

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus X, Fasciculus 2, December 2008

Fundavit

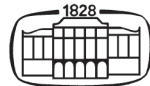
GYÖRGY DOMOKOS

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)



AKADÉMIAI KIADÓ
MEMBER OF WOLTERS KLUWER GROUP

ILLUSTRATIONES

- p. 290: “La géographie de la mémoire” (*GEO*, N°354, Août 2008 : 61).
- p. 320: “Michoacán, l’âme indienne du Mexique” (*GEO*, N°354, Août 2008 : 22).
- p. 436: “Anglesey, l’île-mère” (*GEO*, N°354, Août 2008 : 86).
- p. 484: “Le bassin d’Arcachon” (*GEO*, N°354, Août 2008 : 121).

Cover design: xfer grafikai mûhely

INDEX

Introduction—Anikó Ádám: <i>Ile, îlot, presque-île</i>	273
FILOLOGIA	
MICHEL BRIX Nerval, Watteau et le pèlerinage à l'île de Cythère	277
MIHÁLY BENDA L'Espagne comme île orientale à la périphérie de l'Europe dans les descriptions du récit de voyage de Gautier	291
MARIA JOSÉ ALBA REINA La femme est une île: Análisis pragmático de los enun- ciados metafóricos en la publicidad	321
LINGUISTICA	
EDIT BORS Effet d'archipel : autour de l'opposition passé composé/ passé simple	341
INGRID PETKOVA Islas lingüísticas dentro del dominio español: El caso del vasco y del náhuatl	351
KATARINA CHOVANCOVA Îlot textuel et d'autres formes de la représentation du discours autre dans un corpus de textes de presse	365
IUVENILIA	
PAULA MARSÓ Le monument poétique de J.-J. Rousseau : <i>L'Île de St. Pierre</i>	377
GRAŻYNA STANILEWICZ L'île-enfant, sur le symbolisme littéraire de l'insularité	389

LAURA TURAI	
L'attention de la «créature isolée» à partir de l'expérience spatiale de János Pilinszky, à travers la «pureté parfaite» de Simone Weil, jusqu'à la «nuit obscure» de François Mauriac	399
ZSÓFIA STRÁNER	
Formes musicales dans le texte littéraire—analyse des <i>Nouvelles orientales</i> de Marguerite Yourcenar	413
MELINDA DÉZSI	
The morphology of Romanian palatalization	437
ARTES	
BALÁZS M. MEZEI	
Catholic Philosophy in the New Millennium	451
LOUIS BASCO	
Optimiser les chances de réussite de l'étudiant à l'Université par l'acquisition de compétences transversales	473
NURIA CAMPOS CARRASCO – P. PABLO DEVÍS MÁRQUEZ	
Sobre los contenidos gramaticales en el aula de lengua extranjera	485
RECENSIONES	
<i>Réka Bartoss, György Domokos, Mária Veronika Gecse, Jana Pálková, Gábor Gángó</i>	507

ILE, ÎLOT, PRESQU'ÎLE

L'île est un espace entouré d'eau. L'objet géographique ainsi défini semble simple et d'une grande évidence. La réalité est différente, comme en témoigne le nombre de définitions proposées par les chercheurs dans les différents champs scientifiques.

Tout le monde s'accorde à reconnaître une spécificité géographique aux îles, spécificité liée à la discontinuité géographique entre terre et mer. Pourtant, les manifestations engendrées par cette situation géographique, ne sont pas perçues de la même manière d'après les auteurs et les disciplines. On constate la grande diversité des îles entre elles à l'échelle de la planète, mais également à l'échelle d'un pays ou, au niveau mythologique et symbolique, dans les arts et dans la littérature.

Notre approche ne vise pas à un classement typologique des îles sur des bases spatiales. Les études de ce numéro spécial proposent plutôt un aperçu chronologique des réflexions des écrivains et des poètes qui se définissent et qui sont définis souvent comme isolés. Leurs îles sont les synonymes du rêve et de la liberté, des archipels entourés par la mer qui exercent une fascination dans leur imaginaire. L'image de l'île répond à leur besoin d'isolement, de beauté et de tranquillité. C'est le symbole d'une vie renouvelée. La terre, perdue au milieu de la mer, évoque l'idée de l'île heureuse, du paradis perdu, mais également la conception de l'île des enfers, représentée par une partie sauvage, inconnue et redoutable.

Les études linguistiques abordent les îlots linguistiques conçus généralement comme une frontière entre deux territoires de langue différente ou comme isolation d'une forme particulière de discours à l'intérieur du même texte. Dans d'autres cas, nous cherchons à savoir à quel point la notion de l'îlot permet d'expliquer, entre autres, l'emploi du passé simple isolé et l'effet isolant du passé composé dans la langue française.

Cette année, notre revue fête son 10^e anniversaire. A cette occasion, les rédacteurs offrent aux lecteurs ces articles, et leur proposent de les lire comme autant d'îlots flottant sur la mer des études romanes.

Anikó Ádám

FILOLOGIA

NERVAL, WATTEAU ET LE PÈLERINAGE À L'ÎLE DE CYTHÈRE

MICHEL BRIX

Université de Namur
Rue de Bruxelles, 61
B-5000 Namur
Belgique
michel.brix@fundp.ac.be

Abstract: It is a well-known fact that Gérard de Nerval showed a great interest in Jean Antoine Watteau, and especially in the picture of “Le Pèlerinage à l'île de Cythère”. This picture evokes the nostalgia for a lost world where the arcadian happiness pervaded: that's also the subject of the novel *Sylvie*. Nerval, who situates his Arcadia in the Valois, claims to be the heir of Watteau. This article endeavours to examine the connection between Nerval and Watteau, a relationship which does not only concerns *Sylvie*, but also *Les Faux Sauniers* and *Voyage en Orient*.

Keywords: Nerval, Watteau, Cythera, Arcadia

À plusieurs reprises, Gérard de Nerval a évoqué la présence, dans sa généalogie, d'un «peintre flamand». Ses dires, en la matière, ne sont pas des plus précis. Ainsi, *Promenades et Souvenirs* indique qu'un des oncles du grand-père maternel du narrateur «descendait, dit-on, d'un peintre flamand du XVII^e siècle¹». De même *Aurélia*, où se croisent rêves et souvenirs, qualifie sans autre précision un «oncle maternel»—assez lointain sans doute—de «peintre flamand, mort depuis plus d'un siècle²». Autre pièce du dossier: une lettre d'octobre 1853 cite «mon grand-oncle Olivier Béga³», lequel n'est

¹ G. de Nerval: *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et par Claude Pichois, Paris: Gallimard/«Bibliothèque de la Pléiade», t. III [abr.: *NPI* III]:680. Les tomes I [abr.: *NPI* I] et II [abr.: *NPI* II] de cette édition ont respectivement paru en 1989 et en 1984.

² *NPI* III:702.

³ *NPI* III:818 (lettre du 22 octobre 1853).

pas autrement connu mais porte un nom qui est très proche de celui du peintre hollandais Carl Joseph Begas der Altere (1794-1854) ; or, c'est un fragment de tableau de ce Begas qui a inspiré le frontispice de *Lorely*, le recueil des impressions allemandes de Nerval, en 1852⁴.

Faut-il identifier Begas au mystérieux «peintre flamand»? C'est loin d'être certain : Begas, on l'aura noté, est en effet un quasi-contemporain de Nerval. L'auteur d'*Aurélia* et de *Promenades et Souvenirs* pensait-il d'ailleurs à une personnalité bien précise ? Rien ne le prouve, mais, si le rapprochement avec Carl Begas est intéressant, on va voir que Jean Antoine Watteau n'aurait pas moins de titres que son confrère hollandais à figurer dans la généalogie fantastique du poète des *Chimères*⁵.

* * *

Il est à signaler, d'abord, que Nerval est étroitement lié aux sphères d'influence qui ont travaillé, pendant le deuxième tiers du XIX^e siècle, à la réhabilitation du peintre de Valenciennes. La gloire de celui-ci avait connu, on le sait, une sérieuse éclipse pendant la période néo-classique, à partir de la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, Louis David s'était moqué des bergers et bergères de Watteau, et Antoine Quatremère de Quincy, disciple de Winckelmann et futur secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, ne s'était pas privé non plus de manifester le mépris où il tenait, pour son «mauvais goût», l'auteur de *L'Enseigne de Gersaint*. Décriées, délaissées sur le marché de l'art, les œuvres de Watteau se trouvaient au demeurant englobées dans une réprobation générale qui accablait tout le XVIII^e siècle pré-révolutionnaire. Des signes de regain, d'abord timides, sont observés sous la Restauration, mais c'est sous la monarchie de Juillet, et plus précisément encore en 1835—c'est-à-dire à la date où se constitue la fameuse bohème du Doyenné —, que les spécialistes s'accordent à relever les premiers témoignages marquants du re-

⁴ Voir la reproduction de ce frontispice dans *NP/ III* : 2.

⁵ Je ne suis pas le premier à m'intéresser au rapport Nerval-Watteau, qui a déjà été examiné par Bernard Dieterle («Le Watteau de Gérard de Nerval. À propos de «Sylvie»», *Lendemain* [Berlin], N° 33, 1983, pp. 55-63) et par Corinne Bayle («Le «Voyage à Cythère» de Watteau à Nerval : la recherche du bonheur perdu», in : *Bretagne et Lumières. Mélanges offerts au professeur Jean Balcou*, Brest, 2002, pp. 375-387). Dans une perspective plus large, la fortune de Watteau a également été évoquée par Jacques-Henry Bornecque («La Connaissance et la symbolique de Watteau avant Verlaine», in : *Lumières sur les fêtes galantes de Paul Verlaine*, Paris : Nizet, 1969, pp. 20-45), par Shirley Jones («Vues sur Cythère... Watteau et la critique romantique du XIX^e siècle», *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1975, pp. 5-21) et par Catherine Thomas (*Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, 1830-1860*, Paris : Honoré Champion, 2003, pp. 477-506), ainsi que dans François Moureau & Margaret Morgan-Grasselli (eds.) : *Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende*, Paris & Genève : Champion-Slatkine, 1987.

tour en grâce du peintre : ainsi Hélène Adhémar écrit que c'est « de la rue du Doyenné [que partit] un culte nouveau pour Watteau⁶ ».

En fait, il faudrait plutôt parler de l'impasse du Doyenné, mais la faute est vénielle. Au cours des années 1835-1836, Nerval habita avec le vignettiste Camille Rogier et avec Arsène Houssaye un appartement situé au 3 de l'impasse du Doyenné, laquelle donnait dans la rue du même nom (ce quartier—qui débouchait rue du Carrousel—a aujourd'hui disparu). Eugène Piot logeait dans le même immeuble. Théophile Gautier, lui, louait un deux-pièces rue du Doyenné, mais passait plus de temps chez Nerval que chez lui, et retrouvait dans l'appartement de l'impasse, non seulement les colocataires, mais aussi—les visiteurs étaient très nombreux—Édouard Ourliac, Pétrus Borel, le tout jeune Théodore Chassériau, Célestin Nanteuil, Victor Loubens, Alphonse Esquiros, Gabriel Laviron, entre beaucoup d'autres... Les souvenirs qu'ont laissés les uns et les autres sur ce compagnonnage heureux tendent tous à accréditer l'idée que ces jeunes gens avaient réalisé l'idéal des fêtes galantes représentées par Watteau. En effet, à ceci près que Nerval et ses amis avaient élu domicile en ville et non au milieu d'une nature bienfaisante, on croirait volontiers que ce sont les personnages mêmes de *L'Embarquement pour Cythère* qui avaient emménagé au Doyenné : ces artistes, qui partageaient l'avantage radieux de la jeunesse, occupaient leurs journées et leurs soirées à parler d'art, à peindre, à écrire, à danser, à faire du théâtre et de la musique, ainsi qu'à organiser des fêtes et des bals. Des jeunes femmes fréquentaient également l'appartement. Nerval n'a pas manqué de les évoquer dans *La Bohème galante* (1852) et dans *Petits châteaux de Bohème* (1853) : les occupants et les visiteurs entretenaient ces jolies personnes de leur amour, tandis que celles-ci, qui avaient nom «[...] Cydalise I^{re}, ou Lorry, ou Victorine», «se balançaient nonchalamment dans le hamac de Sarah la Blonde, tendu à travers l'immense salon⁷.» À l'occasion, on invitait même de jeunes actrices du Théâtre-Français, comme M^{lle} Plessy, pour donner la réplique aux colocataires et à leurs amis.

On ne se souciait au Doyenné que d'amour, et de l'art sous toutes ses formes. C'est précisément à cette époque, au demeurant, que Gérard a lancé *Le Monde dramatique*, revue consacrée aux théâtres du monde entier. La peinture, bien évidemment, n'était pas oubliée. Pour embellir les lieux, d'ailleurs, Nerval avait mis à contribution tous les peintres de sa connaissance : si la

⁶ H. Adhémar : *Watteau, sa vie, son œuvre*, précédé de René Huyghe : «L'Univers de Watteau», Paris : Pierre Tisné, 1950 : 148.

⁷ *NPI* III : 236 et 401. «Cydalise», on l'aura noté, est un nom emprunté au milieu du théâtre du XVIII^e siècle.

nature manquait dans l'appartement, au moins les tableaux et les fresques en fournissaient l'image. Gautier lui-même indique qu'il aurait participé à la décoration de l'appartement : « Pour moi, je peignis dans un dessus de glace un déjeuner sur l'herbe, imitation d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque, car en ce temps, j'hésitais entre le pinceau et la plume⁸. » Émile Wattier fut aussi du nombre des décorateurs du Doyenné ; Wattier contribuait en outre à l'illustration du *Monde dramatique* et commençait alors à se faire une réputation en peignant des tableaux inspirés de Watteau—lesquels retiendront l'attention de Gautier et, plus tard, de Baudelaire⁹. Dans ses souvenirs, Nerval prétend avoir conservé, parmi d'autres ouvrages réalisés pour l'appartement du Doyenné, « le *Watteau* de Wattier¹⁰ », sans malheureusement préciser s'il s'agissait d'un portrait du maître—auquel cas, il n'aurait jamais été retrouvé—ou d'un tableau inspiré par lui.

Le culte que l'on vouait au peintre de Valenciennes fédérait la joyeuse troupe qui se réunissait dans l'impasse. Ourliac, par exemple, s'est vanté de loger à l'époque dans une chambre bleue tapissée de quelques pastiches de Watteau¹¹. Pétrus Borel mentionne, dans *Champavert. Contes immoraux* (1833), « les impostes de pastorales d'opéra, de fêtes galantes, de bergères-camargo de l'immortel et délicieux Watteau¹² ». Et Gautier lui-même n'a pas manqué d'apporter sa pierre à l'édifice, par un poème intitulé précisément « Watteau », dans le recueil *L'Hommage aux dames* de 1835 ; à propos d'un parc fermé, qu'il contemple, le poète écrit : « C'était un parc dans le goût de Watteau : / Ormes fluets, ifs noirs, verte charmille, / Sentiers peignés et tirés au cordeau. / Je m'en allai l'âme triste et ravie ; / En regardant j'avais compris cela, / Que j'étais près du rêve de ma vie, / Que mon bonheur était enfermé là¹³. »

⁸ *Portraits contemporains. Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris : Charpentier, 1874 : 237.

⁹ À propos d'un tableau de Wattier exposé au Salon de 1837, Gautier écrit : « C'est presque un Watteau ; peut-être est-ce tout à fait un Watteau. M. Émile Wattier a hérité de la moitié du talent de Watteau comme il a hérité de la moitié de son nom. » (*La Presse*, 8 mars 1837.) Voir aussi, sur Wattier, l'article de Gautier paru dans *La Presse* du 7 mai 1848. Quant à Baudelaire, il a parlé de Wattier assez dédaigneusement dans le *Salon de 1846* (Wattier ne serait que le « singe » de Watteau), puis plus favorablement dans le *Salon de 1859* (« Wattier, ce savant qui a tant aimé Watteau ») [voir Ch. Baudelaire : *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris : Gallimard / « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976 : 452 et 645].

¹⁰ *NPI* III : 237 (*La Bobème galante*) et 402 (*Petits châteaux de Bobème*).

¹¹ Signalé par Hélène Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre*, ouvrage cité p. 148, d'après un article nécrologique sur Ourliac, qui aurait paru dans le *Musée des familles* en 1850.

¹² *Champavert. Contes immoraux*, Paris : Éditions des Autres, 1979 : 43 (le conte où est mentionné Watteau s'intitule : « Monsieur de l'Argentière »).

¹³ Th. Gautier : *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Brix, Paris : Bartillat, 2004 : 202.

Au Doyenné, encore, tout était fait, semble-t-il, pour évoquer l'univers de Watteau. Tel qu'il est compris alors, celui-ci est associé à un monde d'harmonie et de bien-être, à un décor champêtre frais et reposant, à des retraits charmantes au milieu d'une nature généreuse qui dispense ses bienfaits. De ces élysées verdoyantes sont bannis l'âge, le travail et les soucis quotidiens ; règnent seuls l'art (musique, chants, danses, poésie, théâtre, ...) et l'amour—celui-ci n'offrant que des perspectives heureuses. Houssaye et plus tard les Goncourt parleront de la «Cythère» de Watteau comme d'un «paradis». Gautier ne manquera pas, lui non plus, de s'enthousiasmer pour ce «rêve de jeunesse et de bonheur», ce «monde de jeunesse, d'amour et de fraîcheur, éternellement fixé dans son état fugitif¹⁴» :

Son œuvre charmante [de Watteau] est comme un Élysée où l'esprit se console des brutalités du réalisme, un rêve de loisir amoureux et de badinage intelligent sous la verdure azurée des parcs, en compagnie de types aimablement fantasques, au son des guitares solfiant les madrigaux et les ariettes. Aucune des misères de la vie ne pénètre dans ce monde enchanté, et la vieillesse, sous la perruque blanche de Truffaldin ou de Pandolphe n'y est qu'un masque comique¹⁵.

De même, on lit sous la plume de Charles Blanc, auteur en 1854 d'un ouvrage sur *Les Peintres des fêtes galantes* :

[...] éternelle variante du verbe aimer, l'œuvre de Watteau n'ouvre jamais que sur des perspectives heureuses. Elle éveille le désir, promet la volupté et fait penser à l'amour. La vie humaine y apparaît comme le prolongement sans fin d'un bal masqué en plein air, sous les cieus et sous les berceaux de verdure¹⁶.

En un mot, la «Cythère» de Watteau est au XIX^e siècle assimilée à une image renouvelée de l'Arcadie des Anciens, celle des *Idylles* de Théocrite et des *Bucoliques* de Virgile, qui se trouve ressuscitée aussi dans les comédies d'amour de Shakespeare. Aux yeux de ces jeunes romantiques, l'univers représenté par le peintre est un monde d'où, par excellence, le tragique est rigoureusement banni : ainsi, découvrant avec ravissement le paysage de

¹⁴ Extraits du *Guide de l'amateur au musée du Louvre* (cité par B. Dieterle, article cité : 59) et du compte rendu des *Vacances de Pandolphe*, pièce de George Sand créée au théâtre du Gymnase (*La Presse*, 9 mars 1852). *Les Vacances de Pandolphe* constitueraient «une excursion [ratée, au dire de Gautier] sur le domaine de Watteau».

¹⁵ «Exposition du boulevard des Italiens. Ancienne école française. (II. Watteau.)» (*Le Moniteur universel*, 5 septembre 1860.)

¹⁶ *Les Peintres des fêtes galantes. Watteau, Lancret, Pater, Boucher*, Paris : J. Renouard, 1854 : 20 (cité par C. Thomas : *Le Mythe du XVIII^e siècle...*, ouvrage cité : 486). À noter que l'ouvrage de Charles Blanc avait été publié en feuilletons au cours de l'année 1849. Futur fondateur de la *Gazette des Beaux-Arts* (1859), l'auteur était le frère de Louis Blanc.

Lichtenthal en Allemagne, Nerval appelle sous sa plume le nom de Watteau après avoir observé que la rivière qui coule au milieu du panorama «n'offre nulle part assez de profondeur pour devenir le tombeau d'un désespoir tragique¹⁷».

* * *

Beaucoup de familiers du Doyenné étaient liés au journal *L'Artiste*, dont Houssaye prendra d'ailleurs la direction au début de 1844. Or, déjà à l'époque où se réunissait la bohème nervalienne, ce journal travaillait à remettre à l'honneur le peintre de Valenciennes—en assurant sa réhabilitation auprès d'un public toujours plus large. En 1835 et en 1837, deux anonymes proclament dans les colonnes de *L'Artiste* que Watteau est enfin sorti du «purgatoire»¹⁸. En 1838, Léon Gozlan publie dans la même revue un article qui blâme «la réaction ignorante et fanatique qui a conduit à délaisser, sous l'influence de David, les œuvres du XVIII^e siècle¹⁹». Le texte de Gozlan est cependant déparé par de nombreuses inexactitudes, notamment lorsque l'auteur évoque longuement deux cabinets que Watteau aurait décorés au château de Chantilly : à la suggestion des Condé, sans doute, le Régent Philippe d'Orléans s'y trouve portraituré sous les traits d'un singe ; le premier cabinet fait la satire d'un épisode amoureux de la vie du Régent (sa maîtresse est représentée par une guenon) ; quant à la décoration du second cabinet, elle fait ironiquement allusion à la passion pour la science du duc d'Orléans—lequel apparaît à nouveau sous des espèces simiesques. Nerval a sans doute lu l'article de Gozlan, en 1838 : c'est ce que suggère, beaucoup plus tard, le dernier chapitre de *Promenades et Souvenirs*, où, à propos de Chantilly, se trouve évoqué «ce château démeublé qui n'a plus à lui que le

¹⁷ *NPI* III : 32 (*Lorely* ; première publication de ce passage en 1838).—On sait que les critiques modernes ont parfois montré de l'agacement à l'encontre des discours sur Watteau tenus par les écrivains du XIX^e siècle. Ceux-ci ne nieront pas que l'art du peintre contienne une part d'ombre, ou de tristesse, mais en général ils la situeront tout entière en-dehors du tableau, chez le peintre lui-même, dont certains n'ont pas été sans appréhender l'âme mélancolique et la santé défaillante. Ainsi, Gautier écrit, dans l'article cité du *Moniteur universel*, en 1860 : «Chose singulière ! ces bosquets féériques peuplés par les masques de la comédie italienne, cette fête perpétuelle de la jeunesse, de la beauté et de la galanterie, tous ces enchantements de l'œil étaient tracés par une main défaillante. Ces rêves de bonheur s'envolaient d'un esprit morose, et la vie était triste pour celui qui la peignait si belle. [...] sa palette seule rayonnait [...]» C'est à partir des Goncourt seulement que se répandra la thèse de la mélancolie des fêtes galantes de Watteau.

¹⁸ Voir C. Thomas : *Le Mythe du XVIII^e siècle...*, ouvrage cité : 481.

¹⁹ Article paru au début de juillet 1838 (*L'Artiste*, 2^e série, t. I, 11^e livraison : 156–163).

cabinet satirique de Watteau et l'ombre tragique du cuisinier Vatel²⁰». Les décorations de ces cabinets, en réalité, ne sont pas l'œuvre de Watteau.

En 1844, Arsène Houssaye qui est devenu, depuis peu, le directeur de *L'Artiste*, parle de Watteau le 27 octobre, dans un article intitulé «La Peinture au XVIII^e siècle»²¹. Quelques semaines auparavant, la même revue avait accueilli, de Nerval, un «Voyage à Cythère», fragment de ses souvenirs de voyage en Grèce²² : Watteau est évoqué dans ce texte, dont nous aurons à reparler.

L'année suivante, c'est au tour de Pierre Hédouin, autre collaborateur de *L'Artiste*, d'apporter sa contribution au retour en grâce du peintre. L'article de Hédouin—qui paraît en deux parties, les 16 et 23 novembre 1845—est plus précis que celui de Gozlan, mais allègue aussi, cependant, que Watteau aurait été chargé d'exécuter des décorations satiriques au château de Chantilly²³.

Enfin, c'est dans *L'Artiste*, encore et toujours, que Victor Pavie présentera le 18 février 1855 un «Portrait par Watteau» (celui de M^{me} Gersaint), puis que les frères Goncourt donneront le 7 septembre 1856 leur «Philosophie de Watteau». La réhabilitation de l'auteur de *L'Embarquement* était alors devenue un fait accompli. Entre temps, en effet, Banville avait évoqué le peintre de Valenciennes dans ses *Stalactites* (1846), Balzac avait fait dire ? son personnage de Pons que «Watteau [...] [est] un des plus grands peintres français du dix-huitième siècle²⁴», Nerval avait publié *Sylvie* (1853) et enfin Baudelaire avait donné la préoriginale de ses «Phares»²⁵. La cause était entendue.

* * *

Il n'est pas indifférent de noter que Watteau, remis à l'honneur par le groupe de Doyenné, avait en revanche été complètement ignoré par le Cénacle hu-

²⁰ *NPI* III : 690.

²¹ Cet article empruntait son contenu à un texte publié en 1841 par Houssaye dans la *Revue de Paris* («De la peinture galante en France. Watteau et Lancret»). Sur Watteau et Houssaye, voir aussi, de cet auteur, *Le Café de la Régence* (1843), la *Galerie de portraits. Le XVIII^e siècle* (1845) et l'*Histoire de l'art français au XVIII^e siècle* (1860). On peut également se reporter au *Compilateur* du 5 février 1845.

²² Voir *L'Artiste* des 30 juin et 11 août 1844 (textes repris en 1851 dans le *Voyage en Orient*).

²³ «[...] ces peintures [de Chantilly], destinées à stigmatiser les désordres, les débauches élégantes de la cour, présentent une satire vraie, animée, appartenant à la chronique intime d'une époque de scandale et de dépravation.» (*L'Artiste*, 16 novembre 1845.)

²⁴ *Le Cousin Pons* [1847] (*La Comédie Humaine*, éd. dirigée par P.-G. Castex, Paris : Gallimard/«Bibliothèque de la Pléiade», t. VII, 1977 : 514).

²⁵ Publication préoriginale dans *Le Pays* du 3 juin 1855.

golien, où les peintres étaient pourtant, là aussi, bien représentés. Rejeté par les néo-classiques, sous-estimé par ceux des poètes romantiques qui tenaient le haut du pavé autour des années 1830, Watteau a dû sa réhabilitation à des écrivains qui se tenaient en marge du mouvement romantique proprement dit. Nerval, Gautier, plus tard Baudelaire et les Goncourt, reprochaient à l'esthétique romantique «flamboyante» de soumettre la poétique à des préoccupations religieuses, métaphysiques ou humanitaires, et de couper l'art de la vie quotidienne. Ces adversaires de l'esthétique hugolienne se trouvaient associés dans le courant de la fantaisie—terme auquel, sans surprise, on recourait souvent au XIX^e siècle pour définir Watteau.

De son temps, en outre, le peintre de Valenciennes avait dû mener, contre l'esthétique alors dominante, un combat analogue pour affirmer son originalité. On sait par exemple—et Gautier²⁶ tout comme les Goncourt n'ont pas manqué de le rappeler—que l'auteur de *L'Embarquement pour Cythère* se réclamait de l'artiste qui était la figure tutélaire des adversaires de l'art officiel du Grand Siècle, Rubens, que les régents du classicisme dénigraient au profit de Poussin. Plus encore : dans tous les genres où il s'est illustré, Watteau a pris le contre-pied des peintres consacrés de l'époque louisquatorzienne et s'est employé à appliquer en art des idées qu'on retrouvera à l'âge romantique chez les «fantaisistes».

Ainsi, s'agissant des scènes militaires, par exemple, Watteau a peint des sujets simples—marches de soldats, moments de repos, troupes en désordre ou en train de se regrouper—et délaissé la grande peinture héroïque de batailles, célébrant les victoires du Roi, que pratiquait Van der Meulen, peintre ordinaire de Louis XIV. Watteau apparaissait aussi comme l'anti-Charles Lebrun (nommé premier peintre du Roi en 1662) ou encore l'anti-Hyacinthe Rigaud : aux portraits d'apparat de Rigaud, le peintre de Valenciennes opposait des portraits de personnages posant dans des cadres familiers et quotidiens. On note aussi son intérêt—tout aussi peu louisquatorzien—pour les types populaires (celui de la ménagère, notamment), ainsi que l'influence exercée sur lui par Teniers.

Du côté du théâtre, c'est vers les acteurs de la Comédie-Italienne qu'il tourne ses regards : interdits de représentation depuis 1697, à cause de *La Fausse Prude* où la censure avait cru entendre des brocards contre M^{me} de Maintenon, ceux-ci n'avaient pourtant pas quitté la France et continuaient de représenter dans les foires parisiennes leurs comédies et leurs farces en pantomimes. Enfin, en peignant des fêtes galantes, Watteau renouait avec

²⁶ Dans le compte rendu des *Vacances de Pandolphe* (voir ci-dessus), Gautier désigne Watteau comme un «petit-fils direct de Rubens» (*La Presse*, 9 mars 1852).

l'esthétique du début du XVII^e siècle, celle des Précieuses, que les régents littéraires avaient dénoncée, à partir de 1650, comme périmée et indigne de nourrir l'inspiration d'un véritable artiste. Ignorant superbement ces discours, Watteau s'attacha à ressusciter l'idylle à la fin du règne de Louis XIV—entreprise qui fit dire aux Goncourt, en 1856 : « Ô ciseaux enrubannés de Watteau, [...] quel joli royaume de coquetterie vous tailliez dans le royaume embéguiné de la Maintenon²⁷ ! »

Le rejet de l'auteur de *L'Enseigne de Gersaint* par David et les siens, à l'époque néo-classique, n'a donc rien qui doive surprendre. Et au XIX^e siècle, un écrivain comme Gérard de Nerval s'est aussi, très logiquement, réclamé de Watteau, tout comme, du reste, celui-ci avait manifesté à son époque sa prédilection pour Rubens : par ses choix esthétiques, mais également par le combat qu'il a dû mener pour les imposer, le peintre de Valenciennes a préfiguré les ambitions poétiques des écrivains qui contestèrent, au XIX^e siècle, le romantisme hugolien.

* * *

Resterait maintenant à élucider les rapports qu'entretient, sur le plan symbolique, l'œuvre de Nerval avec la peinture de Watteau—et spécialement avec *L'Embarquement pour Cythère*, qui était encore, au milieu du XIX^e siècle, le seul tableau du maître visible au Louvre. On sait que cet ouvrage, présenté le 28 août 1717 à l'Académie royale des Beaux-Arts (sous le titre *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, transformé ensuite en *La Fête galante*), avait permis à Watteau de devenir membre de ladite Académie. On sait aussi que ce même tableau avait fait l'objet quelques années plus tard d'une deuxième version, avec des variantes, qui fut vendue en 1756 par Jean de Jullienne à Frédéric II de Prusse. À l'évidence, Nerval ignorait l'existence de ce second *Embarquement*, qui se trouve encore aujourd'hui à Berlin. Et, venant de l'auteur de *Sylvie*, on n'observe aucune anticipation non plus de la polémique qui surgira plus tard à propos du sujet exact du tableau de Watteau : l'historien d'art anglais Michael Levey suggérera en effet au XX^e siècle que l'œuvre montre, non des personnages qui embarqueraient pour Cythère, mais des personnages qui sont en train de quitter l'île et se retournent avec nostalgie vers les couples qui sont encore enlacés sous la statue de Vénus. À ce jour, la question n'est toujours pas tranchée.

Chez Nerval, la référence à *L'Embarquement* est à rapporter au mythe arcadien, qui joue un rôle majeur dans les œuvres principales de l'auteur. La

²⁷ « La Philosophie de Watteau » (*L'Artiste*, 7 septembre 1856).

quête qui occupe prioritairement celui-ci est précisément celle de l'Arcadie. Ainsi, dans le *Voyage en Orient*, se trouve mis en scène un narrateur poussé en avant par l'espoir de parvenir aux retraites que semblent promettre à la fois le *Jam redit et Virgo* de la IV^e Bucolique de Virgile et le grand tableau de Watteau. Après avoir quitté Paris en novembre, à la recherche du soleil et de la végétation, le voyageur aspire d'abord à trouver à Vienne «un avant-goût de l'Orient» et exprime métaphoriquement son espoir de découvrir «des îles inconnues et parfumées» et d'aborder «un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté²⁸». Des événements restés mystérieux mettent fin au séjour viennois et le narrateur fait part de sa fuite vers la Grèce dans une lettre qui évoque l'inhospitalière ville de Trieste, ainsi que le froid et le «temps épouvantable²⁹» qui règnent sur l'Adriatique. Il fait voile vers Cythère/Cérigo, l'île de Vénus (le récit de cette escale, comme les éditeurs l'ont démontré, est imaginaire). Quoi d'étonnant à voir Nerval venir chercher à Cythère l'Arcadie décrite par Watteau ? Cependant, avant même d'aborder, le voyageur se rend compte que le rêve arcadien a été depuis longtemps aboli dans l'Archipel :

[. . .] la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés !/[. . .] Cythère n'a conservé de toutes ses beautés que ses rocs de porphyre, aussi tristes à voir que de simples rochers de grès. Pas un arbre sur la côte que nous avons suivie, pas une rose, hélas ! pas un coquillage le long de ce bord où les Néréides avaient choisi la conque de Cypris. Je cherchais les bergers et les bergères de Watteau, leurs navires ornés de guirlandes abordant des rives fleuries ; je rêvais ces folles bandes de pèlerins d'amour aux manteaux de satin changeant. . .³⁰

Le voyageur est donc contraint de repartir, pour tenter de trouver ailleurs, en Égypte, sur les côtes de Palestine, dans la montagne libanaise ou encore en Turquie, cet univers de retraites verdoyantes et propices à l'amour correspondant à l'Arcadie des Anciens. Quête vaine, dont le *Voyage en Orient*, en 1851, fait la relation.

La même problématique est au centre de *Sylvie*, nouvelle parue pour la première fois en 1853. Au cours des années qui précèdent la rédaction de ce récit, Nerval publie à deux reprises un passage établissant un lien—au

²⁸ *NP/II* : 201.

²⁹ *NP/II* : 230 et 231.

³⁰ *NP/II* : 234 (passage paru pour la première fois dans *L'Artiste*, en 1844 [voir ci-dessus]). À noter que Gautier évoquera Cythère en 1854 dans des termes très semblables, et indiquera lui aussi le contraste entre l'«embarquement pour Cythère tout bleu et tout rose» de Watteau et «cet âpre rivage de roche effritée, découpant ses contours sévères sous un soleil sans ombre» (voir le chapitre intitulé «Syracuse», dans *Constantinople*, en 1854).

demeurant très douteux—entre le tableau de Watteau et les paysages du Valois, où se déroule *Sylvie* :

Ceux qui ne sont pas chasseurs ne comprennent point assez la beauté des paysages d'automne.—En ce moment, malgré la brume du matin, nous apercevons des tableaux dignes des grands maîtres flamands. Dans les châteaux et dans les musées, on retrouve encore l'esprit des peintres du Nord. Toujours des points de vue aux teintes roses ou bleuâtres dans le ciel, aux arbres à demi effeuillés—avec des champs dans le lointain ou sur le premier plan des scènes champêtres./Le voyage à Cythère de Watteau a été conçu dans les brumes transparentes et colorées de ce pays. C'est une Cythère calquée sur un îlot de ces étangs créés par les débordements de l'Oise et de l'Aisne—ces rivières si calmes et si paisibles en été³¹.

Les paysages de *Sylvie* sont ceux de *L'Embarquement* de Watteau : c'est ce que confirment encore—s'il le fallait—les recommandations qu'envoie l'auteur à Maurice Sand, l'illustrateur pressenti de la nouvelle : « [Le texte de la] nouvelle vous indiquera suffisamment le genre du paysage, qui est celui des Watteau et des Lancret³². » Un des épisodes centraux du récit évoque « un voyage à Cythère » (c'est le titre du chapitre qui relate cet épisode) : lors d'une fête patronale dans le Valois, une petite troupe de jeunes gens heureux accomplit une excursion qui les mène à une des îles évoquées par *Les Faux Saulniers*, située au milieu d'un étang, ou d'un lac. « La traversée du lac avait été imaginée peut-être pour rappeler le *Voyage à Cythère* de Watteau³³. » Sur l'île, dans le décor d'une élysée fraîche et verdoyante, Sylvie, la bien-aimée du narrateur, éblouit celui-ci par sa beauté et, « souriante », se laisse embrasser « tendrement³⁴ ». Cette scène charmante est prolongée un peu plus tard par une visite de Sylvie et du narrateur chez une tante de la jeune fille ainsi que par le « mariage », en habits anciens, qui symboliquement les unit.—Au moment où l'auteur se remémore ces faits, cependant, ils ne sont plus que de lointains souvenirs ; le héros, qui est revenu à l'âge adulte dans le Valois,

³¹ *NPI* II : 55 (*Les Faux Saulniers*, feuilleton paru dans *Le National* du 8 novembre 1850). Ce passage est reproduit en 1852 dans *La Bohème galante* (voir *NPI* III : 278). Après la publication préoriginale de *Sylvie*, on le retrouvera encore dans *Angélique* (*Les Filles du Feu*, 1854)—reprise partielle des *Faux Saulniers* (voir *NPI* III : 487).

³² *NPI* III : 820 (lettre à Maurice Sand du 5 novembre 1853). À signaler aussi que le nom de Watteau est également mentionné par Gérard en 1844, dans le compte rendu de l'opéra *Lady Henriette*, dont le livret est une des sources de *Sylvie* (voir *NPI* I : 777 [*L'Artiste*, 25 février 1844]).

³³ *NPI* III : 545.

³⁴ *NPI* III : 546.

ne retrouve plus rien du passé ; la bonne tante est morte, Sylvie a un autre fiancé, la végétation est terne, le décor semble à présent «solitaire et triste³⁵».

Le narrateur n'est pas sans comprendre les causes de cette transformation, liée à l'apparition, dans l'Arcadie valoisienne, du personnage d'Adrienne et à la fascination qu'il a ressentie pour celle-ci. Adrienne, qui est devenue religieuse, est une figure chrétienne, au contraire de Sylvie, qui ressemble, elle, à une «nymphé antique», ou à une «fée des légendes». Sylvie a été impuissante face à cette malédiction. Certes, elle s'est bien gardée de donner aucun gage à la «religion nouvelle», mais cela n'a pas suffi à conjurer l'influence du christianisme qui, au cœur même de l'idylle, en avait déjà corrodé les moments les plus délicieux. Ainsi, lors de la visite chez la bonne tante, à Othys, au moment où Sylvie et le héros montaient ensemble dans une chambre, pour revêtir des habits anciens, l'auteur n'a pu s'abstenir d'indiquer : «— Ô jeunesse, ô vieillesse saintes ! —qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles³⁶ ? » Ainsi se manifestait, en pleine idylle, le doute que les interdits moraux du christianisme ont jeté sur la spontanéité insouciant des élans amoureux et les hésitations qu'ils ont instillées dans les consciences. Comment se marier sans «tenter une séduction³⁷» ? La religion chrétienne enseigne que toute relation amoureuse cache un danger, que toute fleur est susceptible d'exhaler un parfum qui empoisonne. L'idée du péché a dépouillé la femme, la nature, l'amour, de leurs visages bienfaisants et les a dotés de connotations maléfiques, abolissant ainsi pour jamais la possibilité de l'Arcadie dans le monde moderne.

L'Arcadie ne se conçoit que sous les auspices d'une religion comme le paganisme gréco-romain, où la sensualité et l'amour ne se trouvent pas grevés par le péché et la culpabilité. On a évoqué plus haut le débat, qui commence à se faire jour au milieu du XIX^e siècle, sur la mélancolie de Watteau : si l'on suit Nerval, celle-ci n'est pas dans le tableau lui-même, mais elle est tout entière chez celui qui le regarde, et qui pleure un paradis perdu³⁸.

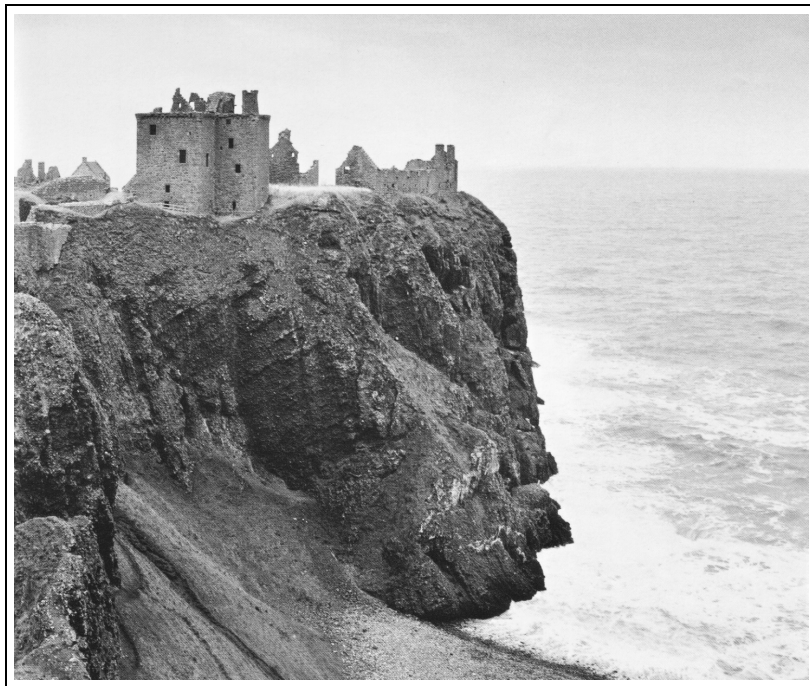
³⁵ *NP/* III : 558.

³⁶ *NP/* III : 550.

³⁷ *NP/* III : 562.

³⁸ Il est intéressant de noter que, quelques années plus tard, les Goncourt envisageront, sur ce point, les choses assez différemment. Leur article de *L'Artiste* (7 septembre 1856) commence en effet en ces termes : «[...] au-dessus de son temps, il [Watteau] a bâti une de ces patries éternelles, amoureuses et lumineuses, un de ces paradis de main d'hommes que les Poliphiles bâtissent sur le nuage du songe [...]». Dans le *Voyage en Orient* et dans *Sylvie*, Nerval évoque également *Le Songe de Poliphile*, mais c'est pour noter que l'homme moderne doit se résigner à l'amour chaste et vécu essentiellement en pensée, puisque c'est la seule forme de

passion amoureuse admise par le christianisme. D'après les Goncourt, et contrairement à l'interprétation de Nerval, l'idée du platonisme amoureux est déjà chez Watteau : les frères parlent de la «galanterie platonique» régnant dans la Cythère du peintre, ils notent que celui-ci a évoqué «le roman du corps et de la tête apaisé, pacifié, ressuscité, bienheureux [. . .]» et qu'il a peint «des yeux sans fièvre, des enlacements sans impatience, des désirs sans appétits, des voluptés sans désirs [. . .].» La Cythère de Watteau, c'est déjà, si l'on suit toujours les Goncourt, la représentation de l'amour moderne : «C'est Cythère ; mais c'est la Cythère de Watteau. C'est l'amour ; mais c'est l'amour à propos et non autour de la femme, l'amour poète, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne [. . .].»



L'ESPAGNE COMME ÎLE ORIENTALE À LA PÉRIPHÉRIE DE L'EUROPE DANS LES DESCRIPTIONS DU RÉCIT DE VOYAGE DE GAUTIER

MIHÁLY BENDA

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

Abstract: Travelling in the Orient has been an old dream shared by many travellers since the beginning of the 18th century and a popular theme in philosophical and political writings. The Orient is a universe where life is radically different from that in the West. In the 19th century, exploring the Orient first helped one get to better know the other and satisfy a desire for the exotic. For a European of this era, the Orient was the tales of *One Thousand and One Nights*, full of fantastic lives and enchanted palaces. The travel to that wide romantic East, spreading from Spain to the Levant, was quite often at the origin of a sudden awareness and always an opportunity for a restatement for such writers as Lamartine, Nerval, Flaubert, or even Gautier and Chateaubriand.

Keywords: travel, Orient, romantic, Spain, 19th century

«L'Espagne, qui touche à l'Afrique
comme la Grèce à l'Asie,
n'est pas faite pour les mœurs européennes¹.»

