singulière avec *culotté*, *attifé*, *habillé*—ici, son usage est ambigu : il peut fonctionner comme adverbe de manière :

- (2) «...il s'apercevait lui-même dans la glace, drôlement attifé, chemise kaki, culotte⁷...»

Dans le cas où il est précédé par un autre adverbe de degré, il fonctionne comme adverbe de manière signifiant « d'une manière bizarre » (GR) :

- (3) « Pourquoi étais-je si drôlement habillé⁸ ? »

Joliment est fréquent avec des adjectifs évoquant une perception visuelle tels que *coloré*, *éveillé* et il s'agit ici aussi d'une ambiguïté : il fonctionne comme adverbe de manière dans le sens « d'une manière agréable, plaisante » (GL) :

⁷ E. Triolet : *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, Paris : Denoël, 1945 : 102.

⁸ J.-P. Sartre : *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938 : 19.

- (4) «Nadia songea aux contes de son enfance, ceux que lui lisait son père tous les soirs, et puisait dans des livres joliment colorés et peuplés de monstres pittoresques⁹.»

Les adjectifs utilisés avec *vachement* tendent également à avoir une association sémantique positive et quant à *chouette* et *sympa*, ils appartiennent même à la langue populaire. *Salement* se combine avec des adjectifs négatifs renvoyant à l'état physique, ainsi *blessé*, *lourd*. *Bougrement* cooccure avec un seul élément, qui est négatif—c'est l'adjectif *difficile*.

2.2. Les adverbes en compétition

Le deuxième tableau liste les éléments qui peuvent être intensifiés par plusieurs adverbes de degré. Le tableau illustre la grande correspondance et l'interchangeabilité parmi quatre adjectifs positifs très communs, qui ne sont pas soumis à des contraintes sélectionnelles spécifiques. Il ne s'agit pas de synonymes absolus¹⁰, car chaque adverbe a un lien étroit avec d'autres adjectifs aussi.

| Adverbe | Unité intensifié | | | |
|------------------|------------------|------------|----------------|---------------|
| | <i>beau</i> | <i>bon</i> | <i>content</i> | <i>gentil</i> |
| <i>rudement</i> | 12 | 10 | 4 | 3 |
| <i>drôlement</i> | 3 | 4 | 14 | 5 |
| <i>joliment</i> | 3 | 3 | | |
| <i>vachement</i> | 5 | 5 | 4 | |

Tableau 2.

Il existe une mesure statistique qui fait apparaître la plus forte combinaison de mots parmi les collocations synonymes. C'est la mesure IM (information mutuelle), qui montre la force d'association entre deux unités. Elle peut être calculée avec la formule suivante :

$$IM = \log_2((f(n, c) \times N)/(f(n) \times f(c)))^{11}$$

⁹ T. Jonquet : *Les Orpailleurs*, Paris : Gallimard, 1993 : 80.

¹⁰ Dans la définition de Cruse (1987) on peut parler de synonymes absolus si et seulement s'ils ont la même distribution et s'ils sont synonymes dans tous leurs sens et dans tous leurs contextes d'occurrences.

¹¹ $\log_2(x) = \ln(x) / \ln(2)$; $\ln(2) = 0,6931$.

où $f(n, c)$ est le nombre d'occurrences de la collocation, $f(n)$ la fréquence de l'adverbe de degré dans le corpus entier, $f(c)$ la fréquence de l'adjectif, et N le nombre de mots dans le corpus. D'après les résultats, *vachement bon* et *rudement bon* ont une valeur collocationnelle pratiquement égale ; pour ce qui est des autres adjectifs, c'est *vachement bon*, *drôlement content* et *drôlement gentil* qui sont les cooccurrences les plus fortes.

2.3. Propriétés syntaxiques

Les collocations adverbe-adjectif se trouvent dans diverses structures énumérées ci-dessous :

- (5) L'adverbe de degré accompagne un adjectif qui remplit la fonction d'attribut du sujet :
- a. « je suis drôlement content de te voir, vieux, dit Louis¹² »
 - b. « – A-t-il bu ?
– Oui. Mais il est salement lourd¹³. »
- (6) L'adverbe précède un attribut de l'objet :
- a. « – Ah ! Non, monseigneur l'a mangé aux petits poids à midi et il l'a trouvé rudement bon¹⁴. »
 - b. « Entre nous, je l'ai trouvé drôlement habillé : mauvais genre¹⁵. »

Dans la deuxième citation, *drôlement* équivaut à *très*.

- (7) L'adverbe intégré dans un syntagme adjectival précède ou suit le substantif :
- a. « – Alors, tu dois être une rudement bonne comédienne¹⁶. »
 - b. « – Allô ! C'est Penon. Je peux monter te dire bonjour ?
– Bien sûr. C'est même une drôlement bonne idée¹⁷ ! »

¹² S. de Beauvoir : *Les Mandarins*, Paris : Gallimard, 1954 : 248.

¹³ M. Genevoix : *Ceux de 14*, Paris : Flammarion, 1950 : 592.

¹⁴ G. Chepfer : *Saynètes, paysanneries 2*, Metz : éd. Serpenoise/Nancy : P.U.N., 1945 : 266.

¹⁵ R. Queneau : *Les enfants du limon*, Paris : Gallimard, 1938 : 784.