Théophile Gautier était attiré par tout ce qui marquait la différence entre sa morne vie parisienne et les coutumes populaires, les costumes, les paysages étrangers. Aussi se réjouit-il le jour où son ami Eugène Piot lui suggéra d'entreprendre un voyage en Espagne au cours duquel ils devraient acquérir

¹ T. Gautier: *Voyage en Espagne suivi de España*, Paris : Gallimard, 1981 : 243.

à bas prix les trésors lucratifs de ce pays. Avant de voyager en Espagne, Gautier bénéficiait déjà d'une réputation d'auteur de fictions orientalistes. Il avait écrit *Fortunio*, *Une nuit de Cléopâtre* (1838) et était familier des livres sur l'Espagne :

En mai 1840, je suis parti pour l'Espagne. Je n'étais encore sorti de France que pour une courte excursion en Belgique. Je ne puis décrire l'enchantement où me jeta cette poétique et sauvage contrée, rêvée à travers les Contes d'Espagne et Italie d'Alfred de Musset et les Orientales d'Hugo. Je me sentis là sur mon vrai sol et comme dans une patrie retrouvée².

Pour Gautier :

outre sa partie naturelle, chaque homme a une patrie d'adoption, un pays rêvé où, même avant de l'avoir vu, sa fantaisie se promène de préférence, où il bâtit des châteaux imaginaires qu'il peuple de figures à sa guise. Nous, c'est en Espagne que nous avons toujours élevé ces châteaux fantastiques, pareils à des dessins de Victor Hugo. Plusieurs voyages réels n'ont pas fait évanouir les mirages de notre imagination, et nous sommes prêts à marcher en avant lorsqu'on prononce ce mot magique, Espagne³.

Toute progression dans un pays étranger commence réellement par le contact du voyageur avec le relief. On sait aussi, par conséquent, la nature de l'accueil que se réservent l'un l'autre le voyageur et le pays hôte. Abattu par l'inconfort des chemins et des moyens de transport, il y a là mille façons de mettre à l'épreuve la conscience du voyageur qui, affectant une objectivité de cristal, déverse une ire implacable contre le pays et sa population. Les descriptions de l'Espagne de Gautier reflètent aussi ses lectures et ses attentes. Aussi cette étude s'attache-t-elle à la façon dont Gautier dépeint l'Espagne et la mode de l'Orient.

Le régime énoncatif du récit de voyage est un régime problématique. À cause de sa condition interculturelle, l'énonciation semble toujours menacée par l'aporie de l'indicible. Plus précisément, un certain nombre d'entités de la culture exotique risquent de se trouver dépourvues de signifiants dans la culture de référence, en raison de l'insuffisance du code que l'énonciateur et son énoncé partagent⁴. Pour pallier ce déséquilibre fondamental constaté, la tendance naturelle du langage consiste, selon Ricœur, à faire appel à l'expression figurée («la signification seconde») pour reprendre la terminologie

² T. Gautier : *Portraits contemporains*, Paris : Charpentier et C^{ie}, 1874 : 11.

³ T. Gautier : *Quand on voyage*, Paris : Lévy, 1865 : 245.

⁴ V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique. Les stratégies de l'écriture exotique dans les lettres françaises aux alentours de 1850*, Paris : L'Harmattan, 2007 : 45.

de Ricœur), lors de la confrontation avec les réalités indicibles, à l'aide des ressources fournies par le code⁵.

La comparaison peut, en effet, remplir l'une des fonctions importantes de l'écriture exotique : rapprocher les deux cultures juxtaposées⁶. Plusieurs travaux critiques sur les récits de voyage se sont déjà penchés sur cette question. Selon Christine Montalbetti, « [l]e procédé de la comparaison consiste très simplement à proposer un équivalent de l'objet inédit, en puisant dans le stock des objets qui appartiennent aux réalités familières du lecteur⁷. » Elle pense que cette figure de rapprochement est une figure de nécessité et de pauvreté, à l'aide de laquelle « le relais transculturel cherche à combler l'insuffisance (*inopia*) des moyens dont sa langue d'expression dispose devant une réalité étrangère⁸. »

Toutefois, au-delà de la proposition de Christine Montalbetti, il est possible d'envisager le récit de voyage de Gautier non pas tant comme le résultat d'une insuffisance de la langue du témoin, mais comme le travail poétique du conteur. Aussi l'approche de Jean Dubois a-t-elle été ici privilégiée⁹ : d'après lui, l'énonciation est non seulement le surgissement du sujet dans l'énoncé comme relation entretenue par le locuteur grâce au texte avec l'interlocuteur, mais aussi l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. L'individu est en effet aussi important que l'interlocuteur dans la formation de l'énoncé, car la « relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation : On doit l'envisager comme le fait du locuteur, qui prend la langue pour instrument et dans les caractères linguistiques qui marque cette relation¹⁰. »

Le narrateur de Gautier n'est pas neutre à l'égard de son récit. La subjectivité est inhérente à l'acte dénommatif. Catherine Kerbrat-Orecchioni fait

⁵ « La signification première est relative à un champ de référence connu, c'est-à-dire au domaine des entités auxquelles peuvent être attribués les prédicats considérés, eux-mêmes dans la signification établie. Quant à la signification seconde, celle qu'il s'agit de faire apparaître, elle est relative à un champ de référence pour lequel il n'est pas de caractérisation directe, pour lequel, par conséquent, on ne peut procéder à une description identifiante au moyen de prédicats appropriés. Faute de pouvoir recourir au va-et-vient entre référence et prédicats, qui fonctionnent déjà dans un champ de référence premier et projeté dans le nouveau champ de référence dont il contribue dès lors à faire apparaître la configuration. » (P. Ricœur : *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1997 : 378–379.)

⁶ V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique...*, *op.cit.* : 60.

⁷ Ch. Montalbetti : *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 : 177.

⁸ V. Kapor : *Pour une poétique de l'écriture exotique...*, *op.cit.* : 62.

⁹ J. Dubois : « Énoncé et énonciation », *Langages* 13, 1969 : 100—110, p. 100.

¹⁰ É. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 1980 : 80–82.

remarquer à juste titre que dénommer, c'est choisir au sein d'un paradigme dénommatif : c'est «faire tomber sous le sens», orienter dans une certaine direction analytique l'objet référentiel :

c'est abstraire et généraliser, c'est classifier et sélectionner : l'opération dénomminative, qu'elle s'effectue sous la forme d'un mot ou d'une périphrase (c'est-à-dire qu'elle prédique implicitement ou explicitement sur l'objet dénoté), n'est donc jamais innocente, et toute désignation est nécessairement «tendancieuse». [...] En ce sens toujours, aucun item lexical ne saurait être utilisé en toute objectivité¹¹.

La dénomination aboutit donc presque toujours à la caractérisation. Le choix du mot dans le lexique est déjà un geste arbitraire qui engage la subjectivité de celui qui l'accomplit. Il s'agit d'une propriété de la langue avec laquelle il faut composer pour réaliser le discours. De cette contrainte, le narrateur gautieriste sait tirer un effet de réel mais les adjectifs et les comparaisons demande une tout autre représentation dans «la langue non-littéraire¹²». Michael Riffaterre nomme ce phénomène à l'aide de la «signifiance». Selon lui, la signifiance, entendue comme

principe d'unification et comme agent d'obliquité sémantique, est produite par le détour que fait le texte forcé de passer par toutes les étapes de la mimésis en avançant de représentation en représentation (de métonymie en métonymie dans un système descriptif par exemple) afin d'épuiser le paradigme de toutes les variations possibles de la matrice¹³.

Le texte est donc une variation ou une modulation d'une seule structure thématique, symbolique et cette relation continue à une seule structure constitue la signifiance.

L'étude se propose d'étudier un sujet qui revient plusieurs fois dans le récit de voyage de Gautier : la comparaison de l'Espagne à l'Orient et à l'Afrique. En décrivant l'Espagne comme un pays oriental, Gautier ne se démarque pas par une grande originalité : il s'inscrit en effet dans une tradition littéraire qui dépeint ce pays en accentuant ses traits mauresques.

Les raisons pour lesquelles les romantiques ont pu voir l'Espagne comme un pays mauresque appartenant davantage au continent africain, comme coupé de son ancrage européen, ressortent d'un imaginaire géographique et historique riche. L'Espagne occupe la majeure partie de la péninsule ibérique, séparée de la France par les Pyrénées, de l'Afrique par le

¹¹ C. Kerbrat-Orecchioni : *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980 : 126.

¹² M. Riffaterre : *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1978 : 211.

¹³ *Ibid.* : 33.

détroit de Gibraltar, bordée par l'Atlantique et la Méditerranée. Entre ces limites si distinctes, un cadre naturel semble se proposer comme évident à la destinée particulière d'un groupe humain. Et en effet, la position excentrique de ce pays, son isolement par les Pyrénées, les fortes singularités de son climat et de sa structure n'ont guère cessé de lui donner en Europe une originalité tour à tour subtile et éclatante. Par ailleurs, la domination arabe de 711 au XIII^e siècle, avant de nourrir les imaginations, laissa des traces profondes sur la culture du pays. Par-delà les destructions accompagnant l'invasion, les Musulmans complétèrent, améliorèrent l'irrigation et la prospérité agricole introduite dans le pays par les Romains. La vie des villes brilla dans l'Espagne maure grâce aux artisans du cuir, des métaux, des meubles, des faïences, des tissus de laine et de soie, grâce aux commerçants organisés sous un contrôle municipal exact et complexe. À cela s'ajoutait la splendeur des palais, des mosquées, des écoles et des bibliothèques. Cette richesse atteignit un sommet après le bref triomphe du califat : l'Alhambra, si souvent choisie comme symbole de la civilisation hispano-musulmane, construite aux XIV^e et XV^e siècles, en fut le dernier reflet¹⁴.

Il n'est pas donc surprenant que l'une des principales étrangetés de l'espace ibérique tient aux traces culturelles et sociales que laissa l'islam médiéval. La nouvelle de Chateaubriand *Les Aventures du dernier Abencérage* s'inscrit dans une tradition littéraire profondément ancrée dans le public français depuis le XVII^e siècle prenant Grenade pour objet. Les romantiques visitaient l'Espagne avec une idée précise de la splendeur passée de ce pays, de l'occupation musulmane, et des traces qu'elle avait laissées. Ils étaient donc constamment à leur affût, intéressés par les vestiges de cette ancienne civilisation. Un sentiment d'admiration face à la civilisation maure domine d'une manière évidente tous leurs récits, particulièrement l'invention perçue comme la plus fascinante pour les romantiques, l'irrigation, « l'anaoura des Arabes¹⁵ ». Contemplant le paysage espagnol, Davillier loue cette découverte importante du pays : « D'innombrables canaux d'irrigation entretiennent, dans ce paradis terrestre, une humidité continuelle et le soleil fait le reste¹⁶. » L'architecture mauresque, la beauté mauresque des élégantes femmes espagnoles et des paysannes retenaient également l'attention des voyageurs français. Ils privilégièrent les visites des anciens monuments maures, quelquefois au détriment d'autres richesses architecturales. Le thème préserva une formidable ambiguïté et permit parfois simultanément de décrire la confusion

¹⁴ P. Vilar : *Histoire de l'Espagne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963 : 12.

¹⁵ G. Doré & Ch. Davillier : *Voyage en Espagne*, Paris : Hachette-Stock, 1980 : 12.

¹⁶ *Idem*.

des civilisations. Cette esthétique ambiguë fut une caractéristique de Théophile Gautier dont le regard est toujours double. Lui aussi, comme les autres auteurs romantiques, admira et décrivit les traces maures de l'Espagne. Chez lui aussi surgit l'opposition entre la Vieille-Castille, dont l'âpre chrétienté est illustrée par la cathédrale de Burgos et le palais de l'Escorial, et Tolède, seuil de l'Islam africain¹⁷.

Dès le début de son voyage, Gautier se définit comme un «voyageur enthousiaste et descriptif qui, la lorgnette en main, s'en va prendre le signalement de l'univers¹⁸». Lors de sa visite de Tolède, à la suite d'une digression historique, il dit «revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire¹⁹». Mais il ne faut pas surestimer l'objectivité de son récit : Gautier était lui aussi séduit par la mode orientaliste. Tout au long de son récit, il maintient le lecteur dans une atmosphère mauresque.

Le regard de Gautier sur l'Espagne n'était pas neutre. Il s'agit d'un regard construit à la fois par ses lectures d'œuvres littéraires et par sa propre imagination, comme lui-même l'avoue juste avant de franchir la frontière :

Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du Romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred Musset. En franchissant la ligne de démarcation je me souviens de ce que le bon et spirituel Henri Heine me disait au concert de Liszt, avec son accent allemand plein d'humour et de malice : «Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne quand vous y serez allé²⁰ ?»

En dehors de l'œuvre de Mérimée, de Musset et d'Hugo, Gautier avait lu et aimait les *Mille et Une Nuits*, les *Tales of the Alhambra* d'Irving (1832), et les *Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand (1826), l'une des toutes premières ouvertures du romantisme français sur l'Espagne orientale. Ce fut à Grenade dans l'Alhambra, devant le bassin de la fontaine des Lions, qu'il évoqua l'image retrouvée de l'ouvrage de Chateaubriand :

On vous fait remarquer au fond du bassin de larges taches rougeâtres, accusations indélébiles laissées par les victimes contre la cruauté de leurs bourreaux. Malheureusement les érudits prétendent que les Abencérages et les Zégris n'ont jamais existé. Je m'en rapporte complètement là-dessus aux romances,

¹⁷ J.-F. Schaub : *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*. Paris : Seuil, 2003 : 46.

¹⁸ T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 26.

¹⁹ *Ibid.* : 193.

²⁰ *Ibid.* : 43.

aux traditions populaires et à la nouvelle de M. de Chateaubriand, et je crois fermement que les empreintes empourprées sont du sang et non de la rouille²¹.

Toutefois, Gautier n'acceptait pas tous les détails du livre de Chateaubriand. Le lieu évoquait le récit plus crédible de Washington Irving :

Les traditions populaires réunies par Washington Irving, dans ses Contes de l'Alhambra, me revenaient en mémoire ; les histoires de Cheval sans tête et du Fantôme velu, rapportées gravement par le père Echeverria, me paraissaient extrêmement probables, surtout quand la lumière était soufflée. La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ces ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques²².

Gautier pouvait donc dialoguer avec ses lectures en glissant de l'une à l'autre pour confronter ses propres impressions. Parmi ces diverses œuvres, il appréciait particulièrement le recueil poétique de Victor Hugo qu'il cita même dans son récit de voyage à Grenade :

Victor Hugo, dans sa charmante orientale, dit de Grenade :

«Elle peint ses maisons de plus riches couleurs.» Ce détail est d'une grande justesse. Les maisons un peu riches sont peintes extérieurement de la façon la plus bizarre, d'architectures simulées d'ornements en grisaille et de faux bas-reliefs²³.

C'est donc un Gautier juge des aînés voyageurs littéraires que ces citations laissent deviner : car les vers de Victor Hugo passèrent également sous l'œil critique de l'écrivain, ainsi de ces vers semblant trop flatteurs à propos de la façade de la cathédrale de Cordoue :

L'extérieur de la cathédrale nous avait peu séduits, et nous avons peu d'être cruellement désenchantés. Les vers de Victor Hugo :

«Cordoue aux maisons vieilles
À sa mosquée, où l'œil se perd dans les merveilles»

Nous semblaient d'avance trop flatteurs, mais nous fûmes bientôt convaincus qu'ils n'étaient que justes²⁴.

Les ouvrages lus par Gautier faisaient partie de la mode orientale qui, à l'âge d'or du XIX^e siècle, peut être évoqué comme une deuxième Renaissance orientale en comparant ce nouvel orientalisme à l'humanisme qui, au

²¹ *Ibid.* : 288.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.* : 260.

²⁴ *Ibid.* : 376.

XVI^e siècle, avait fait découvrir la Grèce antique²⁵. Le mot apparut en Europe au début du XIX^e siècle. En France, il fut admis par l'Académie en 1840 : comme toujours, la reconnaissance entérine un usage *a posteriori* et, dans le cas présent, un fait intellectuel qui concerne aussi bien les lettres que les sciences de l'homme²⁶. Si la vogue de l'orientalisme doit son essor à la vulgarisation de recherches érudites, son développement s'explique aussi par la politique impérialiste de l'Angleterre et de la France. L'expédition de Bonaparte en Égypte et en Syrie, expédition militaire doublée d'une mission scientifique d'ampleur sans précédent, y contribua largement. En marge de l'érudition et de la politique, se créa et s'imposa un immense espace se prêtant à un certain «exotisme». Ce fut Théodore Schlegel qui, dès 1800, donna dans l'*Athenaeum* la charte d'alliance entre érudition et poésie : «C'est en Orient que nous devons chercher le suprême romantisme.» Désormais, l'Orient agita les esprits et les rêves des milieux savants et artistiques mais aussi, au moins jusqu'à la moitié du siècle, du grand public. Écrivains et peintres furent de plus en plus nombreux à traverser la Méditerranée de part en part, et à publier leurs impressions et souvenirs. La première préface des *Orientales* (janvier 1829) est souvent citée pour rendre compte du changement de sensibilité qui s'opéra à l'époque romantique : «Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste²⁷.» Le Romantisme s'incarna bel et bien pour beaucoup dans la naissance de l'orientalisme. Les poètes et les peintres ressentirent un réel intérêt pour ces lointaines contrées, qui s'auréolaient de l'image de la Terre promise.

L'Orient français resta centré sur la Méditerranée, faisant de Venise une porte et incluant l'Andalousie et l'Algérie, espace imaginaire dans lequel on peut voir, peut-être, une nostalgie des croisades²⁸. Une bonne illustration de cette géographie sentimentale et exotique se trouve dans les *Orientales* de Victor Hugo. Ce livre doit beaucoup à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand²⁹, dont on sait qu'Hugo l'avait lu à plusieurs reprises : Chateaubriand y retraçait son tour de la Méditerranée en passant par l'Italie, la Grèce, Constantinople, Jérusalem, l'Égypte, Tunis et l'Espagne. Quant à la traversée de l'Espagne, où le voyageur débarque en venant de Tunis elle se réduit à deux pages de l'*Itinéraire*.

Bien que le poète Victor Hugo n'eût jamais fait le voyage dans les pays

²⁵ R. Schwab : *La renaissance orientale*, Paris : Payot, 1950 : 18.

²⁶ *Dictionnaire des Littératures de langue française XIX^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1998 : 518.

²⁷ Frédéric Schlegel cité par R. Schwab : *La renaissance orientale, op.cit.* : 20

²⁸ *Ibid.* : 434.

²⁹ S. Moussa : *Géographie des Orientales*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001 : 8.

d'Orient et se fût inspiré des expériences livresques, les *Orientales* sont sans doute la plus célèbre et la plus réussie des nombreuses tentatives accomplies pour revivifier la poésie française grâce au détour oriental. Et, loin dans le siècle, le recueil demeura une référence et un modèle pour l'art «oriental» français en littérature, mais aussi en peinture et en musique. Les *Orientales* constituent donc le principal apport à l'orientalisme français dans toutes les branches des arts³⁰.

Loin d'être composé de manière aléatoire, ce recueil constitue une sorte de parcours méditerranéen. Ce parcours oriental imaginaire transporte son lecteur de la Grèce jusqu'en Egypte : Hugo proposait donc une variante de l'itinéraire traditionnel du voyage en Orient sur le plan géographique mais, contrairement à Chateaubriand, il mettait l'accent sur les marges orientales que ce dernier avait négligées. Ainsi les poèmes XXIX^e à XXXII^e constituent-ils un cycle qui fait de l'Espagne un élément constitutif de l'Orient. C'est essentiellement l'Andalousie, c'est-à-dire une province fortement marquée par la civilisation musulmane, que Hugo mit en valeur dans son recueil, justifiant ainsi la formule employée dans sa préface : «L'Espagne c'est encore l'Orient³¹». Il retint les éléments musulmans de l'histoire espagnole, permettant d'intégrer sans difficulté cette région à son recueil poétique, et alla jusqu'à orientaliser une ville comme Alicante, en lui attribuant des minarets inexistantes. Hugo tendait en effet à dilater l'Orient en y intégrant des zones frontalières comme l'Espagne et l'Ukraine³².

Chez les romantiques, l'Espagne mauresque commençait avec Tolède, seuil de l'Islam africain. Ainsi d'Edgar Quinet selon lequel «l'Espagne commence à prendre à Tolède une face africaine³³». Gautier avait lu ce livre et s'était enchanté de ses images exotiques, même s'il était conscient de l'irritation des Espagnols suscitée par ces images idéalisées :

En général, les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique ; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne : oui... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne du Romancero et des Orientales, et une de leurs principales prétentions, c'est n'être ni poétique ni pittoresque, hélas ! Trop bien justifiées³⁴.

³⁰ F. Laurent : *Hugo et l'Orient : Présentation*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001 : 3.

³¹ V. Hugo : *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris : Librairie Générale Française, 2000 : 52.

³² S. Moussa : *Géographie des Orientales*, *op.cit.* : 20.

³³ Edgar Quinet, *Mes vacances en Espagne* [1843], cité J.-F. Schaub : *La France espagnole...*, *op.cit.* : 46.

³⁴ T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 97.

Contrairement à Victor Hugo, Théophile Gautier était déjà entré de plain-pied dans la vie espagnole et la couleur locale au bout du pont de la Bidassoa³⁵, moitié en France, moitié en l'Espagne :

Irún ne ressemble en aucune manière à un bourg français ; les toits des maisons s'avancent en éventail ; les tuiles, alternativements rondes et creuses, forment une espèce de crénelage d'un aspect bizarre et moresque. Les balcons très saillants sont d'une serrurie ancienne, ouvrée avec un soin qui étonne une grande opulence évanouie. Les femmes passent leur vie sur ces balcons ombragés par une toile à bandes de couleurs, et qui sont comme autant de chambres aériennes appliquées aux corps de l'édifice ; les deux côtés restent libres et donnent passage à la brise fraîche et aux regards ardents ; du reste, ne cherchez pas là les teintes fauves et culottées (pardon du terme), les nuances de bistre et de vieille pipe qu'un peintre pourrait espérer : tout est blanchi à la chaux selon l'usage arabe ; mais le contraste de ce ton crayeux avec la couleur brune et foncée des poutres, des toits et du balcon, ne laisse pas que de produire un bon effet³⁶.

Gautier se fixait donc pour tâche de restituer le réel dans sa totalité avec une exactitude minutieuse accordant une place particulière aux couleurs. Cette description remplit bien une fonction informative qui se constitue à partir de l'observation exacte. Mais cette valeur informative ne saurait éclipser sa valeur affective à portée subjective. La comparaison à une tradition africaine («selon l'usage arabe») remanie sa description et développe une métaphore filée qui déplace davantage le sens référentiel vers la valeur subjective.

C'est le même procédé qui est à l'œuvre d'une description entreprise par Gautier alors qu'il s'approche vers le palais de la Galiana. Le spectacle suscite l'éloge de l'écrivain du système d'irrigation espagnole «introduit par les Mores³⁷» à Tolède :

Au bout d'un quart d'heure de marche à travers des champs et des cultures où couraient mille petits canaux d'irrigation, nous arrivâmes à un bouquet d'arbres d'une grande fraîcheur, au pied desquels fonctionnait une roue d'arrosement de la simplicité la plus antique et la plus égyptienne. Des jarres de terre, atta-

³⁵ Selon Michel Viegnes Gautier joue le jeu dans ce chapitre parce qu'il utilise le poncif des livres touristiques d'hier et d'aujourd'hui qui tentent de séduire le voyageur potentiel en lui faisant miroiter les chimères de l'altérité pure, d'un ailleurs absolu. Selon Viegnes le poncif se décrédibilise par son exhibition même : nous sommes au chapitre trois nous venons juste de passer la frontière qui est un pont en même temps, c'est-à-dire que la différence sauterait aux yeux une fois que l'on arrive, au sens propre, en Espagne, sur la rive gauche de la Bidassoa. (M. Viegnes : «Trois degrés d'étrengement dans le Voyage en Espagne et España», *Bulletin de la Société de Théophile Gautier* 29, 2007 : 139-151, pp. 139-140.)

³⁶ T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 44.

³⁷ *Ibid.* : 183.

chées aux rayons de la roue par des cordelettes de roseau, puisaient l'eau et la versaient dans un canal de tuiles creuses, aboutissant à un réservoir, d'où on la dirigeait sans peine par des rigoles sur les points que l'on voulait désaltérer³⁸.

Ici, le même impact émotionnel accompagne la description de l'objet contemplé. De tels passages opèrent un déplacement de l'objet au sujet, du regard à la rêverie orientale. Pourtant cette émotion affective n'est pas aussi forte que chez un Chateaubriand ou un Hugo chez qui la description d'un élément réel de l'Espagne s'accompagne souvent d'une méditation poétique et philosophique orientale.

L'architecture moresque retient également l'attention de Gautier. Les voyageurs privilégiaient les visites des anciens monuments mores, au détriment quelquefois d'autres richesses architecturales. Lorsqu'il visita la mosquée-synagogue près de San Juan de los Reyes, Gautier témoigna d'un sentiment de familiarité particulier :

À peu de distance de San-Juan de los Reyes se trouve, ou plutôt ne se trouve pas, la célèbre mosquée synagogue ; car, à moins d'avoir un guide, on passerait vingt fois devant sans en soupçonner l'existence. Notre cornac frappa à une porte pratiquée dans un mur de pise rougeâtre le plus insignifiant du monde ; au bout de quelques temps, car les Espagnols ne sont jamais pressés, l'on vint nous ouvrir, et l'on nous demanda si nous venions pour voir la synagogue ; sur notre réponse affirmative, l'on nous introduisit dans une espèce de cour remplie de végétations incultes, au milieu desquelles s'épanouissait un figuier d'Inde aux feuilles profondément découpées, d'une verdure intense et brillante comme si elles eussent été vernies. Dans le fond s'élevait une mesure sans caractère, ayant plutôt l'air d'une garage que de toute autre chose. On nous fit entrer dans cette mesure. Jamais surprise ne fut plus grande : nous étions en plein Orient ; les colonnes fluettes, aux chapiteaux évasés comme des turbans, les arcs turcs, les versets du Coran, le plafond plat aux compartiments de bois de cèdre, les jours pris d'en haut, rien n'y manquait. Des restes d'anciennes enluminures presque effacées teignaient encore la singularité de l'effet. Cette synagogue, dont les Arabes ont fait une mosquée, et les chrétiens une église, sert aujourd'hui d'atelier et de logement à un menuisier³⁹.

Ce passage témoigne d'une recherche de Gautier : celle des traces moresques dissimulées dans les étroites rues espagnoles. Or, Gautier connaissait parfaitement les détails et les termes spécifiques à l'architecture more, et savait les nommer à la façon d'un guide touristique lorsqu'il les rencontrait.

³⁸ *Ibid.* : 210.

³⁹ *Ibid.* : 208–209.

Cette nouvelle description donne une reproduction fidèle et fondée sur l'impression du réel et possède une valeur de document descriptif à des fins informatives au service du lecteur européen contemporain. D'autre part elle présente un exemple d'emploi en syllepse d'une métaphore (les colonnes comme turbans) dont le fonctionnement ne remet pas en question l'unité de la vigilance du narrateur aux effets de signification contextuelle.

Michael Riffaterre a précisé la définition de la syllepse, dans une perspective particulièrement éclairante du point de vue de l'énonciation. Selon lui, la syllepse consiste à prendre un même mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle. La signification (*le turban*) renferme un autre sens possible que le contexte élimine parce qu'il lui est sémantiquement incompatible. De l'analyse d'un extrait des *Illusions perdues* de Balzac, Michael Riffaterre tirait une conclusion intéressante, interprétant la syllepse comme une subjectivité consciente, en y reconnaissant «l'inscription de l'intention» de l'auteur⁴⁰.

On voit le même procédé du discours dans le palais de la Galiana. En pénétrant dans ce palais, ancienne maison de plaisance moresque, Gautier invite le lecteur à revivre la présence féminine de Galiana dans un immeuble où tout était détruit, grâce à l'évocation des arabesques par les féeries des *Mille et une Nuits*:

Nous pénétrâmes par une porte basse dans ce monceau de décombres habités par une famille de paysans ; il est impossible d'imaginer quelque chose de plus noir de plus enfumé, de plus caverneux et plus sale. Les Troglodytes étaient logés comme des princes en comparaison de ces gens-là, et pourtant la charmante Galiana, la belle Moresque aux longs yeux teints de henné, aux vestes de brocart constellées de perles, avait posé ses petites babouches sur ce plancher dénoncé ; elle s'était accoudée à cette fenêtre, regardant au loin dans la vega les cavaliers mores s'exercer à lancer le djérid.

Nous continuâmes bravement notre exploration, montant aux étages supérieurs par des échelles chancelantes [. . .] Quelques tuyaux de conduite pour amener l'eau dans les étuves sont les seuls vestiges de magnificence que le temps ait épargnés : les mosaïques de verre et de faïence émaillée, les colonnettes de marbre aux chapiteaux couverts de dorures, de sculptures et de versets du Coran, les bassins d'albâtre, les pierres trouées à jour pour laisser filtrer les parfums, tout a disparu. Il ne reste absolument que la carcasse des gros murs et des tas de briques qui se résolvent en poussière ; car ses merveilleux édifices, qui rappellent les féeries des Mille et une Nuits, ne sont malheureusement bâtis qu'avec des briques et du pisé recouvert d'une croûte de stuc ou de chaux. [. . .] La légende de la Galiana est mieux conservée que son palais⁴¹.

⁴⁰ M. Riffaterre : «La syllepse intertextuelle», *Poétique* 40, 1979 : 496–501, p. 496.

⁴¹ T. Gautier : *Voyage en Espagne* . . . , *op.cit.* : 211.

Cette description ne montre pas seulement la beauté et la richesse de l'époque moresque mais elle oppose le passé glorieux au présent décevant et souillé : «il est impossible d'imaginer quelque chose de plus noir de plus enfumé, de plus caverneux et plus sale⁴²». Cette même nostalgie moresque envahit d'autres descriptions, comme celle de l'Alhambra.

L'Alhambra est le plus oriental des bâtiments moresques : «vous ne tardez pas à apercevoir, détaché sur le fond vaporeux de la montagne, par un vif rayon du soleil, l'Escorial, ce Léviathan d'architecture. L'effet, de loin, est très beau : on dirait un immense palais oriental : coupole de pierre et les boules qui terminent toutes les pointes, contribuent beaucoup à cette illusion⁴³».

Gautier parle ici d'illusion orientale. Cette illusion transforme la plupart de ses descriptions en vision orientale. Comme ces quelques passages nous le montrent, elle y mêle de temps à autre une subjectivité à la réalité décrite qui donne un effet analogue à Diorama. En sortant des couloirs obscurs de l'Alhambra, on arrive dans une large enceinte inondée de lumière :

On éprouve un effet analogue à Diorama. Il vous semble que le coup de baguette d'un enchanteur vous a transporté en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise⁴⁴.

Retraçant ici l'histoire du monument, Gautier compare ses dimensions aux pyramides d'Égypte, comparaison qui fait basculer la simple description dans une métamorphose du réel :

L'Escorial, commencé par Juan Bautista, pyramide d'Égypte, le plus grand tas de granit qui existe sur la terre ; on le nomme en Espagne la huitième merveille du monde ; chaque pays a sa huitième merveille, ce qui fait au moins trente huitièmes merveilles du monde⁴⁵.

Gautier multiplie les comparaisons avec les pays lointains. Ces évocations construisent une géographie référentielle démultipliant l'exotisme, diffractant les frontières pour fondre tout ensemble un orient imaginaire. Ainsi, lorsqu'il visite le Monastère de Saint-Jean de Dieu à Grenade dont les fresques représentent différentes belles actions de la vie de saint Jean de Dieu, «encadrées dans des grotesques et des fantaisies d'ornement qui dé-

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibid.* : 166.

⁴⁴ *Ibid.* : 277.

⁴⁵ *Ibid.* : 167.

passent ce que les monstres du Japon et les magots de la Chine ont de plus extravagant et de plus curieusement difforme⁴⁶».

Le texte de Gautier se présente parfois comme un florilège de motifs qui fait basculer le texte de la vue à la vision. La description de Cordoue en est un bon exemple :

Cordoue a l'aspect plus africain que toute autre ville d'Andalousie ; ses rues ou plutôt ses ruelles, dont le pavé tumultueux ressemble au lit de torrents à sec ; toutes jonchées de la paille courte qui s'échappe de la charpe des ânes, n'ont rien qui rappelle les mœurs et les habitudes de l'Europe. [. . .] Les Mores, s'ils pouvaient y revenir, n'auraient pas grand-chose à faire pour s'y réinstaller⁴⁷.

Dans ce passage, au-delà de la désignation référentielle («ses rues», «le pavé», «les jonchées de la paille»), le discours projette les images d'une conscience individuelle qui impose ses propres partis pris à un lecteur dénué de toute autre connaissance que celles qui lui sont transmises par transfert métaphorique. Les images sont toutes arbitraires et suggèrent la subjectivité individuelle.

D'autres figures pittoresques sont autant de prétextes à des visions quasi hallucinatoires. Valladolid est également traitée comme une ville orientale : «C'est une ville propre, calme, élégante, et se ressentant déjà des approches de l'Orient. La façade de San-Pablo est couverte du haut en bas de sculptures⁴⁸.» À Bailén, la végétation évoque l'Orient rêvé de Gautier :

À côté de l'église, au-dessus d'un petit mur doré des plus chauds reflets, un palmier, le premier que j'eusse jamais vu en pleine terre, s'épanouissait brusquement dans l'azur foncé du ciel. Ce palmier, révélation subite de l'Orient, au détour d'une rue, me fit un effet singulier. Je m'attendais à voir se profiler sur les lueurs du couchant le cou d'autruche des chameaux, et flotter le burnous blanc des Arabes en caravane⁴⁹.

Ces citations manifestent la prise en charge du monde par une vision subjective dans une visée non pas réaliste mais poétique. Tandis que la description fait le tour de l'objet et l'enferme dans la liste des détails partiels qui le composent, ces comparaisons ouvrent l'objet décrit sur autre chose que lui-même et le mettent en contact avec des réalités qui, lui étant extérieures, le modifient tant dans son aspect que dans sa portée signifiante. La vision qui se dégage de ces descriptions de Gautier est encore nostalgique. Elles mettent en valeur son admiration pour le passé glorieux de l'Espagne, et

⁴⁶ *Ibid.* : 298.

⁴⁷ *Ibid.* : 373.

⁴⁸ *Ibid.* : 94.

⁴⁹ *Ibid.* : 247–248.

négligent quelque peu le présent. Gautier regrettait que le pays eût choisi la voie de la civilisation et cherchât à ressembler aux pays européens. Pour lui, la véritable Espagne était l'Andalousie arabe et c'est ce souvenir qui prime dans son récit :

Le souvenir des Mores est toujours vivant à Grenade. On dirait que c'est d'hier qu'ils ont quitté la ville, et si l'on juge par ce qui reste d'eux, c'est vraiment dommage. Ce qu'il faut à l'Espagne du Midi, c'est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n'est en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire. Le mécanisme constitutionnel ne peut convenir qu'aux zones tempérées ; au-delà de trente degrés de chaleur, les chartes fondent ou éclatent⁵⁰.

Gautier fait donc du climat du pays une preuve de la parenté entre l'Afrique et l'Espagne. Gautier maintient dans une certaine continuité thématique cette idée qui devient un maillon de son discours. La chaleur qui règne en Espagne est une sensation jusqu'alors inconnue pour Gautier, et c'est aussi un obstacle de plus qu'il se réjouissait de surmonter :

Il faisait une chaleur atroce, une chaleur de four à plâtre, et il fallait réellement une curiosité enragée pour ne pas renoncer à toute exploration de monuments par cette température sénégalienne ; mais nous avions encore toute l'ardeur féroce de touristes parisiens enthousiastes de couleur locale⁵¹ !

Gautier discerna chez les Espagnols plusieurs réponses permettant de s'adapter au climat chaud de l'Espagne. Ainsi, ce climat joue un rôle important dans la vie économique et sociale des Espagnols. N'ayant pas à lutter contre l'adversité du milieu, ils profitent de la vie quotidienne le plus simplement possible : «les naturels du pays, qui vivent d'air et de soleil, à la mode économique des caméléons⁵²».

Outre la nécessité de s'adapter au climat, les Espagnols devaient aussi apprendre à le supporter. Ils ont donc établi un véritable cérémonial, qui concerne tous les aspects de la vie courante. Gautier évoqua maintes fois l'occupation préférée et nécessaire des Espagnols : la sieste.

C'est une habitude qu'il faut prendre absolument en Espagne, car la chaleur, de deux heures à cinq heures, est quelque chose dont un Parisien ne peut pas se faire une idée⁵³.

Ainsi Gautier résumait-il sa réflexion sur les influences du milieu et du climat sur l'homme espagnol :

⁵⁰ *Ibid.* : 294.

⁵¹ *Ibid.* : 203.

⁵² *Ibid.* : 183.

⁵³ *Ibid.* : 232.

Il est vrai que l'admirable fertilité de la terre et la beauté du climat les dispensent de ce travail abrutissant qui, dans les contrées moins favorisées, réduit l'homme à l'état de bête de somme ou de machine, et lui enlève ces dons de Dieu, la force et la beauté⁵⁴.

Gautier retrouve aussi bien les traits des hommes espagnols moresques ou africains comme si l'apparence des habitants s'était aussi adaptée à ce climat torride. En se promenant dans Madrid, il énumère les piétons de la ville :

[. . .] plantez de distance en distance, dans ces rues inondées de lumière, quelques señoras long-voilées qui tiennent contre leur joue leur éventail déployé en manière de parasol ; quelques mendiants hâlés, ridés, drapés de lambeaux de toile et de haillons à l'état d'amadou, quelques Valenciens demi-nus à tournure de Bédouin⁵⁵.

A Valence, Gautier détaille les traits africains des habitants :

Le véritable attrait de Valence pour le voyageur, c'est sa population, ou pour mieux dire, celle de la huerta qui l'entourne. Les paysans valenciens ont un costume d'une étrangeté caractéristique, qui ne doit pas avoir varié beaucoup depuis l'invasion des Arabes, et qui ne diffère que très peu du costume actuel des Mores d'Afrique. Ce costume consiste en une chemise, un caleçon flottant de grosse toile serré d'une ceinture rouge, et en un gilet de velours d'argent ; les jambes sont enfermées dans des bordées d'un lisère bleu et laissant le genou et le cou-de-pied à découvert. Pour chaussures, ils portent des alpargatas, sandales de cordes tressées, dont la semelle à près d'un pouce d'épaisseur, et cothurnes grecs ; ils ont la tête habituellement rasée à la façon des Orientaux et presque toujours enveloppée d'un mouchoir de couleur éclatante [. . .]. Il est bien entendu que nous décrivons là le costume au grand complet, l'habit des jours de fête ; les jours ordinaires et de travail, le Valencien ne conserve guère que la chemise et le caleçon : alors, avec ses énormes favoris noirs, son visage brûlé du soleil, son regard farouche, ses bras et ses jambes couleur de bronze, il a vraiment l'air d'un Bédouin, surtout s'il défait son mouchoir et laisse voir son crâne rasé et bleu comme une barbe fraîchement faite. Malgré les prétentions de l'Espagne à la catholicité, j'aurai toujours beaucoup de peine à croire que de pareils gaillards ne soient pas musulmans. C'est probablement à cet air féroce que les Valenciens doivent la réputation de mauvaises gens (*mala gente*)⁵⁶.

Ces quelques passages montrent bien que Gautier, par le jeu des comparaisons, met en contact deux ou plusieurs espaces différents. Il est clair que le narrateur vise plus à suggérer une impression générale qu'à décrire strictement un référent. Il rapproche deux réalités presque opposées. Ce phénomène se révèle d'autant plus important que l'unité du récit de voyage ne

⁵⁴ *Ibid.* : 329.

⁵⁵ *Ibid.* : 141.

⁵⁶ *Ibid.* : 447-448.

possède aucune délimitation que celles fixées par le déroulement spatial et temporel du voyage. Il n'est qu'un espace (ici, l'Espagne) parcouru en un certain temps. Mais Gautier élargit l'espace et le temps de son récit à l'aide des comparaisons. Ces comparaisons permettent au narrateur de suggérer des réalités souvent irrationnelles. Ce procès est alors un outil rhétorique dont le but est de convaincre le lecteur de l'exotisme de l'Espagne. Mais en même temps cette rhétorique rend son récit fondamentalement connatif et poétique.

Un important comparant privilégié par le narrateur pour décrire l'environnement, est le champ pictural. Aussi Gautier compare-t-il le paysage à une scène de Grenade dans les tableaux de Decamps :

Les balcons ornés de stores, de pots de fleurs et d'arbustes, les brindilles de vignes qui se hasardent d'une fenêtre à l'autre, les lauriers-roses qui lancent leurs bouquets étincelants par-dessus les murs des jardins, les jeux bizarres du soleil et de l'ombre qui rappellent les tableaux de Decamps représentant des villages turcs, les femmes assises sur le pas de la porte, les enfants à demi nus qui jouent et se culbutent, les ânes qui vont et viennent chargés de plumets et de houppes de laine⁵⁷.

Cette comparaison invite une autre branche de l'art : la peinture. Le référent du récit semble plus dicible à l'aide de la peinture. Ce recours au code pictural avoue peut-être l'incomplétude et l'infériorité de la littérature, un leitmotif de l'œuvre de Gautier. L'écrivain se bat en effet sans cesse avec l'insuffisance des mots, ainsi qu'il l'exprima dans *Une nuit chez Cléopâtre* :

Nous ne traçons ici qu'une ébauche rapide pour faire comprendre l'ordonnance de cette construction formidable avec ses proportions hors de toute mesure humaine. Il faudrait le pinceau de Martin le grand peintre des énormités disparues et nous avons qu'un maigre trait de plume au lieu de la profondeur apocalyptique de la matière noire. Mais l'imagination y suppléera. Mais heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres⁵⁸.

On pense que l'illustration picturale est aussi censée compenser les défaillances et les insuffisances de la description du récit de voyage.

Le peintre mentionné ci-dessus, Alexandre Gabriel Decamps (1803–1860) était un peintre orientaliste qui immortalisa des sujets et paysages orientaux. Parallèlement à la mode orientale littéraire se développa une vogue orientaliste dans la peinture. Elle avait pour origine les commandes

⁵⁷ *Ibid.* : 259.

⁵⁸ T. Gautier : «Un nuit de Cléopâtre», in : T. Gautier : *Contes et récits fantastiques*, Paris : Librairie Générale Française, 1990 : 182–183.

passées par Bonaparte et son entourage pour célébrer les épisodes militaires des campagnes d'Égypte et de Syrie. Gros, le premier, rompit avec les principes du néoclassicisme : l'esquisse de la *Bataille de Nazareth* donne une place nouvelle à la couleur, expressive et chatoyante⁵⁹. La peinture orientaliste n'est pas une école, ni un style. Ainsi les odalisques d'Ingres, de Delacroix ou de Renoir sont-ils des tableaux orientalistes mais leur style diffère foncièrement⁶⁰. Par ailleurs, certains artistes consacrèrent presque tout leur art à la thématique orientaliste ; nombre de peintres dont on connaît des tableaux sur le thème de l'Orient peignaient aussi des tableaux sur d'autres thèmes (ni Delacroix, ni Gérôme n'étaient « que » des peintres orientalistes). Il est probable qu'une très grande majorité de peintres de genre du XIX^e siècle abordèrent au moins une fois ce thème. Au XIX^e siècle, les thèmes abordés étaient des scènes de harem, présentant des femmes languis et lascives, des scènes viriles de chasses, de combat, ou bien encore des descriptions de paysages typiques, déserts, oasis ou villes orientales, scènes de rue. Leurs tableaux mettent l'accent sur certains détails : les costumes, les particularités de l'architecture. Pour rappeler ses origines, il faut à tout le moins citer deux noms : celui de Gros pour ses *Pestiférés de Jaffa* (1804) et celui d'Eugène Delacroix, pour ses *Massacres de Scio* (1823) et maintes toiles vibrantes animées par les impressions qu'il rapporta de son voyage au Maroc et en Algérie.

Pour de nombreux peintres, particulièrement chez les premiers visiteurs, comme Decamps, Delacroix, Chassériau, un voyage suffisait, et jusqu'à la fin de leurs vie les souvenirs vivaces de ce contact avec l'Orient alimentèrent leurs œuvres. Mais la plupart des peintres étaient pris par le démon du voyage et se lancèrent à la « chasse » aux sujets exotiques pour leurs arts⁶¹.

Bien que la plupart des peintres orientalistes aient effectivement voyagé en Orient nombre de peintres orientalistes ne voyageaient qu'autour de leur chevalet. C'est le cas par exemple de Delacroix qui s'inspira d'un ouvrage de Byron pour peindre *La Mort de Sardanapal* (1827). Jean-Auguste-Dominique Ingres ne voyagea guère plus pour peindre la *Grande odalisque* (1814) et il s'inspira des lettres de Mary Wortley Montagu⁶². D'autres s'inspiraient de récits de voyage comme des objets ramenés par ces voyageurs, et même des premières photographies⁶³. Pour beaucoup de peintres espagnols, l'Anda-

⁵⁹ R. Benjamin : « The Oriental Mirage », in : R. Benjamin, M. Khemir, U. Prunster & L. Thornton (eds.) : *Orientalism: Delacroix to Klee*, Sidney : Art Gallery of New South Wales, 2001 : 7–31, p. 30.

⁶⁰ L. Thornton : *Les orientalistes : peintres voyageurs*, Courbevoie : ACR Éditions, 1983 : 4.

⁶¹ *Ibid.* : 8–9.

⁶² R. Benjamin : « The Oriental Mirage », *op.cit.* : 9.

⁶³ Voir L. Thornton : *Les orientalistes : peintres voyageurs...*, *op.cit.* : 11–12.

lousie et ses vestiges de la civilisation nazarie furent une source inépuisable d'inspiration.

Gautier n'échappait pas à ce phénomène général. Il assista, par le biais des Salons, à la naissance, puis à l'affirmation de l'orientalisme en peinture. Leurs images charmantes comme la littérature orientale nourrissait la fantaisie de Gautier bien avant son voyage espagnol. Avant de franchir les frontières, Gautier aimait déjà l'Orient et l'Espagne, en rêvait, les imaginait. En dehors des œuvres littéraires, les tableaux sur l'Orient lui donnaient «une émotion poétique⁶⁴», c'est-à-dire créatrice. Combien de fois le critique d'art se donna-t-il le plaisir, à Paris même, de décrire des paysages, des rues, des intérieurs orientaux. Il pensait que le «mouvement commencé par Lord Byron, Goethe et Victor Hugo a été dignement contribué par le peintre et le musicien⁶⁵.» Selon lui, ces peintres avaient contribué au développement du tourisme français en Turquie, en Asie-Mineure, en Egypte.

Le succès du puissant coloriste Decamps avait fait surgir beaucoup d'imitateurs : «Plus d'un écrit», écrit Gautier «plus d'un, s'installant avec boîte à couleurs et parasol sur la bosse d'un chameau, se mit à la queue du maître et le suivit, mais de loin, dans ses caravanes⁶⁶. C'est pourquoi il imputait l'invention de l'exotisme aux peintres. Par ignorance ou manque d'intérêt Gautier ne chercha pas à indiquer les sources de son orientalisme. Il l'envisageait simplement comme un fait acquis et comme une rupture figurative opérée par trois peintres différents : Delacroix, Decamps et Marilhat. A ses yeux, c'étaient eux qui avaient bouleversé la vision traditionnelle qu'on avait eu jusqu'alors de l'Orient. Gudin et Horace Vernet, de ce point de vue, représentaient les conventions établies en fait de représentation de l'Orient. Ce que Gautier ne retrouvait pas chez Vernet ou Gudin, c'était la lumière et la couleur que Delacroix, Decamps, Marilhat avaient mis en scène dans leurs tableaux, c'était l'impression de vérité qu'ils avaient su rendre et faire passer. Ce qui leur manquait, en fait, c'était bien la couleur locale qui, dans l'orientalisme tel que l'entendait Gautier, était au fondement même de la représentation authentique⁶⁷.

C'est ce qui faisait de Decamps une référence en fait d'orientalisme. Gautier évoque, dans le Salon de 1834, son corps de garde sur la route de

⁶⁴ A. Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier*, Paris : Institut de France, 1945 : 2.

⁶⁵ *La Presse* mercredi 19 mars 1845, cité par C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art* (thèse), Université de Toulouse-Le Mirail, 1978 : 48.

⁶⁶ Cité par Adolphe Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier...*, *op.cit.* : 2.

⁶⁷ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830* vol. 1. (thèse), Université de Paris-Sorbonne, 1995 : 226.

Smyrne à Magnésie, son village turc et la lecture du Firman en ajoutant que « tout le monde sait que Decamps n'a pas d'égal quand il reproduit des scènes d'Orient »⁶⁸ En 1839, il étudia d'abord deux tableaux bibliques, le *Joseph vendu par ses frères* et le *Samson combattant les Philistins* et remarqua au sujet du premier : « on dirait une fenêtre ouverte sur une contrée inconnue et pleine de lumière : on est transporté à mille lieux et à trois mille ans de la réalité⁶⁹. » Mais le *Supplice des crochets* et le *Café Turc* du Salon de 1839 illustrent à merveille ce que Gautier entendait exactement par le mot *orientalité*. Selon le poète français, il fallait être un peintre de la force de Decamps « pour exprimer d'une manière aussi profonde la résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient⁷⁰ ». Deux facteurs fondaient cette idée. Il y avait, d'un côté, la facture, la touche, la couleur, la composition et de l'autre, le sujet et ce qu'il exprimait. De même, dans le *Café Turc*, l'image dépassait la scène de genre à laquelle on aurait pu la rattacher, elle faisait entrer immédiatement le spectateur dans un univers profondément différent de l'Europe par ses mœurs et son atmosphère⁷¹.

Parmi les orientalistes de la génération de 1830, Decamps, peintre de Smyrne, de l'Asie Mineure et de Constantinople, était le plus renommé aux yeux de Gautier qui le louait pour avoir été l'un « des premiers à comprendre cette préoccupation que l'Orient inspirait à l'Occident⁷² ». Ce fut à maintes reprises d'après ses tableaux que Gautier fit des transcriptions pittoresques dans ses feuilletons, ou plutôt, selon son expression, « des tableaux à la plume⁷³ ». Pour Gautier l'interprétation par le peintre de la lumière asiatique, par le biais du clair-obscur comme les scènes campées sur la toile, paraissaient tout à fait véridiques. Si charmé était-il de ses peintures qu'à Constantinople, il vit partout des sujets dignes de Decamps ou qui semblaient sortir tout droit d'une de ses toiles. Aussi la vision de Gautier était-elle déjà modelée par son expérience de contemplateur esthétique. Le voyage est également un lieu de rencontre avec l'univers pictural de Decamps. Un autre écrivain avait également vu l'Orient à travers les yeux du peintre français :

⁶⁸ *La France Industrielle Salon* de 1834, cité C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, op.cit. : 47.

⁶⁹ *La Presse Salon* de 1839, cité idem.

⁷⁰ *La Presse*, 27 mars 1839. Variétés. Salon de 1839, in F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830 vol. 2...*, op.cit. : 331.

⁷¹ « Le Café Turc est une perle de couleur. – Ce café ne ressemble en rien aux nôtres, vous pouvez bien le croire », *La Presse*, 27 mars 1839, Variétés. Salon de 1839. in *idem.*)

⁷² *La Presse*, mercredi 19 mars 1845, cité Collette Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, op.cit. : 48.

⁷³ A. Boschot : *Les peintres orientalistes et Théophile Gautier...*, op.cit. : 4.

Selon Henri James *Constantinople* de Gautier «est un immanse verbal de Decamps»⁷⁴.

Les peintures de Marilhat emplissaient Gautier des mêmes sensations que celles de Decamps. Il fit d'ailleurs assez rapidement de ces deux peintres des égaux, les deux véritables peintres de l'orientalisme⁷⁵. Il avait connu cet «Arabe syrien⁷⁶» dans la rue du Doyenné⁷⁷. En 1835, Marilhat avait peint pour Gautier une «esquisse orientale⁷⁸» sur l'un des murs de son appartement de l'impasse Doyenne.

Gautier admirait *La Place de l'Esbekieh* de Marilhat sur laquelle il écrivit plusieurs fois. Lors du Salon de 1834, l'impression première de Théophile Gautier était plutôt négative⁷⁹. Mais en 1848, Gautier souligna l'impression profonde et vibrante que le même tableau produisait sur lui et il en fit de mémoire une description précise et détaillée en exprimant son enthousiasme dans une longue étude publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1848. Le tableau éveillait en lui un sentiment d'appartenance et de familiarité :

Aucun tableau ne fit sur moi, une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurai peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis le pied. Je crus que je venais de connaître ma véritable patrie⁸⁰.

⁷⁴ «The *Constantinople* is an immanse verbal Decamps» (J. Henry : *Théophile Gautier*, Whitefish, Montana : Kessinger, 2004 : 11).

⁷⁵ «Decamps et Marilhat, ce jeune homme révèle si soudainement, nous en ont plus dit sur l'Orient en quelques pieds de toile que toutes les relations de voyageurs.» (*La Presse*, 1^{er} mars 1837. Feuilleton. Ouverture du Salon. In : Francis Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. . . , *op.cit.* : 169.)

⁷⁶ «Marilhat, lui était un Arabe syrien, il devait avoir dans les veines quelque reste du sang de ces Sarrasains que Charles-Martel n'a pas tous tué.» (T. Gautier : *Portraits contemporains. . .*, *op.cit.* : 245.)

⁷⁷ Cette rencontre est évoquée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1848 : «ces yeux étaient le résultat d'un voyage en Orient, nous en avons fait depuis, lorsqu'il ne vous aveugle pas, vous donne des regards aveuglants. Le nouveau-venu promena sur tout ses prunelles d'épervier, prit un morceau de crayon blanc, et traça sur un coin resté vide trois palmiers s'épanouissant au-dessus du dôme d'une mosquée ; puis quelque affaire l'appelant ailleurs, il s'en alla et ne revint plus. Ce jeune homme à physionomie d'icoglan ou de zèbek, comme nous le sûmes plus tard, était Marilhat, qui revenait d'Égypte» (*ibid.* : 238.).

⁷⁸ R. Jasinski : *Les Années romantique de Théophile Gautier*, Paris : Vuibert, 1929 : 263.

⁷⁹ «Son paysage à l'huile nous paraît pécher par la lourdeur et la crudité du ton. Cela peut être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Espagne pour être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Egypte pour être juge compétent. Nous irons.» (*La France industrielle*, N°1, avril 1834, cité F. Amelinck : «Théophile Gautier et Marilhat : Peintures, textes et contextes», in : *Théophile Gautier, L'art et l'artiste, Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 1-10, p. 3.)

⁸⁰ T. Gautier : *Portraits contemporains. . .*, *op.cit.* : 239.

Entre 1834 et 1848, Gautier voyagea beaucoup et sa vision du monde s'amplifia. En 1848, Gautier puisa dans son expérience personnelle l'article nécrologique qu'il dédia à Prosper Marilhat au point d'en faire un véritable morceau de bravoure.

Le contexte de la perception est naturellement changeant entre ces deux descriptions, mais il semble qu'un élément devienne permanent : la quête de Théophile Gautier pour la lumière et le soleil. Dans la deuxième description du tableau, Gautier transpose la lumière, élément visuel, en une forme d'énergie non perceptible à l'œil : la chaleur. Il présente un contexte non-visuel en rendant une atmosphère de chaleur tropicale : air chaud, flèches de feu, lourd silence des heures brûlantes. Tous ces termes justifient la remarque de Gautier à propos du tableau : l'ardente peinture⁸¹. Selon Gautier, ce tableau représente l'Égypte «avec un éblouissement de chaleur, un vertige de lumière, une exubérance végétale incroyables⁸²». Gautier soulignait donc l'aspect documentaire et informatif des toiles orientales et leur immédiateté visuelle, bien plus éloquente que les récits de voyage.

Gautier, comme ses contemporains, goûtait donc dans ses paysages l'illusion d'être confronté avec à ce que l'œil du peintre avait vraiment capté. C'est ce sentiment qui se retrouve dans ses descriptions de tableaux. Grâce à elles, il pouvait s'enivrer d'exotisme, de mots propres et de couleur locale⁸³. Gautier y retrouvait la même chaude lumière que dans les contes des *Mille et une nuits*⁸⁴.

Un autre peintre oriental important dans la critique de Gautier est Delacroix qu'il compara à Victor Hugo, dans une critique de 1836 :

Son style est moderne et répond à celui de Victor Hugo dans les Orientales : c'est la même fougue et le même tempérament.—Le Sardanapale ressemble singulièrement au Feu du ciel, le Massacre de Scio à la Bataille de Navarin ; les deux odes sont peintes comme les deux toiles. Une crudité fauve et splendide fait ressortir tous les tons, la touche a l'ardeur furieuse de la phrase. Il semble

⁸¹ F. Amelinckx : «Théophile Gautier et Marilhat...», *op.cit.* : 3–4.

⁸² *La Presse Salon* de 1844, cité C. Bourgeois-Pueyo : *Théophile Gautier critique d'Art...*, *op.cit.* : 51.

⁸³ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830...*, *op.cit.* : 228.

⁸⁴ Dans le *Tombeau du Scheik Abou-Mandour* on peut lire : «Le tombeau du Scheik est au milieu d'un bois de caroubiers, aux branches tortueuses, et de palmiers fluets terminés par une houppes de feuillage, arbres singuliers que Marilhat excelle à rendre, une chaude lumière dore les minarets et les dômes blancs de l'édifice original comme un conte des Mille et une nuits.» (*La Presse*, 21 mars 1837. Variétés. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2..., *op.cit.* : 213.)

voir défiler à travers les strophes, des troupeaux de cavales balayant le sol de leurs crinières rousses ; la peinture m'a fait l'effet de piaffer et de hennir.⁸⁵

Pour Gautier, Delacroix est le «roi de l'école romantique» : avec Médée et les Convulsionnaires de Tanger, Delacroix «se maintient toujours à la plus haute place qu'il a su conquérir par sa courageuse lutte et ses travaux opiniâtres⁸⁶». Dans ses critiques sur Delacroix, Gautier introduisait de nombreuses connotations personnelles et il insistait aussi sur la vraisemblance, la véracité, la couleur⁸⁷, la lumière. Aussi admirait-il les *Femmes d'Alger* parce qu'elle ne cédaient, pour la finesse et le clair-obscur, en rien aux maîtres vénétiens :

Il y a dans cette toile plus d'air et de profondeur que dans toutes les peintures que nous ayons vues jusqu'ici. L'harmonie du ton est admirable, et cependant rien n'était plus difficile à obtenir avec des murs recouverts de faïences bariolées, de meubles incrustés, d'étoffes et de broderies des couleurs les plus discordantes du monde ; et cependant aucune de ces perles, aucune de ces dorures n'attirent l'œil plus qu'il ne faut, tout extraordinaire que soit leur éclat. Les femmes sont charmantes et d'une beauté tout orientale⁸⁸.

Quant à Ingres, il était admiré, pendant les années 1820, par Delacroix et les romantiques de la génération précédente pour son amour de la nature, du particulier et de la couleur locale⁸⁹. Mais aucun autre critique du dix-neuvième siècle n'offrit à Ingres un appui aussi enthousiaste et sérieux que Gautier qui fut le seul homme de lettres contemporain à l'admirer, en dehors de quelques réserves de détail. Son œuvre entière et le petit nombre d'articles de Gautier qui lui sont consacrés sont l'une des meilleures introductions à l'univers du peintre⁹⁰. Pour Gautier, ce qu'Ingres possédait au plus haut degré, et qui lui donnait droit au titre de romantique, c'était le pouvoir de recréer un milieu, une ambiance, une atmosphère. C'était surtout la facilité d'Ingres «à s'empresdre de la couleur locale d'un sujet⁹¹» à

⁸⁵ *Ariel*, Salon de 1836, mercredi 13 avril 1836, in : *Engène Delacroix vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

⁸⁶ *La Presse*, «Exposition du Louvre», 22 mars 1838, *idem*.

⁸⁷ Dans les *Convulsionnaires de Tanger*, «La couleur est chaude, vive, et d'un éclat tout oriental. (*La Presse*», 22 mars 1838. Variétés. Exposition du Louvre. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2. . . , *op.cit.* : 276.)

⁸⁸ *La France Industrielle*, Salon de 1834, avril 1834, in : *Engène Delacroix vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

⁸⁹ R. Snell : «Gautier critique d'Ingres», in : *Théophile Gautier. L'art et l'artiste, Bulletin de la Société Théophile Gautier* 4, 1982 : 11–20, p. 15.

⁹⁰ *Ibid.* : 11–12.

⁹¹ T. Gautier : *Les Beaux-Arts en Europe*, cité *ibid.* : 15.

l'aide d'une gamme extraordinaire de sources pittoresques qui impressionnait Gautier. Ingres avait à ses yeux un «profond sens de la réalité⁹²» et savait le convaincre de la réalité concrète et palpable des scènes et personnages qu'il peignait⁹³. Parmi tous les tableaux d'Ingres, Gautier admirait ses nus parce que les baigneuse et les odalisque d'Ingres survivaient au passage du temps et étaient les incarnations permanentes de la sensualité⁹⁴.

Inconsciemment au cœur des description des tableaux orientalistes, la réalité et la couleur locale prennent peu à peu des nuances fantasmagoriques. L'orientalisme, ainsi perçu, formalisait violemment un profond désir d'ailleurs. L'Orient n'était plus en Orient. Il n'était que dans l'imagination du critique qui se forme par un jeu complexe d'impressions picturales et de références littéraires. Il symbolisait l'endroit du monde où se trouve la beauté et où la vie est plaisir⁹⁵. Il devenait un Eldorado esthétique et participait aux rêveries des nouvelles. Dans *Fortunio*, dont le premier titre était justement *L'Eldorado*, Gautier exprima clairement toutes ces idées, qu'on trouvait sous-jacentes dans ses descriptions des tableaux orientalistes. Ces signes particuliers symbolisaient pleinement l'ailleurs et Gautier, grâce à ceux-ci, trouvait un espace échappant à l'Europe, espace pur, où la civilisation n'avait pas encore exercé ses ravages et où régnait la forme⁹⁶.

Ces idées accompagnent le poète français pendant son voyage en Espagne dont le paysage exotique évoque ses tableaux favoris. Avant même d'arriver à Bordeaux, Decamps surgit déjà dans les notes de voyage. Une noce célébrée dans une auberge fournit l'occasion à Gautier de voir ensemble quelques «naturels». Ces gens sont fort laids et les petites filles «ont des bonnets aussi développés que ceux de leurs grands-mères, ce qui leur donne l'air de ces gamins turcs à tête énorme et à corps fluet des prochades de Decamps»⁹⁷.

En allant vers Valladolid, qui «est une grande ville presque entièrement dépeuplée ; elle peut contenir deux cent mille âmes, et n'a guère que vingt mille habitants. C'est une ville propre, calme, élégante, et se ressentant déjà des approches de l'Orient»⁹⁸, Gautier décrit un village :

⁹² Le Moniteur universel, 23 jan. 1867. In : *Ingres vu par Théophile Gautier*. (<http://www.theophilegautier.net>)

⁹³ R. Snell : «Gautier critique d'Ingres», *op.cit.* : 15.

⁹⁴ *Ibid.* : 18.

⁹⁵ F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 1. ..., *op.cit.* : 229–230.

⁹⁶ *Ibid.* : 230–231.

⁹⁷ T. Gautier : *Voyage en Espagne...*, *op.cit.* : 32.

⁹⁸ *Ibid.* : 94.

un ancien couvent bâti en forteresse, varient ces sites d'une simplicité orientale, qui rappelaient les lointains du Joseph vendu par ses frères, de Decamps.

Dueñas, situé sur une colline, a l'air d'un cimetière turc ; les caves, creusées dans le roc vif, reçoivent l'air par de petites tourelles évasées en turban, qui ont un faux air de minaret très singulier. Une église de tournure moresque complète l'illusion⁹⁹.

De tels types de comparaison ont pour fin de rendre une description réelle. La seule évocation de la peinture suggère des teintes, des courbes, toute une plasticité du référent qui est garantie de la réalité.

À Venta de Trigueros, on a attelé à la galère «un cheval rose d'une singulière beauté (l'on avait renoncé aux mules), qui justifiait pleinement le cheval tant critiqué du Triomphe de Trajan, d'Eugène Delacroix. Le génie a toujours raison ; ce qu'il invente existe, et la nature l'imite presque dans ses plus excentriques fantaisies»¹⁰⁰.

Les rues moresques de Grenade rappellent aussi

les tableaux de Decamps représentant des villages turcs, les femmes asises sur le pas de la porte, les enfants à demi nus qui jouent et se culbutent, les ânes qui vont et viennent chargés de plumets et de houppes de laine, donnant à ces ruelles, presque toujours montantes et quelquefois coupées de quelques marches, une physionomie particulière qui n'est pas sans charme et dont l'imprévu compense, et au-delà, ce qui leur manque comme régularité¹⁰¹.

Ces comparaisons sont aussi une indication des qualités plastiques d'un référent. Quelquefois les peintres orientalistes donnent une image plus précise que les peintres espagnols. En regardant le charmant cabinet «aux petites colonnes mauresques»¹⁰² de la reine dans l'Alhambra, Gautier est étonné que :

les peintres espagnols aient, en général, si fort rembruni leurs tableaux, et se soient jetés presque exclusivement dans l'imitation du Caravage et des maîtres sombres. Les tableaux de Decamps et de Marilhat, qui n'ont peint que des sites d'Asie ou d'Afrique, donnent de l'Espagne une idée bien plus juste que tous les tableaux rapportés à grands frais de la Péninsule¹⁰³.

Quelquefois Gautier conseille pour les dessinateurs de perpétuer un lieu oriental :

⁹⁹ *Ibid.* : 93.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.* : 259–260.

¹⁰² *Ibid.* : 281.

¹⁰³ *Ibid.* : 282.

Nous signalerons aux dessinateurs un balcon intérieur qui échancre l'angle d'un palais sur cette même place de San Pablo, et forme un mirador d'un goût tout à fait original¹⁰⁴.

Mais non seulement les peintres espagnols n'ont pu peindre la Péninsule, mais les lithographies de Girault de Prangey réunies dans son recueil de *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833* en ont donné une image faussée¹⁰⁵.

On a vu que Gautier s'enthousiasmait pour les couleurs et les lumières des tableaux des peintres orientalistes. Le référent en Espagne semble aussi plus dicible en termes de peinture à l'aide de couleurs et des lignes. Un élément permanent des descriptions de son récit de voyage est la lumière et la couleur. Il essaie lui-même de décrire ces couleurs fantastiques et observe avec enthousiasme un coucher de soleil sur les Sierras. Il s'efforce de faire sentir de son mieux l'admirable poésie et les couleurs de la scène, les tons accentués, les silhouettes des montagnes ressortant avec netteté, mais se rend compte qu'il est incapable de peindre ce paysage :

Les montagnes prenaient dans l'éloignement des teintes pourpres et violettes, glacées d'or, d'une chaleur et d'une intensité extraordinaire ; l'absence complète de végétation imprimait à ce paysage, uniquement composé de terrains et de ciels, un caractère de nudité grandiose et d'âpreté farouche dont l'équivalent n'existe nulle part, et que les peintres n'ont jamais rendue¹⁰⁶.

La lumière de la Sierra Nevada brille «*comme une découpe d'argent*» la neige étincelle et renvoie des éclairs prismatiques :

le soleil semblable à une grande roue d'or dont son disque était le moyen épanouissait comme des jantes ses rayons en flammes¹⁰⁷.

À Cadix, Gautier se plaint qu'il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain de couleurs assez claires, de teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante de la glorieuse matinée :

Deux teintes uniques vous saisissaient le regard : du bleu et du blanc ; mais du bleu aussi vif que la turquoise, le saphir, le cobalt, et tout ce que vous pourrez imaginer d'excessif en fait d'azur ; mais du blanc aussi pur que l'argent, le lait, la neige, le marbre et le sucre des îles le mieux cristallisé ! Le bleu, c'était le ciel,

¹⁰⁴ *Ibid.* : 95.

¹⁰⁵ «Les gravures anglaises et les nombreux dessins que l'on a publiés de la cour des Lions n'en donnent qu'une idée fautive : ils manquent presque tous les de proportions, et par la surcharge que nécessite le rendu des détails infinis de l'architecture arabe, font concevoir un monument d'une bien plus grande importance.» (*Ibid.* : 283.)

¹⁰⁶ *Ibid.* : 359.

¹⁰⁷ *Ibid.* : 248.

répété par la mer ; le blanc, c'était la ville. On ne saurait rien imaginer de plus radieux, de plus étincelant, d'une lumière plus diffuse et plus intense à la fois. Vraiment, ce que nous appelons chez nous le soleil n'est à côté de cela qu'une pâle veilleuse à l'agonie sur la table de nuit d'un malade¹⁰⁸.

En Andalousie les couleurs deviennent plus violettes et plus chaudes. Lorsque Gautier monte au Mulhacen il trouve des couleurs les plus variées :

Les cimes voisines, chauves, fendillées et lézardées de haut en bas, avaient dans l'ombre des teintes de cendre verte, de bleu d'Égypte, de lilas et de gris de perle, et dans la lumière des tons d'écorce d'orange, de peau de lion, d'or bruni, les plus chauds et les plus admirables du monde¹⁰⁹.

En somme, ces comparaisons picturales sont le plus souvent sollicitées pour souligner la réalité des descriptions, lorsque le métadiscours cherche à établir des liens entre les moyens d'expression pour trouver, sinon le mot juste, du moins l'image la plus fidèle à l'esthétique du récit de voyage.

On voit donc l'importance de ces peintres orientalistes de l'image de l'Espagne gautiériste qui fait partie des autres codes d'expression qui parcourent le récit pour prendre métaphoriquement en charge l'énonciation narrative. La référence aux œuvres littéraires, à un Orient et aux tableaux viennent perturber l'apparente exactitude de la description de Gautier, elle fait comme éclater le cadre étroit du paysage, le motif représenté se charge de sens : il symbolise soudainement l'«Orient épanoui rayonnant et calme, avec ses contours sereins et ses couleurs éclatants¹¹⁰...»

Gautier évoque aussi la nécessité de lire entre les lignes des livres, et de chercher ce qui se trouve sous le déguisement :

Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur : on doit faire la part des systèmes philosophiques ou littéraires, des affectations à la mode en ce moment-là, des réticences exigées, du style voulu ou commandé, des imitations admiratives et de tout ce qui peut modifier les formes extérieures d'un écrivain. Mais sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire ; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue ; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent¹¹¹.

Ainsi dans le *Voyage de l'Espagne* «les formes extérieures» à l'aide des comparaisons picturales et littéraires se transforment en voyage dans un pays

¹⁰⁸ *Ibid.* : 414.

¹⁰⁹ *Ibid.* : 411.

¹¹⁰ *La Presse*, 22 mars 1838. Variétés. Exposition du Louvre. In : F. Moulinat : *Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830*, vol. 2... , *op.cit.* : 254.

¹¹¹ T. Gautier : «Spirite», in : *Œuvres*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1995 : 1474.

très exotique et lointain de l'Europe. Le principal effet de ces comparaisons est peut-être de disséminer son lexique, ses codes à l'intérieur du récit de voyage. Il y aurait ainsi un effet de contamination linguistique du référent par la langue de l'écrivain qui tend à proposer une saisie purement littéraire d'une réalité. Grâce à sa fantaisie et ses lectures, le récit gautiériste envisage le réel comme un texte et se l'approprie par un langage qui met en équivalence le récit de voyage et le réel qu'il est censé représenter. Pour Bernard Vannier «alors même qu'il prétend à l'exactitude de la représentation la plus fidèle, le discours littéraire est contraint de souligner sa nature verbale. Il inclut à la fois le langage objet qu'il ordonne, et le méta-langage nécessaire au décodage du message»¹¹².

On pourrait caractériser ce récit de voyage par l'adjectif «arabesque» qui y apparaît tant de fois. Depuis Aloïs Riegl (1893), l'arabesque est définie comme un groupe d'ornements «caractérisé par la bifurcation des rincaux, composés essentiellement de tiges portant des feuilles stylisées et sans qu'il soit possible de voir ni leur commencement ni leur fin»¹¹³. Aux XIX^e et XX^e siècles, le nom d'arabesque est donné à toutes les formes où il est question d'un jeu de lignes sans aucune référence historique exacte : l'association avec le superflu opposé au nécessaire, la combinaison avec l'ornemental, ou tout simplement l'indication de l'origine arabe, c'est-à-dire non européenne, d'une décoration. Le récit de Gautier est bien ludique comme l'arabesque.

Mais cette «langue non-littéraire» est importante non seulement dans le *Voyage en Espagne* mais dans d'autres textes de Gautier, comme l'a remarqué Riffaterre. Chez Gautier, le monde possède la particularité de ressortir à la fois au demaine réel et à celui de l'imaginaire. Il est convaincu que le poète possède «[...] le don de correspondance, pour employer l'idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une unité secrète qu'il sait découvrir par une intuition secrète les rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le voyant peut saisir, les objets éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poète est doué de cette qualité plus ou moins développée qui est l'essence de l'art¹¹⁴».

À l'aide de ses correspondances, Gautier est capable de déformer, de transformer, d'animer le monde réel qui est «chargé tout-à-coup de signi-

¹¹² B. Vannier : «Les dessous des cartes. Le discours littéraire dans le roman balzacien», *Modern Language Notes* 4, 1970 : 496–509, p. 496.

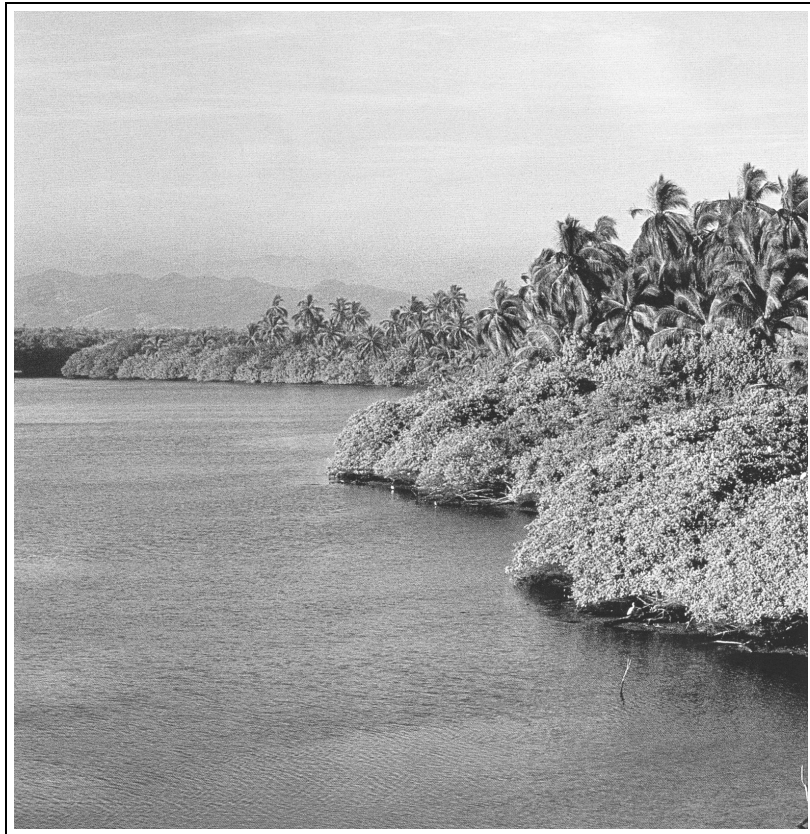
¹¹³ G. E. Barstad : *Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier. Arabesques et identités fluctuantes*, Paris : L'Harmattan, 2006 : 178.

¹¹⁴ T. Gautier : «À propos de Baudelaire», in : *Souvenirs romantiques*, Paris : Garnier, 1929 : 300–301.

fications et de symboles particuliers¹¹⁵». Ce type d'écriture est surtout important dans les récits fantastiques où les passages descriptifs exposent un cadre réaliste et fonctionnent comme repoussoirs des événements surnaturels, permettant de maintenir le suspense. La description a alors un rôle dilatoire par rapport au récit.

Choix du vocabulaire, connotation autonymique, métaphores plurielles, tout inscrit donc la subjectivité d'un locuteur poétique qui ne dissimule pas sa prérogative dans l'acte énonciatif qui crée le récit de voyage. La multiplication des relais entre le récit et la diagèse, la prolifération des termes synonymes ou analogues, la juxtaposition des codes de référence indiquent bien que le récit de voyage de Gautier est interprétation et non reproduction de l'Espagne.

¹¹⁵ R. Benesch : *Le regard de Théophile Gautier*, Zurich : Juris Verlag, 1969 : 31.



LA FEMME EST UNE ÎLE: ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE LOS ENUNCIADOS METAFÓRICOS EN LA PUBLICIDAD

MARIA JOSÉ ALBA REINA

Universidad de Cádiz
Departamento de Filología Francesa e Inglesa
Bartolomé Llompart s/n
11003, Cádiz
España
mariajose.alba@uca.es

Abstract: This paper provides an analysis of metaphoric utterances from a Relevance Theoretic point of view. We propose that only a theory which includes the concept of contextual effects is able to explain, in an exhaustive way, how publicity manages to capture the targeted customer's attention to make them buy the promoted product.

Keywords: relevance, metaphor, publicity, contextual effect

En el marco teórico propuesto por Sperber y Wilson (1989 [1986]), la interpretación pragmática es una función del sistema central del pensamiento. Por lo tanto, un análisis pragmático ha de explicar el procesamiento que es propio del sistema cognitivo central. El proceso comienza con la representación semántica activada. El lector de manera automática realiza un proceso de descodificación cuyo resultado es la representación semántica correspondiente al enunciado en cuestión, sólo el desarrollo de la misma dará lugar a una forma proposicional completa, dicho desarrollo tiene lugar en el procesador central y reclama la intervención de la información contextual, por lo tanto es producto de un proceso inferencial.¹

¹ Según la teoría de la pertinencia y como señala Vicente (1991: 51), un enunciado tiene tanto propiedades lingüísticas, que son descodificadas de forma automática sin aflorar a la consciencia, como no-lingüísticas que habrán de ser inferidas en el contexto particular de uso. Por descodificación el destinatario obtiene también el tipo de oración de que se trata: declarativa, interrogativa, imperativa, o exclamativa, ya que ésta es una cuestión que pertene-

Una vez emitida la preferencia:

1. *La femme est une île*, el proceso interpretativo respondería al siguiente esquema:
2. Acceso a la forma lógica: *La femme est une île*.
3. Acceso a los conceptos que componen la forma lógica: *femme, île*.
4. Acceso a las entradas lógicas, enciclopédicas y léxicas ligadas a los conceptos en cuestión.
5. Entrada en el contexto de las hipótesis contextuales extraídas de las entradas ligadas a los conceptos; por ejemplo:
 - a) *La femme est un être mystérieux.*
 - b) *Une île est un lieu inaccessible.*
 - c) *Une femme est secrète.*
 - d) *Une île est un lieu caché.*
 - e) *Une île est un lieu ténébreux, paradisiaque, sauvage, inconnu. . .*
 - f) *Une femme est un énigme.*
 - g) *Une femme est intime.*
 - h) *L'île est le voyage, l'aventure, la découverte. . .*
6. Recuperación de implicaturas² a partir del contexto y de la forma proposicional del enunciado.

ce a la gramática. Ni la forma lógica (o representación semántica) del enunciado corresponde a la proposición expresada por el mismo, ya que para que esto sea posible es indispensable la intervención del contexto, ni el tipo de oración utilizada puede ser automáticamente traducido a una cierta actitud proposicional al margen del contexto. Una vez concluida la labor de descodificación queda la tarea inferencial, que consiste en a) seleccionar una única representación semántica de entre las que la gramática específica para el enunciado, b) completarla y enriquecerla hasta lograr la forma y la actitud proposicionales que el locutor quería comunicar, y finalmente c) habría que determinar qué asunciones comunica el enunciado de manera implícita combinando la forma proposicional con el contexto.

² Sperber y Wilson distinguen dos tipos de implicaturas, las premisas implicadas que son obtenidas mediante un proceso inductivo de formación de hipótesis y las conclusiones implicadas resultado de un proceso deductivo que toma como premisas la explicatura de la oración y las premisas implicadas.

7. Selección del conjunto de implicaturas adecuado sobre la base del principio de pertinencia.

Nuestro análisis comenzaría en el punto en que la forma lógica resultado de la actividad del módulo lingüístico, es presentada al procesador central, una vez consumada la fase automática modular del proceso interpretativo. Como veremos en el desarrollo del esquema anteriormente propuesto, dicha forma lógica ha de ser enriquecida por el contexto a través de mecanismos inferenciales para así conseguir una forma proposicional completa de la que se puedan derivar los efectos contextuales del enunciado, en el caso de las metáforas los efectos poéticos.

1. Determinación de la forma proposicional

Por consiguiente el proceso de determinación de la forma proposicional completa no sólo necesita la intervención de información contextual, sino también la ayuda de supuestos recuperados de la memoria enciclopédica. El papel del módulo pragmático consiste pues en completar la forma lógica inicial mediante información de índole diversa, al tener que integrar distintos tipos de informaciones este proceso ha de realizarse en el sistema central. Por lo tanto, la descodificación sólo proporciona representaciones mentales que son usadas como esquemas para identificar la forma proposicional del enunciado; es en entonces cuando empiezan a funcionar los procesos inferenciales que permitirán al destinatario ir enriqueciendo la forma lógica hasta la consecución de una forma proposicional completa. La recuperación de la proposición expresada por el enunciado constituye un proceso inferencial guiado por el principio de pertinencia. Así la forma proposicional que el destinatario está interesado en recuperar es una vez más la que sea coherente con el principio de pertinencia. En ausencia de limitaciones contextuales reales o establecidas por el locutor el destinatario construirá automáticamente un contexto que facilite la interpretación más coherente con el principio de pertinencia y que requiera un esfuerzo menor, de modo general el destinatario elige en primer lugar la interpretación que mejor se adecua al contexto más accesible. Si el contexto inmediato sigue sin proporcionarnos una interpretación pertinente entonces habrá que ir ampliándolo: más información de las entradas enciclopédicas, de la situación de la memoria a corto, a medio o largo plazo. Datos menos accesibles, sí, pero más pertinentes. De modo general, decir que la eliminación de todas

las interpretaciones menos una (Sperber & Wilson 1989 [1986]:277) no es un proceso consciente lo cual indica que se trataría de un proceso relativamente periférico. Pero, lo que determina que elija una interpretación como la más adecuada es la información contextual:

Dans les processus inférentiels et dans la compréhension verbale en particulier, le choix d'un contexte est partiellement déterminé, d'une part, par les contenus de la mémoire du dispositif déductif, de la mémoire générale à court terme, de la mémoire encyclopédique, et d'autre part, par l'information immédiatement perceptible dans l'environnement physique. Ces facteurs ne déterminent pas un contexte unique mais un ensemble de contextes possibles. (*ibid.* : 214)

El elemento que determina la elección *del contexto*, de entre todos los posibles es el principio de pertinencia. Antes de proseguir con nuestro análisis del proceso interpretativo de los enunciados metafóricos en discurso publicitario, creemos conveniente revisar el papel del contexto en dicho proceso

1.1. Contexto y pertinencia en la determinación de la forma proposicional

De modo que, no es que primero se evalúe el contexto y luego se evalúe la pertinencia, el destinatario espera que el supuesto que está procesando sea pertinente, e intenta seleccionar un contexto que justifique sus expectativas, un contexto que maximice la pertinencia del enunciado:

Dans le cas de la compréhension verbale, en particulier, c'est la pertinence qui est considérée comme donnée, et le contexte qui est traité comme une véritable variable. (*ibid.* : 215)

El principio de pertinencia explica cómo se selecciona el contexto apropiado para la interpretación de un enunciado. Sperber y Wilson (1989) proponen que al iniciarse el proceso interpretativo existe un contexto inicial construido por los supuestos almacenados en la memoria del mecanismo deductivo a partir del proceso deductivo inmediatamente precedente. Sin embargo este contexto inicial puede ser extendido en diferentes direcciones a lo largo del proceso interpretativo. Una manera de extenderlo es añadirle supuestos empleados en, o derivados de, procesos deductivos previos. Otra vía de extensión es añadir supuestos almacenados en las entradas enciclopédicas de conceptos ya presentes en el contexto o en el supuesto que se está procesando. Por último el contexto inicial puede ser ampliado añadiéndole

información sobre el entorno inmediatamente observable.³ Este contexto inicial no es construido activamente por el sujeto, viene dado de forma inmediata. Evidentemente la extensión del contexto conlleva un gran coste de procesamiento que hay que equilibrar. Así, el destinatario no puede acceder inopinadamente a todas y cada una de estas vías de extensión, ya que esto supondría la disminución de la pertinencia global del enunciado que se está procesando. Para Sperber y Wilson existe un conjunto cerrado de contextos ordenados por orden de accesibilidad:

Le contexte initial, minimal, est immédiatement donné; viennent ensuite dans l'ordre d'accessibilité les contextes auxquels on peut accéder en une seule étape, c'est-à-dire les contextes qui n'incluent pas d'autres contextes que le contexte initial; puis les contextes auxquels on peut accéder en deux étapes, c'est-à-dire ceux qui n'incluent comme autres contextes que le contexte initial et une extension de ce contexte initial obtenue en une étape; et ainsi de suite.
(*ibid.* : 216)

Por lo tanto la posibilidad de extender el contexto inicial implica que cada contexto, excepto el primero, incluye otros contextos, es decir, el conjunto de contextos accesibles está ordenado por una relación de inclusión. Ésta a su vez supone una correspondencia con un orden de accesibilidad: cuanto más se haya de extender el contexto inicial, menos accesibles serán los supuestos que formen parte del contexto ampliado. Por lo tanto cuantos más pasos hayan de darse para acceder a los supuestos que constituyen el contexto, mayor será el esfuerzo de procesamiento que el destinatario tendrá que realizar. Así, cuanto menos accesibles sean los supuestos contextuales que conforman un contexto, mayor será el esfuerzo necesario para construirlo. La selección del contexto adecuado en un intercambio comunicativo viene determinado por la búsqueda de pertinencia. Dado que el curso de nuestros procesos de razonamiento se dirige hacia la búsqueda de la pertinencia óptima, nuestra mente debe intentar seleccionar, de entre todas las fuentes de las que dispone, la información que sea más pertinente dado el contexto inicial, esto es, aquella que dé lugar a un mayor número de efectos contextuales y que requiera un menor coste de procesamiento:

³ Según Sperber y Wilson (1987: 703) el contexto inicial puede ser extendido en tres direcciones: "[...] by adding to it assumptions used or derived in preceding deduction, by adding to it chunks of information taken from the encyclopaedic entries of concepts already present in the context or in the assumption being processed, and by adding input information about the perceptual environment".