¹⁶ L. Benjamin : *L'Opéra du fond des mers*, Paris : Éditions Harlequin, 1983 : 138.

¹⁷ S. de Beauvoir : *Les Mandarins*, Paris : Gallimard, 1954 : 241.

- c. «– Eh bien ! Je t’ai déjà dit : non... dis donc, tu étais avec des gens rudement chics le matin, des bourgeois¹⁸.»
- d. «[...] et ça a l’air drôlement dur d’enrouler la pellicule autour d’un tas de petits trucs¹⁹.»

(8) Collocations constituant une phrase autonome :

- a. «[...] un fusil à la bretelle, une caisse dans les bras. Salement lourde²⁰.»
- b. «– Oui, ça doit être un sacré mec. Drôlement costaud²¹.»

(9) Combinaisons de mots fonctionnant comme structure disloquée²² :

- a. «Elle attend un bébé. L’va se marier. Vachement contente, elle est²³.»
- b. «Jolie, rudement jolie, la petite²⁴.»

Dans (b), l’adjectif est repris par un adverbe de degré, ce qui témoigne également d’un autre type d’intensification.

(10) Les locutions verbales :

- a. «car elle a joliment bonne mine²⁵»
- b. «Faut être jeune et en vachement bonne santé pour trouver dans la mort quoi que ce soit de respectable²⁶.»

¹⁸ M. Barrès : *Mes cahiers*, Paris : Plon, 1907 : 20.

¹⁹ P. Cauvin : *Monsieur Papa*, Paris : LGE, 1976 : 161.

²⁰ J.-P. Chabrol : *La Folie des miens*, Paris : Gallimard, 1977 : 40.

²¹ B. Clavel : *La Maison des autres*, Paris : J’ai lu, 1962 : 502.

²² La terminologie suggère que le constituant de la phrase est extrait de la position de base et qu’il est mis soit à gauche soit à droite de la prédication principale (v. Ashby 1988).

²³ J.-C. Izzo : *Chourmo*, Paris : Gallimard, 1996 : 156.

²⁴ B.-M. Koltès : *Le Conte d’hiver*, Paris : Les Éd. de Minuit, 1988 : 60.

²⁵ R. Boylesve : *La Leçon d’amour dans un parc*, Paris : Calmann – Levy, 1902 : 88.

²⁶ J.-L. Benoziglio : *Cabinet portrait*, Paris : Les Éd. du Seuil, 1980 : 251.

- (11) Les combinaisons de mots dans lesquelles l'adjectif peut être intensifié par la particule *plus* :
- a. «c'est à réaliser, ce qui est bougrement plus difficile²⁷»
 - b. «TROISIÈME PETITE FILLE : Parce qu'il est rudement plus beau que toi, jardinier²⁸.»
- (12) L'adverbe de degré est utilisé dans une coordination :
«Tu es blessé et salement²⁹.»
- (13) L'adverbe est dans une phrase à part, séparé de l'adjectif :
- a. «– Qu'est-ce que c'est bon ! dit David.
– Vachement, commença Olivier³⁰. »
 - b. «– Les blessés ?
– Gardet, salement : on a eu peur pour les yeux³¹. »
- (14) L'adverbe se rattache à un adjectif adverbialisé :
«Le bois éclaté était jaune et propre comme du pin fraîchement abattu.
— Passé par là. A dû taper drôlement dur³².»

Cette construction s'explique par le fait que l'expression *taper drôlement dur* a une paraphrase : *taper d'une manière drôlement dure* (cf. Riegel et al. 1994). On en supprime le complément d'objet du verbe, mais faute d'un objet avec lequel l'adjectif s'accorde en genre et en nombre, l'adjectif reste à la forme masculine, qui peut être modifié par un adverbe.

3. Conclusion

Notre but était d'observer dans la littérature française du XX^e siècle le comportement des adverbes de degré en *-ment*, notamment le groupe des adverbes «exprimant le haut degré» (cf. Quirk et al. 1985) dont les constituants

²⁷ R. Martin du Gard : *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, Paris : Gallimard, 1955 : 175.

²⁸ J. Giraudoux : *Électre : Pièce en deux actes*, Paris : LGE, 1937 : 588.

²⁹ L. Malet : *La vie est dégueulasse*, Paris : Laffont, 1948 : 21.

³⁰ R. Sabatier : *David et Olivier*, Paris : Albin Michel, 1985 : 178.

³¹ A. Malraux : *L'Espoir*, Paris : Gallimard, 1937 : 825.

³² B. Vian : *Le Grand sommeil* [trad.], Paris : Gallimard, 1948 : 56.

ont une parenté de sens et qu'on utilise dans la langue parlée, typiquement dans les conversations courantes.

L'analyse repose sur l'opposition formelle–informelle, mais on peut constater qu'il y a des expressions familières dans la catégorie de la fiction, puisque certains genres littéraires comportent les marques des deux styles.

On s'est focalisé sur les paires adverbe–adjectif, nous avons analysé leur fréquence, les cooccurrences privilégiées et leurs propriétés grammaticales. Cependant, l'étude a un défaut : dans le cas de ces adverbes, on ne peut présenter que peu d'exemples, ce qui rend l'analyse incomplète.