[...] l'individu vise automatiquement à maximiser la pertinence, et [...] c'est l'estimation de cette pertinence maximale qui influe sur son comportement cognitif. Pour maximiser la pertinence d'une hypothèse, il faut choisir le meilleur contexte de traitement possible, c'est-à-dire le contexte qui permet d'obtenir le meilleur rapport entre effort et effet. Lorsque ce rapport optimal est obtenu, nous dirons que l'hypothèse a été *traitée optimalement*. (*ibid.* : 219)

Este necesario equilibrio entre los efectos contextuales y el esfuerzo de procesamiento ha dado lugar a una redefinición de la noción de contexto, no es único ni le es dado de antemano al destinatario (imagen esta recurrente y quizás derivada del hecho de que se considera contexto la información aportada por los enunciados anteriores del mismo intercambio, el co-texto). La noción de *conocimiento enciclopédico*, que se relaciona con la terminología sobre las estructuras cognitivas atesoradas en la mente del individuo invalida la idea de un contexto prefabricado, dado,⁴ y crea una noción dinámica de contexto, una visión interactiva, en la que tanto la información de enunciados anteriores del mismo intercambio, como la extracción de información enciclopédica a lo largo de la interacción, conforman el contexto básico que actúa como base que sustenta el procesamiento de la nueva información. Así, el destinatario irá seleccionando a medida que avanza la interpretación el contexto más adecuado:

Une étape cruciale du traitement de toute information nouvelle, et un particulier de toute information nouvelle verbalement communiquée, consiste, selon nous, à combiner cette information à un ensemble approprié d'hypothèses auxiliaires placées dans la mémoire du dispositif déductif, ensemble qui constitue alors le contexte. Pour toute information nouvelle différents ensembles d'hypothèses provenant de sources variées (mémoire à long terme, mémoire à court terme, perception) pourraient être choisis comme contexte. Mais on ne pourrait pas pour autant choisir pour servir de contexte n'importe quel sous-ensemble de la totalité des hypothèses accessibles à l'organisme. L'organisation de la mémoire encyclopédique et l'activité mentale du moment imposent des limites à la classe des contextes potentiels parmi lesquels, à un moment donné, le contexte réel peut être choisi. (*ibid.* : 209)

De modo que, como hemos señalado el contexto está permanentemente en construcción, no está predeterminado y es la búsqueda de pertinencia óptima la que guía el proceso de creación del mismo.⁵ Apoyándose en la

⁴ Cfr. Torres (2000).

⁵ "Le contexte implique la mémoire: une telle conception du contexte se sépare en effet radicalement de la conception classique en ce qu'il s'agit cette fois-ci d'un phénomène émi-

pertinencia el destinatario tiene ante sí un una serie de contextos que están psicológicamente jerarquizados por orden de accesibilidad.⁶ La accesibilidad de un determinado contexto está directamente relacionada con el grado de accesibilidad de los supuestos que lo constituyen: un supuesto es relevante para un individuo en un momento dado si y sólo si es relevante en uno o más de los contextos accesibles para este individuo en ese momento.⁷ Por lo tanto, el primer contexto lo activa el enunciado que los destinatarios irán extendiendo según transcurra el proceso de interpretación. Este desarrollo lleva a cabo de forma secuencial (es decir según surja la necesidad en el procesamiento lineal de la información). Después de confrontar la forma proposicional con ese primer contexto y verificar que la proposición derivada no casa con el principio de pertinencia hay que seguir construyendo el contexto, en nuestro caso, cada tipo de metáfora necesitará de más o menos supuestos para construir el contexto, cuanto más hayamos de extender el contexto inicial más inasequibles se hacen los supuestos de ese contexto ampliado, mayor pues será el esfuerzo para recuperarlos. En publicidad todo esto se intenta controlar,⁸ así, un contexto menos accesible que requiera mayor esfuerzo, más tiempo, puede hacer desistir al lector, por consiguiente el enunciado que desencadena la construcción de ese contexto a de ser lo suficientemente atractivo, como para que no se produzca la disidencia, ha de ser no sólo óptima sino seductoramente pertinente. Ocurre entonces

nemment mémoriel. Le contexte n'est plus conçu comme quelque chose d'extérieur, mais comme une réalité cognitive: contexte linguistique, situation extra-linguistique, connaissances générales se retrouvent tous traités mémoriellement: ils ont tous le statut de représentation interne, même s'ils se différencient quant à l'origine et au niveau de la représentation (mémoire courte, mémoire longue, etc.) [...] Une expression déictique ne sera plus non plus définie par le site de son référent, mais par le fait qu'elle introduit une entité non encore mémorisée dans le modèle contextuel" (Kleiber 1994: 19-20).

⁶ “[...] on ne recourt au contexte général que par défaut, que s'il n'y a pas de contexte plus spécifique d'accessible. De la même façon se laisse établir une hiérarchie entre le contexte linguistique et le contexte extra-linguistique immédiat: si un contexte linguistique est disponible pour le pronom personnel *il*, par exemple, on n'ira pas chercher un antécédent dans la situation extra-linguistique, parcequ'il est estimé moins accessible que l'antécédent linguistique, dans la mesure où celui-ci a été explicitement introduit dans la mémoire et se trouve doncêtre plus saillant que le référent non encore introduit” (*idem*).

⁷ “Un supuesto es cada uno de los pensamientos que un individuo tiene catalogados como representaciones del mundo real. Esto es, representaciones diferentes de las opiniones personales, las creencias, los deseos, etc.” (Escandell 1993: 135).

⁸ El mayor o menor éxito de cualquier comunicación tiene que ver por un lado, con la capacidad del locutor para prever en qué contexto el destinatario procesará la información facilitada, y por otro, con la habilidad con la que el destinatario selecciona el contexto que se espera de él.

que los efectos contextuales son múltiples y el proceso de desconstrucción interpretativa placentero. Ya de entrada podemos decir que el esfuerzo de procesamiento que es requerido de un destinatario en el momento de (procesar/interpretar) un enunciado no sólo depende de la mayor o menor complejidad lingüística sino también, del grado de accesibilidad del contexto en el que éste ha de ser procesado, y del tipo y número de inferencias que ha de realizar para computar los efectos contextuales de dicho enunciado en el contexto en cuestión. En publicidad hay que cuidar la (in)accesibilidad y se hace conociendo bien de antemano a los futuros compradores su conocimiento enciclopédico e incluso los contextos que son capaces de construir. Por lo tanto, en el proceso de interpretación de un enunciado, la mayor o menor accesibilidad a un supuesto almacenado en nuestra memoria está condicionada por factores tales como el tiempo que hace que lo procesamos por primera vez, y de modo global con la saliencia⁹ del mismo, que tiene que ver sin duda con la frecuencia de uso y con razones de índole socio-cultural elemento central en publicidad. Cuanto mayor sea la frecuencia con se procesa una representación:

Paul est un cochon,

mayor fijación en la memoria y mayor accesibilidad de dicha representación; así ocurre con las metáforas más convencionales con las que también juega la publicidad para que el otro se quede más fácilmente con la cantinela usando un mecanismo inverso al de las más creativas dónde el mayor esfuerzo requerido es el que fija. Por su parte, El nivel socio-cultural como cualquier otro aspecto que determine al futuro consumidor es muy tenido en cuenta por los publicistas en el diseño de los anuncios, todo lo que controlen del otro ayuda a seducir a vender, y es que en todas nuestras percepciones el trasfondo cultural es de central importancia:

As Fodor (1983) points out, distinction between “central thought processes” and “perceptual” processes is assumed in current cognitive psychology. Perceptual systems are said to transform information from sensory representations into conceptual representations. The information received by such input systems, however, underdetermines the information derived from them

⁹ Cfr. Grunig (1991). Es la saliencia, la emergencia de determinadas entidades con respecto a otras, lo que hace que determinados supuestos sean más accesibles que otros: “Dans l’interprétation des expressions référentielles, ce type de phénomène est particulièrement décisif, sans que l’on sache trop bien encore comment il fonctionne. L’important est qu’il permet d’expliquer pourquoi ce ne sont que certains éléments d’une situation qui sont pertinents et non d’autres” (Kleiber 1994: 19–20).

by the central thought processes. In other words, the central thought processes integrate information derived from the senses with information stored in memory to determine what is actually perceived. Thus, even the processing of information derived from the senses is affected by cultural Knowledge.
(Tanaka 1994: 2)

El conocimiento cultural de cada uno determina todas sus percepciones. Según la teoría de la relevancia, la cognición humana ha desarrollado la capacidad de combinar cualquier información nueva con información ya almacenada en nuestra memoria, con el objetivo de minimizar el esfuerzo de procesamiento y maximizar los posibles efectos contextuales, atendiendo así a l principio de pertinencia.

También favorece la accesibilidad el hecho de que ciertas representaciones mentales se usen frecuentemente en relación con otras al punto de que esa información puede estar detrás de la etiqueta de la entrada enciclopédica (éstas contienen información acerca de la denotación y la extensión de los conceptos, los hechos con los que se relacionan y las propiedades que lo caracterizan). Así cuando se procesa uno de los conceptos, se activa el resto como contexto más inmediato. El acceso a un contexto de estas características abarata enormemente el coste de procesamiento de recuperar supuestos contextuales nuevos.¹⁰

En nuestro ejemplo: *La FEMME est une ÎLE*, el destinatario, partiendo de la información almacenada bajo las entradas enciclopédicas de los conceptos que aparecen en este enunciado, *FEMME* e *ÎLE*, esto es, partiendo de ese contexto inicial más accesible constituido fundamentalmente por aquellos supuestos relacionados de alguna forma con los conceptos *FEMME* e *ÎLE*, el destinatario procesará la forma proposicional para obtener una interpretación consistente con el principio de pertinencia. En el caso de este enunciado metafórico, el destinatario recupera la forma proposicional *La femme est une île*, el problema se plantea cuando una vez recuperada la explicatura,¹¹ el lector procede a integrarla en el conjunto de sus conocimientos del mundo, es decir, procederá a su evaluación en términos

¹⁰ Como señala Lachat (1998: 108), La entrada enciclopédica de un concepto sólo es accesible cuando aparece en una hipótesis tratada o utilizada. A veces la información es accesible en una sola etapa, en otras ocasiones son necesarias varias etapas, cada nueva etapa conlleva una ampliación del contexto; a veces, el número de etapas es tan elevado que la información se hace inaccesible.

¹¹ Tanto la obtención de la forma proposicional que es el primer paso para obtener las explicaturas, como la derivación de las implicaturas han de llevarse a cabo atendiendo al principio de pertinencia, ya que sólo aquellas asunciones que sean consistentes con la presunción de pertinencia óptima serán tenidas en cuenta a lo largo del proceso interpretativo.

de la contribución que dicha representación hace al conjunto más general de conocimientos que constituyen su entorno cognitivo. Nuestra *visión del mundo* consiste en una serie de rutinas relativamente estables, y el esfuerzo de tratamiento de la información nueva depende fundamentalmente de si podemos o no incluirla en nuestras rutinas cognitivas o en nuestro sistema de conocimiento.¹² Evidentemente una mujer no es una porción de tierra rodeada de agua por todas partes. Esa interpretación no es coherente con el principio de pertinencia. Y es que al mismo tiempo que el lector va completando la identificación de la forma proposicional, y comienza a evaluar la posible interpretación del enunciado, el procesamiento del resto del enunciado continúa de manera que el sistema central sigue recibiendo información en realidad no deja de recibir información, dicha información va modulando la interpretación y la construcción del contexto, dicha construcción está abierta a revisiones y cambios a lo largo de todo el proceso interpretativo. Cuando el destinatario trata de llevar a cabo la integración de la primera interpretación recuperada éste se da cuenta de que no encaja, no es óptimamente pertinente, esto es no casa, no interactúa con el conjunto de los supuestos contextuales que el procesador tiene a su disposición a esas alturas del procesamiento, y que le han sido facilitados por la información procedente del resto del enunciado, otros estímulos visuales o auditivos o en el caso de los anuncios publicitarios por todo el exorno, la imagen. Claro lo comunicado no coincide con la explicatura, y es que primero se selecciona de manera casi-automática un determinado significado, en un contexto inicial recuperado con muy bajo coste, que debido al orden secuencial de los estímulos y a las limitaciones propias de los sistemas cognitivos humanos, hace que en ese primer contexto no se cuente con ciertos supuestos contextuales de los que sí puede disponer poco después y que juegan un papel determinante en la correcta interpretación de los enunciados. Por consiguiente es el criterio de respeto o coherencia con el principio de pertinencia el que guía al lector a abandonar la interpretación inicialmente recuperada tan pronto como comprueba que el enunciado en dicha interpretación no produce los efectos contextuales que equilibren el quebrado entre el esfuerzo de procesamiento empleado hasta el momento y las expectativas de pertinencia que el estímulo ostensivo ofrecía inicialmente. Hay que seguir buscando hasta encontrar una interpretación que sea pertinente de forma óptima. En el caso de los enunciados metafóricos lo que se comunica no coincide con la explicatura. De modo que el contexto

¹² Cfr. Lachat (1998: 107).

inicial formado por informaciones ya en la memoria del sistema deductivo y por extensión por los supuestos contextuales facilitados por los conceptos presentes en el enunciado a saber información enciclopédica sobre mujeres e información enciclopédica sobre islas es insuficiente. Se ha producido un choque entre las informaciones almacenadas en los conceptos, *femme* reclama una determinada continuación semántica en este caso dichas expectativas chocan al encontrarse con B, *île*, una interpretación literal de *île* refuerza la idea de choque, de modo que hemos de añadir nuevos supuestos, debemos crear un nuevo contexto, un contexto que nos permita relacionar entradas enciclopédicas aparentemente sin conexión alguna que chocan, pero que sabemos (porque nos regimos por el principio de pertinencia) que coaccionan, interactúan para crear algo más o menos nuevo, un significado que finalmente se nos mostrará como altamente pertinente, el sentido metafórico. Los nuevos supuestos han de estar de algún modo relacionados con las entradas ligadas a los conceptos, evidentemente en la elección de unos supuestos y no de otros la interacción entre *femme et île* es esencial ya que para llegar a una interpretación consistente con el principio de pertinencia accedemos a supuestos contextuales derivados de B (*île*) que surgen bajo el influjo de A (*femme*) como dijimos la elección no sería la misma si A = *femme* y B = *île* fuesen A = *ma cuisine* y B = *île*. Así podemos añadir los siguientes supuestos para ampliar el contexto inicial:

Contexto 1.

- a. une île est un lieu pour l'aventure, un lieu à découvrir
- b. une île est un lieu inaccessible, mystérieux
- c. une île est un paradis.
- d. une île est un beau lieu.

Algunos supuestos forman parte de un entorno cognitivo general, son estereotipos lugares comunes, otros son más personales, dependen de nuestra experiencia personal con mujeres e islas; a partir de este nuevo contexto en construcción y del propio enunciado se empiezan a derivar implicaturas que son el territorio que más le interesa explotar a la publicidad. Sólo cuando el sistema central disponga de toda la información contextual necesaria, esto es, cuando haya procesado el resto del enunciado en el que se informa de que se trata de un anuncio de perfume (*La femme est une île. Fidji est son parfum*), y haya procesado la información que se presenta visualmente, la imagen de una mujer abrazando un frasco de perfume en una isla, se llevará a cabo la correcta interpretación.

2. La metáfora como recurso para producir efectos poéticos

La interpretación de los enunciados metafóricos exige inferencias extra, proceso que necesita un esfuerzo añadido que se ve recompensado puesto que la recategorización de la realidad que nos ofrecen las metáforas enriquecen nuestro entorno cognitivo, no sólo en lo conceptual sino también en lo emocional. El mayor esfuerzo requerido al destinatario para que procese un enunciado metafórico publicitario está justificado porque en contrapartida son extraordinarios los efectos contextuales que se recuperan, efectos poéticos que ningún otro estímulo hubiera podido desencadenar, ya que el esfuerzo de procesamiento suplementario es el que permite que el destinatario repare en informaciones que en otras circunstancias hubieran pasado desapercibidas. No olvidemos que en el proceso de interpretación de enunciados hay que tener en cuenta la información lingüística facilitada por la preferencia, la información estereotipada que asociamos a los conceptos y nuestra capacidad de relacionarlos, este último factor es determinante en la interpretación de los enunciados metafóricos.

Los efectos poéticos son la consecuencia de acceder a una amplia gama de implicaturas muy débiles en la inevitable búsqueda de relevancia en la que nos vemos envueltos durante todo el proceso interpretativo. “Appellons *effets poétiques* les effets particuliers d’un énoncé dont la pertinence procède principalement d’un ensemble étendu d’implications faibles” (Sperber & Wilson 1989 [1986]: 333). Ya hemos señalado que el discurso publicitario cultiva este tipo de efectos poéticos ya que justamente una de esas múltiples implicaturas débiles captará al destinatario para que compre finalmente el producto, y es que, los efectos poéticos modifican el entorno cognitivo de un modo especial, en lugar de añadir supuestos enteramente nuevos que sean fuertemente manifiestos en ese contexto, aumentan el carácter manifiesto de una gran cantidad de supuestos débilmente manifiestos. Los efectos poéticos crean no sólo conocimientos comunes sino (y fundamentalmente) impresiones comunes:

Les énoncés produisant des effets poétiques peuvent être utilisés précisément pour susciter ce sentiment de mutualité apparemment affective plutôt que cognitive. [...] si l’on regarde ces effets affectifs au microscope de la théorie de la pertinence, on découvre un nuage de petits effets cognitifs. (*ibid.*: 336)

Las metáforas (sobre todo las muy creativas) se caracterizan por provocar en el destinatario un mayor número de efectos contextuales de carácter poético, que en el caso de la publicidad no sólo se limitan al placer interpretativo

o al placer provocado por lo interpretado sino a la seducción del destinatario para que adquiriera el producto. Los efectos poéticos, artísticos o emocionales, son alcanzados en el transcurso de la inevitable búsqueda de pertinencia, principio rector de la comunicación.

Cuanto más amplia sea la gama de efectos contextuales y mayor el grado de responsabilidad que se deja al destinatario para reconstruirlos durante el proceso de interpretación, más creativo será el enunciado utilizado por el locutor. Para lograr esta riqueza interpretativa, el destinatario ha de ir más allá del contexto inmediato y de los conocimientos de fondo más accesibles y acceder a un campo de conocimiento más amplio, examinando todos los posibles supuestos contextuales que puedan contribuir a la derivación de un mayor número de efectos sugeridos. Las metáforas más creativas son aquellas que requieren poner en marcha procesos de inferencia para descubrir las relaciones entre los conceptos (tópicos y vehículos). En general el procesamiento requerirá más tiempo cuando sea necesario poner en marcha procesos adicionales para encontrar la interacción entre los conceptos (A y B, Femme et île) Todo ello viene a reforzar la idea de que las diferencias en el procesamiento se deben a problemas de acceso, conocimiento y reinterpretación de los contenidos y no al carácter metafórico o literal de los enunciados (Gallego 1996: 85).

2.1. Las implicaturas débiles

Hemos comprobado que en el ejemplo *Le femme est une île*, una vez recuperada la forma proposicional el destinatario ha debido ampliar el contexto inicial ya que la interpretación que obtenía no satisfacía sus expectativas de pertinencia, la mujer no es un accidente geográfico; de modo que guiado por la búsqueda de pertinencia ha construido un nuevo contexto (**Contexto 1**), con una serie de supuestos no demasiado inaccesibles, más o menos estereotípicos, que le permita recuperar una interpretación adecuada, de modo que cuando procesa *Le femme est une île* en el **Contexto 1**.

Obtiene determinados efectos contextuales, en este caso implicaturas fuertes del tipo:

- a. La femme est comme un paradis
- b. La femme est belle comme une île mystérieuse

Les implications les plus fortes sont les prémisses ou les conclusions totalement déterminées, [...] l'auditeur ne peut pas aboutir à une interprétation

cohérente avec le principe de pertinence s'il ne reconstitue pas ces implications, dont le locuteur assume donc l'entière responsabilité. Les implications fortes sont les prémisses et les conclusions [...] que l'auditeur est encouragé à concevoir sans y être pour autant obligé. Plus l'encouragement est faible et plus l'éventail des inférences suggérées est ouvert, plus les implications sont faibles. On finit par atteindre un point, [...] où l'auditeur ne reçoit du locuteur plus aucun encouragement à retenir telle prémisses ou telle conclusion particulière, et où, s'il les retient quand même, c'est sous sa seule responsabilité. (Sperber & Wilson 1989 [1986]: 297)

Sin embargo el contenido informativo del resto del enunciado *La femme est une île. Fidji est son parfum* y de la imagen facilitan el acceso a nuevos supuestos, el contexto se extiende al ir añadiéndole los nuevos supuestos derivados del texto y del contexto pictórico. El procesador puede acceder a la información enciclopédica facilitada por los conceptos *Fidji e île* así como a los supuestos proporcionados por la imagen.

Contexto 2:

1. Información enciclopédica sobre las islas Fidji y sobre perfumes, sin olvidar que el destinatario se enfrenta a la interpretación del enunciado desde el primer momento a partir de su competencia publicitaria.
2. Información pictórica.
 - a. una mujer en una playa de aguas cristalinas.
 - b. una mujer abrazando un frasco de perfume.
 - c. el perfume es Fidji.
 - d. La isla es solitaria.

El procesamiento en este nuevo contexto dará lugar a nuevas implicaturas fuertes, en este caso parece que existe una bastante poderosa.

Fidji est le parfum de la femme mystérieuse de l'île.

pero no sólo, ya que si el publicista hubiera querido transmitir simplemente eso, podría haberlo hecho directamente, sin duda persigue algo más, que los destinatarios recuperen implicaturas débiles que compensen realmente el esfuerzo de procesamiento adicional originado por *La femme est une île*. La creación de implicaturas débiles es la clave del efecto poético, artístico de las metáforas:

En général, plus la gamme des implications potentielles est étendue et plus la responsabilité de l'auditeur dans leur construction est grande, plus l'effet a un caractère poétique et plus la métaphore est créative. Une bonne métaphore créative est précisément une métaphore qui entraîne tout un ensemble

d'effets contextuels que l'auditeur est susceptible de reprendre à son compte tout en reconnaissant qu'ils étaient, fût-ce faiblement, implicites par le locuteur. (Sperber & Wilson 1989 [1986]: 354)

Para lograr implicaturas débiles el destinatario ha de encontrar un contexto coherente con el principio de pertinencia en el que dicha representación produzca los efectos contextuales más ricos, raros, poéticos, lo cual no es fácil, requerirá del lector un esfuerzo de selección de supuestos menos accesibles para construir dicho contexto, en este proceso se ve implicada su capacidad creativa, imaginativa.¹³ Estos supuestos son más inaccesibles porque entre otras cosas no son estereotipos como puede ocurrir con aquellos elegidos en la confección del contexto necesario para derivar las implicaturas fuertes, sólo esos supuestos nuevos y no estandar permiten que se pueda recuperar una interpretación coherente con el principio de pertinencia.¹⁴ Para la consecución de este propósito el oyente podrá extender el contexto anterior o primero en la dirección que le parezca más óptima.¹⁵ En los casos más creativos el destinatario puede ir más allá de la simple exploración del contexto más inmediato y de las entradas de los conceptos que participan en él, y acceder a una amplia área de conocimiento, añadiendo incluso sus pro-

¹³ En el caso de las metáforas “[...] nos encontramos frente a intentos de clasificar la realidad, ya no mediante categorías de la razón sino mediante imágenes, y frente a analogía establecidas, no desde un punto de vista estrictamente formal, entre vocablos, sino poéticamente, entre visiones, que deben haber surgido, en cierto momento particular, de la fantasía creadora de alguien” (Coseriu 1977: 80).

¹⁴ Sabemos que el éxito de la comunicación nunca está garantizado la Teoría de la Pertinencia así lo reconoce puede fallar cualquier elemento y esto forma parte de la propia naturaleza de la comunicación, el principio de pertinencia no garantiza por sí sólo el éxito de la comunicación: lo que sí explica este principio son las razones por las cuales el destinatario acepta tratar todo acto de comunicación que le es destinado. El criterio que le permite alcanzar una interpretación adecuada es lo que Sperber y Wilson han denominado el criterio de coherencia con el principio de pertinencia. Este criterio explica que la primera interpretación que llega a la mente del destinatario es la interpretación coherente con el principio de pertinencia, a saber la interpretación que produce el efecto contextual suficiente para compensar el esfuerzo cognitivo. Así, si en lo concerniente al principio es la noción de pertinencia óptima la que permite explicar la comunicación, en lo concerniente al proceso interpretativo, es la noción de pertinencia mínima la que es efectiva. Cfr. Moeschler (1995).

¹⁵ Recordemos que el contexto inicial puede ser ampliado con hipótesis anteriores, añadiendo entradas enciclopédicas de algunos conceptos presentes o bien en el contexto o en la hipótesis tratada, o añadiendo información sobre el entorno inmediatamente accesible. Sperber y Wilson (1989) afirman que la elección de un contexto está parcialmente determinada por 1) los contenidos de la memoria del dispositivo deductivo, 2) de la memoria general a corto plazo, 3) de la memoria enciclopédica y 4) de la información perceptible del entorno físico.

pías metáforas,¹⁶ para así poder obtener más implicaturas débiles. Creemos que las implicaturas débiles son subjetivas, de modo que también el último contexto construido lo es, es decir, si se trata de añadir los supuestos que necesitamos para encontrar nuestra interpretación coherente con el principio de pertinencia no todos los destinatarios eligen los mismos supuestos, es imposible depende de su conocimiento del mundo de su experiencia personal (no siempre se comparten grandes porciones del entorno cognitivo): si no saben que las Fidji son islas, si lo saben pero no las conocen, etc, los supuestos añadidos variarán, y la interpretación del mismo e invariable enunciado se hará en un contexto diferente aunque sea mínimamente. Un contexto en construcción al margen de lo inamovible es personal, y es ahí donde tendrá lugar la interpretación de la que se derivarán las implicaturas débiles.¹⁷ Sin olvidar que cada extensión del contexto inicial supone un esfuerzo extraordinario para recuperar de la memoria aquellos supuestos que pudieran contribuir al desarrollo de la interpretación final del enunciado, uno no tiene al alcance de la mano la información sobre las Fidji o sobre cómo un perfume una mujer y esas islas se pueden relacionar. El esfuerzo se ve recompensado porque ahora sí el destinatario dispone de una serie de informaciones que le permiten establecer vínculos entre los distintos componentes del enunciado, incluso entre los supuestos contextuales de los conceptos *isla* y *femme* que parecían ser inconexos.¹⁸ Cuando un locutor elige un enunciado de este tipo, tan creativo elige también un determinado estilo, de la elección de una determinada forma de comunicar se pueden inferir algunas cosas: cuáles son las previsiones del locutor con respecto a las capacidades cognitivas del destinatario, cuáles pueden ser los recursos contextuales, todo esto se refle-

¹⁶ Tenemos una tendencia innata a metaforizar. “Resulta mucho más clarificador hablar de “nuestra capacidad de metaforizar” como la posibilidad perceptual de ver, oír, sentir, y lingüística de describir un objeto desde perspectivas diferentes. Esto hace de la metáfora una fuente muy productiva de información que se combina con las ventajas que nos reporta la convencionalidad, sobre todo porque no tiene carácter obligatorio en la comunicación” (Vicente 1991: 283).

¹⁷ La derivación de la implicatura más marcada, más fuerte depende más directamente del plan marcado por el locutor, “la otra alternativa en la interpretación de una preferencia metafórica se produce cuando el hablante quiere que el oyente reconozca un número de inferencias igualmente posibles, todas ellas autorizadas, y deja a la elección del oyente cuáles derivar de entre esta gama. [...] el oyente escoge con mayor grado de libertad, y de ahí esa capacidad de sugerir cosas diferentes a personas diferentes que le atribuimos normalmente a la comunicación metafórica” (*ibid.*: 360).

¹⁸ Los conceptos (foco marco etc) que entran en juego en los enunciados metafóricos no tienen por qué parecerse a priori, (así se demuestra en las metáforas más creativas), el parecido o la semejanza es resultado o producto de la metáfora misma.

ja no sólo en el estilo sino sobre todo en qué decide hacer explícito y qué decide dejar implícito. Esta decisión es fundamental para garantizar que el proceso comunicativo llegue a buen puerto. El estilo metafórico requiere un mayor esfuerzo interpretativo pero este se ve ampliamente recompensado. Pensemos además que al ritmo vertiginoso en el que nos movemos incluso a la velocidad con la que pasamos las páginas de las revistas en las que aparecen este tipo de anuncios, pedirnos parar, conseguir que lo hagamos y más con metáforas creativas es todo un riesgo pero la ganancia lo merece. El publicista lo hace indirectamente, sibilamente, hacerlo explícitamente casi sería una ofensa y no parecería depender de nuestra voluntad que es justamente el espejismo que crea la publicidad con estos recursos metafóricos: hacernos creer que somos los creadores por nuestra gran presencia en el proceso de interpretación. Las implicaturas débiles derivadas nos pertenecen, compro por lo que yo creo (de crear) no por lo que me dicen, tengo la impresión de que no me manejan. Un mismo enunciado puede pues comunicar algo específico y también un conjunto indeterminado, incontrolable de implicaturas menos fuertes y menos estrechamente ligadas a la intención del locutor, los enunciados metafóricos comunican de forma fundamentalmente implícita, lo cual puede propiciar el fracaso comunicativo, tendencia que se ve compensada por la libertad que se le concede al destinatario para proporcionar asunciones propias que quizá no pertenezcan al entorno cognitivo que comparte con el locutor. Esta combinación de factores explicaría el placer la sensación de complicidad que provoca la comunicación metafórica en no pocas ocasiones.

Bibliografía

- Coseriu, E. (1977): Significado y designación a la luz de la semántica estructural. In: *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos. 185–209. Versión española de M. Martínez Hernández revisada por el autor.
- Escandell, M. V. (1993): *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos.
- Gallego, C. (1996): Procesamiento del lenguaje metafórico frente al lenguaje literal. *Revista de psicología del lenguaje* 1 : 59–87.
- Grunig, B. N. (1991): De la psychologie à la linguistique: Vers une théorie de l'émergence. In: G. Vergnaud (ed.) *Les sciences cognitives en débat*, Paris: Éditions du CNRS. 199–205.
- Kleiber, G. (1994): Contexte, interprétation et mémoire: Approche standar vs approche cognitive. *Langue Française* 103 : 9–21.
- Lachat, C. (1998): Análisis del concepto de contexto en la teoría de la relevancia. In: *Estudios de Lingüística Cognitiva I*, Alicante: Universidad de Alicante. 103–127.
- Moeschler, J. (1995): La pragmatique après grice. *L'information grammaticale* 66 : 25–31.

- Sperber, D. & D. Wilson (1987): Précis of relevance: Communication and cognition. *Behavioural and Brain Sciences* 3 : 179–184.
- Sperber, D. & D. Wilson (1989 [1986]): *La pertinente. Communication et cognition*. Paris: Minuit.
- Tanaka, K. (1994): *Advertising Language: A pragmatic approach to advertisements in Britain and Japan*. London & New York: Routledge.
- Torres, M. Á. (2000): *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Vicente, B. (1991): Mecanismos semántico-pragmáticos en el análisis de la metáfora. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco.

LINGUISTICA

EFFET D'ARCHIPEL : AUTOUR DE L'OPPOSITION PASSÉ COMPOSÉ/PASSÉ SIMPLE

EDIT BORS

Université Catholique Pázmány Péter
Département de langue et littérature françaises
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
bors.edit@btk.ppke.hu

Abstract: This paper deals with the opposition between French *passé composé* and *passé simple* in fictional and some other texts. The author focuses on two questions in relation to the notions of *island/isolation*, namely the function and interpretation of the *passé simple* inserted into a discursive context, and the use of the *passé composé* as a narrative tense, by commenting examples from Camus, Rousseau and Proust. It is argued that such phenomena are closely connected with psychological distance in the case of the *passé simple*, and with narrative disjunction in the case of the *passé composé*.

Keywords: *passé composé*, *passé simple*, psychological distance, narrative disjunction, Camus, Rousseau, Proust

Quelles sont les règles qui président, en français, l'opposition passé composé/passé simple? Cette vieille question ne sera ici que partiellement reprise : nous nous proposerons de nous centrer sur deux ensembles d'hypothèses dont nous pensons qu'ils contribuent à décrire le phénomène *île/isolation* dans le domaine de la linguistique (textuelle) et de la stylistique. Dans cette étude, nous chercherons donc à savoir à quel point ces notions permettent d'expliquer l'emploi du passé simple isolé et l'effet isolant du passé composé.

I. Diverses approches de l'opposition passé composé/passé simple

Le premier ensemble d'hypothèses, inspiré notamment de Barthes et de Maingueneau, met l'accent sur *l'enchaînement vs. disjonction*. Dans cette approche, le verbe au passé simple fait implicitement partie d'une chaîne causale et la juxtaposition des passés simples s'interprète comme une succession d'événements. En revanche, le passé composé est peu compatible avec l'enchaînement narratif : il pose les procès comme disjoints par rapport au moment d'énonciation.

Le deuxième ensemble d'hypothèses repose sur la *distanciation vs. rapprochement psychologiques*. Selon Weinrich (1973), l'opposition passé composé/passé simple peut être décrite du point de vue des modalités : si le passé composé est un temps qui assure le rapprochement psychologique, le passé simple assure la distanciation subjective. Ainsi que l'observe très justement Weinrich dans *Le temps* :

[La langue] Elle connaît deux sortes du passé : un qui est immédiatement le mien, que je commente [...] et l'autre que le récit à la manière d'un filtre, sépare de moi et distancie [...] Je peux raconter le passé, et c'est une manière de m'en libérer, de le dépasser [...] à travers le langage du récit. Mais je peux aussi le commenter, la langue met même à ma disposition un temps spécialisé dans le commentaire du passé : le Passé composé ou son homologue dans d'autres langues. Le passé, dès que je le commente, est toujours mien, il est un peu de moi-même. C'est justement parce qu'il me touche de près que je le commente¹.

En effet, le français dispose d'un temps grammatical dont l'une des particularités est de pouvoir créer l'illusion d'un passé encore vivant. Pour Martin «[...] ce temps grammatical semble conférer au locuteur le pouvoir d'évoquer, comme s'ils étaient en cours, comme s'ils étaient en train de se dérouler, des procès qui, de fait, sont depuis longtemps révolus².»

C'est dans le prolongement de cette approche que Jaubert (1993) a introduit la notion d'élasticité pour décrire l'emploi du passé composé et celle du filtre pour mettre en évidence les valeurs temporelles du passé simple. Notamment, si le passé composé, par son élasticité, peut élargir le procès jusqu'au moment de l'énonciation, le passé simple se comporte très souvent comme un filtre qui empêche que la force du souvenir se manifeste directement. Conformément aux thèses de Imbs (1960), Jaubert ajoute que le passé simple ne s'emploie pas qu'en série, sa nuance propre est l'expres-

¹ Weinrich (1973 : 101).

² Martin (1970 : 96).

sion du passé très éloigné et entièrement coupé du présent, alors, qu'avec le passé composé, le passé reste attaché intérieurement au présent.

Pour Revaz (1996), à qui nous emprunterons le terme *distançiation psychologique*, l'opposition passé composé/passé simple est basée sur une distance psychologique : dans le cas du passé composé accompagné du pronom personnel *je*, la distance psychologique est minimale, tandis que dans le cas du passé simple combiné au pronom personnel *il*, cette distance est maximale. Par conséquent, les événements d'un récit autobiographique raconté au passé simple sont présentés d'une certaine distance psychologique :

Rapporter des souvenirs personnels au PS a pour effet énonciatif de mettre à distance—distance moins temporelle que psychologique—les événements qui dès lors, sont perçus comme «détachés» de l'actualité du narrateur. En d'autres termes, le PS donne un ton d'objectivité, voire d'historicité, à la narration. L'option de se raconter au PS, ne constitue bien sûr qu'une variante possible, le narrateur pouvant toujours choisir le mode autobiographique plus traditionnel, au PC³.

2. Le passé simple isolé

Il est donc communément admis que le passé simple ne s'emploie pas seulement en série, mais il peut être éventuellement enchâssé dans du discours, d'une manière isolée⁴ et au début du récit autobiographique pour indiquer par exemple les dates de naissance⁵. Le passé simple placé au début du récit autobiographique indique—pour citer Cressot—que «l'auteur n'a pas un souvenir net de sa prime enfance, et ne saurait incorporer cette époque dans du temps conscient, rattachable au présent⁶.»

2.1. L'effet d'archipel du passé simple : dramatisation

Outre les occurrences en incipit, le passé simple isolé s'insère le plus souvent dans un contexte discursif où tout en dramatisant la scène⁷ permet d'isoler un épisode—généralement traumatisant—de son entourage.

³ Revaz (1996 : 188).

⁴ Cf. Imbs (1960) et Adam (1994).

⁵ «Je naquis le 22 novembre 1869» écrit André Gide dans l'incipit de *Si le grain ne meurt* (Paris : Gallimard, 1999 : 9).

⁶ Cressot (1974 : 166).

⁷ Cf. De Both-Diez (1985).

En voici un exemple (1) pris dans les *Confessions* de Rousseau :

- (1) Il y a maintenant près de cinquante ans de cette aventure, et je n'ai pas peur d'être aujourd'hui puni derechef pour le même fait. Eh bien, je déclare à la face du Ciel que j'en étais innocent, que je n'avais ni cassé, ni touché le peigne, que je n'avais pas approché de la plaque, et que je n'y avais même pas songé. Qu'on ne me demande pas comment ce dégât se FIT : je l'ignore et ne puis le comprendre ; ce que je sais très certainement, c'est que j'en étais innocent⁸.

Dans l'exemple (1), la forme *se fit* se trouve enchâssée dans un contexte discursif basé sur la combinaison du présent et du pronom personnel *je*. En s'appuyant sur l'hypothèse *enchaînement vs. disjonction*, on peut constater que la forme isolée du passé simple sert à présenter l'événement en question comme une période close, isolée qui ne figure dans aucune chaîne narrative et logique et qui marque, en fait, la fin de l'enfance de Rousseau. Cette interprétation est justifiée par l'auteur lui-même qui résume plus tard cette injustice ainsi : «Là fut le terme de la sérénité de ma vie enfantine. Dès ce moment je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là⁹.»

Par contre, selon l'hypothèse *distanciation vs. rapprochement psychologiques*, le même exemple présente le cas de la distanciation psychologique : le passé simple isolé, mêlé dans un fragment de discours au présent, détache l'épisode raconté de son entourage tout en lui conférant une valeur dramatique. Pourtant l'emploi du passé simple et des plus-que-parfaits ayant pour fonction de relater l'événement pénible, suggère que ce souvenir est entièrement coupé du présent, et l'absence du passé composé prouve qu'il est noyé dans le passé à un point tel que le narrateur n'arrive pas à le rattacher au présent.

2.2. L'effet d'archipel du passé simple : refoulement

Dans d'autres cas, le procès au passé simple, bien qu'entouré d'éléments discursifs, est exempt d'émotions. C'est-ce qui est illustré par l'analyse¹⁰ de l'épisode du morceau de madeleine de Proust :

⁸ Rousseau (1968 : 56).

⁹ Rousseau (1968 : 58).

¹⁰ Cf. Imbs (1960).

- (2) Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissent. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je PRIS la première cuillère de thé. Je retrouve le même état, sans une clarté nouvelle. Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit¹¹.

Pour Imbs (1960), dans ce passage, le passé simple isolé exprime un passé qui résiste au rappel volontaire, qui ne veut pas monter à la surface, tout en refusant de livrer le secret que le narrateur essaie de lui arracher. Mais, au moment où l'effort est couronné de succès, le narrateur opte pour un passé composé : «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu¹².» Autrement dit, en se basant sur l'hypothèse *distanciation vs. rapprochement psychologiques*, on peut conclure que dans cette optique, le passé composé, qui rétablit le lien entre le passé et le présent, est le temps du passé ressuscité, tandis que le passé simple isolé reste le temps du refoulement.

2.3. L'effet d'archipel du passé simple : objectivisation

Toutefois, cette intrusion du passé simple dans le contexte discursif ne se manifeste pas seulement au niveau de la dramatisation et du refoulement d'un événement évoqué, mais est susceptible d'objectiviser un procès et de dépouiller l'épisode raconté de son côté émotionnel.

Cet exemple de Adam (1994) fait bien apparaître l'effet d'objectivisation du passé simple dans la presse écrite :

- (3) Tripoli, nord du Liban. La foule se pressait autour des bancs des marchands de légumes quand une voiture piégée a explosé. Bilan : quelque 60 morts et plus de 100 blessés.
«Ce FUT un vrai massacre. Des piétons et des vendeurs ont été déchiquetés. Certains cadavres étaient méconnaissables» raconte un policier [...]»¹³

Comme Adam le souligne, le passé simple isolé s'observe dans la presse écrite soit dans des titres (intertitres, sous-titres), soit dans des chaînes de

¹¹ Proust (1982 : 45-46).

¹² Proust (1982 : 46).

¹³ Adam (1994 : 249).

passés composés combinées à d'autres temps du discours. Dans ce type d'exemple, «le passé simple permet d'isoler un événement en lui conférant un poids particulier (historique et/ou émotionnelle)¹⁴.» En fait, ces événements au passé simple sont déconnectés de l'instance de l'énonciation, et présentent tous les effets de la distanciation, d'objectivisation et d'autonomisation. Et c'est seulement après cette objectivisation et distanciation dans le passé que l'événement peut faire retour dans le monde présent.

On aura vu que pour décrire l'emploi du passé simple isolé, c'est l'hypothèse *distanciation vs. rapprochement psychologiques* qui s'est avéré le plus opératif. Les trois exemples que nous avons analysés présentent diverses valeurs du passé simple inséré dans un contexte discursif, notamment, dramatisation, refoulement et objectivisation. Ces trois valeurs ont ceci de commun qu'ils permettent au narrateur (locuteur) de déconnecter le procès au passé simple du monde présent.

3. L'effet isolant du passé composé

Bien que le passé composé soit capable de situer totalement le procès dans le passé et de remplacer en principe le passé simple, ces deux temps sont loin d'être interchangeables. Dans un récit, l'ordre linéaire des passés simples sert à marquer la succession chronologique sans l'aide d'indicateurs temporels (puis, ensuite, alors, etc.). En revanche, le passé composé, même en série, accompagné ou non d'indicateurs temporels, n'est pas apte à assurer une véritable continuité narrative. Cette propriété négative du passé composé est largement exploitée dans *l'Étranger* qui a suscité de nombreux débats dont nous ne citerons que ceux ayant trait à la notion *d'île/isolation*.

3.1. Passé composé : signe poétique de l'absurde ?

Le premier débat a été lancé par Sartre qui a considéré *l'Étranger* comme un témoignage littéraire du néant auquel correspondent, sur la plan linguistique, des unités phrastiques qualifiées d'*îles* :

La phrase est nette, sans bavures, fermées sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo ; une phrase de *l'Étranger*, c'est

¹⁴ Adam (1994 : 248).

une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé¹⁵.

C'est bien ce qui ressort de l'interprétation de Sartre qui a aussi fait du passé composé un signe poétique de l'absurde : Mersault passe dans le monde en solitaire et en étranger, impuissant à relier les événements de sa vie en une unité signifiante, et de même, les phrases du roman semblent juxtaposées et isolées.

A la suite de Sartre, Maingueneau (1993) et Adam (1994) ont insisté sur cette idée que le passé composé a pour fonction narrative de caractériser le rapport du héros avec le monde, son point de vue d'étranger. Selon Maingueneau :

En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer l'autre. [...] Ici la narration conteste d'un même mouvement le rituel romanesque traditionnel et la causalité qui lui semble associée : on ne peut pas reconstruire une série cohérente de comportements menant au geste meurtrier de Mersault dans la mesure où les formes du passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer¹⁶.

L'interprétation de Sartre est aussi prolongée et révisée par Adam qui avance que le passé composé de l'Étranger est « à l'opposé du passé simple, le temps du désengagement et donc la forme adéquate pour l'étranger [...] »¹⁷.

3.2. Passé composé : nouveau temps narratif ?

À la différence des explications précédentes, Weinrich (1973, 1989) montre, sur la base de l'hypothèse *enchaînement vs. disjonction*, que le passé composé de l'Étranger, en tant que temps qui comporte le trait sémantique de la rétrospection¹⁸, n'est apte à assurer la continuité narrative du récit qu'accompagné d'adverbes et de locutions temporelles (alors, puis, ensuite, d'abord, à ce moment, un moment après, par la suite, un jour, etc.) Ces éléments, appelés

¹⁵ Sartre cité par Weinrich (1973 : 309).

¹⁶ Maingueneau (1993 : 45-46).

¹⁷ Adam (1994 : 235).