Par ailleurs, l'étude est comparable avec celles d'autres registres ou d'un ensemble textuel complet contenant des œuvres littéraires contemporaines.

Bibliographie

- Allerton, D. J. (1987) : English intensifiers and their idiosyncracies. In : R. Steele & T. Threadgold (eds.) *Language Topics. Essays in Honour of Michael Halliday*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins. 15–31.
- Altenberg, B. (1991) : Amplifier collocations in spoken English. In : S. Johansson & A.-B. Stenström (eds.) *English Computer Corpora. Selected Papers and Research Guide*. Berlin & New York : Mouton de Gruyter. 127–147.
- Ashby, W. J. (1988) : The syntax, pragmatics and sociolinguistics of left-and right-dislocations in French. *Lingua* 75 : 203–229.
- Biber, D., S. Conrad & R. Reppen (1998) : *Corpus Linguistics : Investigating Language Structure and Use*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Biber, D., S. Johansson, G. Leech, S. Conrad & E. Finegan (1999) : *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow : Longman. 544–556.
- Cruse, D. A. (1987) : *Lexical semantics*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Kennedy, G. (2003) : Amplifier collocations in the British National Corpus : Implications for English language teaching. *Tesol Quarterly* 37-3 : 467–477.
- Lorenz, G. (1999) : *Adjective Intensification — Learners versus Native Speakers. A Corpus Study of Argumentative Writing*. Amsterdam & Atlanta : Rodopi.
- Mel'cûk, I. (2003) : Collocations : définition, rôle et utilité. In : F. Grossmann & A. Tutin (eds.) *Les collocations : analyse et traitement*. Amsterdam : De Werelt. 23–31.
- Molinier, C. (2000) : *Grammaire des adverbes : description des formes en -ment*. Genève : Droz.
- Nøjgaard, M. (1995) : *Les adverbes français. Essai de description fonctionnelle*. Munksgaard : Copenhagen.
- Paradis, C. (1997) : *Degree Modifiers of Adjectives in Spoken British English*. Lund : Lund University Press.
- Quirk, R., S. Greenbaum, G. Leech & J. Svartvik (1985) : *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London & New York : Longman.

- Riegel, M., J.-C. Pellat & R. Rioul (1994) : *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- Sinclair, J. (1991) : *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford : Oxford University Press.
- Stubbs, M. (1996) : *Text and Corpus Analysis: Computer Assisted Studies of Language and Culture*. Cambridge, Mass. : Blackwell.
- Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires* (2006) Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Grand Larousse de la Langue Française* (1971–1978) Paris : Larousse.
- Grand Robert de la Langue Française* (2001) Paris : Le Robert.
- Trésor de la Langue Française* (1971) Paris : C.N.R.S.

RECENSIONES

Fabio Romanini: “Se fossero più ordinate e meglio scritte...” Giovanni Battista Ramusio correttore ed editore delle *Navigazioni et viaggi*. Viella, Roma, 2007, 308 pp.

Questa opera di Fabio Romanini, nata come tesi di dottorato, viene pubblicata in forma riveduta e adottando un taglio più divulgativo. Le fatiche dell'autore-studio colmano una lacuna che “la pattuglia dei filologi e degli storici della lingua impiegati sul versante della letteratura di viaggio non ha avuto né tempo né modo di abbozzare” (Premessa di Luciano Formisano, p. 14), dando vita ad una monografia che illustra e analizza le caratteristiche della filologia e della riscrittura messe in atto da Ramusio.

Fabio Romanini prosegue dal macroscopico verso il microscopico, nel senso che le tre parti dello studio sono divise in sette capitoli che portano da un'introduzione generale dell'humus culturale verso un dettagliatissimo esame della pratica editoriale ramusiana.

Il primo capitolo ci riporta nell'Europa dei viaggiatori e esploratori del XV e del XVI secolo che nelle loro scritture rivelano al lettore l'esistenza di realtà nuove e favolose. La relazione di viaggio, forma riconducibile al portolano, conosce un successo strepitoso nel Cinquecento nonostante la sua bassa letterarietà. Gli autori stessi sono infatti ben lontani dal considerarsi produttori di materia colta e raffinata. Lo stesso Torquato Tasso si ispirò a questi testi nella stesura di alcune scene della *Gerusalemme Liberata*.

A questo punto interviene Giovanni Battista Ramusio, che non soltanto raccoglie queste relazioni, ma ne realiz-

za l'antologia fino allora più corposa e ricca di materiale variegato. I dati pervenutici parlano di Ramusio come funzionario della repubblica veneziana, cultore delle lettere, membro dell'élite dotata. Lo troviamo fra gli umanisti e scienziati che si avvicinano al mondo delle scoperte, mentre intrattiene con Pietro Bembo e Girolamo Fracastoro fitte discussioni relative alla cartografia o alla lingua da adottare in iscritto. Nella corrispondenza tra Bembo e Ramusio appare che “fra loro [...] si scambiano e si correggono le opere [...] si sollecitano e si danno consigli, avvertimenti, indicazioni scientifiche” (p. 27).

La scelta dei testi da inserire nell'antologia ramusiana era più motivata dalla qualità di informazioni contenute nella narrazione che non dalla qualità letteraria della stessa. In questa “ciclopica raccolta” con il titolo *Navigazioni et viaggi* vengono edite per la prima volta molte opere odeoporiche, ma a causa della grande disomogeneità linguistica, stilistica e contenutistica dei testi, l'editore Ramusio applica soluzioni pionieristiche: ordina i testi in tre libri secondo il contenuto o meta dell'itinerario e aggiorna la lingua degli scritti secondo le richieste di un pubblico raffinato o, comunque, esigente in questo senso. Ramusio aveva “la possibilità di effettuare, oltre a interventi resi probabilmente necessari per la corretta comprensione del testo, piccole modifiche testuali di impronta culturale, vale a dire ripulire in direzione toscaneggiante...” (p. 46).

Fabio Romanini per abbozzare i metodi correttivi di Ramusio, effettua una limitazione del corpus testuale, per esempio esclude dall'indagine l'intero secondo volume delle *Navigazioni*, es-

sendo stato pubblicato postumo, per cui non si conosce con assoluta sicurezza la paternità delle correzioni adottate. Romanini sceglie per la sua ricerca linguistica sei testi, gli autori dei quali sono: Alvise da Mosto, Amerigo Vespucci, Giovanni da Empoli, Ludovico de Varthema, Andrea Corsali e Antonio Pigafetta.

Il secondo capitolo tenta di ricostruire il testo di partenza utilizzato dal curatore delle *Navigations* o almeno tracciare il ramo della tradizione a cui la versione ramusiana appartiene. Il quadro delineato mostra la sorte “travagliata” dei testi e verifica se il curatore facesse uso contemporaneamente di più testimonianze da varie fonti.

Dal terzo capitolo in poi Romanini scende nei particolari: infatti, il terzo capitolo è dedicato ad un confronto fonomorfologico, il quarto agli interventi lessicali, mentre il quinto riguarda i ritocchi sintattici.

Le antologie primocinquecentesche sono caratterizzate, in generale, dal dialetto veneziano dei singoli autori. Il ritocco fonomorfologico in direzione toscaneggiante o filobembesco del Ramusio è tanto più incisivo nei testi antologizzati quanto più l'autore del testo di partenza è lontano linguisticamente dall'area toscana. La compresenza nell'antologia di testi settentrionali e toscani obbliga Ramusio ad un atteggiamento diverso riguardo alle correzioni: per esempio mentre nei testi settentrionali corregge in sillaba libera i dittonghi mancanti *boni* VAR 7v → *buoni* R 159v, nei testi toscani l'intervento è bidirezionale, o istaura il dittongo *fora* COR464 → *fuori* R 199r, o in rarissimi casi ripristina il monotongo *buona* EMP12 → *bo-*

na R 156v. Anche in campo consonantico scarta tratti dell'area settentrionale: per es. indebolimento consonantico *secco* COR 473 → *secco* R 198r, assibilazione *faza* VAT 10v → *faccia* R 160v, ecc. Non mancano nemmeno correzioni in campo morfologico: Ramusio mostra ancora soluzioni contraddittorie nell'uso dell'articolo per ss. *il chapitano* EMP3 → *lo capitano* R 156v vs. *lo populo* VAR8r → *il populo* R160r, mentre le preposizioni articolate sono ormai stabilmente nella forma fusa *in la* EMP6 → *nella* R 156r.

L'analisi del piano lessicale mostra un catalogo di “una fitta maglia di correzioni”: “Il ruolo dei localismi viene riveduto: a parole ed espressioni dialettali o regionali subentrano termini di più sicura ‘italianità.’” (p. 179) La riduzione dei latinismi e delle formule latine mostra il nuovo ruolo del volgare, futuro veicolo della comunicazione scientifica, che gradualmente subentra al latino sentito ormai come artificioso. Corregge non solo grafie latineggianti *iudicavano* COR 48r → *giudicavano* R 199v, cultismi *per non prollassare* EMP 134 → *per non mi distender troppo* R 158r, ma talvolta anche espressioni propriamente latine *in universale* COR 474 → *del tutto* R 198r.

Vediamo, inoltre, la sostituzione di iberismi lessicali “nessuno *accertava* di pigliare le arme” VES civ → “nessuno *ar-diva* di pigliar l'arme” R 139r, la cancellazione di parole arabe, ma anche la prima attestazione italiana della patata: *batates* FIG 4f → *battates* R 380r.

Le correzioni sintattiche rappresentano “un decisivo momento di passaggio dalla fase più polimorfa a quella più normativa della lingua italiana...” (p. 227), pur con eccezioni alla regola che va affermandosi. Sembrano sporadi-

che e brevi le riscritture adottate da Ramusio, ma paiono notevoli le manomissioni sintattiche, catalogate da Romanini come stilemi sintattici ramusiani. Ecco alcuni esempi: cancellazione di *si* con valore intensivo + *essere* “la cason di questo *si* è che ...” VAR 24r → “la cagione di questo è...” R 160r, modifica l’ordine arcaico Soggetto Oggetto Verbo (SOV) in Soggetto Verbo Oggetto (SVO) “Et poi co(n)gregati: la secunda littera *si legge*” VAR 8v → “& poi congregati *si legge* la secunda lettera...” R 160r (il soggetto non è sempre espresso), introduzione della congiunzione *che* per segnalare una subordinata dichiarativa “sappiamo siamo presso a terra” EMP59 → “sappiamo *che* siamo presso a terra” R157r, ecc.