¹⁸ Cf. Weinrich (1989) : pour Weinrich, la rétrospection est une perspective qui n'a qu'un emploi occasionnel, aussi le passé composé ne s'emploie-t-il que dans des récits fragmentaires en alternance avec des formes de l'imparfait.

adverbes de consécution narrative ne servent pas à la précision chronologique, au contraire, ils ont pour fonction de rétablir le flux narratif que ce temps, destiné à la rétrospection occasionnelle, ne saurait créer seul. Selon Weinrich, tout en essayant de rétablir le flux narratif par des procédés stylistiques, Camus a fini par créer un nouveau temps narratif à partir d'un temps de commentaire et d'adverbes de consécution narrative. Ce mélange a ceci de particulier qu'il permet au narrateur de raconter une histoire comme s'il la commentait.

Pour appuyer ses propos, Weinrich fournit l'exemple suivant :

- (4) La garde est entrée À CE MOMENT. Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière. Il m'a invité à me rendre au réfectoire pour dîner. Mais je n'avais pas faim. Il m'a offert ALORS d'apporter une tasse de café au lait. Comme j'aime beaucoup le café au lait, j'ai accepté et il est revenu UN MOMENT APRÈS avec un plateau. J'ai bu. J'ai eu ALORS envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance. J'ai offert une cigarette au concierge et nous avons fumé¹⁹.

En relisant le passage cité, nous restons pourtant gênée face au fait que pour 13 occurrences du passé composé il ne reste que 4 occurrences d'adverbes de consécution narrative (*à ce moment, alors, un moment après, alors*), donc la majorité des passés composés ne sont pas liés en chaîne narrative à l'aide d'adverbes de consécution narrative. Par contre, on peut observer que les passés composés sont généralement employés dans des propositions indépendantes ou coordonnées (par *et*) ou juxtaposées. Autrement dit, outre l'effet isolant du passé composé, on trouve un certain nombre de moyens morphosyntaxiques comme la structure simplifiée des phrases, l'absence des compléments et des adjectifs, le nombre peu élevé des conjonctions (sauf *et* qui n'assure que l'adjonction des faits séparés), qui contribuent au caractère discontinu de l'extrait cité.

¹⁹ Weinrich (1973 : 310).

4. Conclusion

On peut, au terme de cette analyse, faire un certain nombre de constats et proposer une hypothèse plus générale sur le fonctionnement du passé simple isolé et sur l'effet isolant du passé composé.

On aura vu que le passé simple isolé s'observe dans les textes aussi bien fictionnels que factuels, et son emploi est justifié, en principe, sur la base de l'hypothèse *distanciation vs. rapprochement psychologiques*. Le verbe au passé simple isolé permet au narrateur de se distancier de l'événement relaté ; en effet, nous avons distingué trois valeurs attribuées aux diverses occurrences du passé simple isolé, notamment la dramatisation, le refoulement et l'objectivisation.

En revanche, l'effet isolant du passé composé, qu'on a pu observer à partir d'un extrait de *l'Étranger* de Camus, s'explique à l'aide de l'hypothèse *enchaînement vs. disjonction*. Nous avons proposé deux interprétations : celle de Sartre (prolongée et révisée par Adam et Maingueneau) insiste sur le parallélisme entre l'effet discontinu du style et le point de vue d'étranger du personnage ; celle de Weinrich considère le passé composé accompagné d'adverbes de consécution narrative comme un nouveau temps narratif inventé par Camus dans *l'Étranger*. Or, on a vu que les formes du passé simple ne sont accompagnées que d'un nombre peu élevé d'adverbes de consécution narrative ; résultat : une écriture discontinue (propositions juxtaposées et coordonnées comportant des verbes au passé composé, absence des conjonctions et des expansions) qui se propose malgré tout de donner l'illusion de la continuité et de la cohérence.

Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1994) : Le passé simple : « pierre d'angle du récit » ? In : Adam, J.-M. *Le texte narratif*. Paris : Nathan. 233–250.
- Benveniste, E. (1966) : Les relations de temps dans le verbe français. In : *Problèmes de linguistique générale I*. Paris, Gallimard. 237–250.
- Cressot, M. (1974) : *Le style et ses techniques*, Paris : PUF.
- De Both-Diez, A. M. (1984) : L'aspect et ses implications dans le fonctionnement de l'imparfait, du passé simple et du passé composé au niveau textuel. *Langue française*, 67 : 5–22.
- Jaubert, A. (1993) : Le déploiement littéraire du temps verbal. In : Vetters, C. (éd) : *Le temps, de la phrase au texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille. 193–204.
- Imbs, P. (1960) : *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris : Klincksieck.
- Maingueneau, D. (1993) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas.

- Martin, R. (1970): *Temps et aspect. Essai sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*. Paris : Klincksieck.
- Revaz, F. (1996) : Passé simple et passé composé : entre langue et discours. *Études de linguistique appliquée* 102 : 179–199.
- Proust, M. (1982) : *A la recherche du temps perdu I*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1968) : *Les Confessions I*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Weinrich, H. (1973) : *Le temps*. Paris : Seuil. 291–317.
- Weinrich, H. (1989) : *Grammaire textuelle du français*. Paris : Didier/Hatier.

ISLAS LINGÜÍSTICAS DENTRO DEL DOMINIO ESPAÑOL: EL CASO DEL VASCO Y DEL NÁHUATL

INGRID PETKOVA

Universidad Eötvös Loránd
Departamento de Filología Hispánica
Múzeum krt. 4/C
H-1088 Budapest
Hungria
ingridpetkov@hotmail.com

Abstract: Basque and Nahuatl are special in that they form certain kinds of islands in the Spanish-speaking world. Both languages differ from Spanish: Basque is not an Indo-European language, its origin is unknown; Nahuatl belongs to the Uto-Aztec language family. Basque is an agglutinating, whereas Nahuatl is an incorporating language. Both live in a close co-existence with Spanish, which is one of the most common spoken languages in the world. In spite of this co-existence with the dominant Spanish language and culture for centuries, Basque- and Nahuatl-speaking minorities have preserved their identity and vitality. This paper intends to give a brief overview of Basque and Nahuatl, linguistic policy, as well as literature in these two languages

Keywords: Basque, Nahuatl, Spanish, minority, linguistic island

El contacto de dos lenguas no emparentadas lingüísticamente y el de dos culturas de origen completamente distinto siempre es muy interesante como tema de investigación, ya que—dada la diferencia—se necesita una convivencia larga y relaciones intensas para que se produzcan influencias mutuas. Entre otros ejemplos se puede citar el caso del vasco y del náhuatl que han convivido con el español—lengua y cultura dominadoras—durante siglos como islas peculiares y sin embargo han logrado conservarse como lenguas y culturas independientes, aunque con el paso del tiempo el número de sus hablantes ha disminuido notablemente. Durante esta larga convivencia también las lenguas dominadas han dejado sus huellas en el español.

En este artículo presentamos brevemente estas dos islas lingüísticas y culturales.

1. El vasco

1.1. La lengua y sus hablantes

La Península Ibérica es la única región del continente europeo donde se conserva, como una lengua viva, un idioma prerromano y también preindoeuropeo: el vasco, formando así una isla lingüística original y auténtica desde hace muchos siglos. La denominación autóctona de esta lengua en los documentos más antiguos es *heuskara*. Hoy generalmente se llama *euskera* o *euskara*.¹

La importancia de la lengua en la vida de los vascos muestra el hecho que ellos mismos se denominan *euskaldunes*: ‘los poseedores de la lengua vasca’ o ‘los que hablan el euskera’, que se distinguen de los *erdaldunes*: ‘los que hablan una media lengua’, o sea un idioma ininteligible. Mitxelena afirma que la lengua tiene importancia no sólo en la autodenominación, sino que gracias a la pervivencia de ella los vascos pudieron sobrevivir como comunidad,² dado que la lengua forma parte sustancial de la identidad. Como se sabe es frecuente que después de la pérdida de la lengua, el pueblo se disuelva entre las otras culturas y lenguas circundantes mayoritarias.

El vasco, lingüísticamente aislado, está rodeado por lenguas románicas, lenguas procedentes del latín hablado, con el cual entraba en contacto desde los principios de los intentos de romanización de su territorio.

El número de la población de procedencia vasca es de unas 700 000 personas, de las que aproximadamente 520 000 viven en el territorio español autónomo, donde por la numerosa inmigración sólo 30 % de los habitantes habla el vasco.³ Sin embargo hoy día aumenta el número de los *euskaldun berri*: ‘los que reaprenden el vasco’. Además el vasco está presente en América (especialmente a lo largo de la costa pacífica de los E.E.U.U. y en Argentina). Una parte de la emigración ha conservado la lengua y la cultura. El papel de las diferentes asociaciones y de sus publicaciones ha sido destacado en el período del franquismo.

Su dominio lingüístico está formado por las tres provincias euskeras de

¹ K. Mitxelena: *La lengua vasca*, Durango: Leopoldo Zugaza, 1987: 9.

² *Ibid.*: 10.

³ K. Morvay: artículo del ‘vasco’, in: I. Fodor (ed.): *A világ nyelvei*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999: 160.

Álava, Guipúzcoa y Vizcaya, que constituyen hoy la Comunidad Autónoma Vasca, y de la Comunidad Autónoma de Navarra y de las tres regiones de Laburdi, Baja Navarra y Zuberoa. Éstas tres últimas se encuentran en territorio francés. Los vascos consideran estas siete regiones como su patria, como *Euskal Herrian*, denominación que muchos interpretan como el ‘país de la lengua vasca’.⁴

No sabemos mucho de la historia del pueblo vasco y de su lengua. Ya historiadores griegos y romanos “mencionan a unas tribus residentes en los territorios en los que hoy (en parte) se habla vasco”. Entre otros nombran a los Vascones, quienes “no son necesariamente idénticos con los vascos, sí les prestaron el nombre”.⁵

Los vestigios más antiguos que tenemos de la lengua son los nombres propios: nombres de lugar, de persona y de divinidad que aparecen en estelas funerarias, en monedas y en mosaicos, como por ejemplo Irriberry (*biri* significa ‘ciudad’ *berri* ‘nuevo’) o Baigorri (*ibai* significa ‘río’, *gorri* ‘rojo’). Todos éstos señalan que el vasco en la época romana y prerromana fue hablado en un territorio mayor al de hoy, “llegando por el norte cerca de Burdeos, por el sur hasta Burgos y extendiéndose por los Pirineos hasta Cataluña”.⁶ Sin embargo este territorio se ha ido reduciendo: “Hacia el 1500 y posiblemente antes, ya no debían de quedar comarcas de habla vasca al otro lado del Ebro.”⁷

A pesar de que el territorio, donde actualmente se habla la lengua vasca, es bastante reducido, una de sus características es la fragmentación dialectal. Ésta se debe a las divisiones territoriales, la escasez de instituciones culturales, la ausencia de centros urbanos y la casi completa carencia de política cultural entre los vascos hasta unos treinta años atrás. Desde entonces se ha hecho un gran esfuerzo para combatir estos problemas.

La fonética y el vocabulario son los campos que muestran más claramente las diferencias dialectales. La frontera entre Francia y España funciona como isoglosa sobre todo para rasgos fonológicos y fonéticos, ya que, naturalmente la lengua oficial de estos países ejerce una influencia indiscutible en el territorio vasco. Así, por ejemplo, la pronunciación o no pronunciación de la /h/ o la presencia de /ü/ junto a /u/ en uno de los dialectos del territorio francés.⁸

⁴ M. J. Ezeizabarrena & A. Mahlau: ‘La lengua vasca: apuntes sobre su forma y uso: curiosidades’, *Hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrerverbands* 63, 1993: 29–37.

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ K. Mitxelena: *La lengua vasca, op.cit.*: 25.

⁸ M. J. Ezeizabarrena & A. Mahlau: ‘La lengua vasca...’, *op.cit.*: 31.

La lengua vasca unificada data de 1968, cuando la Academia de la Lengua Vasca, con la dirección de Luis Mitxelena, estableció las normas de la ortografía, gramática y vocabulario para la comunicación escrita. Hoy en día ya es evidente la penetración y la divulgación de estas normas en el habla diaria, en la educación, en la prensa, etc. Desde 1980 más de 80 % de las publicaciones utilizan el *euskara batua*.⁹ El *euskara batua* (así se llama la lengua unificada) está basado en el dialecto central, el guipuzcoano, pero también tiene elementos de otros dialectos, como el labortano que posee la más rica tradición literaria entre los dialectos vasco-franceses.

Sin embargo la lengua unificada también causa unos problemas que revela bien la anécdota siguiente.

Una anciana de lengua materna vasca, cuyos hijos nacidos, en la ciudad, ya no habían aprendido en casa el vasco, cuando le preguntaron si estaba contenta de poder volver a hablar vasco con sus nietos, flamantes *euskaldun berri* (literalmente: ‘vascos nuevos’, ‘gente que (re)aprende el euskara’) contestó sonriente: ‘yo no entiendo lo que dicen; ellos hablan vasco gramático’.¹⁰

Con esto se crea una situación de diglosia dentro del mismo vasco, uso del *batua* para situaciones oficiales, y el vasco dialectal dentro de la familia. Sin embargo el *euskara batua* parece la única oportunidad para el fomento y la divulgación del vasco lo que demuestran también los números elevados de las publicaciones vascas de todo tipo en los últimos treinta años, así como el aumento del número de los vascoparlantes.

1.2. Política lingüística

Con la Reconquista¹¹ empezó la expansión del castellano por la Península Ibérica. En aquel entonces existían varios dialectos y lenguas pequeñas de los cuales sobrevivieron sólo los que tenían poder económico y político. Durante la Edad Media el castellano iba recobrando más y más prestigio pero por la falta de comunicación, el analfabetismo y el predominio de las tradiciones orales, las lenguas y culturas minoritarias se conservan en gran

⁹ P. G. de Rijk Rudolf: ‘The Basque’, in: W. Bright (ed.): *International Encyclopedia of Linguistics*, vol. 1., Oxford: Oxford University Press, 1992 : 164.

¹⁰ S. Gregorio: ‘Lenguas de España, autonomías y fronteras lingüísticas’, in: M. Alvar (ed.): *Lenguas peninsulares y proyección hispánica*, Madrid: Fundación Friedrich Ebert, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986 : 19.

¹¹ La Reconquista abarca la larga época entre 720 y 1492 en la Península Ibérica cuando los reinos cristianos lucharon contra los musulmanes para recobrar el dominio de la península.

medida. En la época de los Borbones se intenta por primera vez la centralización pero tanto los vascos como los catalanes, debido a su poder económico, logran a mantener su independencia, por lo menos hasta cierto grado.

Durante la época de Franco el objetivo principal de la política era la unificación lingüística y cultural del país. Quedó prohibido el uso de las lenguas minoritarias y los representantes destacados de las dichas culturas fueron obligados a emigrar o fueron callados. Al mismo tiempo España experimenta un desarrollo industrial importante lo que impulsa la emigración de castellanos, andaluces exactamente a los territorios vascos o catalanes, así se disminuye el uso de las lenguas minoritarias.

Hoy día la tarea más complicada y difícil es el intento de integración lingüística de los inmigrantes en las autonomías que en su territorio, al lado del castellano, tienen también otra lengua oficial. Especialmente difícil es el caso del vasco.

1.3. La lengua vasca escrita

El primer recuerdo escrito en vasco se encuentra en las Glosas Emilianenses de San Millán de Cogolla del siglo X. Las glosas contienen *jzjoqui dugu* y *guez ajutu ezdugu* cuyo significado es difícil de entender hoy pero evidentemente se reconocen las formas verbales acusativas del auxiliar en primera persona plural: *dugu*, *ez dugu*.¹²

La literatura vasca durante varios siglos se basaba en la tradición oral y popular. Más tarde las obras escritas eran exclusivamente de tema religioso, principalmente escritos por clérigos para apoyar su trabajo pastoral.

La primera obra escrita aparece en 1545. Esta obra de Bernat Etxepare tiene un título latín: *Linguae vasconum primitiae* y comprende poemas religiosos.

El siglo XVII fue la época de la contrarreforma y los sacerdotes disfundían la fe en la lengua que más entendía el pueblo: en euskera.

En 1729 Manuel Larramendi edita la primera gramática vasca con el título *El imposible vencido*.

En el siglo XVIII tenían mayor importancia los estudios antropológicos y filológicos, dirigidos por Resurrección María de Azkue que la literatura en lengua vasca.¹³

En la literatura vasca remonta al siglo XIX el *bertsolarismo*, que es improvisación oral de versos. Nace como propagadora de ideas relacionadas con

¹² K. Morvay: artículo del 'vasco', *op.cit.* : 165.

¹³ http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_euskera

la defensa de los fueros,¹⁴ contra las disposiciones centralistas del gobierno. En el siglo XX se relaciona estrechamente con el nacionalismo.¹⁵

En 1919 por iniciativa de la sociedad de Estudios Vascos se fundó la Real Academia de la Lengua Vasca (*Euskaltzaindia*) que tenía como objetivo principal la promoción y el estudio de la lengua vasca, y que, ya décadas después, realizó la unificación del euskera.

A partir de los años 80 del siglo XX, gracias a la novela *Obakoak* de Bernardo Atxaga, que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa española¹⁶ y que fue traducida a una veintena de lenguas, la literatura vasca se ve conocida y reconocida en el mundo.

1.4. Breve caracterización lingüística

La lengua vasca de origen desconocido, tiene también fama de ser un idioma difícil a aprender.

Morvay en su gramática vasca¹⁷ menciona un dicho encontrado en una colección de proverbios inglesa del siglo XX, que se refiere a la complejidad de la gramática del euskara: “The devil himself was learning the Basque for seven years and then he only learned three words”.

En efecto, el vasco como es una lengua aglutinante, tiene 15 casos de declinación, que se expresan con la ayuda de sufijos pospuestos a la base invariable: *kalean nago* ‘estoy en la calle’, *kaletik nator* ‘vengo de la calle’. Además de los sufijos se usan también postposiciones: *etxearen aurrean* ‘delante de la casa’.

Se distinguen tres flexiones nominales: la indefinida, la definida singular y la definida plural. La forma indefinida se emplea con números, o mejor dicho con los números se utiliza tanto la forma indefinida, como la definida, pero entonces el significado es diferente, p.ej.: *lau liburu* ‘cuatro libros’, *lau liburua* ‘los cuatro libros’. Tenemos que utilizar la forma indefinida del

¹⁴ Los Fueros abarcan los derechos y privilegios concedidos por una autoridad política y servían como norma en la organización económica y jurídica de las poblaciones. Mientras que por ejemplo los fueros de Cataluña o Valencia fueron abolidos a principios del siglo XVIII, los fueros vascos se mantuvieron hasta 1876 otorgando a sus poseedores relativa independencia económica y política. (F. García de Cortázar & J. M. Lorenzo Espinosa: *Historia del País Vasco*, San Sebastián: Editorial Txertoa, 1996: 68.)

¹⁵ J. Juaristi: *Literatura vasca*, Madrid: Taurus, 1987: 81.

¹⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_en_euskera

¹⁷ K. Morvay: *Rövid beszék nyelvten/Euskal gramatika llaburra (DUK)*, Budapest: L'Harmattan, 2007: 12.

sustantivo con los pronombres indeterminados: *asko* ‘mucho’, *gutxi* ‘poco’, *diru asko* ‘mucho dinero’ y los nombres propios sólo tienen declinación indefinida: *Sastinekin* ‘con Sebastián’.

En la declinación indefinida los sufijos se añaden directamente a la raíz del sustantivo o dicho de otra manera detrás de un morfema “zero”. En la declinación determinada, en singular los sufijos siguen al morfema *-a-*, y en plural vienen detrás del morfema *-e-*, p.ej.: *bi emakumeren liburua* ‘el libro de dos mujeres’, *emakumearen liburua* ‘el libro de la mujer’, *emakumeen liburua* ‘el libro de las mujeres’.¹⁸

Los verbos vascos que se pueden conjugar sintéticamente y analíticamente y concuerdan en número y en persona no sólo con el sujeto, sino también con el objeto directo e indirecto. Los verbos que tienen conjugación sintética reciben las variaciones morfológicas directamente sin la ayuda de un verbo auxiliar. El vasco antiguo abundaba en este tipo de verbos, hoy sólo unos verbos básicos tienen la forma sintética: *egon* ‘estar’, *joan* ‘ir’, *etorri* ‘venir’, etc. Actualmente la mayor parte de los verbos se conjuga analíticamente con la ayuda de un verbo auxiliar.

Las formas analíticas o compuestas constan del verbo principal que lleva el significado y el verbo auxiliar que expresa la mayoría de los accidentes gramaticales: *etortzen naiç* ‘he venido’, *ekartzzen dizut* ‘te lo he traído’. En estos ejemplos *etorri* y *ekarri* son los verbos principales y *naiç* y *dizut* son los verbos auxiliares.

Los verbos principales indican el significado y el aspecto del verbo, si la acción del verbo está acabada o inacabada. El verbo principal puede tener cuatro formas diferentes: *etor* (la raíz del verbo, se usa para imperativo, subjuntivo y potencial, *etor naiteke* ‘puedo entrar’); *etorri* (la forma básica de la cual se deducen las otras tres y la forma en que encontramos el verbo en el diccionario, *etorri da* ‘ha venido’); *etortzen* (la forma imperfectiva, *etortzen naiç* ‘suelo venir’); y *etorriko* (la forma del futuro, *etorriko naiç* ‘voy a venir’).

Los verbos auxiliares incorporan en sí mismo el complemento directo e indirecto, a base de esto distinguimos cuatro flexiones: NOR (estructura intransitiva: *Zer gertatzen da?* ‘¿Qué sucede?’); NOR-NORI (estructura dativa intransitiva: *Erlojua apurtu zait* ‘Se me ha roto el reloj’); NOR-NORK (oración transitiva: *Mikeleke liburu bat erosi du* ‘Mikel ha comprado un libro’);¹⁹

¹⁸ En K. Morvay: ‘Expresión formal de las categorías gramaticales en la flexión nominal vasca’, in: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensi de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Linguística*, 1992–1998, Tomus XXIII: 157–171. Encontramos una descripción detallada sobre la declinación vasca.

¹⁹ En esta frase llama la atención que el agente de la oración transitiva tiene un sufijo

NOR-NORI-NORK (oración transitivo-dativa: *Nik zuri galdera bat egin dizut* ‘Yo te he dado una pregunta’).²⁰

La forma verbal también es capaz de expresar relaciones sintácticas, por ejemplo subordinación: *Nik gidatzen dudanean egiten du began* ‘Tiene alas **cuando lo conduzco** yo’. Al auxiliar de la forma verbal *gidatzen dut* se le añade el morfema *-nean*: *dut (duda-) – duda-n-ean*, que significa ‘cuando’.²¹

2. El náhuatl

2.1. La lengua y sus hablantes

El náhuatl es el idioma común de los pueblos nahuas. Su nombre significa ‘sonoro, armonioso’ de *nabuati* ‘sonar bien’.²²

El náhuatl es hablado por un millón y medio de personas desde el Norte de México hasta Centroamérica (Guatemala, Salvador, Nicaragua). Fue la lengua de los aztecas que desarrollaron una de las culturas más altas por todo el continente americano. En el imperio azteca sirvió de *lingua franca* entre los indígenas debido a la gran cantidad de lenguas aborígenes en aquel entonces, y más tarde, durante la colonización también lo era entre los colonizadores y los indígenas. Hoy—junto al maya—sigue siendo el idioma indígena de mayor número de hablantes, en su mayoría bilingües, en México.

Los aztecas,²³ que fundaron en 1325 México-Tenochtitlán, se extendieron por el centro y el sur del México actual. Los aztecas hablaban un dialecto central del nahua que por su poder económico-político se divulgó rápidamente en el territorio.

En 1521 Tenochtitlán fue conquistado por Hernán Cortés y con este hecho histórico empezó la conquista y la colonización por parte de los es-

adicional *-(e)k*, mientras que el objeto queda con marca zero. Ésta es otra característica del euskera, el *ergativo* que no existe en las lenguas circundantes de él. Veamos dos ejemplos: (1) *Miren etorri da*. ‘Miren viene’. (2) *Mirenek egin du*. ‘Miren lo hace’. Como se ve en español el sujeto de ambas oraciones es el mismo y se expresa de la misma forma. En el vasco, en cambio, el sujeto aparece en distintos casos en los dos ejemplos: (1) es frase NOR, (2) es frase NOR-NORK. En la frase (1) el sujeto realiza una acción intransitiva, en el ejemplo (2) transitiva. Así el sujeto de frase (2) debe ser marcado ya que está en ergativo.

²⁰ I. Petkova: *Rasgos característicos del verbo vasco*, tesis ineditada, ELTE, Budapest, 1999.

²¹ I. Petkova: ‘Las oraciones subordinadas en el vasco’, in: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensi de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Lingüística*, Tomus XXV, 2002 : 206.

²² C. Montemayor: *Diccionario del náhuatl en el español de México*, México: UNAM-Gobierno del Distrito Federal, 2007 : 86.

²³ Es un nombre dado a siete u ocho grandes familias nahuas, originarias de Aztlán. Hoy se usa también como sinónimo de mexicano en general (*ibid.* : 29).

pañoles. Los misioneros aprendieron esta variante de náhuatl—que se denominó náhuatl clásico—y espezaron a divulgar el cristianismo y traducir catecismos a esta variante, a lo que coadyuvó a su gran prestigio.

Además de esta variante de gran prestigio existe un gran número de dialectos de náhuatl. Juan Hasler los divide en cuatro áreas grandes: nahua del oeste; del norte; del centro y del este. Dentro de estas áreas existen otros subdialectos con propios rasgos fonéticos, gramaticales y lexicales.²⁴

En el siglo XVI fue adoptado el alfabeto latino para la escritura náhuatl según las reglas ortográficas españolas del siglo. Esta ortografía del náhuatl clásico es distinto a la de los nahuas modernos que ya emplea signos internacionales que son reconocibles para los no hispanohablantes también.²⁵

En el siglo XX—aunque se han hecho varios esfuerzos para difundir su uso—la lengua náhuatl se ha quedado la lengua de la población rural indígena y de los investigadores antropólogos o historiadores.

Como un intento para propagar el náhuatl “en mayo de 2007 el jefe de gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard, anunció que a partir del ciclo escolar 2008–09 el náhuatl sería asignatura obligatoria en las escuelas públicas del Distrito Federal”.²⁶

2.2. La política lingüística

Se puede decir que las raíces de la política de lengua en México remontan hasta los primeros momentos de la colonización. Los Reyes Católicos tenían como objetivo purificar y unir la sociedad española bajo el cristianismo y la lengua castellana. Quisieron difundir los dos por todo el dominio vasto de la Corona Española.

Dentro de las Leyes de Burgos en 1512 aparece la ley que los encomenderos españoles están obligados a enseñar las doctrinas cristianas básicas a sus indios,²⁷ sin embargo ellos prefirieron dedicarse a enriquecerse que a la tarea fatigosa de enseñar y catequizar a los indios. Por eso la enseñanza a los indígenas pasó a ser tarea de los misioneros. Los frailes, cuyo objetivo prin-

²⁴ A. Hasler Hangert: *Gramática moderna del náhuatl de Tebuacán-Zongolica*, Xalapa: Fondo de Empresas de la Universidad Veracruzana, 2001: 17.

²⁵ Nosotros emplearemos la ortografía tradicional dado que la mayoría de la literatura relacionada con el tema todavía utiliza ésta.

²⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/nahuatl>. Empieza el rescate de cultura y lengua de las etnias en el DF, *La Jornada*, 3 de mayo de 2007.

²⁷ Sh. B. Heath: *La política del lenguaje en México: de la colonia a la nación*, México: Instituto Nacional Indigenista, 1972: 26.

principal era evangelizar y no castellanizar, se dedicaron a aprender los idiomas autóctonos, escribieron gramáticas y tradujeron las obras cristianas básicas. Predicaban y difundían la fe en las lenguas vernáculas.

Dado a la gran variedad de lenguas que se hablaba en el territorio vasto y que a los indígenas no nahuas les resultaba mucho más fácil aprender el náhuatl que el español, la lengua del imperio azteca se convirtió en *lingua franca*. Los misioneros empezaron a enseñar la doctrina en esta lengua, y lograron convencer a la Corona que este idioma era el más eficaz para la cristianización.

En 1570 Felipe II declaró que el náhuatl sería el idioma oficial de los indios en la Nueva España.²⁸ Para asegurar el respaldo institucional a la enseñanza del náhuatl entre los clérigos de la Nueva España, Felipe II ordenó que la Universidad de México estableciera una cátedra de náhuatl y se fundaron varias escuelas con el objetivo de difundir el catequismo y enseñar latín y náhuatl.

Aunque la Corona vio los resultados de la enseñanza en las lenguas vernáculas, sobre todo en náhuatl, los intereses de poder controlar mejor a sus súbditos le dictaban de imponer la castellanización. Con este fin—entre otros—prohibieron en ciertas escuelas el uso de las lenguas indígenas (regla que se mantendría durante varios siglos), o pusieron como preferencia para ocupar cargos administrativos en las aldeas indias el conocimiento del español.

Los reyes españoles promulgaron varias leyes y decretos para promover la castellanización, pero su realización se dificultaba mucho por varias razones. Entre las razones prácticas era que no había escuelas o maestros con tal fin, o si había no podían pagarles. Los mismos indios no mandaban a la escuela a sus hijos porque no veían razón de enseñarles español. Al mismo tiempo los españoles o criollos preferían que los indios no hablaran español, ya que de esta manera podían tenerlos aislados, como ellos decían “protegidos”.

El hecho de no saber español, por una parte sí tenía, tiene su aspecto positivo para los indígenas: podían, pueden conservar mejor su lengua y cultura, sus tradiciones y resistir a la influencia europea o estadounidense, y hoy en día a la globalización. Pero al mismo tiempo significa aislamiento, dificultades en la educación escolarizada y con esto falta de perspectivas del desarrollo personal y colectivo.

Para combatir este problema como una iniciativa sumamente promete-

²⁸ *Ibid.* : 52.

dora se ven las fundaciones de las, así llamadas, universidades interculturales por todo el México, que tienen como objetivo “la formación de profesores e intelectuales capaces de promover un proceso de revaloración y revitalización de las culturas y las lenguas originarias”.²⁹

2.3. La literatura náhuatl

En la época del Imperio Azteca se fundaron escuelas, academias para instruir a los hijos de la nobleza y a los miembros del clero para recitar, hablar, cantar. La literatura era principalmente oral, que a veces fue anotada en formas pictográficas con elementos fonéticos, estos escritos supuestamente ayudaban el aprendizaje de la cultura oral. Uno de los personajes más destacados del siglo XV era Nezahualcóyotl, rey, constructor, poeta, filósofo. Se conservan 30 composiciones poéticas suyas en colecciones de manuscritos de cantares prehispánicos.

Los colonizadores quemaron los códices, destruyeron gran parte de la cultura aborigen despreciándola, e incluso considerándola peligrosa y hereje. Pero al mismo tiempo las descripciones que tenemos de la misma cultura y tradiciones también se deben a los misioneros, entre los cuales destaca Bernardo Sahagún tanto por su obra copiosa como por su actitud misericordiosa hacia los indígenas. Su *Historia de las cosas de Nueva España* nos da varios detalles sobre las tradiciones aztecas.

Después de la introducción de la imprenta al Nuevo Mundo se publicó en 1546 la obra de Alonso de Molina: *Doctrina cristiana breve traducida en lengua mexicana* y fray Andrés de Olmos escribió la primera gramática náhuatl.³⁰

Actualmente también se cultiva la literatura náhuatl, uno de sus representantes es Natalio Hernández, quien escribe tanto poesía *Colibrí de la armonía* como ensayos *El despertar de nuestras lenguas*.

2.4. Breve caracterización lingüística

El náhuatl pertenece a la familia lingüística uto-azteca y es una lengua incorporante.

En el náhuatl hay unos sonidos que no existen en el español por ejemplo: *tl*. Este sonido es representado por dos letras pero debe pronunciarse como una sola consonante. Lo mismo se puede decir del sonido *tz* que es

²⁹ <http://www.uv.mx./uvi>

³⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Colonia_Tiempos_Modernos

parecido al sonido /c/ húngaro. La consonante *x* suena como la /ʃ/ en inglés. Otro rasgo característico es el saltillo, una oclusión glotal que se representa con un apóstrofe (').

Los pronombres que tienen forma independiente son los , así llamados, pronombres absolutos: *ne'buat* 'yo', *te'buatl* 'tú'. Éstos también poseen una modalidad honorífica, que sirve para dar más respeto a las personas con que se trata o sobre los que se habla *tebuatxin* 'tú honorífico'.³¹ Además existen los, así llamados, pronombres prefijos, que son sílabas unidas al verbo y expresan quién realiza la acción: *ni* 'yo', *tequiti* 'trabajar', *nitequiti* 'trabajo'. Para decir 'yo soy maestro' el pronombre prefijo se antepone al sustantivo: *nitemachtiani*, (*ni* 'yo', *temachtiani* 'maestro') y no se usa verbo existencial. Los pronombres pre- o infijos se utilizan para la expresión del objeto directo o indirecto del verbo: *ni-mitz-itta* 'yo te veo' (*itta*—ver).³²

Los sustantivos pueden clasificarse según su terminación: *-tl*, *-tli*, *-li*, *-in* (p.ej. *atl* 'agua', *calli* 'casa'), pero cuando se declinan, esta terminación desaparece (*cal-tin* 'casas', *no-cal* 'mi casa'). Para pluralizar los sustantivos se usan los sufijos: *-meh*, *-tin* y *-b* pero principalmente con sustantivos que significan seres vivos. Otro modo de pluralizar es la reduplicación (cuando la primera sílaba de la raíz se duplica): *conetl* 'niño', *cocone* 'niños'.

Existen sustantivos de lugar que se expresan a través de sufijos, p.ej. *-tlan* 'lugar de abundancia', *mix-tlan* 'donde hay muchas nubes o neblina'. Pueden formarse palabras, neologismos uniendo sustantivos con verbos, pronombres y ligaduras, p.ej.: *cocox* (sustantivo: 'enfermedad') + *ca* (ligadura) + *pixqui* (participio: 'la que cuida') = *cocoxcapixqui* 'enfermera'.³³ Así se crean los neologismos en el náhuatl que son importantes para la adaptación de la lengua a la vida moderna, p.ej.: *teposnebnénqui* (visión de metal) 'televisor', *teposnéb-nenkei* (metal que camina) 'vehículo', o *Amateotlábtolli* (papel de la palabra de Dios) 'Biblia'.³⁴

La palabra verbal tiene la siguiente estructura básica: sujeto + objeto + raíz + tiempo + número. Es decir el sujeto y el objeto se expresan mediante prefijos (como lo hemos señalado antes) y el tiempo y el número mediante sufijos. La raíz expresa el aspecto. Los morfemas verbales de tiempo y modo

³¹ Los verbos (en segunda y tercera persona), los sustantivos y los pronombres posesivos también pueden tener forma honorífica (<http://www.sil.org/mexico/nahuatl/tetelcingo>).

³² A. Siposs: artículo del 'náhuatl', in: I. Fodor (ed.): *A világ nyelvei*, *op.cit.* : 1009.

³³ X. Meneses Minor: *¡Ma'titla'tocan Nabualla'tolli! ¡Hablemos náhuatl!*, México: Centro de Estudios Antropológicos, 2000: 37.

³⁴ A. Hasler Hangert: *Gramática moderna...*, *op.cit.* : 100.

son: zero del presente, *-ni* de las acciones habituales, *-ya* de la imperfectividad, *-z* del futuro; p.ej.: *ni-notza-ya* ‘llamaba’, *ni-notza-z* ‘llamaré’.³⁵

3. Conclusión: la importancia de la conservación de las islas lingüísticas

En conclusión quería destacar la importancia de la sobrevivencia de estas islas lingüísticas y culturales que son parte enajenable de la cultura humana. En nuestro caso el vasco y el náhuatl son pueblos minoritarios, unas islas dentro del dominio español que intentan sobrevivir y conservar su lengua, su cultura, su identidad.

La conservación de las dos lenguas en cuestión es importante no sólo porque transmiten una visión del mundo distinto, sino también por la influencia que ejercen sobre la lengua, cultura mayoritaria.

Dado que el vasco se encuentra a los dos lados de los Pirineos, como una isla lingüística rodeada por lenguas neolatinas, a lo largo de la convivencia por siglos, evidentemente ha sufrido influencias por estas lenguas romances. Tanto en su gramática (por ejemplo la organización de los tiempos verbales) como en su vocabulario (palabras como *erlojua* o *musikari*, de las que podríamos citar centenares).

Sin embargo el vasco también ha ejercido influencia sobre el español. La influencia más importante es—sin duda—un cambio fonético que se desarrolló en el español supuestamente—por lo menos en parte—por la influencia del vasco. Se trata de la pronunciación inicial del sonido /f/ que era desconocido en el vasco, a consecuencia de esto, en los territorios de habla vasca empezaron a pronunciar primero /hadzer/ con /h/ aspirada, después /hacer/ por /facere/. Otra influencia, también de tipo fonético, sería la reducción del sistema vocálico castellano. en cinco sonidos básicos, mientras que los demás idiomas románicos de la Península tienen siete vocales.

Entre el léxico español prestado del vasco aparecen elementos tan básicos como la palabra *izquierdo*. Es interesante mencionar que las palabras como *chaparro* o *chatarra* que son posiblemente de origen vasco, tienen uso muy extendido en México y son menos frecuentes en España.

A lo que se refiere al náhuatl la influencia más evidente que ha tenido sobre el español es el vocabulario. En el Diccionario de la Real Academia Española encontramos unos 200 préstamos originarios del náhuatl, de los cuales algunos (*chile, chocolate, tomate, cacao*) pasaron no sólo al castellano ha-

³⁵ A. Siposs: rfculo del ‘náhuatl’, *op.cit.*: 1010.

blado en España sino a otras lenguas, son conocidas mundialmente. Debemos mencionar la multitud de toponimos (*México, Coatepec, Acapulco*, etc) que también son restos de esta civilización desarrollada que se extendía por un territorio vasto en el continente norte y centroamericano.

También podemos mencionar una influencia gramatical del náhuatl en el español mexicano: es el sufijo *-eco (écatl)* en la formación de algunos gentilicios (p.ej. *guatemalteco*).³⁶

La existencia de estas islas lingüísticas y culturales son de capital importancia, imaginemos cuánto más pobre sería la cultura hispana sin *aquelarres*,³⁷ *naguales*³⁸ o *quetzales*³⁹ (para mencionar sólo las nociones más exóticas)—y no sólo en el sentido lingüístico, naturalmente.

³⁶ J. M. Lope Blanch: 'La influencia del sustrato en la gramática del español mexicano', in: J. M. Lope Blanch: *Estudios sobre el español de México*, México: UNAM, 1972: 157–164, p. 164.

³⁷ Palabra de origen vasco, significa: junta de brujas con la supuesta intervención del demonio ordinariamente en figura de macho cabrío, para la práctica de las artes de esta superstición. (DRAE)

³⁸ Palabra de origen náhuatl, significa curandero, o relación y destino común entre un ser humano y un animal que mutuamente se protegen. (C. Montemayor: *Diccionario del... , op.cit.* : 86.)

³⁹ Palabra de origen náhuatl, fue ave sagrada entre los antiguos mejicanos, que daban a sus plumas el mismo valor de la esmeralda, y fue también ave mitológica como símbolo de la belleza de los dioses, y aun hoy sus plumas se usan a guisa de talismán y se atribuyen propiedades secretas curativas a su corazón. (F. J. Santamaría: *Diccionario de mejicanismos*, México: Editorial Porrúa, S.A., 1959.)

ÎLOT TEXTUEL ET D'AUTRES FORMES DE LA REPRÉSENTATION DU DISCOURS AUTRE DANS UN CORPUS DE TEXTES DE PRESSE

KATARINA CHOVANCOVA

Université Matej Bel
Faculté des Sciences humaines
Tajovskeho 40
974 01 Banská Bystrica
Slovaquie
chovancova@fhv.umb.sk

Abstract: The paper focuses on the presence of reported speech in journalistic texts. It concentrates on the role of quotation marks as introducers of reported speech elements, marking not only voices different from the author's one, but also pieces of reference sets that are not his own. Words and segments introduced by quotation marks thus show fragments of foreign discourses and foreign individual and social identities. The distance taken by the journalist from the other people's words will be examined on a corpus of French journalistic texts.

Keywords: pragmalinguistics, journalistic text, reported speech, quotation marks

1. Introduction

Les textes journalistiques sont des lieux où se déploie le jeu de l'hétérogène. La voix du journaliste qui «signe» son texte n'est pas la seule qu'on entend en le lisant. Les articles de presse laissent apparaître, en pointillé, des mots des autres que l'auteur fait parler, qu'il transpose dans son écrit, qu'il introduit pour compléter ses propres propos. Ces plages ou îles du discours Autre constitueront ici l'objet de notre attention.

Dans les textes de presse, ce sont les guillemets qui fonctionnent en tant qu'introducteurs de ces éléments provenant du discours rapporté, marquant non seulement les voix énonciatrices différentes de celle de l'auteur de l'article, mais aussi des morceaux des univers de références qui ne sont pas propres à celui-ci. Il s'agit d'une mise à distance opérée par le journaliste par rapport au dit extérieur.

Le discours rapporté est un phénomène par moyen duquel le texte, plus précisément son auteur, cherche à exercer une influence sur nous en tant récepteurs. Sans l'avouer, il cherche à former, orienter notre opinion pour qu'il prenne une certaine direction. Le discours rapporté peut être un des outils qui créent chez nous, en tant que lecteur, un point de vue, le façonnent, voire le manipulent. Le journaliste, en effet, n'accepte que très rarement que ses propos soient qualifiés de subjectifs. Il prétend à l'objectivité, mais celle-ci est toujours illusoire.

Les auteurs des textes de presse font tout pour nous convaincre de la justesse et de la véracité de leurs affirmations, en s'appuyant sur le discours des autres (ceux qui sont, en général, censés être mieux placés qu'eux pour s'exprimer en la matière). Pourtant, le choix des morceaux de discours Autre et la façon dont ils sont présentés, révèlent déjà en eux mêmes la présence des stratégies subjectives.

2. Discours rapporté

Traditionnellement, le discours rapporté (le discours de l'Autre) est classé en plusieurs catégories du point de vue formel. Le plus souvent, on distingue le discours direct, le discours indirect, le discours direct libre, le discours indirect libre et le discours narrativisé.

Une phrase insérée dans une autre au moyen de la virgule et des guillemets est une phrase rapportée en discours direct :

(1) Il a dit : «Je pars demain.»

Ce discours est appelé direct parce qu'il rapporte des paroles sans ajout de mot et sans transformation de phrase. Le segment qui figure entre guillemets remplit la fonction syntaxique de complément d'objet direct du verbe introducteur, qui peut être le verbe *dire* ou un de ses équivalents, un verbe de parole. Une des caractéristiques les plus évidentes du discours rapporté direct, c'est le souci de bien distinguer les différentes énonciations. C'est pour cette raison que l'on préserve la structure duelle de la phrase.

Dans le cas du discours indirect, la frontière formelle entre les deux énonciations disparaît : l'une est incorporée dans l'autre, en formant avec elle une seule structure syntaxique (une seule phrase complexe) s'appuyant sur un seul dispositif déictique. Là où le discours direct montre plus ou moins exactement les paroles rapportées, le discours indirect les transforme en les intégrant dans la chaîne syntaxique définie par le segment introducteur :

- (2) Il a dit qu'il partait demain.

Quand on parle du discours narrativisé, on parle d'un phénomène qui est proche du discours indirect : dans ce cas là, plutôt que d'une transposition syntaxique de ce qui a été dit, il s'agit de résumer le sens de l'acte d'énonciation rapporté :

- (3) Il a avoué d'être fatigué.

Le discours direct libre, présent avant tout dans le discours littéraire, n'est qu'une forme « sous-marquée » du discours direct. La signalisation du segment inséré manque complètement ; mais elle saurait être restituée assez rapidement et sans problème :

- (4) Cependant on fricasse, on se rue en cuisine./De quand sont vos jambons ? Ils ont fort bonne mine.¹

Le discours indirect libre est caractérisé par la présence formelle d'une seule voix énonciatrice, mais par la présence implicite d'une autre :

- (5) Il est devenu complètement fou. Tout le monde lui en veut. Moi, la première. Les voisins l'épient, moi, je le surveille et je rapporte tout ce qu'il fait. J'en ai par-dessus la tête.²

Ces catégories-là sont citées le plus souvent, quand il s'agit d'analyser le discours rapporté. Cependant, on peut en avoir une autre encore : ce sont des mots ou des syntagmes isolés entre guillemets. Ce phénomène est décrit par Authier-Revuz sous le terme d'îlot textuel. Dans ce cas-là, les guillemets marquent un élément de l'énoncé de l'Autre qui a « résisté dans sa littéralité à l'opération de reformulation à l'oeuvre dans l'énoncé cadre ». Il s'agit, en fait, en quelque sorte, d'une forme hybride entre le discours direct (l'emploi des guillemets) et le discours indirect (intégration syntaxique) :

- (6) Arnaud Lagardère, jadis décrit comme le « frère » de Sarkozy, semble moins en grâce.

En réalité, l'ensemble des mécanismes de la représentation du discours rapporté est beaucoup plus riche que ce que nous venons de présenter comme

¹ La Fontaine : *Le Jardinier et son Seigneur*. Exemple repris de J. Authier-Revuz.

² Exemple repris de J. Authier-Revuz.

catégories déjà en quelque sorte « canoniques ». Quelquefois, on trouve des formes hybrides, avec des degrés de balisage divers, et on témoigne des modifications de diverses sortes du rapport entre le marquage et l'interprétation des segments qui sont perçus comme venus d'ailleurs. L'hétérogénéité énonciatrice est une réalité très répandue et connaît des réalisations extrêmement variables dans les types de textes les plus divers.

Les journalistes de la presse écrite, tant quotidienne qu'hebdomadaire, ont souvent recours à la représentation du discours rapporté et les énonciations représentées proviennent de diverses sources : des textes écrits tout comme des déclarations orales. Le segment du discours rapporté se détache du texte par un marquage typographique qui peut être une combinaison de caractères italiques et d'une paire de guillemets qui délimitent le segment.

3. Analyse des données

Pour les besoins de cette étude, nous avons dépouillé un numéro de la revue française *Le Point* (le numéro 1875 du 21 août 2008) où nous avons relevé 655 occurrences des segments entre guillemets. Ce premier repérage fait, nous avons adopté plusieurs perspectives d'analyse. Nous nous sommes intéressée au segment introducteur, au segment entre guillemets et à la question du marquage graphique des segments insérant et inséré en général.

3.1. Marquage typographique

Dès les premières relectures des deux ensembles des données, on s'aperçoit d'un certain nombre de conventions typographiques qui concernent l'emploi des guillemets et de l'italique. On se rend compte en même temps de leurs corrélations.

Il semble bien que la combinaison « guillemets plus italique » est la forme canonique permettant de reconnaître le discours de l'autre « authentique » en français. Pourtant, à une lecture plus fine, on découvre que ce dispositif n'est pas utilisé de la même façon dans tous les textes de la revue. Parmi les articles, il y en a dans lesquels le discours rapporté est présenté entre guillemets, mais sans italique. Cette instabilité typographique est difficilement compréhensible. Cependant, elle ne change rien au fait que l'identification de la source énonciatrice du discours rapporté, notamment s'il s'agit du discours direct, est aisée. Elle repose sur un élément introducteur (verbe,

modalisateur) pouvant occuper des positions variées (il ne se situe donc pas nécessairement en début de segment).

Les titres des ouvrages (livres, films, séries télévisées, etc.) auxquels on fait référence dans les textes, apparaissent entre guillemets et sans italique (7). Le renvoi à la revue *Le Point* elle-même se fait pourtant en italique et sans guillemets.

- (7) Que n'a pas vu Carole Bouquet dans «La famille Cigale», de Jean Pignol, série produite par TelFrance en 1976, ignore tout du sentiment amoureux.

Les dimensions des segments du discours rapporté sont variables : un mot, un syntagme, une phrase, voire un groupe de phrases. Évidemment, la longueur des segments est liée à la forme de la représentation du discours rapporté en question.

3.2. Structures prévalentes

La première observation relative au corpus des segments figurant entre guillemets rassemblée lors des relectures du *Point* est liée aux structures dominantes du point de vue de la fréquence. La plupart d'occurrences se partagent entre deux catégories : celle de discours direct et celle d'îlot textuel.

Comme cela a été déjà évoqué, la structure en discours direct consiste en un segment insérant (avec ou sans verbe introducteur) suivi du segment inséré, entre guillemets, et après un signe de ponctuation (le plus souvent un point ou une virgule). Dans la plupart des cas, le segment inséré est supérieur à un syntagme et correspond à une phrase ou une suite de phrases.

Les occurrences du discours direct se réalisent à l'aide d'un nombre relativement grand des verbes introducteurs : *admettre, affirmer, agresser q, ajouter, analyser, anticiper qc, assurer, avancer, avertir, avouer, citer q, commenter, confesser, confier, confirmer, critiquer, déclarer, dire, écrire, énumérer, espérer, expliquer, glisser, interroger, lâcher, marteler, noter, observer, persifler, plaisanter, préciser, prévenir, raconter, rapporter, reconnaître, regretter, répéter, répliquer, répondre, résumer, rétorquer, rigoler, s'écrier, s'emporter, s'inquiéter, se demander, se plaindre, se souvenir, souligner, sourire, suggérer*, etc. Notons que le verbe de parole peut être introduit par *comme* :

- (8) Comme le raconte un caïd de cité : «Le shit, c'est presque dépassé. Si tu veux marger aujourd'hui, il faut bosser la CC [...] Dans ce biz, les équipes de Cainfs [Africains] sont les mieux placées.»

Il y a aussi des occurrences du discours direct sans verbe introducteur :

Mais il sait déjà comment dépenser sa prime de 50 000 euros, promise à tous les champions olympiques français : « *Partir en vacances, puis changer de voiture.* »

De plus, nous aimerions bien attirer l'attention sur un type particulier du discours direct qu'on pourrait étiqueter, faute de mieux, d'« anaphorique/cataphorique ». Ce type d'occurrence n'est pas rare :

- (9) Argument des patrons : « Si ce chemin de fer n'est pas construit, les multinationales ne viendront plus chez vous. Elles iront en Chine. »
- (10) « Tu sais, j'étais à la réunion du G7, le président t'aime beaucoup. . . »
C'est ce qu'a déclaré Chatel à Christine Lagarde, sa ministre de tutelle, qui n'a pas goûté l'attention. . .

Ce type d'emploi du discours direct est différent des autres, car le rapport entre le segment insérant et le segment inséré n'est pas celui du verbe rec-teur et son complément. Il s'agit, semble-t-il, plutôt d'un rapport entre un antécédent et un anaphorique.

Passons maintenant à la catégorie de l'îlot textuel qui se montre très intéressante, même si relativement complexe, du point de vue de l'interprétation.

La source énonciatrice du segment entre guillemets peut être exprimée de façon explicite dans le contexte. Néanmoins, il se fait beaucoup plus souvent qu'elle reste implicite. Même si la source n'est pas exprimée, l'intuition du récepteur permet d'attribuer les segments qui constituent des îlots textuels soit à l'énonciateur général ou à un énonciateur individuel (connu ou inconnu du scripteur/journaliste). Ceci n'empêche pas que dans d'autres cas la source énonciative des îlots textuels ne soit précisée.

Il faut attirer l'attention sur ce qui semble être une incohérence au niveau de marquage. Tous les îlots textuels figurent entre guillemets, mais certains seulement en sont mis en italique, en même temps. Il semble que ce sont les segments attribués à l'énonciateur général ou non spécifié qui ne sont pas écrits en italique, mais marqués uniquement par les guillemets :

- (11) Car, pour le Kremlin, cette « zone de sécurité » doit faire entre 10 et 15 kilomètres de profondeur à l'intérieur du territoire géorgien, et non pas 5 comme le souhaitent Paris et Berlin.

Le même semble vrai quand il vient aux cas des îlots textuels relevant du dis-

cours officiel, qui ne sont pas attribués à un individu clairement identifiable à partir du contexte :

- (12) Les autorités françaises étaient parfaitement au courant que, mardi matin, les troupes russes n'avaient toujours pas engagé de retrait des zones géorgiennes «conquises», à savoir une bande de 15 kilomètres au sud de la frontière ossète, élargie à 70 kilomètres à l'est de la frontière abkhaze.

Même si cette hypothèse ne se voit pas confirmée à cent pour cent, son contraire est vrai : les îlots textuels qui combinent les guillemets et l'italique, sont attribués (ou attribuables facilement, à partir du contexte) à un énonciateur individuel concret. La corrélation italique-guillemets et les valeurs pragmatiques dont elle est porteuse, reste à être proprement explorée, en distinguant par exemple des façons de dire générales (donc les «comme on dit») et des façons de parler d'une personne en particulier.

3.3. Valeurs pragmatiques

Les valeurs des îlots textuels sont très variées. En règle générale, toutefois, l'apparition d'un segment sous forme d'un îlot textuel signifie la prise de distance que l'auteur veut manifester par rapport à ce segment du dit. En d'autres termes, ce type d'emploi signifie que l'auteur ne s'identifie pas, pour une raison ou une autre, avec les mots qu'il met entre guillemets.

Le corpus analysé permet d'identifier plusieurs usages récurrents des îlots textuels. Il s'agit, entre autres, des appellations par lesquelles l'on fait référence aux hommes politiques sur un ton familier, par leurs prénoms, ironisant souvent le fait que c'est eux-mêmes qui veulent être appelés ainsi, dans la volonté (véritable ou jouée) de s'approcher des gens :

- (13) Voici revenu le temps où «Nicolas» appelle «Brice» plusieurs fois par jour, le consulte à tout propos.

D'autres cas d'emploi des îlots textuels sont :

- (14) des surnoms :
Installé près de Jalandhar, le «Roi de la pomme de terre» règne sur 2500 hectares et 160 tracteurs. A 39 ans, il serait même le plus gros producteur au monde de semences de pommes de terre.

- (15) des slogans :
La devise de sa campagne : « Pas de drame ».
- (16) des citations à part :
« Je me suis rendu jusqu'ici dans 57 Etats, il en reste un, je crois. »
L'Amérique n'a que 50 Etats.

Les expressions en langues étrangères, telles que *swinging sixties*, *made in India*, *Seventies*, *So chic!*, *Lost Luggage*, *private joke* ou *telenovela*, sont introduites sans guillemets, en italique.

Parmi les fonctions des segments en discours rapporté, citons la recherche de l'effet d'authenticité ; la volonté d'apporter de la « couleur locale » ; de donner un témoignage ; de rapporter de bons mots ou des formules imagées ; d'introduire des expressions familières ou argotiques ; de faire dialoguer les personnages ; d'attirer l'attention du lecteur, etc.³

Les guillemets confèrent au mot des valeurs pragmatiques particulières : valeur ironique, métaphorique, une coloration typique par un mot appartenant à un registre (plus bas) et qui renvoie à une façon de dire typique pour un groupe social, pour une époque, pour un certain discours officiel. Les guillemets sont utilisés également quand il s'agit de faire des commentaires métalinguistiques sur les mots eux-mêmes. Vu la présence massive de la catégorie d'îlot textuel dans le corpus, force nous est de constater qu'elle mériterait plus d'attention et une analyse plus fine.

Nous ne mentionnerons ici que brièvement la question de modalisation qui s'ouvre quasi automatiquement dès qu'on aborde le domaine de la représentation du discours rapporté. En effet, en absence des syntagmes verbaux introducteurs, et parfois même en leur présence, on trouve des éléments modalisateurs, censés faciliter l'identification de l'énonciateur du discours autre. Dans le corpus français que nous avons à notre disposition nous en relevons deux :

- (17) *dit(s)/dites* :
« La méthode s'applique particulièrement aux dépressifs dits « ruminateurs », » explique Lucio Bizzini.
- (18) *selon X (lui-même/elle-même)* :
Une mesure symbolique puisque mathématiquement la sénatrice de New York ne peut escompter le nombre de voix nécessaires pour

³ Charaudeau, P.

obtenir l'investiture. Mais qui doit servir, selon Hillary elle-même, de «catharsis».

3.4. Frontières incertaines

Même si les catégories sur lesquelles nous nous sommes appuyés jusqu'à présent sont opératoires dans la plupart des cas, il y a des occurrences des segments entre guillemets dont le classement n'est pas tout à fait aisé. Ainsi, la frontière qui sépare l'îlot textuel et le discours direct n'est pas toujours claire. De fait, nous avons déjà remarqué que l'îlot textuel fait penser à une forme de discours direct, en se situant, plus précisément, à la frontière entre le discours direct et la mention autonymique. Tout comme le segment inséré en discours direct, l'îlot textuel a sa propre deixis :

- (19) Tel le nain Piéral entiché de Madeleine Ozeray, ce Joujou extra honora d'abord de sa vigueur une jeune actrice française, la Jodin, à laquelle il dit avoir donné «tous les moments que je pouvais ravir à la décence».

On rencontre quelquefois une forme hybride qui mélange le discours direct et le discours indirect :

- (20) Joseph, dit «Joujou», fut en effet le plus célèbre nain de cour du XVIII^e siècle, dont un article de l'«Encyclopédie» de Diderot et d'Alembert relève qu'il «joint à des manières gracieuses des reparties spirituelles».

Très rarement, on relève des structures se situant entre le discours indirect libre et îlot textuel :

- (21) Près de Taragone, Marbot aperçoit «un jeune officier de chasseurs à cheval, encore revêtu de son uniforme, cloué par les mains et les pieds à la porte d'une grange ! Ce malheureux avait la tête en bas, et on avait allumé un petit feu dessous !»

Non seulement les frontières des catégories sont quelquefois perçues comme floues. La terminologie utilisée pour faire référence aux différents types de la représentation du discours rapporté, même si elle semble désormais bien ancrée, se voit quelquefois insuffisante. C'est le cas notamment pour les sous-types du discours direct qui varient, comme nous avons essayé de le montrer, selon la structure introductrice.

4. Conclusion

Le discours médiatique est caractérisé par une multitude de stratégies discursives que les énonciateurs adoptent pour obtenir des effets visés chez les récepteurs. Les outils auxquels ils ont recours sont souvent très discrets, mais d'autant plus puissants. En lisant des articles de médias, nous croyons souvent de ne faire que recevoir des informations. Pourtant, nous faisons plus que cela. Dès que nous acceptons d'être récepteurs des discours médiatiques, nous sommes exposés, de façon explicite parfois, mais implicite beaucoup plus souvent, à des cultures, à des points de vue. Les auteurs des textes médiatiques parlent, certes, d'abord pour eux seuls, mais, inconsciemment ou délibérément, selon le cas, ils laissent parler également d'autres personnes, ils laissent apparaître d'autres voix énonciatrices, qui donnent à leurs propres propos de la couleur et de la valeur particulières. Le point de vue et la culture de l'Autre sont introduits dans le discours des médias grâce à un système fin d'outils pragmatiques que les énonciateurs maîtrisent parfaitement et manient avec soin. Les segments entre guillemets représentent un de ces outils. Ils sont des images des actes d'énonciation étrangers que le lecteur ressent comme « empruntés » à d'autres discours, lieux d'hétérogénéité des cultures individuelles et sociales.

IUVENILIA

LE MONUMENT POÉTIQUE DE J.-J. ROUSSEAU : *L'ÎLE DE ST. PIERRE*

PAULA MARSÓ

Université Eötvös Loránd
Múzeum krt. 6–8.
1088 Budapest
Hongrie
marsopaula@yahoo.fr

Abstract: The unstable genre of Rousseau's *Reverie* set in motion a movement between biography and narration, testimony and poetic fiction in the wake of Montaigne. In his *Reverie*, Rousseau builds up a space where he is composed by refraction and displacement. The autobiographical process of writing is a kind of dialectical process between the subject writing about himself and the grammatical person that pertains to language.

Keywords: J.-J. Rousseau, autobiography, language, testimony, fiction, imagination

«monument»

De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Biènné. [. . .] Ce beau bassin d'une forme presque ronde enferme dans son milieu deux petites îles, l'une habitée et cultivée, d'environ demi-lieue de tour, l'autre plus petite, déserte et en friche, et qui sera détruite à la fin par les transports de la terre qu'on en ôte sans cesse pour réparer les dégâts que les vagues et les orages font à la grande. C'est ainsi que la substance du faible est toujours employée au profit du puissant¹.

L'île de Saint Pierre s'appelait à l'origine l'île de La Motte. C'est dans la *Cinquième Réverie* que Rousseau évoque ce phénomène naturel. Un phénomène

¹ J.-J. Rousseau : *Cinquième Promenade*, «*Les Réveries du promeneur solitaire*», *Œuvres Complètes*, t. I. Paris : Gallimard, 1959 : 1040.

naturel morcelé qui permettra à l'auteur de s'y inscrire : «très agréable et singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à se circonscrivre²». C'est à la fin de la *Première Promenade* qu'est noté qu'il ne lui est plus important de faire preuve de son innocence en public :

La même inquiétude ne me tourmente plus pour cet écrit, je sais qu'elle serait inutile, et le désir d'être mieux connu des hommes s'étant éteint dans mon cœur, n'y laisse qu'une indifférence profonde sur le sort et de mes vrais écrits et des *monuments* de mon innocence, qui déjà peut-être ont été tous pour jamais anéantis³.

Le terme monument est pris ici comme la somme des témoignages qui nous restent dans l'ensemble des récites historiques et chez les auteurs de leurs actions passées. Comme le dit le *Dictionnaire de Trévoux* en 1721 : «Bien de grands bâtiments sont péris, dont il nous reste encore quelques monuments dans les livres.⁴» A lire la suite des *Réveries*, quelques lignes plus bas, Rousseau réinterprète le rapport qu'il a envers son propre témoignage. Si l'on lui enlève les preuves de son innocence de son vivant, on ne lui enlèvera jamais ni le plaisir de les avoir écrites, ni le souvenir de leur contenu, ni les méditations solitaires dont elles sont le fruit et dont «la source ne peut s'éteindre» qu'avec son âme, comme nous explique l'auteur. Il nous semble donc que le fait du témoignage est moins important que le plaisir d'écrire. Malgré le désœuvrement de son corps, son âme est encore active. Elle produit encore des sentiments, des pensées, et sa vie interne et morale semble s'être encore accrue. Cette démarche poétique surgit à l'intérieur du paysage imaginaire de Rousseau comme une sorte de réécriture de Montaigne et que nous qualifions comme dérive rêveuse. C'est l'acte d'écrire qui permet d'ouvrir l'espace imaginaire des rêveries. Cet espace donnera lieu au monument de son art poétique.

«promenades de chaque jour»

La question se pose à savoir quel est le rapport entre le programme essentiellement philosophique de la promenade (héritage de Montaigne auquel Rousseau ne manque pas de faire l'allusion) et la méthode d'écrire de Rousseau ? Rousseau nous dit dans les *Ébauches des Réveries* :

² *Ibid.* : 1040.

³ *Première Promenade*, «*Les Réveries du promeneur solitaire*», *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1001.

⁴ M. Raymond : *Les Réveries*, Notes et variantes, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1770.

Pour bien remplir le titre de ce recueil je l'aurais du commencer il y a soixante ans : Car ma vie entière n'a guère été qu'une longue rêverie divisée en chapitres par mes promenades de chaque jour⁵.

L'auteur parle d' « ambulante félicité » lors de son voyage en compagnie de Bâcle. Le rythme de la marche éveille l'imagination. La complexité du mouvement physique et de son écho intérieur y apparaît déjà dans la solitude :

Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans ceux que j'ai faits seuls et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées ; je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit⁶.

L'auteur interprète le même sujet dans le *Deuxième Dialogue* :

Voilà d'où vient sa passion pour la promenade ; il y est en mouvement sans être obligé de penser. Dans la rêverie on n'est point actif. Les images se tracent dans le cerveau, s'y combinent comme dans le sommeil sans le concours de la volonté : on laisse à tout cela suivre sa marche, et l'on jouit sans agir⁷.

Cette promenade au rythme de la marche—en se gardant bien de ne pas arriver—, dans ce paysage imaginaire de Rousseau, symbolise l'entreprise de l'écriture. Cette façon d'écrire démontre que la finalité de son action n'est point déterminée préalablement. Le narrateur ne doit pas dominer l'acte d'écrire. La rêverie, on le verra plus bas, est à la fois *le désir d'exister* et aussi une *méthode* (notion venue de *méthodos*, recherche, méthode de *odos* : chemin) de penser qui incarne une critique forte du langage⁸ et une mobilité permanente qui va ensemble avec le *mouvement* (*emovere*, déplacement : émotion) de l'âme. On a affaire ici de l'écriture intransitive qui donne lieu à cette expérience spirituelle. Ce n'est pas le manque (ni la perte, ni la recherche) de son sujet propre (au sens grammatical) qui nous intéresse dans cette démarche, mais la manière dont le narrateur tente de revenir perpétuellement à ce processus. Ce mouvement est actif, créatif, productif. La narration ainsi comprise provoque un tâtonnement continu et la dissolution absolue du narrateur à l'intérieur de cette quête. Il arrive souvent, que la narration de notre auteur se présente comme son autobiographie, l'acte de se souvenir, la volonté de se réciter. Pourtant, la motivation première de cette recherche

⁵ J.-J. Rousseau : *Ébauches des Réveries*, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1165.

⁶ J.-J. Rousseau : *Les Confessions*, Livre IV, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 162.

⁷ J.-J. Rousseau : *Rousseau juge de Jean Jacques*, *Deuxième Dialogue*, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 845.

⁸ « [...] mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire [...] », *Ébauches des Confessions*, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1154.

est loin d'être d'essence narcissique. Elle manifeste plutôt que l'existence racontée dans la narration est réelle et vivante ; le narrateur naît en même temps que son texte, comme un jeu indéterminé qu'il est impossible d'y fixer ou d'y localiser.

« mémoire locale »

La notion de la mémoire locale a une place primordiale dans le système d'écriture de Rousseau qui nous en parle dans les fragments de *Mon portrait*, dans les *Fragments diverses*, et dans *Les Réveries*.

Toutes mes courses de botanique, les diverses impressions du local des objets qui m'ont frappé, les idées qu'il m'a fait naître, les incidents qui s'y sont mêlés, tout cela m'a laissé des impressions qui se renouvellent par l'aspect des plantes herborisées dans ces mêmes lieux⁹.

Les objets provenant des courses botaniques ont une fonction mémorative : prélèvements, feuilles d'herbes en font partie. L'herbier sert comme les archives du vécu. Il se montre comme un lieu de mise en mémoire et en même temps un accès à la mémoire. Les souvenirs peuvent être facilement retenus par l'herbier.

Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindrait d'œuvre à mes yeux¹⁰.

L'existence de telles archives permet de garantir la lisibilité du monde. « On eut dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens¹¹. » Les prélèvements, extrait et résidu de l'expérience du vécu indiquent un caractère fragmentaire de la vie. Rousseau interprète la question de la mémoire locale bien plus largement en relation aux événements de sa vie : « De certains états d'âme qui ne tiennent pas seulement aux événements de ma vie mais aux objets qui m'ont été les plus familiers durant ces événements¹². »

La portée du concept de la mémoire locale réside dans le fait que l'auteur introduit, grâce à elle, une mémoire non réflexive. La *mémoire mise en*

⁹ *Les Réveries*, Septième Promenade, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1073.

¹⁰ *Ibid.* : 1073.

¹¹ J.-J. Rousseau : *Émile ou de l'éducation*, IV., *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 565.

¹² *Mon portrait*, Fragments autobiographique, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1128.

œuvre par les objets montre que l'existence du narrateur s'inscrit dans un registre indépendant de lui-même. Il lui est impossible de maîtriser les conditions de son pouvoir à se souvenir. Cela se déroule essentiellement à travers une réviviscence. Mais la rencontre avec les choses cherchant des souvenirs modifie l'enchaînement des registres. Dans la reviviscence, les événements du passé ne sont pas fixés pour toujours, mais ils se transforment. Ainsi, la vie du narrateur dans la narration est représentée en continuelle transition. L'observateur—qui est loin d'être un moraliste, d'après Rousseau¹³—prend conscience dans cet événement de ce qu'il lui est impossible de fixer les conditions de son être. Rousseau réclame pour la mémoire, qui se redouble, le privilège, sans doute exorbitant, d'être créatrice, sans cesser d'être véridique. Il nous révèle sur ses écrits :

Je les écrivais de mémoire ; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par des détails que j'imaginai en *supplément* de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires¹⁴.

L'être de chacun est accidentel ; on y trouve des vides, des lacunes, des cassures et des rejets. C'est pourquoi le souci de s'imaginer soi-même, se reconstruire soi-même rétrospectivement, ne se passe pas uniquement par la raison. Ses idées, ses images concernant sa propre existence sont également brisées, usées, peu stables. A lire Jean Starobinski :

On le voit, le travail de la rêverie seconde consiste à ressaisir et à maîtriser des éléments aussi peu commensurables, aussi peu homogène que possible, pour les reprendre, les dissoudre et les emporter dans son propre flux, au rythme égal d'une pensée qui se dégage des maléfices et qui s'assure de son invulnérabilité. La fonction de la rêverie seconde consiste donc à résorber la multiplicité et la discontinuité de l'expérience vécue, en inventant un discours unifiant au sein duquel tout viendrait se composer et s'égaliser¹⁵.

C'est alors un *discours unifiant* qui met en œuvre l'enchaînement des idées accessoires, en y gardant les traces des pas principales et les chemins où l'on s'égare.

¹³ *Ibid.* : 1120.

¹⁴ *Quatrième Promenade, « Les Réveries », Œuvres Complètes, t. I., op.cit.* : 1035.

¹⁵ J. Starobinski : *Rêverie et transmutation, La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971 : 419.

«Flora Petrinsularis»

Ce déplacement de la suite des idées accessoires dépend des signes mémoriaux. L'action de se souvenir est liée aux archives des traces et des souvenirs. C'est l'enchaînement des idées accessoires qui attache le narrateur à la botanique.

Elle rassemble et rappelle à mon imagination toutes les idées qui la flattent davantage. Les près, les eaux, les bois, la solitude, la paix surtout et le repos qu'on trouve au milieu de tout cela sont retracés par elle incessamment à ma mémoire¹⁶.

Tout un mouvement émerge de l'enchaînement des signes mémoriaux et de la boucle des idées accessoires. Ceci est une preuve qui montre que la marche est au cœur de la poétique de Rousseau. L'analogie entre le libre discours et la promenade suggère que l'auteur se permet de s'égarer dans son paysage imaginaire. Cette promenade qui est également l'anamnèse du passé se fait «un effet d'optique» comme si un film intérieur y tournait. En replaçant l'image dans un univers déjà disparu, on construit des *monuments*, témoins des actes passés. Ils font des témoignages et à la fois donnent lieu à un événement déjà disparu : ils les *remplacent*. Cette chaîne de redoublements relève de ce que Rousseau désigne par la notion du supplément. Le supplément est ce qui supplée, ce qui vient en compensation, ce qui comble un manque, se substitue et s'ajoute. C'est le «remède dans le mal» comme le dit Starobinski, l'artifice dangereux mais salutaire. Le supplément s'installe dans les lacunes et les vides de la mémoire. Il est la gravure, la trace, la cristallisation de la fiction. La répétition évoque la question du double : Rousseau s'y résout, l'écriture-même offre à nouveau la jouissance de ce qu'elle fixe :

Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore ; chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance¹⁷.

La reviviscence et la jouissance sont profondément reliées dans la méthode de Rousseau. Il écrit aussi pour le plaisir, et pour le plaisir de se relire. L'auteur parle en ces termes dans ses *Confessions* : «Sans cesse occupé de mon bonheur passé, je le rappelle et le rumine, pour ainsi dire, au point d'en jouir derechef quand je veux¹⁸.» Il nous en dit presque la même chose dans son

¹⁶ *Ibid.* : 1073.

¹⁷ *Première Promenade «Les Réveries», Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 999.

¹⁸ *Les Confessions*, Livre XI, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 585.

Portrait : «Je jouis encore du plaisir qui n'est plus¹⁹.» et dans *l'Art de jouir* il ajoute : «En me disant, j'ai joui, je jouis encore²⁰.» L'Écriture représente avant tout la jouissance, dit Derrida²¹. Pour que l'événement et le sentiment qu'il procure se conservent, il faut les constituer en moments, c'est-à-dire savoir les isoler, y mettre fin. Ce processus est la clé de l'entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur²², que sont les écrits autobiographiques. L'essence de la philosophie de présence de Derrida vient justement de sa lecture des *Confessions*, là, où Derrida parle d'un enchaînement de signifiants et où le «dangereux supplément» signifie aussi que la vie du narrateur n'est qu'un enchaînement de suppléments. La vraie existence ne peut s'établir ailleurs que dans le libre discours de l'écriture, car celle-ci est garant de la durée des signifiants occasionnelles.

L'instant prégnant

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour y reposer tout entier et rassembler le tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, ni de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entier ; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. [...] De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieure à soi, de rien sinon de même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à même comme Dieu²³.

La pure permanence, une sorte de transcendance intime, est issue d'une conscience intérieure du temps. Elle exige un point de vue exposé qui permettra d'élargir son horizon. La félicité de l'île de Saint Pierre est retracée douze ans après le séjour de l'auteur, elle est donc essentiellement une isolation recréée. Elle manifeste la fiction d'une continuité interne, état d'âme,

¹⁹ *Mon portrait*, Fragments autobiographique, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1127.

²⁰ *Art de jouir et autres fragments*, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1174.

²¹ J. Derrida : *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967 : 440.

²² *Les Confessions*, Livre I, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 5.

²³ *Cinquième Promenade*, «*Les Réveries*», *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1047.

l'unité du moi. La présence absolue se montre comme une *auto-presencia*. Un nouveau moi émerge alors du moi fragmenté, une nouvelle durée s'accroche au cours de la passivité temporelle. Lessing dit que l'instant prégnant est celui qui donne à l'imagination un accès libre. Il est nécessaire que l'âme soit dans un état de tranquillité. Les passions, les différents sentiments causent des tremblements dans l'âme et bloquent l'imagination.

Mais chez Rousseau, l'âme s'identifie avec le monde entier, il s'accorde avec son environnement. L'âme prend ici sa force créatrice. L'âme, au sens cartésien du terme, c'est la volonté, rien d'autre que la volonté en tant que chose qui pense²⁴, dit Guenancia. Son affaire est de savoir vouloir, de ne pas se laisser dominer ou influencer par des pensées qui glissent à la faveur de son sommeil ou de son repos :

Le mythe de l'intériorité ne commence donc pas avec Descartes, mais bien plutôt en opposition avec sa conception d'âme. Il commence avec l'idée anti-cartésienne selon laquelle l'âme est inconnue à elle-même, que nous n'avons pas l'idée de notre âme mais que nous ne la connaissons que par conscience ou sentiment intérieur. Telle est la thèse fondamentale de Malebranche, le plus grand disciple et le plus grand adversaire de Descartes. De cette position découleront logiquement l'apologie de la sensibilité et la défense de ses droits contre la raison, la valorisation de l'intuition obscure mais certaine du « je sens » au détriment du « je pense » et de toute forme de conscience réflexive, ainsi que les tentatives multiples pour fonder la morale du sentiment²⁵.

L'expérience d'un sentiment intérieur du temps n'est- il pas provoqué par ou à travers un *instant prégnant* ? Une telle expérience est possible à partir du sentiment synesthésique ; le moi se détend dans la fiction. Jean Wahl nous dit dans son *Tableau de la Philosophie française* qu' « Aucun philosophe n'est plus près du pur sentiment de l'existence que Rousseau²⁶. » Mais le « sentiment de l'existence » n'est-il pas une projection essentiellement esthétique ? L'intuition poétique ainsi prise n'est-elle pas le résultat d'un instant prégnant ? L'accord du moi dans une durée hors du temps fait partie du domaine poétique. L'instant prégnant se tisse avec le sentiment synesthésique. C'est un acte de spontanéité (mais loin d'être vraiment spontané), une sorte d'auto-sensation. Quant on fait partie intégralement du monde entier, on atteint la conscience de soi-même. Selon cette démarche, l'âme est composée de sensations (impressions) sensorielles. S'il n'y avait pas de multiplicité des sensations, le sentiment de l'existence serait détaché de la conscience du moi.

²⁴ P. Guenancia : *L'intelligence du sensible*, Paris : Gallimard, 1998 : 364.

²⁵ *Ibid.* : 366.

²⁶ J. Wahl : *Tableau de la philosophie française*, Paris : Fontaine, 1946 : 94.

Syn-aesthesis

La synesthésie consiste en un mode de perception où une caractéristique est spontanément et systématiquement rapprochée d'une autre qui relève d'un autre sens perceptif. Dans la perception synesthésique, les effets sonores et visuels s'associent spontanément. Un moi imaginaire émerge de ce procédé poétique, et atteint la paix intérieure provisoire dans l'espace fictif, la synesthésie est, d'une certaine manière, une découverte perpétuelle de soi et de son essence créatrice. En philosophie, ou plus précisément en phénoménologie, et en premier lieu chez Merleau-Ponty, la synesthésie est un thème phare pour envisager la perception et l'expérience vécue :

La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir²⁷.

La vision poétique de Rousseau, qui peut être rapprochée de cette phénoménologie, se trouve dans la *Cinquième promenade*. Dans son prélèvement sur ce petit îlot, il suggère que la pure substance du réel est toujours en mouvement, se construit puis se démolit ; se pétrifie puis s'échappe, il est présent dans un mouvement continu. Les choses atteignent leurs fins pour les dépasser immédiatement. La vie substantielle se crée à l'aide de nombreux masques et les changements de masques sont la fluctuation de la vie. La solitude y est d'une dimension indispensable. C'est sous l'influence de la solitude que la réalité commence à osciller, et dans la multitude de ses ondes, elle fait flotter le résidu imaginaire de la réalité.

Fluide

Un autre élément essentiel dans la poétique de Rousseau est l'eau. La présence de l'eau dans les scènes de Rousseau ne veut-elle pas exprimer une vision similaire ? Rousseau affirme plusieurs fois l'influence de l'eau dans son univers poétique. « J'ai toujours aimé l'eau passionnément, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse, quoique souvent sans objet déterminé²⁸. » Il est dommage que Gaston Bachelard, dans son livre très suggestif sur *L'Eau et les Rêves*, n'ait pas étudié le lac qui inspire les rêveries de Rousseau. Cette

²⁷ M. Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1964 : 265.

²⁸ *Les Confessions*, Livre XII, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 642.

surface du lac chez l'auteur, n'est pas menaçante mais apaisante : « O nature, o ma mère, me voici sous ta seule garde²⁹. »

La psychologie, appelée régression thalassale le désir inconscient chez l'homme de retourner dans l'océan abandonné. Mais il ne s'agit pas seulement d'une peur du *tarisement* ; la notion traduit aussi le désir d'un repos d'avant-vie : « Le désir d'une tranquillité définitive au regard d'une vie inorganique³⁰. » Nous préférons ici reprendre la remarque faite quelques lignes plus hautes ; le flux de la rêverie peut être l'équivalent du désir d'exister. Quant Rousseau évoque son œuvre il fait souvent allusion à une panique du *tarisement* :

Je sens déjà mon imagination se glacer, toutes mes facultés s'affaiblir. Je m'attends à voir mes rêveries devenir plus froides de jour en jour jusqu'à ce que l'ennui de les écrire m'en ôte le courage ; ainsi mon livre si je le continue doit naturellement finir quand j'approcherai de la fin de ma vie³¹.

Son goût pour l'eau vivante est admirablement exprimé ici :

Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser³².

« le désir d'exister »

Nous avons constaté auparavant que la plénitude d'une rêverie suppose l'auto-suffisance, la jouissance de soi. La condition de celle-ci réside dans un auto-érotisme (notion venue de Havelock Ellis). Dans cet état, il n'a besoin de rien d'extérieur, c'est le moment du retour à soi-même. C'est cet état que le terme supplément désigne. L'auto-érotisme qui est la première apparition, du supplément dans *Les Confessions* :

Bientôt rassuré j'appris ce dangereux supplément qui trompe la nature et sauve aux jeunes gens de mon humeur beaucoup de désordres aux dépens de leur santé, de leur vigueur et quelquefois de leur vie³³.

C'est dans ses réflexions linguistiques et esthétiques que la notion du supplément se transformé en un instrument critique : « Les langues sont faites

²⁹ *Ibid.* : 644.

³⁰ B. Bacsó : « Ferenczi et Kafka », *Thalassa* 10, 1999 : 2–3.

³¹ *Ébauches des Rêveries, Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1165.

³² *Cinquième Promenade, « Les Rêveries », Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1046.

³³ *Les Confessions*, Livre I, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 109.

pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole³⁴.» En ce sens, toute forme de représentation est un supplément. L'art lui-même sera un surcroît de supplément :

Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel³⁵.

La théorie du supplément explicitée par Rousseau montre que l'enjeu de la lecture de ses textes est moins de mettre en évidence des régularités, que de révéler une invisibilité constitutive de son existence essentielle. «Le concept du supplément est une sorte de tache aveugle dans le texte de Rousseau, le non-vu qui ouvre et limite la visibilité³⁶.» Rousseau dans sa vision poétique interprète radicalement l'idée de Montaigne («mon livre m'a produit») quant il ouvre un nouvel horizon pour ce questionnement. L'enjeu de l'écriture n'est plus la création de soi, mais la perte de confiance du soi, l'hétérogénéité de l'écriture et de son objet élusif. Grâce à la mémoire créatrice, un nouveau moi émerge toujours de la fiction, du paysage du passé. Par conséquent, le fait de se reconstruire rétrospectivement, soit en se récitant, soit en s'adressant à soi-même, n'est possible qu'à travers des zones d'ombres. Autrement dit : dans un milieu nettement poétique. La mesure et la raison d'être de la poésie est de poser des problèmes essentiellement insolubles et d'ouvrir des débats dont l'intérêt est de rester sans conclusion. De tel discours, il ne se révèle pas le portrait de l'homme lui-même, mais plutôt son ombre ; le portrait est signe d'une absence, expression d'un désir, réponse à la mort.

* * *

En guise de conclusion, on peut constater qu'ici le désir d'exister s'attache au projet d'écrire à travers le tissu des *Réveries*. La fluctuation de la rêverie donne lieu à un libre discours dans lequel le sujet s'exprime en s'éprouvant. Il remarque que son existence est en formation continue. L'écriture définie par Rousseau, sous-entendue comme supplément, a comme base une auto perception érotique. Le plaisir exprimé a une vaste portée philosophique. Il manifeste un point de vue dépassé par rapport à son *Premier Discours*. Il témoigne aussi de ce que les plaisirs intellectuels sont en même temps plaisirs sensuels, comme le démontre Condillac dans le *Traité des sensations* en 1754.

³⁴ *Fragment sur la prononciation, Œuvres Complètes*, t. II, *op.cit.* : 1249.

³⁵ *Émile ou de l'éducation*, Livre IV, *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 640.

³⁶ *De la Grammatologie* : 234.

Les moments de la passion sont toujours devant ou derrière nous—étant fugitifs et occasionnels—, or, le bonheur est un état permanent, nous dit Rousseau dans la *Neuvième Réverie*. Il reprend le terme du bonheur dans ses *Fragments divers* : «Le bonheur est un état permanent dont l'appétit dépend de la mesure de nos connaissances³⁷.» Rousseau distingue deux aspects du temps : «la fugitive succession des moments précieux³⁸», moments courts et rapides. Il aspire à un état où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession.

L'état simple et permanent, et les courts moments de délire et de passion sont comparés dans la *Cinquième Réverie*. L'unité du moment dans une profonde intériorité n'est-elle pas une expérience qu'évoquait Bergson lorsqu'il définissait la durée pure ? L'île de Rousseau «naturellement circonscrite et séparée du reste du monde», l'espace ainsi réduit, comme l'est la scène poétique, laisse libre cours à ce mouvement intime du temps, qui est le rythme de l'intériorité conquise : le mouvement qui ne vient pas du dehors se fait alors au-dedans de nous. On peut constater que cet état s'inscrit dans l'intuition poétique, et est en rapport essentiellement du désir d'exister. L'âme, entendue par Rousseau, est un objet d'un jugement esthétique, comme le dit Annie Becq, en citant Winckelmann :

Plus l'état du corps est tranquille, plus il est propre à l'expression du caractère de l'âme ; l'expression de l'âme, partie spirituelle de l'art, sera donc favorisée par le choix d'un instant tranquille, car, si «dans les attitudes qui s'éloignent trop du repos, l'âme sort de son assiette pour entrer dans un état violent et forcé», devenant alors «plus reconnaissable et plus caractéristique dans les passions violentes», elle semble révéler son caractère fondamentale dans «l'état de repos, dans l'état d'unité», où elle est «grande et noble»³⁹.

La transition entre le paroxysme et le sans *mouvement* passe par l'unité des moments privilégié, sous-entendu dans la fiction poétique. Dans la description de l'île, Rousseau avait dessiné le portrait de son âme. Le mouvement éternel des flots tranquilles témoigne d'un caractère morcelé de la vie humaine ; la fragmentation de l'île de La Motte. Il s'agit ici d'une mise en scène bien élaborée : de l'esthétique de l'inachèvement.

Nous avons essayé de mieux comprendre ce que cette vision imaginaire représente dans l'univers poétique des *Réveries* de Rousseau et ce que signifie un tel ars poétique qui saisit sa propre légitimité et son désir d'exister dans l'image d'une île que va bientôt faire disparaître une vague.

³⁷ *Mélanges de littérature et de morale*, «*Fragments divers*», *Œuvres Complètes*, t. II, *op.cit.* : 1324.

³⁸ *Les Confessions*, Livre VI., *Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 225.

³⁹ B. Annie : *Vers la raison poétique. Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris : Albin Michel, 1994.

L'ILE-ENFANT, SUR LE SYMBOLISME LITTÉRAIRE DE L'INSULARITÉ

GRAŻYNA STANILEWICZ

Université Catholique Péter Pázmány
Département de Français
Egyetem u. 1.
H–2087 Piliscsaba
Hongrie
groszekstanilewicz@poczta.onet.pl

Abstract: This paper deals with the polysemous notion of 'island'. Based on the works of Le Clézio, Tournier, Verne and others, we try to discover the most important levels of interpretation one by one. We will conclude that the representation of the character of the child is very similar to an island.

Keywords: island, child, territory, symbol, paradise, loneliness

Se mettre à parler «île» ressemble à un sot dans un océan dans l'intention de le traverser à la nage. Un océan, car la multiplicité des significations, des symboles, des mythes et des connotations qui surgissent à cette occasion, datant depuis la naissance des premiers hommes, quelque'en soit leur emplacement spatial et temporel, évoque cette image de l'énorme superficie aquatique dont les limites dépassent la ligne de l'horizon. Notion iceberg, nous dirons même, car la masse de glace flottante, détachée d'un glacier polaire, dont la partie cachée est la plus importante, illustre parfaitement la notion de l'île qui, quant à elle, n'est que le centre d'un immense réseau de concepts qui s'engendrent les uns les autres.

lat. *insula*—Étendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac ou d'un cours d'eau¹.

¹ «île», in: *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Robert, 2000 : 1260.

Telle en est la définition que nous trouvons dans *Le Petit Robert*, dictionnaire qui se dit être la référence de la langue française. Cette définition de réalité purement géographique, laisse à souhaiter pour cause du mot «durable» qui reste dans ce cas une notion assez énigmatique. Que signifie «longtemps» pour une entité difficilement saisissable, éphémère, qui d'un jour à l'autre peut disparaître sous les flots qui quelques temps auparavant l'ont fait naître? Devant ce vaste univers d'associations d'idées, d'évocations culturelles, de références mythiques et littéraires qui multiplient encore l'abondance et le poids des sujets, nous serons bien obligés de nous restreindre dans notre analyse à seulement quelques aspects, suffisamment représentatifs pour donner une figure cohérente et avant tout close du problème entier.