In questi capitoli troviamo una impressionante quantità e varietà di esempi su cui Romanini appoggia le sue conclusioni e impressioni definitive: “...un’azione di cura testuale che, lasciando inalterati i contenuti, normalizza i testi, settentrionali e toscani, variandone con acribia l’aspetto originale in direzione di una migliore comprensibilità e chiarezza per il lettore colto e aperto alle nuove esigenze della lingua letteraria.” (p. 131). Offrono al lettore una squisitezza particolare alcuni punti individuati, dove Ramusio va contro al dettame bembesco, modello linguistico e ispiratore del curatore. Basta menzionare il raddoppiamento fonosintattico, presente nei testi toscani, ma scartato da Ramusio, nonostante sia presente nelle pagine delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo: “la consonante molte volte si raddoppia, a cui ella (“la particella A”) sta dinanzi: *si* come è LUI; che A LLUI si dice;...” (*Prose*, p. 125).

Per dare una visione completa di Ramusio correttore, Romanini aggiunge alla sua minuziosa indagine due altri capitoli, rispettivamente **il sesto** che analizza le modalità traduttive del curatore e **il settimo capitolo** (Appendice) in cui viene spogliata la produzione spontanea, cioè i discorsi e le introduzioni aggiunte ai testi pubblicati da Ramusio. Nonostante l’amicizia condivisa con il Bembo e la partecipazione nei dibattiti linguistici cinquecenteschi, dalle parole ramusiane di più libero impulso trapelano settentrionalismi, se non addirittura venetismi e tratti del fiorentino argenteo. Vistosi esempi dal campo dei pronomi sono per esempio: “da la regione donde *il* passa”, oppure “*la* è posta” (p. 268), con il *e* e *la* come pronomi soggetto, uso rigorosamente condannato dal Bembo.

Il libro è corredato di una bibliografia ricca ed aggiornata e di un’indice di manoscritti.

Formisano qualifica l’opera come “un libro scritto da uno specialista per un pubblico di specialisti” (p. 16). L’affermazione sarà pure vera, ma preciserei l’osservazione così: un libro scritto da uno specialista per un pubblico largo di specialisti, cioè per esperti della filologia, della storia della lingua, della linguistica e, naturalmente, della storia.

Gabriella Wildburg
Univ. Eötvös Loránd, Budapest



Marie Voždová & Jiří Špička: Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách [La drammaturgia francese e italiana sulle scene della Moravia e della Slesia]. Università Palacký, Olomouc, 2007, 599 pp.

Il volume, basato sui risultati di una ricerca approfondita delle fonti storiche, percorre gli itinerari della drammaturgia francese e italiana sulle scene della Moravia e Slesia (due regioni della Repubblica Ceca). L'itinerario si svolge su un arco temporale ben preciso che va dalla fine dell'Ottocento, cioè dall'epoca del Risorgimento caratterizzata dalla nascita dei teatri cechi, fino alla stagione teatrale 2006/2007. All'interno di questa delimitazione temporale gli autori ricostruiscono in modo complessivo, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo, la storia della produzione teatrale francese e italiana sul territorio moravo e slesiano, accennandone i momenti effimeri e quelli più costanti, dovuti non solo all'evoluzione della drammaturgia stessa nel tempo ed ai gusti del pubblico, ma soprattutto ai cambiamenti politici.

La struttura del libro è in coerenza con l'obiettivo degli autori di creare una cronaca teatrale e in più di offrire al lettore una prospettiva sui destini dei singoli testi drammatici francesi e italiani nel corso del tempo, inclusa la sintesi e la valutazione critica basata sui materiali d'epoca studiati. Il volume comprende due parti separate, la prima, più voluminosa, dedicata alla drammaturgia francese e la seconda dedicata a quella italiana. La maggior parte del volume ha un carattere enciclopedico, dato che esso comprende l'elenco delle messe in sce-

na presentate in ordine alfabetico a seconda dei nomi degli autori, offrendo informazioni anche sulla data della prima presentazione, sul nome del traduttore, del regista e dello scenografo. Le citazioni delle recensioni d'epoca aggiunte ad ogni messa in scena rappresentano un valido contributo per le successive ricerche sulla storia del teatro. Nel saggio che, sia nel caso della drammaturgia francese che quella italiana, precede la parte enciclopedica, gli autori inseriscono in modo cronologico le singole rappresentazioni teatrali nel contesto storico.

Rispetto a tutto ciò si delinea un metodo unico di come accuratamente captare tracce di un ampio fenomeno culturale, senza omettere il valore qualitativo e neanche quello quantitativo, e così ricostruire un quadro storico nel modo più esauriente possibile. L'argomento viene trattato su più piani, cioè ci sono da notare tre livelli di approccio fondamentali. Il primo è il lavoro analitico, il cui risultato sta nell'elencazione di singole messe in scena, dotata di altre informazioni attinenti e di elenco di recensioni dai periodici dell'epoca. L'altro approccio include un accenno alla concreta situazione storica in cui i testi originali sono stati trasposti nella lingua ceca ed in un diverso contesto culturale. Un grande valore documentario poi hanno le menzioni dell'accettazione delle opere adattate in un momento concreto della nostra storia, e la comparazione della percezione nel nostro contesto rispetto alla percezione nella realtà originale. Gli autori inoltre fanno attenzione anche alle differenze all'interno del nostro paese, cioè viene fatto un confronto tra il repertorio delle scene in Boemia con quel-

le di Moravia e Slesia. Accanto al criterio territoriale per cui è tipico lo sguardo comparatistico su varie scene nello stesso momento, c'è presente il criterio temporale che intercetta destino e modificazioni di singole opere teatrali col passare del tempo nello stesso contesto. Dal punto di vista della storia culturale nazionale o regionale è possibile ritenere tale approccio come fondamentale, perchè mette in evidenza il rapporto di causalità tra la concreta situazione politica, sociale, culturale ed il repertorio del teatro locale.