Dans notre travail, nous nous appuyerons sur la théorie des formes du mythe, espace, temps et nombre d'Ernst Cassirer qu'il esquisse dans sa *Philosophie des formes symboliques*². Cassirer part du fait que l'espace mythique prend une place intermédiaire entre l'espace sensible de la perception et l'espace de la connaissance pure de l'intuition géométrique. La géométrie est basée sur le concept d'homogénéité. Ce concept géométrique d'homogénéité, selon le philosophe allemand, est exprimé par l'idée, qu'à partir de chaque point de l'espace, des constructions semblables en tous lieux et toutes directions peuvent être effectuées. Les relations spatiales y sont générales et communes pour toute la science. Dans l'espace sensible ou mythique, pour reprendre les termes de Cassirer, tout est opposé à la notion de la géométrie purement abstraite. Le fait que le mythe avait un contenu, lui donnait cette substance de production concrète de la conscience. Il devenait un espace «physiologique» où les unités ne pouvaient être échangées sans influencer le sens du tout. Ce qui est la force de l'espace mythique, c'est le fait qu'agissant comme un schème, des éléments au premier regard très différents, même incomparables, pouvaient y être parfaitement associés les uns aux autres. Ainsi les quatre points cardinaux, par exemple, peuvent symbolisés, quatre éléments qui, à leur tour, sont liés à quatre parties bien déterminées du corps humain. Ce procédé auquel Cassirer donne le nom «intuition totémique» peut être utilisé avec succès dans tous les domaines de l'activité humaine. Comme le point définissait la ligne entière dans la géométrie, l'intuition totémique peut définir toutes les notions de l'espace sensible de l'homme.

² Ernst Cassirer: *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris: les Éditions de Minuit, 1972 (1953).

L'article de Mathieu Meyrignac portant sur l'île dans *Le Dictionnaire Culturel en Langue Française*³ s'articule autour de trois grands sous-titres : *l'île-paradis*, *l'île-symbole* et *l'île-territoire*. Dans son article, Meyrignac rassemble nombre de significations et de références culturelles liées à l'île en les répartissant pourtant en trois blocs thématiques. Pour notre travail, nous nous sommes appropriés ces trois grandes balises tout en les inversant. Nous avons choisi, suivant Cassirer, d'aller du plus scientifique vers le plus intuitif, donc de partir de la notion de l'île en tant que territoire, avec tout le poids physique et géographique qu'amène celle-ci, pour passer ensuite à l'île vue comme symbole avec ses mille significations et interprétations, à mi-chemin entre l'emplacement spatial concret et le mythe de l'île paradisiaque dont l'importance spirituelle est indéniable.

Vers ce choix nous a dirigés la première phrase de l'article portant sur l'île que nous trouvons dans *Le Dictionnaire des symboles*⁴ de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant à savoir que «l'île, à laquelle on ne parvient qu'à l'issue d'une navigation ou d'un vol, est par excellence le symbole d'un centre spirituel, et plus précisément du centre spirituel primordial⁵».

L'île-territoire

En parlant de l'île en tant que territoire, la notion d'isolement surgit tout de suite. Ce terme, étant étymologiquement rattaché à «l'île», l'envie de séparation, de solitude y sont souvent recherchés par les auteurs. La signification se dédouble sur ce point. Nous tenons à séparer l'isolement forcé auquel sont liées toutes les formes de l'exil, de l'isolement volontaire qui serait plutôt une volonté d'évasion. Provenant du tréfonds de notre conscience humaine, ces deux aspects ont été maintes fois exploités de différentes façons. Le repoussement du malfaiteur étant un moyen des plus primaires de l'isolement, toutes les communautés l'exercent envers les insoumis. Ainsi, depuis la nuit des temps, les indociles, dont l'audace permettait de transgresser les lois de tribu ou les tabous, étaient immédiatement, selon la coutume, enchaînés ou non, délaissés sans défense à l'encontre d'une nature dont les règles impitoyables ne laissent passer aucun dérapage. Les prisons et les bagnes ont donc souvent trouvé leur emplacement sur les îles, des lieux à la fois lointains et fermés. L'histoire prolifère en exemples de ce moyen ef-

³ «île», in : *Dictionnaire Culturel en Langue Française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2005.

⁴ «île», in : *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982 : 519.

⁵ *Idem*.

ficace de se débarrasser des incommodes à qui on fait pourtant grâce de vie. Cet espace clos, séparé des autres lieux réels ou virtuels est une source abondante de tableaux littéraires. Le Château d'If du récit du *Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas datant de 1844, les îles d'Elbe et de Sainte Hélène ne nous laissent supposer qu'ils en sont les seuls exemples. L'île-prison est un motif, dont la signification redondante de double clôture, provoquant dans l'imaginaire social un effet d'angoisse, se trouve souvent placé au rang du symbole pénal. Alexandre Dumas n'est pas esseulé à peindre dans son récit cet isolement-incarcération du personnage dans le but de purgation de faits. L'apparition de l'inconnu quasi-sauvage sur l'île mystérieuse de Jules Verne en sera une occasion de plus. Les dégâts psychiques, émotionnels qui se produisent dans la mentalité de l'exilé sont le sujet d'une narration que Verne place dans la bouche d'Ayrton au troisième chapitre de la partie intitulée *L'abandonné*⁶.

Robinson se sent lui aussi «abandonné». Son procès de déshumanisation face à la solitude et à la nature effrayante sera le prétexte pour Michel Tournier d'une longue analyse psychologique dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. La perte des repères extérieurs et l'incapacité de s'en construire de nouveaux sur un territoire inconnu est aussi le thème d'une observation minutieuse qu'entreprend William Golding dans *Sa Majesté des mouches*. Qu'il s'agisse de l'adulte ou de l'enfant, l'isolement involontaire provoque dans le banni une inévitable chute. Un chemin dépourvu de balises mène vers «la souille» pour utiliser l'expression de Tournier, dans laquelle les homicides des jeunes naufragés de Golding trouvent largement leur place. La planète-île du buveur dans l'œuvre de Saint-Exupéry est le symbole de ce cercle vicieux dans lequel tourne le héros incapable de se relever après son naufrage compris dans tous les sens de ce terme. Condamné à l'abandon par les autres, l'isolé s'abandonne lui-même.

Nous croyons qu'il est intéressant de faire ici une petite parenthèse sur les différentes réactions au désastre dans les récits. Pour le personnage de l'adulte, l'isolement est source de peur qu'il essaiera de refouler. Deux issues se présentent à lui : le renfermement sur lui-même puis le refus de faire quoique ce soit en l'attente du secours, ainsi le font, dans un premier temps, Robinson de Tournier et le pirate Ayrton de Verne ; ou au contraire le refus du désespoir face à la situation initiale qui se tourne vers l'acharnement au travail à l'organisation, ce qui est le cas de Robinson de Defoe ou des naufragés de Verne, qui, le jour même des retrouvailles sur l'île, se mettent à construire leur emplacement.

⁶ Jules Verne : «L'abandonné», in : *L'île mystérieuse*, Paris : Hachette, 1992.

«Ile ou continent⁷ ?» Telle et la toute première question que prononce Cyrus Smith en reprenant conscience et elle illustre bien cette course vers l'ordre et l'arrangement connu d'avant «le baigne» qu'il compte entreprendre.

Pour le personnage de l'enfant, en revanche, l'arrivée sur une île inconnue est en premier temps source de joie, l'échappement à la tutelle des adultes ce qui est pour lui une porte vers la liberté. «Débarquement» est ici le mot le mieux approprié car l'enfant ne donne pas l'impression de se sentir vraiment naufragé. Il arrive soudain dans un lieu où enfin personne ne lui impose quoi que ce soit et cet état lui convient à merveille. *Sa Majesté des mouches* en est un exemple intéressant. Ralph, un des héros principaux du récit, se réjouit de sa liberté, le fait d'être isolé des grandes personnes semble être totalement indifférent à ce blond puéril aux cheveux ébouriffés. Son état idyllique se trouble pourtant à la rencontre de Porcinet qui, quand à lui symbolise la raison, le bon fondement. C'est à l'instigation de cet angoissé du manque de règles et d'autorité, qu'il commence à établir un ordre dans le groupe des garçons. Deux partis se créent alors naturellement, celui des «petits» dont les seules occupations seront, comme celles de Vendredi, se nourrir de fruits, profiter du soleil, de la baignade et des jeux incessants ; puis le parti des adolescents qui, comme Robinson, déjà gâtés par la société adulte, s'efforceront d'instaurer sur le nouveau territoire, un pouvoir, des droits respectables et une société où chacun détiendra une place bien définie.

La solitude n'a pourtant pas seulement une conséquence de catastrophe ou un signe de réprobation des autres envers l'isolé. Un autre isolement se dégage, celui de l'isolement volontaire dont le rapport avec l'évasion est très proche. Ici viennent à notre mémoire les images des sages ermites, des chamans-sorciers, des philosophes, des prophètes qui trouvent leur bonheur à s'isoler du reste du monde. Nombreuses sont les raisons de ces isolements volontaires, qu'il s'agisse d'une fuite ou d'une recherche, d'un choix direct ou d'une conséquence de faits qu'ils n'avaient fait qu'engendrer, le héros exposé à l'isolement, le supporte bien, parfois même s'y sent soulagé, et y trouve son salut.

Le cas du petit ermite de *La montagne du dieu vivant*⁸ de Le Clézio en est un des nombreux exemples. L'auteur oppose dans cette nouvelle le monde des adultes que représente Jon, un jeune homme pour qui tout est arrangé, palpable et explicable, à celui de l'enfant, le résident de la montagne qui

⁷ *Ibid.* : 42.

⁸ J.M.G Le Clézio : «La montagne du dieu vivant», in : *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard/Folio, 1978.

n'a l'air en aucun cas perdu dans sa solitude. Sa première question sera d'ailleurs : «— Jon... pourquoi es-tu venu ? Jamais personne ne vient sur la montagne⁹.», et il s'inquiétera du fait que d'autres gens allaient bientôt venir après ce jeune curieux. Une autre rencontre de même sorte a lieu, toujours chez Le Clézio, dans le *Chercheur d'or* où Alexis, nouveau venu à Rodrigues, a d'abord comme Jon la forte impression d'être longuement observé, puis un jour, un enfant muet du nom de Sri «Envoyé de Dieu», accompagné d'une fille, apparaît devant lui. Une seule réflexion, sage et distanciée, tombe à cette occasion du côté des jeunes insulaires, c'est que le nouveau venu doit vraiment être un obsédé de l'or puisqu'il est capable de s'exposer longuement au danger du soleil au zénith pour l'avoir. Alexis s'était intentionnellement séparé de ses proches, parti pour Rodrigues, à la recherche de l'or, voulant racheter la maison de son enfance, pour retourner au Boucan, à cet état initial de sérénité qu'ils avaient perdu lui et sa sœur en devant déménager. Cette sérénité est due au calme et à l'isolement justement, il la retrouve sur cette île dans l'Anse aux Anglais où il a entamé ses recherches, mais focalisé sur son but, il ne la remarquera que des années après.

L'île-symbole

Quand la découverte devient à la fois le but et la cause de l'isolement celui-ci touche à une nouvelle dimension, il acquiert une dimension symbolique. L'île qui n'est qu'un bout de terre isolée, perdue quelque part dans l'océan, engendre un lent processus de changement dans le nouveau venu. Deux mystères jouent le rôle prépondérant sur ce sol entouré d'eau, celui de la nature et celui de «l'Ailleurs», cet ailleurs dont les règles seront encore à découvrir. Il ne nous paraît donc pas étrange que le personnage du naufragé, en occurrence celui de l'adulte tient à maîtriser la nature à tout prix. Il l'organisera, l'arrangera, aménagera de nouveaux systèmes, plantera, fera les récoltes, grâce à ceci il gardera le moral tant qu'il ne cessera de vouloir la maîtriser et d'y travailler durement pour la vaincre. De cette obsession, Robison avec sa *Charte de l'île de Speranza* et son *Code pénal de l'île de Speranza*¹⁰ est une illustration assez apitoyable. La terre labourée, apportant des fruits, rassure «le maître» dans ses choix et le bien-fondé de ses décisions. Puis ce naufragé, comme nous l'appelons pour le moment, devient dans sa conscience Le Colonisateur. La terre, le monde végétal et animal, une fois

⁹ *Ibid.* : 136.

¹⁰ Michel Tournier : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard, 1972 : 60–61.

maîtrisés, devenus placides et inoffensifs, la découverte d'une toute autre relation entre l'île et l'homme s'instaure. Une nature différente de celle géologiquement et scientifiquement définie se dévoile. Celle de la nature humaine. Le naufragé épeuré, qui est devenu maître, laisse enfin place à l'amant de la terre et père de sa création. C'est un amour égoïste, certes, car basé sur son propre profit mais l'île se laissant maîtriser devient inévitablement aux yeux de l'homme un objet d'amour. De même les planètes-îles du géographe, de l'homme d'affaires et celle du roi dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry sont aimées pour les biens que leurs habitants en retirent. Propriétaires, maîtres, gouverneurs, monarques, autant de façons de se définir à cette période de séjour, que de résidants et d'îles à jalonner.

La terre étant fertile et donnant fruits en abondance devient petit à petit symbole de nourrice, mère auprès de qui tout être vivant trouve son refuge. Ce refuge que le héros trouve au centre de la terre, comme Robinson dans le fond de la grotte de Spéranza, comparable à un utérus, est le signe d'un changement intérieur proche. Pour la première fois, le héros dans l'obligation de se mettre à nu pour accéder au plus profond de la roche, sent en lui non pas la force du gouverneur, maître des terres, mais son côté le plus fragile qui puisse être, sa nature enfantine. Il se remarque enfant sous l'aile protectrice de cette terre tant détestée du début. Une des plus grandes découvertes qui se produisent à ce moment dans le résident de l'île, c'est, qu'au fur est à mesure de son changement intérieur, celle-ci se métamorphose elle aussi. Le regard de l'homme évolue, donc l'image de l'île à son tour change, elle devient mère qui enfante et protège. Robinson replié dans cet utérus volcanique fait retour dans sa plus jeune enfance et souhaite ne plus jamais en sortir. Ayrton de Verne subit un passage comparable à celui de Robinson de Tournier, de l'état quasi-animal dans lequel on le trouve sur une île déserte, il se laisse apprivoisé et devient petit à petit enfant de sa nouvelle mère, l'île Lincoln et n'hésitera pas à prendre sa défense lors d'une attaque extérieure.

Lui devenant tellement proche, île donne à l'homme l'impression d'être ailleurs, non plus sous ses pieds à l'extérieur, mais quelque part au fond de lui, comme un souvenir d'enfance, qui loin d'être un simple hologramme enregistré dans sa mémoire, est tout un monde de sentiments, de sensations et de vécu. Cette terre fera désormais parti de l'homme enfant et l'homme sera pour toujours un élément de l'île mère.

Nous retrouvons cette image symbolique dans le conte de James Matthew Barrie intitulé *Peter Pan*. L'île imaginaire, se nommant dans sa version originale *Neverland*, donc le pays de nulle part, est l'allégorie même de l'en-

fance. Une terre principalement recouverte de forêt, une végétation singulière et une faune très diverse dépendant totalement de l'imagination surabondante du héros, se fondent si fortement qu'elles finissent par donner l'impression que le personnage et le lieu ne forme plus qu'un. Le temps dont toute représentation est bannie, s'y écoule d'une manière particulière ; par ailleurs, l'île, comme nombre d'autres pays imaginaires, se caractérise par une grande adaptabilité aux besoins de son résident. Sa géographie comme le dit Barrie dans les premiers chapitres de son récit, ressemble à celle de nos pensées, un pays aux mille visages qui se trouve au cœur de son enfant et dont l'enfant est le centre. Cette île, comme un rêve, est une entité difficilement répertoriable. Ici même, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur le fait que deux notions, celle de l'île et celle du personnage de l'enfant qui, au premier abord, n'avaient presque rien en commun, se fondent doucement l'une dans l'autre ne provoquant aucune discordance grâce à l'intuition totémique qui est inséparable de la conscience de l'homme et dont nous avons déjà parlé au début de notre travail.

L'île-paradis

Cet état d'insouciance interminable où les jours n'en forment plus qu'un seul, Robinson ne le sentira pas tout de suite. La rencontre avec un être d'une imagination déchaînée, puéril et rieur qu'il nommera Vendredi, et s'efforcera de maîtriser, de former et dont l'apogée de la négligence engendrera une gigantesque explosion anéantissant en quelques minutes des années de conquêtes de la civilisation blanche, sera pour Robinson de Tournier une renaissance, douloureuse certes, mais bénéfique et surtout très vitale.

C'est après de longs mois de luttes interminables dans les tranchées, après des années de recherches sans la moindre trouvaille, après avoir abandonné son travail, fait le deuil de sa mère, quand le Boucan n'est plus récupérable qu'Alexis, le chercheur d'or de le Clézio, retrouvera sa sérénité du temps de son enfance justement. Le mystère se trouve dans le lâché-prise, dans la libération de tout attachement au surpoids d'une civilisation dont les seules valeurs sont la possession et le pouvoir. Paradoxalement, seul le dévouement confiant à la vie et l'ouverture de l'esprit jusqu'ici dominé par des craintes, des préoccupations obsédantes, des préjugés et des préventions, mènent à l'acquisition de l'indépendance. Une indépendance paradisiaque devient possible. L'île se transforme en paradis placé hors du temps, quand Robinson est prêt à l'accepter comme telle, sans autres attentes ni exigences. Son abondance suprême et la lumière du soleil qui ne brûle plus mais ré-

chauffe, font du lieu un monde merveilleux où les voluptés terrestres sont protégées du péché.

«Dans la Cité solaire—suspendue entre le temps et l'éternité, entre la vie et la mort—les habitants sont revêtus d'innocence enfantine, ayant accédé à la sexualité solaire qui, plus encore qu'androgynique, est circulaire. . . , c'est le zénith de la perfection humaine, infiniment difficile à conquérir, plus difficile encore à garder¹¹.»—prédit le tarot égyptien du capitaine Pieter Van Deysel à Robinson dans le prologue de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Le soleil est une notion extrêmement riche en significations. Il est rare que les mythes et les récits dont l'île étant le premier plan, ne prennent en considération la polysémie symbolique de cet astre. Soleil sauveur donnant le feu aux colonisateurs chez Verne ; son levé anime toute la nature insulaire ; c'est à l'aube, dans ses premières lueurs matinales, entre le rêve et l'éveil qu'apparaît l'île Imaginaire de Peter Pan ; le roi du firmament ne dépend d'aucun monarque et ses couchés apaisent les tristesses d'un petit prince. Le soleil éclaire les têtes de deux enfants sur le dix-neuvième arcane majeur du tarot de Van Deysel, sa chaleur réconforte Jon lors de la rencontre avec le petit dieu de la montagne, sa lumière berce les souvenirs-rêves d'enfance au Boucan d'Alexis. Le potentiel solaire est circulaire, comme nous l'apprend le capitaine de la *Virginie* filante vers le naufrage indétournable. Cette circularité intrigante, nous la retrouvons dans les récits mêmes, où l'histoire commence par le désastre de l'échouement et finie par le fracas d'une explosion anéantissant toutes les conquêtes des insulaires. La circularité nous ne la retrouvons pas seulement dans l'écoulement des jours, des saisons des années passées sur l'île mais dans la forme même de ce bout de terre qui est un univers, une scène où se déroule le perpétuel circuit de vie et de mort.

Au soleil et à la circularité est lié un des plus grands mythes et rêves d'un monde idyllique que n'a jamais créé l'humanité, celui de l'île Atlantide, appelée selon les sources «Cité solaire». L'Atlantide de Platon est une île paradisiaque par excellence. Riche en ressources naturelles, parmi lesquelles un métal mystérieux—l'orichalque, le manque lui est étranger puisqu'elle demeure le berceau d'une civilisation des plus éclairées. Ce récit résonnant depuis près de mille ans est pourtant un avertissement sur l'incroyable pérennité des connaissances humaines. Les Atlantes dans leur poursuite du progrès et par leurs victorieuses expansions militaires deviennent de plus en plus corrompus. Un raz-de-marée, associé à une explosion volcanique, engloutira toute l'île et provenant de son centre sera la cause de sa dispari-

¹¹ Michel Tournier : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *op.cit.* : 7.

tion. La fin de l'île mystérieuse de Jules Verne est curieusement semblable à celle de l'Atlantide, serait-ce paradoxalement pour protéger ses habitants d'un ravage plus grave que la perte d'une terre, de celui d'une âme dissolue ? L'explosion qui se produit sur Speranza détruit le monde calme réglé à la seconde près en plein épanouissement de Robinson.

Il nous semble que le message est clair, seul le retour à l'innocence enfantine peut sauver l'existence du héros. Robinson s'en rend compte sur le pont d'un bateau, quand, prêt à quitter à jamais son paradis, il décide au dernier moment d'y rester. Le petit prince retourne sur sa planète lui aussi, comme Peter Pan, l'éternel résidant de l'île imaginaire. L'idée d'une harmonie provenant du mariage de l'avidité de conquérir et de la paix intérieure restera donc dans le contexte de l'utopie. Jonathan Swift et ses *Voyages de Gulliver* de 1727 dénonceront dans leur brillantes descriptions de l'île des Lilliput et celle volante de Laputa, l'absurdité de la fervente volonté des conquêtes territoriales, intellectuelles et technologiques sans la moindre envie de progrès spirituel.

Notre voyage touche à sa fin. Partant de l'île-territoire, dans son sens physique et concret de morceau de terre ferme entourée d'eau nous avons traversé les différentes facettes de l'isolement. Par le biais de l'île-symbole, nous sommes passés de l'oubli effrayant au silence de la sérénité chaleureuse et maternelle. L'île, symbole de centre qui enfin touché, retournait le héros vers son enfance—terre perdue quelque part entre les flots de la croissance et les soucis pour les responsabilités d'adulte. Cette enfance, période mi-vécue, mi-révée était, nous l'avons vu, comme l'Île Imaginaire de Peter Pan, mystérieuse et pourtant très proche. Tout ceci nous mena finalement vers le concept mythique de l'île-paradis, où le héros, sorti des tempêtes ravageuses, se tourna enfin vers la lumière du soleil intérieur tout puissant. «Île toujours sous la menace de la mer, où l'homme n'a plus d'ambitions, doit apprendre à n'être que lui-même, comme dans le désert...¹²»—souligne Le Clézio dans son journal de voyage. À partir des mythes de Rapa Nui (Île de Pâques), jusqu'aux légendes de l'Islande, le courant aspirant d'associations, d'évocations et de polysémies croissantes devient une vraie mise en abîme et «mise en abysse» car la descente vers le fond n'en finit pas. Une chose est certaine : sur l'île comme en présence d'un enfant venu de nulle part, l'adulte se sent toujours un peu perdu. Le personnage de l'enfant est donc comparable à cette poignée de sable solitaire sur l'infime marine salée ; un petit monde énigmatique qui finira par disparaître un jour.

¹² J. M. G Le Clézio : *Voyage à Rodrigues*, Paris : Gallimard, 1986 : 65.

L'ATTENTION DE LA « CRÉATURE ISOLÉE » À PARTIR
DE L'EXPÉRIENCE SPATIALE DE JÁNOS PILINSZKY,
À TRAVERS LA « PURETÉ PARFAITE » DE SIMONE WEIL,
JUSQU'À LA « NUIT OBSCURE » DE FRANÇOIS MAURIAC

Laura Turai

Université Catholique Pázmány Péter
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
turai.laura@gmail.com

Abstract: The poetry of János Pilinszky was influenced by the philosophical mysticism of Simone Weil and by the atmosphere of the novels of François Mauriac. Their profoundly catholic vision of the world (expressed or inexpressed) is oriented to the universe and to the union of all creatures in three different ways, albeit absolutely authentic and essentially identical. In this paper, I will try to highlight these parallelisms through some notions which are very important in the works of the three authors. I set out from the state of deep solitude and isolation of the reviewed poems of the Hungarian poet János Pilinszky, touching upon the concepts of attention, obscurity, purity, grace and many others by a comparative analysis in a special circular way.

Keywords: János Pilinszky, Simone Weil, François Mauriac, poetry, comparative analysis

1. Introduction

Toutes les vraies poésies naissent, certainement, d'une solitude profonde. Une solitude sans aucun doute féconde que précède l'inconfort de l'isolement moral. La poésie de János Pilinszky est strictement liée à la personne. Ses poèmes sont des îles dans une mer poétique qui d'abord existent séparément et qui ensuite se réunissent; avec la terminologie de Simone Weil, c'est à partir de l'infiniment personnel (objets, gestes, etc.) qu'ils arrivent à l'infini de l'impersonnel. C'est ainsi que tout ce qui est limité devient illimité.

Dans notre travail, nous esquisserons un cercle au centre duquel nous placerons la poésie de Pilinszky. C'est dans l'universalité de sa poésie et de sa vision du monde que nous examinerons quelques notions clés en y ajoutant

l'analyse de certaines idées de base des deux autres grands auteurs (désormais français) qui s'y attachent : Simone Weil et François Mauriac. Simone Weil et Pilinszky peuvent être considérés comme « des jumeaux spirituels. » Quand en 1963, à l'occasion d'un voyage en France, le poète hongrois a rencontré pour la première fois les écrits de Weil, il avait déjà composé des poèmes dans lesquels on peut retrouver également les traces de la philosophie mystique de Simone Weil. Découverte en France par Camus, elle le fut en Hongrie par Pilinszky.

Le personnage du grand romancier catholique, François Mauriac, se reflète également et d'une manière explicite dans les écrits journalistiques (*Publicisztikai írások*) du poète hongrois et le titre d'un poème montre bien cette influence saisissable par l'atmosphère lourde et pleine de tensions. Pareillement à Pilinszky, Mauriac se considérait lui aussi comme un écrivain catholique et non comme un catholique écrivain.

Nous venons de mentionner que nous avons choisi une approche circulaire afin de mieux pénétrer la spiritualité commune de chacun de nos auteurs tout en retournant toujours au point central.

Les notions qui occupent une place primordiale chez chacun des trois auteurs sont multiples. On a choisi celles qui correspondent en quelque sorte à notre thème principal : le moi et son isolement, la personne jetée dans le monde et son rapport à l'univers. En outre, on va toucher les thèmes suivants : la nuit et la clarté, la solitude et le sacrifice, le péché et la pureté, le labyrinthe de la beauté, la tension, le rapport à la religion et l'expérience de l'espace vide. Ce qui change d'un auteur à l'autre c'est seulement la manière dont ils traitent telle ou telle notion.

2. Le commencement et la fin de la nuit

Comment peut-on déchiffrer la conception du moi de Pilinszky ? Comme dans le mythe du Chaos des Grecs, chez lui aussi tout émerge de la plus profonde nuit. La nuit est Enfer et Paradis à la fois. C'est dans un de ses premiers poèmes que cette ambiguïté se manifeste de la manière la plus évidente. La nuit est également rédemption, la promesse du chrisme sur « le ciel cendré¹. » Pour que, au bout de la nuit, l'homme, atteint dans sa

¹ J. Pilinszky : « Harmadnapon », in : *Poèmes choisis*, Paris : Gallimard/Budapest : Corvina, 1982 : 59. Si un poème cité de Pilinszky n'existe pas en version française, nous l'introduisons en notre propre traduction.

dignité, se retrouve dans la lumière de la rédemption, il faut d'abord qu'il soit pénétré et emporté par la nuit.

Dans ses écrits journalistiques², Pilinszky puise beaucoup dans l'atmosphère mauriacienne. Non seulement il a emprunté au *Désert de l'amour*, roman emblématique de Mauriac, un des titres de ses poèmes³, mais il a très bien connu le milieu des êtres qui évoluent dans un « monde refroidi⁴ ». Le monde de Thérèse Desqueyroux, où « l'écart entre les plats refroidis⁵ » entre mari et femme est marqué par le soupçon d'un meurtre inachevé ; vies pleines de remords, de chagrin et d'infécondité nourries de péchés inavoués (comme par exemple dans *L'Agneau*, dernier grand roman de Mauriac) sont aussi présentes dans les œuvres du romancier français sous une nouvelle forme. Chez Mauriac, la nuit est à la base de l'existence de ses protagonistes. Le romancier envoie ses héros, ses « monstres » dans les ténèbres où ils tâtonnent et ont les yeux fixés sur les ténèbres jusqu'au moment où ils rendent compte de la vanité de leur effort ; sans la grâce divine il est impossible d'acquérir la lumière. La volonté complexe du dénouement ne fait qu'enchevêtrer encore plus « le nœud de vipère ». On voit donc que l'épreuve de l'enfer et des ténèbres n'est pas une expérience suffisante vers lumière. Sans la grâce on se leurre soi-même (voir la protagoniste de *La Pharisienne* qui, dans sa suffisance et la lumière de ses bienfaits présumés, apparaît comme la providence pour son entourage tandis que son âme erre dans les endroits les plus arides).

Semblablement à Mauriac, Pilinszky est le porte-parole de ceux à qui personne ne fait attention, des pécheurs ordinaires, des âmes accablées qui ont soif de la clémence. C'est ainsi qu'on voit Thérèse Desqueyroux dans l'aridité de la métropole, assise dans la rue au même moment qu'une âme remuée agit tous les jours à Budapest. Pilinszky d'une part, nous dévoile la vie quotidienne dans sa banalité et dans sa cruauté impersonnelle. Les êtres humains se regardent (ou bien ne se regardent pas) comme des îles dans l'océan redoutable et sans fin. Etre seul ici signifie être invisible aux yeux des autres : « M. N. a été de nouveau très belle. / K. a oublié de me saluer. /

² Voir J. Pilinszky, *Publicisztikai írások*, Budapest : Osiris, 1999 : 25, 262, 345, 382–383, 386–398, 634–635, 712.

³ J. Pilinszky : « Le désert de l'amour », in : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 20, traduit par Lorand Gaspar.

⁴ Voir « Monde refroidi », in : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 17.

⁵ J. Pilinszky : « Dîner », in : *Trente poèmes*, traduits du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair, Billère : Éditions de Vallongues, 1990 : 20.

P. ne m'a pas reconnu⁶.» D'autre part (notamment dans *Le désert de l'amour* mentionné ci-dessus), la solitude est décrite dans un rayonnement à la fois ardent et froid. On ressent les frissons de l'au-delà. La métaphore «kataton alkonyat [soir catatonique]» du dernier vers de la première phrase qui est quasi impossible à traduire à cause de la sonorité, crée une atmosphère apocalyptique renvoyant à une solitude profonde :

Un pont, le macadam brûlant,
Le jour vide ses poches,
Une chose après l'autre.
Seul dans le soir catatonique.

Ensuite, la vue s'élargit grâce aux images fendant les espaces. On voit tout d'en haut.

Le paysage : froissure de fond de fossé,
Cicatrice ardente dans l'ombre qui scintille.
Crépuscule. Le rayonnement me glace,
Le soleil m'aveugle. Jamais je n'oublie, c'est l'été.

On voit clairement que ce n'est pas par hasard que Pilinszky a choisi le titre d'un roman mauriacien. Dans les romans de Mauriac, le soleil brille même dans la nuit, même si l'on ne peut pas le voir. Chez Pilinszky, s'affrontent également rayonnement et obscurité. C'est toujours dans l'obscurité que l'on remarque la lumière comme durant d'une éclipse totale.

Les ressemblances avec les formules mauriaciennes qui pénètrent la poésie de Pilinszky ne peuvent pas être saisies par une description exacte des œuvres ou bien par la simple connaissance des caractéristiques des deux auteurs. Ces ressemblances sont plus profondes. Il s'agit d'une clairvoyance exceptionnelle concernant les bassesses et les mensonges de l'âme, et d'une sensibilité au malheur humain dans tous les deux cas. Pourtant, dans le poème cité ci-dessus, on ressent les réminiscences de la même passion sans consolation et la douleur ardente qui dévorent le cœur de Raymond, du jeune héros mauriacien.

Dans la poésie de Pilinszky, il s'agit toujours de fixer les instants où un être et un objet se manifestent dans une plénitude rayonnante, douloureuse et quelquefois absurde. C'est-à-dire dans un bel isolement :

⁶ J. Pilinszky : «Journal», in : *Même dans l'obscurité*, Paris : Orphée/La Différence, 1991 : 74, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

[. . .] Lit et pied de chaise,
 qui est ici, qui est présent,
 et qui observe, et qui observe-t-il ?

Des pas dans l'herbe, dans le noir,
 puis un pied de chaise et un lit
 dans la splendeur illicite⁷.

Pourquoi «illicite»? Peut-être parce que c'est par les yeux de Dieu qu'on voit ici ce pied, cette chaise, même le noir et ce spectacle est insupportable.

«Te győzz le engem éjszaka⁸ !» [«Nuit, tu triompheras de moi !»] : lisons-nous dans le premier poème du recueil *Cratère*. C'est le désir de l'univers et la parole de la foi en l'éternité. C'est seulement celui qui fait confiance à la main le conduisant qui ose s'abandonner aux ténèbres. Celui dont la seule confiance est cette main. C'est ainsi qu'on reconnaît la nuit comme «paradis sombre et obscur⁹» mais paradis tout de même.

C'est la même nuit dont Simone Weil parle : «Job, du bout de sa nuit obscure, qu'il a traversée sans consolation, voit manifestement la beauté du monde. Il faut avoir passé par la misère totale¹⁰.»

De l'autre côté de l'île, on aperçoit sous plusieurs aspects la lumière présente chez Pilinszky. On hésite à déclarer que la lumière soit présente dans cette poésie toujours dans un sens positif. Dans ce sens-là, il s'agit plutôt du rayonnement qui évoque l'éclat de la fusion entre la terre et le ciel : «Chambre en flammes,/miroir, four,/boule de fer splendide exhibée,/perfection tavelée,/filles ravissantes, boiteuses,/rayonnez, rayonnez¹¹ !». La matière, dans sa solitude et son isolation profonde, est illuminée justement pour sa faillibilité. Puisque, selon les mots souvent répétés dans les différents écrits de Simone Weil, Dieu aime utiliser tout ce qui est «rejeté». (Cette pensée est très proche de la spiritualité de Saint François d'Assise.) Dans le *Fragment d'un Age d'or*, on est témoin du rayonnement de l'absolu, enfin de la grâce : «sur un océan de pierre, des toits de maisons :/brille la forêt du crépuscule./Indiciblement bien est ce qui est./De chaque cime on voit le soleil¹².» On y voit également des images inoubliables, immobiles dans un espace où tout est comme pétrifié par le vacuum du temps. Comme à l'état

⁷ J. Pilinszky : «Qui et qui ?», in : *Même dans l'obscurité*, *op.cit.* : 67–69.

⁸ J. Pilinszky : «Te győzz le», in : *Kráter*, Budapest : Szépirodalmi, 1976 : 9

⁹ *Idem.*

¹⁰ S. Weil : *Oeuvres. Expérience de Dieu, Cahier VI*, Paris : Gallimard, 1999 : 884.

¹¹ J. Pilinszky : *Trente poèmes traduits du hongrois. . .*, *op.cit.* : 20.

¹² J. Pilinszky : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 18, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

avant la rédemption : « C'est l'été et la chaleur foudroie./Debout, et je sais leurs ailes immobiles,/les oiseaux, comme chérubins en flammes/dans des cages aveuglées, hérissées d'échardes¹³. »

Quelquefois la pénombre nous dit plus que la lumière et le rayonnement de la richesse (même du cœur) : « Combien/tard nous comprenons que la/pénombre des yeux peut être plus précise/que la lumière d'une lampe [. . .]¹⁴ » (*Combien ambigu*). C'est la grisaille qui, par son aspect délavé, donne aux choses leur caractère humain dans le scintillement du néon des métropoles. La lumière s'envole à travers la grisaille comme « dans la monture du fragment/la promesse du Dieu le Père¹⁵. » C'est « le miroir confus » dont Saint Paul parle dans son *Hymne à l'amour*. La signification du vers suivant semble être pareille : « Cicatrice ardente dans l'ombre qui scintille¹⁶ ». Ici sur la terre, nous ne sommes capables de voir que des fragments et parfois des étincelles divines dans l'ordure.

Dans le *Post-face*, là non plus, ce n'est pas la lumière qui flamboie, c'est le froid qui peint ses icônes froids sur les murs de la métropole nocturne. Ce n'est pas la clarté qui émane de la lampe¹⁷. La vraie clarté vient d'ailleurs : « Il fait nuit. Que brille ce qui est pauvre¹⁸. »

C'est seulement dans la solitude la plus profonde que le moi puisse s'unir avec l'univers. C'est ainsi que les pauvres loups solitaires dans les poésies « Oratoire-KZ » et « A Jutta » s'illuminent aussi. L'horreur de leur sacrifice intensifie même la présence infiniment belle et solitaire de cet animal glacé dans la fascination de l'amour. Ce loup amoureux symbolise l'âme morte en pleine dévotion, l'*alter ego* de la bête sauvage : « Je voulais une fourrure sur mes membres,/pour que ce que tu embrasses soit /comme tout embrassement vrai :/le don d'une bête sauvage¹⁹. » De temps à autre, l'embrassement se transforme en meurtre, comme si l'avidité aveugle de l'homme se transformait en son contraire. L'homme s'imagine être quelqu'un qui surprend quand c'est lui qui est surpris. « Il était une fois/vivait

¹³ *Ibid.* : 20.

¹⁴ *Ibid.* : 71.

¹⁵ J. Pilinszky : « Metronóm », in : *Kráter*, *op.cit.* : 131.

¹⁶ J. Pilinszky : « Le désert de l'amour », *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 20, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

¹⁷ « La pénombre me pèse et la lampe me blesse », in : J. Pilinszky : « Post-face », *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 29, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ J. Pilinszky : « 14 octobre 1970 », *Même dans l'obscurité*, *op.cit.* : 97, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

un loup solitaire/[. . .] Il tomba une fois sur une ville/et s' enamoura de la première maison qu'il aperçut./[. . .] Dans la pièce des hommes s' assirent./[. . .] Il se tint debout les yeux ouverts toute la nuit/comme le matin quand on l' a frappé à mort²⁰.» C' est ce que l' on appelle «le don d' une bête sauvage.» L' anatomie de la cruauté ne se manifeste pas devant nous dans ses détails mais dans la pureté divine, dans sa *propre* pureté divine qu' elle se présente. Simone Weil a écrit sur le sacrifice et l' innocence avec une précision exceptionnelle : «Etre innocent, c' est supporter le poids de l' univers entier. C' est jeter le contrepoids²¹.»

3. Le labyrinthe du péché et de la pureté parfaite

Le thème du péché et du châtement apparaît dans la poésie de Pilinszky avec une valeur exceptionnelle. A propos de la clarté et de la lumière, on a déjà mentionné que dans cette poésie rien ne paraît en noir et blanc. Pourtant elle est loin de tout relativisme qui cherche les sensations.

C' est l' attitude profondément chrétienne qui évoque la présence du péché originel dans les images poétiques de Pilinszky. Nous allons d' abord analyser un poème intitulé «Tapasztalat»²² [«Expérience»] où le mot péché lui-même n' est pas mentionné. (Ce n' est pas exceptionnel dans cette poésie. On rencontre souvent ce mystère quand quelque chose se révèle devant nous seulement par une résonance cachée et quasi insaisissable.) On y reconnaît les reflets du péché dans les images de bourreau, dans l' odeur du lard, dans l' odeur de géranium.

Dans le poème traité, on retrouve aussi les mots comme bourreau, lard, calme mais ce qui le rend particulier c' est que Pilinszky parle de l' expérience en terme d' ignorance, en définissant la notion par son contraire²³. Ensuite, il avance et étend l' image dans l' espace : «[. . .] s ő maga/gyanútlanul megérkezik, belép,/majd megfeszül, hátrahanyatlik,/s vérezni kezd egy nem létező térben [. . .]» [«et lui, ingénument il arrive, il entre/après se tend, se renverse/et se met à saigner dans un espace inexistant»].

²⁰ J. Pilinszky : «KZ-oratórium», *Kráter*, *op.cit.* : 86–87.

²¹ S. Weil : *Œuvres, L'expérience de Dieu, Cahier VI*, *op.cit.* : 849.

²² J. Pilinszky : *Kráter*, *op.cit.* : 169

²³ «A valódi tudás/tapasztalatlan, mit se tud,/nem ismer, nem ismerhet semmit.» [«La vraie connaissance/est sans expérience, ignorante,/elle ne connaît, ne peut rien connaître.»] (*idem.*)

Simone Weil avait dix-sept ans quand, éminente élève du philosophe Alain, elle a rédigé ses thèses fondamentales qui se fondent sur l'idéal de la pureté et de la patience. (Sur ce point elle se lie étroitement et explicitement aux religions orientales.) Le verbe «se tendre» est une notion centrale dans la philosophie weilienne et dans son essai de jeunesse elle l'indique comme étant la seule pureté au monde, l'attention tendue. Il s'agit d'un essai peu connu de Weil et considéré comme une sorte de «juvenilia». Mais nous pensons que cet essai est beaucoup plus qu'on ne le pense au premier abord et qu'il contient déjà les germes de sa philosophie mystique. Elle reprend le thème d'un conte de Grimm, notamment celui de six cygnes. Dans ce conte c'est la sœur qui va sauver les six frères enchantés par leur belle-mère en leur cousant six chemises d'anémone. Elle doit coudre les six chemises en six années pendant lesquelles elle ne doit ni rire ni parler. La fille se met à coudre. Cependant, elle perd deux fils et le roi, son mari, la condamne à mort à cause de son silence.

Ici une question apparemment absurde : quel regard porte sur le monde cette fille obligée à coudre durant six ans ? Selon l'opinion générale, rien. Cependant, prenant prétexte de la poésie de Pilinszky, on peut constater justement le contraire. Si l'on veut rester fidèle à l'esprit pilinszkyen, il faut toujours partir du point le plus bas («a mélypont ünnepélye» [«la fête du point le plus bas»]), d'une apologie de la douleur, du malheur. De même chez Simone Weil.

A la lecture de Pilinszky, la solitude, la parfaite isolation sont les expériences pures. La sœur, cousant les chemises, ne voit rien du monde, tout se passe sous ses yeux imperceptiblement. C'est la seule façon d'être fidèle à sa tâche. La pureté parfaite en ce monde ne peut donc être accessible que par l'attention tendue et le détachement total.

Si l'on poursuit la lecture du poème de Pilinszky on peut même constater que l'expérience est le péché en soi. «La vraie connaissance/est sans expérience» parce qu'on n'est capable de se tendre sur l'espace vide que par manque d'expériences. Ces expériences d'ailleurs prendraient la place de la croix. Etre crucifié signifie toujours qu'on est sédentaire, toute sorte d'inconsistances ou flottements sont alors impossibles. Selon les mots de Simone Weil cités par Pilinszky d'abord dans son journal puis dans un poème intitulé «A Jutta» : «Tels les larrons [. . .] nous sommes attachés sur la croix de l'espace et du temps²⁴.» L'image du filet et des poissons dans un poème de jeunesse évoque le même état sédentaire représenté par le filet où l'expia-

²⁴ J. Pilinszky : *Poèmes choisis, op.cit.* : 43, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

tion de l'homme est sans espoir jusqu'au moment où l'on remonte le filet et «le pêcheur immense» nous mange²⁵.

Quand il a écrit ce poème, Pilinszky ne connaissait pas encore les écrits de Simone Weil. Nous y trouvons l'idée de base de la métaphore de labyrinthe weilienne. Il s'agit du labyrinthe fascinant de la beauté. Nombreux sont ceux qui commencent à marcher dans ce labyrinthe mais la plupart s'arrête à mi-chemin. Ceux qui restent dedans, *Dieu les mange et dégorge*. Alors ils sortent du labyrinthe, s'installent à la porte et commencent à faire entrer doucement les passants. Le labyrinthe est identique au filet où, d'après le poème de Pilinszky, les poissons se débattent. Le poète est resté dans ce labyrinthe.

La souffrance signifie dans tous les cas être jeté dans l'espace, être tendu dans l'inconsistance ; la négligence évoque le péché comme dans le poème intitulé «Mondom neked»²⁶ [«Je te le dis»] : «Magasba ülsz, lábadd keresztre ejtve/arcátlan elhagyod magad» [«Tu est assis en haut/et jambes croisées/insolent, tu t'abandonnes»] .

Le péché peut être également la séparation de l'autre. Comme le dogme chrétien prend le péché pour séparation de Dieu, de l'Église et de l'Unité, chez Pilinszky aussi, la séparation et la solitude représentent la dépendance de l'autre qui est décrite par les images du filet où tous se blessent. La faiblesse ou le péché de l'autre peuvent entraîner celui qui lutte pour l'union : «Csak meg ne lopj! Csak el ne pártolj! Ha gyenge vagy, végem van akkor.» [«Ne me vole pas! Ne te détourne pas de moi! Si tu t'affaiblis/c'est la fin pour moi²⁷»].

Chez Pilinszky, il arrive souvent que le péché se manifeste sous forme d'objets, «d'objectivisation». Simone Weil mentionne souvent les objets comme moyens de la projection de nos sentiments. L'homme souffrant projette sa peine sur les objets. C'est pourquoi le malade va détester sa chambre et que nous n'aimons plus l'endroit où quelque chose de pénible s'est passé pour nous. C'est ainsi que les choses deviennent des témoins, les dépositaires de la vie intérieure. On pourrait même rédiger un dictionnaire singulier où se figureraient les objets apparus dans la poésie de Pilinszky. Tout comme Mauriac (voir par exemple *Le Nœud de Vipères*), lui aussi s'intéresse aux saillies, aux nœuds et aux échardes :

²⁵ Voir J. Pilinszky : «Halak a hálóban», in : *Kráter, op.cit.* : 11.

²⁶ *Ibid.* : 27.

²⁷ *Ibid.* : 48.

Pas la respiration. Le halètement.
 Pas la table de noce. Ce qui tombe,
 les restes, le froid, les ombres.
 Pas les gestes. L'affolement.
 Le silence du roc, voilà ce que tu dois noter²⁸.

C'est le péché originel que le poète «ourle le drap de ses œuvres» et leur tronc est (quelle contradiction !) la faillibilité humaine. Car la faillibilité est illuminée par la grâce—par la grâce de la croix. C'est la confusion, l'isolation de la vie quotidienne que déchire l'écharde de la croix : «Je m'évanouis et les écharde me réveillent en sursaut./Alors je vois le monde avec une netteté tranchante,/et vers toi j'essaie de tourner ma tête.» Puisque dans la solitude de la croix il n'existe pas d'autre geste authentique. Tout le reste est faux.

Pour finir notre raisonnement, évoquons (toujours en lisant Pilinszky) «la croix de pensée» où Simone Weil et Pilinszky se rencontrent peut-être le plus manifestement : «Tels les larrons—selon la magnifique parole de Simone Weil—nous hommes, sommes attachés sur la croix de l'espace et du temps.» L'image est évidente : même si l'on n'est pas capable d'être digne de la croix du Christ, dit Pilinszky, on peut l'être de celle du larron de gauche. Ici on peut également penser à une lettre de Simone Weil («la mystique du seuil»—selon les mots magnifiques de Pilinszky) dans laquelle elle se plaint d'être indigne du baptême parce qu'elle commets le péché d'envie chaque foi qu'elle pense à la crucifixion du Christ. Ailleurs, elle parle du fruit de l'arbre mort. Chez Pilinszky, l'homme, même si sous un autre aspect, s'apparente à l'ombre ou à l'atmosphère éthérée de la croix.

4. Isolation, «décréation», l'expérience spatiale—ou bien «la vie éphémère des herbes»

Dans le monde poétique créé par Pilinszky, l'homme est toujours solitaire mais, étant toujours attaché sur la croix, sa solitude ne peut jamais devenir une solitude inféconde. C'est uniquement l'attitude du pharisien qui s'oppose à la grâce divine étant donné que son ego tourne autour de lui-même avec une rapidité effrayante. Cet ego résiste et décourage toutes les mains secoureuses. Sa suffisance l'empêche de pouvoir être pénétré par «la fête du point le plus bas.»

²⁸ J. Pilinszky : «Exhortation», *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 55, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

Pilinszky est le poète de la solitude féconde parce qu'il sait très bien que ce qui sépare est justement ce qui réunit—c'est seulement la prière de l'homme solitaire qui est une prière sincère.

Le vide est un motif central dans la philosophie de Simone Weil aussi et sur ce point elle se rattache strictement aux religions et aux philosophies orientales (voir par exemple les *Cahiers*.) Ni le poète ni la philosophe, ils ne cherchaient les idées qui séparent mais celles qui réunissent. Chez Pilinszky, c'est la direction vers l'Un qui est déterminante.

Cette direction va dans le même sens que l'idée de Simone Weil sur l'attention. A seize ans, elle a rédigé ce qui est devenu plus tard le leitmotiv de sa philosophie. Si quelqu'un, n'importe qui, cherche la vérité sans arrêt et avec une attention perpétuelle, il l'atteindra sans aucun doute. Plus tard, elle parle souvent des idoles et de l'idolâtrie qui empêchent l'homme de se détacher et d'être attentif au monde. Pour pouvoir détruire les idoles, il faut s'affranchir des imaginations. L'expérience du vide et de l'espace est un thème inévitable dans la philosophie de Weil tout comme dans la poésie de Pilinszky où, au-delà d'une existence jetée dans le monde d'ici-bas, elle met en lumière l'effet vacuum de la grâce divine : « A fa az úrbe szimatol²⁹ » [« L'arbre flaire dans l'espace vide » dans *l'Esquisse d'automne*].

Les objets, parce que le poète les voit dans leur existence spécifique (et ce n'est pas du simple animisme), se manifestent devant lui comme évidences irrévocables « dans la monture de l'univers. » Dans le poème intitulé (et déjà traité plus haut) « Poissons au filet », en évoquant la parabole de la Bible, l'homme agite ses mâchoires vainement et n'avale que du vide. Ici il s'agit d'un vide aride où les gouttes de rosée de la grâce ne tombent pas.

Les romans de Mauriac décrivent justement cette lutte des êtres s'attaquant à une certaine forme d'aridité et mordant ce vide sec (Marie dans *Le Sagouin*, Brigitte Pian dans *La Pharisienne*, Mathilde dans le *Génitrix* ; des êtres méprisés comme le petit Lorand de *L'Agneau* ou Guillaume du *Sagouin*, Jean Pléouyel du *Baiser au lépreux* ; des êtres devenus malveillants donc malheureux comme Gabriel dans *Les Anges noirs* ou bien Thérèse Desqueyroux) ... Après avoir été attirés par la mort et par le vide, ils luttent sans cesse contre leurs démons et enfin ils retrouvent le vacuum de la clémence divine. Ils sont plus proches de Dieu que « les catholiques de la messe de midi », ces faux chrétiens- pharisiens dont le milieu est décrit impitoyablement par Mauriac qui débutait lui-même dans ce milieu de la bourgeoisie bordelaise.

²⁹ J. Pilinszky : « Őszi vázlat », *Kráter*, *op.cit.* : 17.

Si l'on approfondit l'analyse du motif de l'espace vide dans la poésie de Pilinszky, on en trouve énormément d'exemples ! Dans son poème emblématique, *l'Apocryphe*, c'est l'absence d'une âme qui évoque le vide : « Tu n'es nulle part. Comme le monde est vide./Une chaise de jardin, une chaise longue, dehors, oubliée³⁰. » Dans la *Damnation*³¹ c'est le néant qui projette le manque de douleur du corps et reflète le monde entier comme une pupille fixée à l'enfer par les gestes quotidiens ayant perdus leur signification.

La première partie du recueil *Cratère* est encore pleine d'étoiles. Ce sont les étoiles qui apportent la seule consolation sur terre (semblablement à la poésie d'un autre poète hongrois de la solitude, à celle d'Attila József.) Le vide et l'univers se soudent enfin—c'est par l'expérience de vide qu'on peut atteindre l'univers, l'unité cosmique : « Car celui qui plus n'est à personne,/il est la pitance de chacun³². »

Se donner aux autres exige un sacrifice exceptionnel. C'est ce que fit Simone Weil en refusant de se nourrir par compassion envers ses compatriotes affamés (les dernières semaines avant sa mort en Angleterre.) Dans ses œuvres, elle introduit la notion de la « décréation », une sorte de destruction de soi.

Pilinszky aussi, parle de cette « dé-création. » Dans le poème intitulé « Kétsoros », [« Poésie à deux vers »] il s'agit justement des contradictions du renoncement : « Deux poids blancs s'observent,/blanc de neige et sombre nuit, je suis car je ne suis pas³³. » Ce poème se fonde sur les oppositions qui se répondent. Ce n'est pas par hasard que Weil et Pilinszky aiment les oppositions. La vérité se trouve toujours à leur jonction. La thèse biblique (« Car celui qui veut sauver sa vie la perdra ; mais celui qui perdra sa vie pour moi et pour l'Évangile la sauvera³⁴. ») peut être mise en relation avec le vers « autodéfinitif » de Pilinszky : « je suis car je ne suis pas. » Ailleurs il nous propose comme exemple « la vie éphémère des herbes³⁵ ». (Dans la version originale, on trouve l'expression « lemondó » [« renonciatrice »] au lieu d' « éphémère », pourtant le mot éphémère exprime d'une manière ef-

³⁰ J. Pilinszky : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 24, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

³¹ « Bien que règne le néant,/le monde continue à battre,/les artères à transporter le sang,/la main fait un nœud, tourne la clef,/frotte une allumette et fait le lit pour la nuit. » (J. Pilinszky : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 89, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.)

³² J. Pilinszky : « Paraphrase », *Poèmes choisis*, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

³³ J. Pilinszky : « Deux », *Trente poèmes traduits du hongrois par Lorand Gaspar et Sarah Clair*, *op.cit.* : 29.

³⁴ Saint Marc 8, 34 a 9, 1.

³⁵ J. Pilinszky : « Chaque respiration », *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 58, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

face l'essence du vers choisi.) Pilinszky nous propose comme exemple l'acte respirateur et libérateur du renoncement face au désir du pouvoir et de l'expansion. Puisque le désir de possession, l'attachement à l'ego confine et rend l'homme clos pendant que (semblablement à « l'arbre flairant dans l'espace vide ») l'homme, tournant les yeux vers l'univers, fait l'expérience de l'existence dans sa plénitude.

La manière dont le poète expose sa vision de l'existence dans « Kúlönbség »³⁶ [« Différence »] est bouleversante.

Différence

Entre un mille-pattes et un flamant rose,
entre la chaise électrique et le lit nuptial,
le cratère d'un pore et
l'éclat d'un front rayonnant :
aucune différence. Il n'y a qu'une seule différence,
c'est lorsqu'on dit : « Je suis bon »,
ou bien—ce qui est rare—que l'on dit : « tu es bon »,
mais tout ceci n'est que cette sorte de différence,
pour laquelle Dieu se dit en lui-même :
*tout ça c'est la même chose*³⁷.

L'idée de base est bien connue (car le poème est sur plusieurs points transpercé par les idées de la chrétienté et du bouddhisme) ; c'est une concision admirable, une clairvoyance et le caractère mûr qui émanent avec une force particulière. Les objets et les phénomènes, évoqués avec leurs caractères immanents, suggèrent la plénitude et une présence cosmique : « flamant rose », « chaise électrique », « front ». Même l'élément, la tache, le manque s'anoblissent en totalité sous le signe de l'universalité. L'aspect visionnaire du poème s'illumine par le contraste saisissant du choix des mots. La force se cache derrière une douce voix. Car beaucoup (et de manière très variées) ont écrit tout en trompant la logique par des images poétiques sensationnelles. Mais ce qui rend cette poésie exceptionnelle c'est justement la force particulière des images malgré la modestie des moyens utilisés et leur extrême réduction. (C'est ainsi que certains mots sont devenus emblématiques et quasi expropriés de la poésie de János Pilinszky ; par exemple : pupille, cratère, écharde, catatonique, etc.)

³⁶ J. Pilinszky : *Kráter*, *op.cit.* : 197.

³⁷ J. Pilinszky : *Poèmes choisis*, *op.cit.* : 113, traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair.

Chez Pilinszky, l'univers et le néant se rencontrent souvent. C'est d'ailleurs le cas dans un de ses poèmes les plus importants où le point de départ est de nouveau la nuit qui apporte «le néant pour tout l'univers³⁸.»

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans cette poésie, les objets s'érigent. Ils attirent l'attention par leur solitude particulière et fatale. Ce qui rend le poème en question encore plus intéressant c'est que le poète représente l'union, l'absence de différences par deux notions séparées, isolées. C'est seulement après avoir exhibé les objets dans leur solitude et dans leur présence éphémère qu'il peut déclarer que tout signifie l'union divine du cosmos. Il s'agit aussi de l'homme qui s'avance et espère dans sa fatuité agir dans l'ordre du monde. En réalité, avec une tournure audacieuse et inattendue, le poème va plus loin ; et ici on peut voir de nouveau comment les thèses esquissées d'une manière raffinée unifient les rapports chrétiens malgré qu'elles paraissent être justement opposées. La tournure inattendue apparaît dans les deux derniers vers où «Dieu se dit en lui-même : / *tout ça c'est la même chose*». C'est ainsi que les appréciations sans importance de l'homme deviennent retouchées par la mesure divine et c'est ainsi que la différence disparaît entre le flamant rose et le mille-pattes, la chaise électrique et le lit nuptial, le bienfaiteur et le malfaiteur et la création recommence en faisant table rase.

³⁸ J. Pilinszky : «Senkiföldjén», *Kráter, op.cit.* : 50.

FORMES MUSICALES DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE
—ANALYSE DES *NOUVELLES ORIENTALES*
DE MARGUERITE YOURCENAR

ZSÓFIA STRÁNER

Université Catholique Pázmány Péter
Département de langue et littérature françaises
Egyetem u. 1.
H–2087 Piliscsaba
Hongrie
zsofkastr@yahoo.fr

Abstract: There exists an evident and organic connection between the various arts (for example, painting, sculpture, music, dance, literature, film etc.), which can be expressed with the term *inter-art*. This paper will be concerned with the relation between music and literature, more precisely, it examines the manifestation and the parallels of individual musical forms and renderings in literary text. The selected prose—Marguerite Yourcenar’s *Oriental Tales*—will be the focus of this textual–musical analysis, concentrating on those stylistic characteristics and text formatting tools that exhibit musical features in their properties and their structure. Even up to the present, analyses of literary texts have employed musical terms, for instance, polyphony, rhythm, cadence, pedal point, etc. This study will explore the textual manifestation of the following musical terms: rhythm, upbeat, non legato, imitation, tempo, lento, accelerando, retardation, polyphony, a cappella, soloist and figuration.

Keywords: music, literature, inter-art, stylistics, tempo, rhythm

1. Introduction

Entre les domaines variés de l’art—les arts traditionnels comme la peinture, la sculpture, l’architecture, la littérature, la musique, le théâtre, la danse et les formes nouvelles comme par exemple le cinéma, la photographie etc.—, qui offrent des possibilités diverses à la création artistique, il existe des rapports évidents et organiques saisissables à travers la notion de l’*inter-artistique*. Quelle que soit la manière dont on considère ces liens inter-artistiques, il est possible d’y découvrir des caractéristiques et des éléments de base qui définissent profondément les œuvres de ces arts «différents»: dans la concep-

tion artistique, dans les formes, dans les structures, dans l'esthétique, dans l'interprétation ou dans le style.

Dans cet article, nous nous proposons de réfléchir sur un domaine particulier de la stylistique et de l'analyse textuelle, notamment sur le lieu de rencontre de la littérature et de la musique. Le champ inter-artistique musico-littéraire offre une possibilité abondante du développement des aspects très variés qui peuvent démontrer les parallélismes et l'influence réciproque de ces deux arts.

Du point de vue de la littérature, c'est la poésie et les formes lyriques qui sont probablement les plus directement liées à la musique : les rimes, les effets sonores, la prosodie, les unités rythmiques des œuvres lyriques prêtent à ce type de texte une musicalité naturelle. La mélodie des poèmes est composée à l'aide de sons, de rimes, d'accents, de leurs assonances et de leur harmonie ; le rythme est marqué à l'aide de vers, d'unités syntaxiques, et avec les signes de ponctuation. Les preuves les plus évidents de ce rapport proche entre poésie et musique sont les œuvres de ces deux arts qui ont comme source d'inspiration une mélodie, une pièce musicale ou bien un poème, un texte lyrique : la musique constitue en effet une grande source d'inspiration pour les poètes, et, à l'inverse, les musiciens peuvent composer des pièces à partir de textes poétiques. Dans beaucoup de cas donc, la musique présente des imitations textuelles, ou bien les textes poétiques portent des références musicales, soit thématiques, soit formelles.

Les points de vue mentionnés ci-dessus, bien que restant plutôt en périphérie du domaine inter-artistique, montrent un rapport étroit entre la musique et la littérature. Puisque il n'y a pas que les textes poétiques ou les textes destinés à être chantés qui peuvent avoir des rapports avec la musique ou avec la musicalité, et pas uniquement sur le champ thématique ou formel. Même dans le langage des textes lyriques ou bien dans des textes en prose, on peut découvrir des connexions plus organiques et profondes entre l'expression langagière et musicale. Notamment de nombreuses études littéraires proposent des analyses de certains faits du style textuels et des procédés narratifs en comparant ceux-ci aux différentes caractéristiques et manières d'interprétation musicales.

En proposant une analyse du recueil des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar d'un point de vue inter-artistique—littérature vs. musique—, dans cette étude, nous viserons à présenter une approche *textuelle–musicale* d'un texte en prose—dans le domaine de la stylistique et de la linguistique textuelle—à l'aide de quelques traits et éléments choisis qui réfèrent en formes et en propriétés à la musique.

1.1. Présentation des différentes contributions

Tout lecteur, tout littéraire et linguiste, et même les auteurs découvrent et rencontrent les effets musicaux des textes, en lisant, en analysant ou bien en composant les œuvres littéraires. Dans les explications de texte, on compare et décrit certains faits de style—soit d'un point de vue global, ou soit d'un point de vue local du texte—souvent à partir d'éléments ou de principes musicaux. Les notions musicales comme la *polyphonie*, le *tempo*—le *lento*, l'*accelerando* et le *ritardando* etc.—, le *rythme*, la *cadence*, la *retardation*, le *staccato*, le *point d'orgue* etc. peuvent être adaptées et appliquées dans les analyses littéraires et en effet, elles y sont souvent utilisées.

Dans ce qui suit, on se réfère brièvement à quelques analyses classiques traitant du style de Racine, de Voltaire et de Flaubert.

Dans ses *Études de style*, Léo Spitzer, a élaboré la théorie de l'*effet de sourdine*¹ qui permet de décrire le langage de tragédies classiques de Racine². Selon Spitzer, ce procédé stylistique de l'atténuation et de la distanciation est bien saisissable dans les textes de Racine. Par exemple :

- (1) a. Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime³
 b. C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux/Osai jeter un œil profane, incestueux⁴.

L'article indéfini dans l'extrait (1a) indique l'impersonnalité et à l'aide de cette généralisation de l'individu, il crée une distance entre le personnage même et le locuteur. Le *ce* racinien—l'exemple (1b)—produit aussi un effet de neutralisation : la subjectivité est en fait effacée. Dans ce cas, le pronom démonstratif est utilisé à la place des adjectifs possessifs : *ce fils/votre fils*. Ces procédés stylistiques fonctionnent comme la sourdine dans la musique : la présence du personnage qui ou dont on parle devient aussi moins explicite à cause des moyens neutralisants de la langue.

Un linguiste allemand, Harald Weinrich, dans sa monographie *Grammaire textuelle du français*⁵ décrit les caractéristiques du tempo dans le texte

¹ Dans la musique, la sourdine est une accessoire à l'aide de laquelle on adoucit le son d'un instrument : elle sert à diminuer la puissance sonore des cuivres ou des cordes du piano.

² L. Spitzer : «L'effet de sourdine dans le style classique : Racine», in : L. Spitzer : *Études de style*, Paris : Gallimard, 1970 : 208–336.

³ J. Racine : *Andromaque*. [Acte III, scène I—Oreste], in : J. Racine : *Théâtre complet*, Paris : Éditions Garniers Frères, 1967 : 143. (C'est moi qui souligne.)

⁴ J. Racine : *Phèdre*. [Acte V, scène VII—Phèdre], in : J. Racine : *Théâtre complet... op.cit.* : 592. (C'est moi qui souligne.)

⁵ H. Weinrich : *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier/Hatier, 1989.

narratif. Il distingue le tempo narratif accéléré—désigné par le terme musical *accelerando*—et le tempo narratif ralenti—appelé *ritardando*—et illustre sa théorie à travers le style narratif de Voltaire et de Flaubert.

Dans le texte de *Candide*, on peut remarquer des séries de phrases minimales juxtaposées⁶—en partie une sorte d'énumération—qui accélèrent le tempo de la narration à l'aide de leur brièveté, de leur simplicité et de leur uniformité. En plus, ces textes sont écrits au passé simple, donc à un temps verbal du langage littéraire qui indique le premier plan. L'arrière-plan reste accessoire : l'écrivain laisse paraître très peu de faits secondaires et, à l'aide de cette exclusivité des actions, provoque un effet d'intensification. On y trouve souvent des répétitions qui renforcent également cette caractéristique accélérée de la prose voltairienne. Tous ces procédés stylistiques créent un effet de vitesse : c'est le style «veni-vidi-vici» de Voltaire.

Chez Flaubert, le temps verbal dominant de la narration est l'imparfait. L'aspect duratif de ce temps verbal est renforcé par l'ordre des mots⁷ : il ne s'agit pas de phrases minimales, mais de phrases riches en compléments. En plus, ces compléments circonstanciels se trouvent souvent en tête de la phrase ou bien au milieu, en segmentant le texte en général avec des virgules. Ce sont les procédés ralentissant le tempo narratif de Flaubert qu'on peut désigner par le terme musical *lento*.

Dans la prose flaubertienne, ce qu'on appelle le «*et* de mouvement» a une fonction très individuelle et sert—contrairement à l'usage typique de connexion—à suspendre le rythme de la phrase. C'est Marcel Proust qui présente ce fait de style ainsi : «La conjonction «et» n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait «et», Flaubert le supprime [...] En revanche là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluyente, de nouveau, va se reformer⁸.»

Le *et* de mouvement de Flaubert n'a donc pas la fonction de terminer une énumération et ajouter encore un élément aux précédents, mais il introduit la fin d'un tableau en y ajoutant une tension, un effet dramatique. Il s'agit d'un fait de style typique de la prose flaubertienne qui détermine le

⁶ Cf. Bors E. : «Nyelv és zene határán: zenei stílusjegyek az irodalmi műben», in : A. Ádám (éd.) : *Correspondances—Kapcsolatok. Hommage à Martonyi Éva*, Piliscsaba : Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2006 : 27–36.

⁷ Cf. *idem*.

⁸ M. Proust : *À propos du style de Flaubert*, cité par A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Belin Lettres Sup, 1993 : 277.

rythme de ses textes et dont la fonction est comparable à celle de la cadence musicale.

Comme terme musical, la *polyphonie* signifie la combinaison simultanée de plusieurs voix qui se lient et dépendent les unes des autres selon les règles de l'harmonie. L'idée de l'application de ce terme musical à des phénomènes langagiers vient du philosophe et linguiste russe, Mikhaïl Bakhtine⁹. En développant la théorie de Bakhtine, Oswald Ducrot utilise ce terme dans l'analyse du discours littéraire où le producteur des énoncés—le *sujet parlant*—laisse entendre d'autres voix différentes dans son discours, comme par exemple d'un autre énonciateur—le *locuteur*—ou d'un autre point de vue—l'*énonciateur*¹⁰.

Il s'agit d'un procédé qui permet d'expliquer les changements de point de vue de la narration. On peut aussi observer cet effet de voix multiples dans le discours indirect et le discours indirect libre. A titre de définition, on proposera donc de décrire cette notion à l'aide de l'expression suivante : la polyphonie discursive est comme «un orchestre de voix dans l'œuvre littéraire».

2. La musicalité dans les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar

Pour décrire la musicalité des *Nouvelles orientales*, nous avons choisi les notions du *rythme de et*, du *tempo narratif*, du *lento*, de l'*accélération* et de la *retardation*, et de la *polyphonie*. Dans cette étude, nous nous proposerons aussi de compléter ces critères d'analyse par les parallèles textuels de l'*imitation*, de l'*anacrouse*, du non *legato*, le rôle rythmique des signes de ponctuation, la fonction de *a cappella* et de l'*ornement*.

2.1. Particularités rythmiques

La notion du rythme est avant tout une notion poétique et artistique qu'on utilise par exemple en rapport avec la musique, la danse ou bien la littérature. Dans le domaine de la littérature, le rythme comme tel est associé généralement à la poésie et aux formes en vers—comme «la forme du mouve-

⁹ Voir p.e. : M. Bakhtine : *Le principe dialogique*. Publié par Tzvetan Todorov, Paris : Édition du Seuil, 1981.

¹⁰ Voir : O. Ducrot : *Le Dire et le Dit*, Paris : Édition Minituit, 1984.

ment»—, dont les caractéristiques sont définies à l'aide des accents et des régularités syllabiques, et sont décrites par les règles de la métrique¹¹.

Naturellement, la parole libre possède aussi une certaine rythmicité, définie par l'intonation, les accents syllabiques, les pauses etc. La prose littéraire est également soumise à un système rythmique. En guise de définition, on cite Anne Herschberg Pierrot : «Le rythme linguistique est défini comme l'alternance de temps forts et de temps faibles déterminée par l'organisation accentuelle d'un énoncé. Le retour périodique des accents syntaxiques délimite des mesures rythmiques, séparées par des pauses plus ou moins fortes, matérialisées ou non par les signes de ponctuation¹².»

Dans ce chapitre, consacré à l'étude du rythme de la prose, on va examiner—à travers les textes des *Nouvelles orientales*—quelques caractéristiques et procédés qui définissent son mouvement et sa métrique : notamment d'un part l'effet rythmique des deux-points et du point-virgule, et de la conjonction de coordination et ; et d'autre part le fonctionnement textuel des notions musicales comme l'anacrouse, le non legato et l'imitation.

2.1.1. Le rôle rythmique des signes de ponctuation et le rythme de *et*

Le rythme de la phrase ou bien d'un passage entier est défini auditivement par l'intonation, les pauses et l'alternance systématique ou irrégulière des accents forts et faibles. Par la typographie, l'auteur peut ajouter des signes qui donnent des indications précises pour l'interprétation, et qui règlent également le rythme et la proportion des phrases.

Marguerite Yourcenar signale les coupures entre les unités thématiques et rythmiques souvent à l'aide du point-virgule au lieu de séparer les propositions par une virgule, ou bien les phrases entières par un point. Dans l'extrait ci-dessous, elle décrit un monologue narrativisé de la veuve Aphrodisia. L'intensité et la corrélation des idées, l'apparence de la voix vive du personnage—à travers la parole du narrateur—sont représentées à l'aide de ces signes, qui d'une part marquent une coupure, mais d'autre part, en regardant leur quantité et leur fréquence dans le passage, définissent le rythme croissant de l'extrait. La conséquence de cette utilisation méthodique et métrique du point-virgule est également l'institution d'une phrase sans fin, par laquelle l'auteur démontre son intention à réaliser un texte expressif qui est capable de refléter la profondeur et le débordement des idées du personnage.

¹¹ Cf. : J. Milly : *La poésie des textes*, Paris : Éditions Nathan, 1992 : 237–239.

¹² A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Belin Lettres Sup, 1993 : 273.

L'élément qui souligne ce rapport entre les propositions et qui assure la cohésion du passage et son effet rythmique haletant, est l'utilisation de la conjonction de coordination *et*, dont la fonction est univoque avec celle du *et* de mouvement de Flaubert, mais d'une manière plus intense. Dans ce cas, on peut remarquer un mouvement en croissance progressive, déterminé par le *et*—à travers lequel le sens dramatique des événements racontés est exprimé d'une façon encore plus explicite.

- (2) C'est à ce moment-là qu'elle aurait dû leur confesser toute sa vie, confondre leur sottise ou justifier leurs pires soupçons, leur corner aux oreilles cette vérité qu'il avait été à la fois si facile et si dur de leur dissimuler pendant dix ans : son amour pour Kostis, leur première rencontre dans un chemin creux, sous un mûrier où elle s'était abritée d'une averse grêle, et leur passion née avec la soudaineté de l'éclair par cette nuit orageuse ; son retour au village, l'âme tout agitée d'un remords où il entraînait plus d'effroi que de repentir ; la semaine intolérable où elle avait essayé de se priver de cet homme devenu pour elle plus nécessaire que le pain et l'eau ; sa seconde visite à Kostis, sous prétexte d'approvisionner de farine la mère du pope qui ménageait toute seule une ferme dans la montagne ; et le jupon jaune qu'elle portait en ce temps-là, et qu'ils avaient étendu sur eux en guise de couverture, et ç'avait été comme s'ils avaient couché sous un lambeau de soleil ; et la nuit où il avait fallu se cacher dans l'étable d'un caravansérail turc abandonné ; et les jeunes branches de châtaignier qui lui assénaient au passage leurs gifles de fraîcheur ; et le dos courbé de Kostis la précédant sur les sentiers où le moindre mouvement trop vif risquait de déranger une vipère ; et la cicatrice qu'elle n'avait pas remarquée le premier jour, et qui serpentait sur sa nuque ; et les regards cupides et fous qu'il jetait sur elle comme sur un précieux objet volé ; et son corps solide d'homme habitué à vivre à la dure ; et son rire qui la rassurait ; et la façon bien à lui qu'il avait dans l'amour de balbutier son nom¹³.

Marguerite Yourcenar opère aussi à plusieurs reprises avec les deux-points dans ces textes, qui remplacent, ou bien suppriment, les éléments de liaison—les mots subordonnants ou les conjonctions de coordination etc.—convenables. Dans l'exemple choisi, à l'aide de l'utilisation des deux-points, l'auteur signale une conséquence, estompe les frontières de la voix du per-

¹³ M. Yourcenar: *Nouvelles orientales*, Paris : Éditions Gallimard. Collection l'Imaginaire, 2003 : 107–108. (C'est moi qui souligne.)

sonnage et du narrateur, tout en marquant le passage à un rythme plus tendu.

2.1.2. L'anacrouse — la dislocation simple

L'*anacrouse* est une mesure incomplète qui précède la première note forte d'un morceau ou d'une pensée musicale. C'est-à-dire, l'anacrouse commence par une pause («forte») en rendant la première note de la mesure entière qui la suit, encore plus accentuée. Naturellement pour garder l'équilibre rythmique de la période musicale, la fin de la mélodie sera complétée avec la valeur rythmique équivalente de l'élément initial supprimé.

Pour ce qui est de l'anacrouse dans le texte littéraire, il s'agit de la dislocation d'un constituant bref de la phrase : ces éléments détachés sont mis en apposition, et donc montrent formellement un parallélisme avec l'anacrouse musicale. En ce qui concerne la fonction, on se réfère ici à Jean Mourot :

C'est l'attaque de la phrase qui détermine sa ligne ; la phrase est comme un geste stylisé, avec une *arsis* et une *thésis* ; plus bref et plus abrupt est l'essor de l'*arsis*, plus rapide son élan, plus énergique sa tension, plus vive sera l'attente, laquelle trouve sa compensation dans le repos d'une *thésis* qui se prolonge et s'attarde. Le moyen le plus efficace dont l'écrivain dispose pour obtenir une telle *arsis*, c'est, en tête de la phrase, l'antéposition d'un élément secondaire de l'idée, sous la forme d'un circonstanciel [. . .]. Les éléments brefs antéposés mettent en valeur, par le contraste des volumes et de l'intonation, la retombée et l'étalement progressifs de l'apodose [. . .] ; ils apparaissent ainsi comme une préparation, un avertissement¹⁴.

Dans les textes des Marguerite Yourcenar, ce sont surtout les adverbes de temps et de lieu, ou bien les groupes prépositionnels qui subissent cette antéposition. En voici deux exemples :

- (3) a. Toute la journée, les travaux se poursuivirent, et, jusqu'au soir, on vit des pleurs tomber de la pierre, [. . .] Le jour suivant, on posa le toit, et on l'orna d'un bouquet de fleurs ; on ajusta la porte, et l'on fit tourner dans la serrure une grosse clef de fer. Cette nuit-là, les paysans fatigués redescendirent au village[. . .]¹⁵
- b. Sous ses pieds, les rochers dévalaient rapidement vers la plaine, et les forêts faisaient de loin l'effet de mousses minuscules. Tout au fond, on apercevait la mer entre deux lèvres de la montagne[. . .]¹⁶

¹⁴ J. Mourot : *Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe. Le Génie d'un style*, Paris : Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1960 : 273–274.

¹⁵ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales. . .*, *op.cit.* : 97. (C'est moi qui souligne.)

¹⁶ *Ibid.* : 115.

L'élément antéposé le plus caractéristique dans les *Nouvelles orientales* sont les adverbes de temps *soudain, enfin, puis, le lendemain, après, à ce moment, parfois* etc. Ces adverbes peuvent même composer une chaîne à l'intérieur des paragraphes entiers, en assurant d'une part la continuité des événements, et d'autre part en constituant des unités rythmiques parallèles : ce procédé est démontré à l'aide de l'exemple (3a).

Les adverbes de lieu apparaissent beaucoup moins souvent comme éléments antéposés, et ils sont utilisés sans composant une chaîne rythmique. Dans l'exemple (3c), c'est un groupe prépositionnel qui est antéposé dans la première phrase. Quelquefois les groupes prépositionnels sont tellement étendus et riches en compléments qu'ils rompent l'équilibre rythmique entre l'élément antéposé et le reste de la phrase : à la place d'un élément relativement bref, qui est en rapport complémentaire avec la phrase, on retrouve une unité syntaxique bien composée, dont l'allongement exige une certaine intensité, et dont le caractère complémentaire est moins explicite.

- (3) c. Grâce au lent obscurcissement du crépuscule, les bourreaux et la veuve ne s'étaient pas encore aperçus de ce signe de vie...¹⁷
 d. Un matin, à Bénarès, Kâli, ivre, grimaçant de fatigue, sortit de la rue des courtisanes¹⁸.

L'exemple (3d) fait déjà apparaître une problématique nouvelle : on appellera cette accumulation d'éléments disloqués *non legato textuel*. Il s'agit ici d'une dislocation complexe qui organise et définit la structure des paragraphes entiers.

2.1.3. Non legato textuel—la dislocation complexe

Le *non legato* est une manière détachée de l'interprétation instrumentale, typique surtout de la période baroque. Il s'agit d'un style musical qui se situe entre le legato et le staccato vu la longueur des sons et des pauses qui les séparent. Selon la base idéologique de cette manière d'interprétation, il est nécessaire de rapprocher l'articulation de la langue à la musique, c'est-à-dire qu'une mélodie, une unité musicale doivent être interprétées pareillement au langage parlé, où la prosodie définit l'accentuation des sons, des syllabes, des mots, des unités syntaxiques et des phrases. Le principe de cette technique est une dynamique articulée à l'aide des pauses entre les sons, et sa fonction n'est pas la coupure, mais au contraire la liaison.

¹⁷ *Ibid.* : 40. (C'est moi qui souligne.)

¹⁸ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 125. (C'est moi qui souligne.)

Dans un texte, un effet de non legato peut se produire à l'aide du changement de l'ordre des mots canonique (SVO) ou par l'insertion de propositions, et aussi avec des signes de ponctuation. L'extrait suivant, qui présente les premières phrases de la nouvelle *La tristesse de Cornelius Berg*, illustre bien ce procédé textuel semblable à ce mode d'interprétation musicale :

- (4) Cornelius Berg, | dès sa rentrée dans Amsterdam, | s'était établi à l'auberge. | Il en changeait souvent, | déménageant | quand il fallait payer, | peignant encore, | parfois, | de petits portraits, | des tableaux de genre sur commande, | et, | par-ici par-là, | un morceau de nu | pour un amateur, | ou quêtant le long des rues l'aubaine d'une enseigne. | Par malheur, | sa main tremblait : | il devait ajuster à ses lunettes | des verres de plus en plus forts ; | le vin, | dont il avait prit le goût en Italie, | achevait, | avec le tabac...¹⁹

Du point de vue grammatical, c'est à l'aide de la dislocation complexe et de l'insertion des unités syntaxiques, soit des propositions, soit des unités grammaticales plus petites, que le texte produit un effet entrecoupé qui ne le rend d'ailleurs pas décousu, au contraire : ces changements de l'ordre des mots mettent en relief les éléments circonstanciels de temps et de lieu qui gèrent la continuité logique et rythmique du texte.

L'utilisation rigoureuse des signes de ponctuation—notamment les virgules—renforce ce style détaché de l'écriture. Les virgules marquent toujours le début et la fin des unités, mais dans quelques cas, il est possible d'insérer des coupures, surtout du fait de la prosodie.

Aussi ces unités syntaxiques contiennent-elles tant de compléments «inséparés», que le rythme du texte même exige ces détachés grammaticalement logiques. Dans la deuxième phrase, le mot subordonnant indique une coupure juste après le participe présent : «Il en changeait souvent, | déménageant | quand il fallait payer...». On a inséré encore un signe de coupure (|) par exemple dans la troisième phrase, d'une part, pour des raisons logiques, d'autre part pour des raisons articulatoires : «[. . .]il devait ajuster à ses lunettes | des verres de plus en plus forts[. . .]». Dans cette phrase, le groupe prépositionnel peut être divisé en deux groupes nominaux et en un groupe adjectival, mais le lien syntaxique et logique entre le deuxième groupe nominal («des verres») et le groupe adjectival («de plus en plus forts») est primordial par rapport au premier groupe nominal («ses lunettes»).

¹⁹ *Ibid.* : 139. (C'est moi qui souligne.)

Le détaché dans la phrase musicale est signalé à l'aide d'un long tiret au-dessus des notes : dans un texte, on peut marquer la séparation des éléments avec les signes de ponctuation.

2.1.4. L'imitation

L'imitation musicale est en fait la présentation, et juste après la reformulation d'un thème, elle signifie donc l'apparition répétée d'une mélodie par une autre voix—la deuxième fois généralement un peu modifiée²⁰. Par rapport au rythme du texte littéraire, la notion d'imitation peut être présentée comme une sous-catégorie du groupement binaire²¹.

Dans les textes des *Nouvelles orientales*, c'est l'utilisation en chaîne de la conjonction *car* qui évoque un pareil mécanisme.

- (5) a. Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes...²²
- b. Il lui était facile de parler ainsi, car il détestait en secret sa jeune femme... Le second frère n'éleva pas d'objections, car il comptait bien prévenir sa femme dès son retour, le seul qui protesta fut le cadet, car il avait l'habitude de tenir ses serments²³.

Naturellement, il ne s'agit pas de la reformulation du contenu de la principale dans la subordonnée. C'est un autre aspect, logique ou bien structural, qu'on souligne dans ce cas :

Car ne relie en principe que deux propositions dont la seconde est présentée comme une cause, une explication ou une justification de la première. Cette conjonction est équivalente, au plan de la coordination, de conjonctions de subordination *parce que* et surtout de *puisque*, mais la proposition qu'elle introduit n'a rien d'une subordonnée. Elle constitue en effet un acte d'énonciation distinct prenant appui sur celui de la proposition précédente²⁴.

²⁰ En guise d'illustration, on mentionne un exemple très célèbre de la littérature de l'opéra : le duo de Papageno et Papagena dans *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart—«Pa-pa-pa».

²¹ Les groupements rythmiques de deux et trois membres—*le groupement binaire* et *le groupement ternaire*—sont des structures très caractéristiques des textes par exemple de René Chateaubriand. Voir : J. Mourot : *Chateaubriand. Rythme et sonorité...*, *op.cit.*

²² M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 111.

²³ *Ibid.* : 50.

²⁴ M. Riegel, J.-Ch. Pellat & R. Rioul : *Grammaire méthodique du français*, Paris : Quadrige/PUF, 2002 : 527.

Donc il s'agit d'une conjonction qui introduit une énonciation autonome —en signalant en même temps le début d'une unité, et une relation concordante et réactive par rapport à la première proposition.

2.2. Le tempo

Le *tempo* comme notion de base dans la musique signifie *temps* ; il définit l'interprétation temporelle d'un morceau de musique à l'aide d'indices ou bien d'indications précises dans la partition. Traditionnellement, ces indications sont données en italien—le terme *tempo* est aussi équivalent du mot italien qui signifie *temps*.

Dans les textes littéraires, le tempo est saisissable à l'aide d'éléments morphosyntaxiques—comme par exemple les adverbes de temps, les verbes d'action—, de marqueurs grammaticaux—comme les temps verbaux—ou bien de procédés discursifs—comme la distribution des unités syntaxiques et rythmiques de la phrase ou des propositions, le rôle des répétitions, ou l'utilisation des signes de ponctuation. Même si l'étude du tempo textuel paraît subjectif au premier abord, il nous semble possible de soutenir les impressions préalables par quelques constations objectives.

Les textes des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar sont caractérisés par un tempo relativement lent. Du point de vue génétique de la composition et des réécritures successives de ce recueil, il est important de rappeler la remarque de Béatrice Ness concernant le tempo et le rythme de ces textes :

Si une étude comparée des différentes versions des *Nouvelles orientales* permettait en fait de constater l'allongement, au cours des éditions successives, de la plupart de ces récits, il n'est pas non plus sans intérêt de remarquer combien cette expansion phrastique semblait ralentir le rythme et dynamiser un texte ressenti par trop rigide [...] Il est aussi à noter, que [...] les dialogues sont les points focaux de la réécriture : transformations paraphrastiques, et qui n'apportent que des changements mineurs de sens, mais allongeant néanmoins sensiblement la nouvelle²⁵.

2.2.1. Lento

L'expression italienne, l'indication de tempo *lento*, signifie en français «lent, lentement». À l'aide des extraits suivants (6a) et (6b)—cités des nouvelles

²⁵ B. Ness : «Du générique au génétique : subversion de la nouvelle», in : B. Ness : *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill : Department of Romance Languages. The University of North Carolina, 1994 : 83.

intitulées *La veuve Aphrodissia* et *Comment Wang-Fô fut sauvé*—, et en partant des points de vue grammaticaux, syntaxiques et sémantiques, on présente les procédés textuels qui peuvent assurer la lenteur générale du texte littéraire.

- (6) a. Depuis longtemps, Basile s'était arrêté et hurlait à pleine voix pour avertir la fuyarde de revenir en arrière ; le sentier n'était plus qu'une piste, et la piste un éboulis de rochers. Aphrodissia l'en-tendait, mais de ces paroles déchiquetées par le vent, elle ne comprenait que la nécessité d'échap-per au village, au mensonge, à la lourde hypocrisie, au long châtime-ment d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée. Une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du préci-pice comme pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang²⁶.

Dans ces dernières phrases de la nouvelle, la veuve du pope fuit un paysan du village qui croit que la femme lui a volé une pastèque. Mais c'est la tête de son amant tué qu'Aphrodissia a caché dans son tablier, voulant la garder et l'enterrer chez elle.

Les temps verbaux principalement utilisés dans cet extrait sont l'imparfait et le passé composé. Avec l'imparfait, l'auteur présente une action narrativisée et l'état d'âme d'Aphrodissia : ce sont ses pensées et sa peur de l'avenir qui sont décrites dans la deuxième phrase. C'est le premier plan qu'on voit dans la troisième phrase ; à l'aide du passé simple, on voit le procès de l'extérieur : les évènements successifs, qui mènent jusqu'à la mort du personnage principal, et l'épisode, qui conclut la scène. Ces évènements ponctuels qui sont exprimés à l'aide des verbes perfectifs (*détacher, tomber, plonger*) sont allongés avec les subordinées nominales de l'infinitif et du participe présent. L'effet de cet allongement est d'autant plus marquant que la longueur de ces unités rythmiques—de ces propositions—montre une croissance continue, qui ralentit le tempo du passage.

Les groupes prépositionnels de la deuxième phrase effectuent aussi un certain ralentissement : ces quatre unités donnent une tension à la chaîne narrative, mais leur répétition—et en même temps leur progression rythmique—estompe la rapidité de l'action.

L'extrait (6b) est en fait l'ouverture de la scène dans le palais impérial, il s'agit d'une partie descriptive et introductive qui précède la rencontre de

²⁶ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 117.

l'empereur et du peintre Wang-Fô. Le temps verbal utilisé au début du passage est un imparfait descriptif qui a pour fonction de présenter les circonstances. Les actions de la scène sont décrites dans les cinquième et sixième phrases, au passé simple.

- (6) b. Ils arrivèrent