I saggi, in quanto descrittive e sintetiche parti del volume, presentano al lettore la storia del teatro in modo erudito e al tempo stesso molto chiaro. L'argomento è trattato sotto tre punti di vista: introduzione ad un determinato contesto storico, definizione delle messe in scena e breve valutazione critica della rappresentazione o dell'impatto sul pubblico. Tramite l'articolazione del testo saggistico in periodi storici e la caratteristica generale di essi, gli autori aprono davanti al lettore un panorama sul repertorio francese e italiano, sul suo ruolo importante e costante, oppure marginale e momentaneo, nella mutabile realtà straniera. Sullo sfondo dell'Impero Austro-Ungarico, periodo fra le due guerre, Protettorato di Boemia e Moravia, periodo comunista e quello democratico dopo il 1989, vengono riassunte le tendenze ed i temi principali della produzione teatrale francese e italiana nelle determinate scene, incluse le influenze esterne da parte dell'ideologia nelle singole epoche. La più potente e di lunga durata risulta l'ideologia comunista, caratterizzata negli anni '60 dalla distensione sociale cui segue l'indebolimento della cen-

sura, l'apertura verso nuovi filoni drammaturgici ed il ritorno ai testi drammatici prima rimossi dalle scene. Quindi la descrizione della produzione teatrale italiana e francese non viene presentata in modo segregato come un fenomeno marginale, al di fuori del contesto politico-sociale, ma piuttosto come il suo immediato riflesso. Per essere più concreto, il testo (soprattutto quello riferito al dramma italiano) comprende anche le brevi descrizioni delle trame delle rappresentazioni.

L'approccio analitico, sintetico e critico del volume viene arricchito dal valore storiografico, grazie alla raccolta delle fonti storiche riguardanti le singole messe in scena ed i loro autori, più o meno presenti nella conoscenza pubblica di oggi. La quantità dei materiali documentari rintracciabili però si differenzia a seconda dell'epoca storica. I riferimenti agli articoli nei periodici d'epoca, alla letteratura secondaria, alle varie tesi ecc., nelle parti saggistiche formano un ricco apparato di note a piè di pagina. La letteratura ceca relativa all'argomento offre poche informazioni sui drammaturghi e la loro opera compresi nel volume. Da menzionare è *Slovník italských spisovatelů* (*Dizionario di scrittori italiani*, Praha 2004) o vari dizionari dell'opera, dato che alcuni dei drammaturghi ebbero fama anche come librettisti delle opere liriche.

Il volume rappresenta un grande contributo riguardante non solo la trasmissione stessa degli elementi culturali francesi e italiani sul nostro territorio, ma anche la percezione e l'interpretazione di singole opere nella nostra realtà col passare del tempo. È la prima sintesi dedicata allo sviluppo del dramma italiano

e francese nelle scene morave e slesiane che risulta uno strumento utile per le future ricerche, ma va anche ben oltre. Davanti al lettore si apre oltre un secolo di storia di contatti interculturali tra invenzione teatrale ed una realtà concreta che vale la pena di avvicinare.

Jana Pálková
Università de Palacký, Olomouc



Renzo Titone: Esperienze di educazione plurilingue e interculturale in vari paesi del mondo. Guerra, Perugia, 2000, 143 pp.

Il curatore del volume è Renzo Titone, Professore Emerito di Psicopedagogia del Linguaggio nelle Università di Roma, di Toronto e di Canada. Ha partecipato ad attività alla diffusione e all'incremento di programmi di educazione plurilingue ed interculturale in vari paesi d'Europa e di altri continenti. Si tratta di un volume il cui curatore, nello stesso tempo è anche l'autore della maggior parte dei saggi. Il volume è una raccolta di 17 saggi con cui Titone ha intenzione di illustrare le esperienze principali nei vari programmi di acculturazione plurilingue. Gli altri sette autori del volume sono: Zofia de Gdansk (cap. XI. *Education bilingue en Pologne* pp. 113-115), Anikó Boglár (cap. XII. *CLIL en Hongrie* pp. 115-117), Silvija Anderovics (cap. XIII. *L'état de l'enseignement integrat contenu et langue en Lettonie* pp. 117-119), Victoria Saphonova (cap. XIV. *Valeurs interculturelles de l'éducatinon bilingue par les langues étrangères en Russie* pp. 119-121), Jean Francois de Pietro-Gianni Ghisla

(cap. XVII. *Pladoyer per una politica linguistica innovativa nella Svizzera* pp. 133-137) e Marcel Danesi i cui tre saggi verranno menzionati sotto. Come si vede tra gli autori c'è anche un'ungherese, Anikó Bognár. Il suo saggio viene scritto in lingua francese.

Al nome di Titone appartengono nove saggi i quali trattano i seguenti temi: cap. I. *L'Educazione nelle società plurilingui* (pp. 7-12), cap. II. *Bilinguismo precoce e educazione bilingue. Orientamenti psicodidattici per la scuola italiana* (pp. 13-28), cap. III. *Per una psicologia e psicopedagogia del bilinguismo. Alcuni studi recenti* (pp. 29-46), cap. IV. *Orientamenti degli studi canadesi sul bilinguismo e sulla glottodidattica* (pp. 47-58), cap. V. *L'insegnamento dell'italiano in Canada* (pp. 59-64), cap. IX. *Considerazioni sui programmi di "immersione bilingue" nelle scuole di diverso grado. l'esperienza del Canada* (pp. 85-104), cap. X. *Esperienze di educazione bilingue nella Spagna contemporanea* (pp. 105-112), cap. XV. *L'Educazione bilingue nei Paesi Slavi e nelle zone con minoranze etniche* (pp. 121-130), cap. XVI. *L'immersione nei Paesi Africani* (pp. 131-132). Tutti i suoi saggi trattano l'assioma secondo cui l'insegnamento di una lingua non funziona senza l'insegnamento della cultura. Secondo l'autore questa complementarità è verificata dal fatto che la cultura è sempre presente anche se è ignorata dai parlanti. Possiamo essere d'accordo con la constatazione dell'autore ma è importante sapere che nell'insegnamento di una lingua straniera è necessario considerare molti fattori, come per esempio l'età, l'interesse, la motivazione, lo scopo degli studenti. Non parlando del livello dell'insegnamento di una lingua che è il fattore più rile-

vante. Prima di far impadronirsi almeno un lessico minimo, è difficile far conoscere un'altra cultura. In questo caso può essere inutile l'attaccamento alla lingua straniera, molte volte è più efficace insegnare la cultura, usando la lingua madre, richiamando così l'interesse degli studenti. Titone non parla di questi effetti. Lo scopo dell'autore è delineare alcuni aspetti fondamentali del problema dell'insegnamento di una seconda lingua, per quanto riguarda la diversità delle lingue d'Europa, dicendo che in questi ultimi decenni stanno emergendo nuove forze sociali e culturali in Europa, mettendo in evidenza l'importanza dell'unificazione educativa. Titone richiama l'attenzione anche alle ragioni psicopedagogiche citando numerosi esempi secondo cui l'esperienza dei primi anni di vita ha un effetto decisivo sullo sviluppo posteriore, così l'età minima per l'acquisizione di una competenza ricettiva nella seconda lingua, sarà dall'età di 4-6 anni.

Titone dedica due saggi per le esperienze avute in Canada. Accanto al bilinguismo parla anche dell'ambito del trilinguismo il quale, secondo lui dovrebbe essere conosciuto anche in Italia. È convinto che una ricerca più approfondita sull'argomento sarebbe utile anche agli studiosi europei in generale. Titone menziona che l'insegnamento dell'italiano in Canada ha una lunga tradizione risalente al 1853. Da quegli anni la lingua italiana è diventata una delle lingue straniere più preferite. Infatti, non possiamo dimenticare la presenza degli abitanti di origine italiana. In questo punto Titone menziona l'interferenza linguistica, poiché la maggior parte degli studenti iscritti ai corsi d'italiano è nata in Canada

da genitori italiani. L'autore si riferisce ad una ricerca condotta nell'Ontario da *Maddalena Kuitunen* nel 1980, secondo la quale pare che l'origine etnica sia un fattore fondamentale della motivazione per lo studio dell'italiano in Canada.

Nel volume si trovano tre saggi di Marcel Danesi i quali sono: cap. VI. *L'uso della lingua madre in ambito scolastico straniero: esperienze belghe e canadesi* (pp. 65-23), cap. VII. *L1-L2. L'apprendimento della lingua d'origine nella scuola elementare come arricchimento cognitivo e affettivo* (pp. 73-80), cap. VIII. *Lo studio della lingua d'origine alle elementari: risultati di una ricerca motivazionale e implicazioni glottodidattiche* (pp. 81-84). Danesi segue il metodo usato da Titone nella trattazione e parla dell'uso della lingua madre in ambito scolastico straniero per esperienze avute in Belgio o in Canada e dell'apprendimento della lingua nella scuola elementare. Anche Danesi come nei suoi precedenti saggi Titone, si riferisce prima di tutto alle esperienze canadesi, alle ricerche che si occupavano della situazione di figli degli immigrati nel caso di imparare insieme la L1 e la L2. Per le ricerche è stato constatato che durante il processo di alfabetizzazione si presentano diverse interferenze tra la L1 e la L2. Danesi cita i risultati del Programma HL (*Heritage Languages Program*) che è nato come risposta socio-educativa alla politica multiculturale del governo di Canada. È un programma bilingue in cui fu possibile, per la prima volta, utilizzare la L1 degli studenti — l'ucraino; Edmonton/Canada — in complementarità con l'inglese, nel processo normale della scolarizzazione. Secondo queste ricerche nel bambino bilingue lo sviluppo formale della L1 a scuola comporta

uno sviluppo simultaneo e incoscio della L2. L'inizio del programma risale al 1971 e continua anche ai nostri giorni. Chi vuole saperne più, consultando il sito <http://www.cal.org/heritage>, può trovarne ampie informazioni. Danesi conclude con la constatazione che apprendere più lingue fin dai primi anni della scolarizzazione assicura la flessibilità della mente dell'individuo. Come dice lui, l'apprendimento di una qualsiasi seconda lingua nella scuola elementare si arricchisce l'esperienza cognitiva e affettiva del bambino. Ci auguriamo che quest'opera verrà letta in molti paesi da numerosi insegnanti di lingua. Il punto focale del dibattito in tutto il volume è l'esame dei vantaggi e/o svantaggi dell'uso di una lingua prima, seconda o straniera a scopo di istruzione nella scuola. Anche se il bilinguismo o il trilinguismo, in Ungheria non sono problemi significanti, il volume contiene metodi applicabili anche al nostro ambiente. In conclusione vorrei offrire un altro libro collegato al tema, tradotto in lingua ungherese da Mária Farkas, Andrea Kollár, Judit Flórián, Ildikó Pálos, Gézné Doró: *Renzo Titone: A többnyelvű és interkulturális nevelés megvalósításáért (Per una educazione plurilingue ed interculturale, Nuovi orizzonti della psicopedagogia del linguaggio)* ed. JATEPress, Szeged, 2000.

Mária Veronika Gecse
 Università Cattolica Péter Pázmány



Márton Náray-Szabó: Francia magyar beszédfordulatok. 1200 kifejezés a mindennapi társalgás nyelvéből [Énoncés liés franco-hongroises. 1200 expressions de la conversation quotidienne]. Tinta, Budapest, 2009, 231 pp.

Ca va! Aucune idée! A propos! Vas-y! A la limite! Tu parles! On se prend tous de passion pour ces tournures conversationnelles qui font partie intégrante de la communication quotidienne. Márton Náray-Szabó linguiste et professeur de langue au Département de Français de l'Université Catholique Péter Pázmány a recueilli dans un dictionnaire bilingue ces énoncés liés utilisés fréquemment dans le français parlé.

La structure, les chapitres de son livre s'inscrivent dans la linguistique de l'énonciation et dans la théorie des actes de langage. Ces théories linguistiques qui remontent aux années 60s (Searle, Austin) ont renouvelé non seulement la linguistique mais aussi la didactique des langues étrangères. Il a fallu quelques décennies pour que ces concepts soient clairs, connus et acceptés non seulement par les linguistes et les auteurs des méthodes mais aussi par les professeurs de langues.

Grâce aux travaux du Conseil Européen, une nouvelle didactique de l'enseignement des langues vivantes—centrée sur la communication dans son sens linguistique, discursif, culturel et stratégique—a été élaborée. Suite à la parution du Cadre européen commun de références (2000), on peut vraiment parler d'une harmonisation des objectifs, des programmes, des méthodes, des concepts, de l'évaluation dans les classes de langue étrangère. De nos jours, toutes

les méthodes françaises sont construites sur les fondements des actes de paroles.

Le grand mérite du livre de Náray-Szabó, du point de vue d'un enseignant, est justement son utilité pour fournir un bon support au développement de l'expression orale, à l'enrichissement du vocabulaire, en assurant des expressions utiles pour certaines situations.

Un sommaire clair et logique facilite le travail pédagogique, c'est à dire l'élaboration d'une liste d'expressions pour une situation donnée. Par contre, quand il s'agit de la recherche de la signification d'une expression, c'est l'index de la fin du livre qui nous montre la page où on retrouve l'expression cherchée. Pour une meilleure compréhension, l'expression recherchée est insérée dans un micro-dialogue, elle est traduite et classifiée dans un chapitre qui nous indique dans quel type de situation on pourrait l'employer.

Náray-Szabó a classifié les expressions en six catégories dont la première contient des expressions de l'évaluation positive ou négative d'une chose ou d'une personne. Le deuxième chapitre nous montre quelques exemples pour marquer l'accord ou le refus. Dans la troisième catégorie, les expressions correspondent aux différents actes de parole, autrement dit, aux différentes intentions exprimées (demande, ordre, interdiction, promesse, refus, proposition etc.) Le quatrième chapitre nous aide à mieux exprimer les émotions positives (le bonheur, le soulagement, l'optimisme) ou négatives (la colère, l'ennui, le regret, la déception). On trouve dans le même chapitre les expressions de politesse pour saluer, remercier, s'excuser etc. Enfin, le dernier chapitre est consa-

cré aux énoncés stratégiques de l'interaction. Il faut penser aux tournures qui vont influencer l'interaction. Comment peut-on entrer, maintenir, clore une discussion? Comment changer de sujet? Comment accentuer nos propos? Comment signaler notre attention envers notre interlocuteur? Comment remplir une pause en cherchant les mots pour exprimer nos idées? Ces activités langagières sont culturellement très marquées et elles sont très importantes du point de vue de la gestion de l'interaction.

Même si ce dictionnaire de Náray-Szabó est loin d'être exhaustif, son livre fait œuvre utile. C'est une sorte de boîte à outil dont les enseignants, les apprenants et les amateurs de la langue française se serviront avec un grand plaisir.

Tímea László

Univ. Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba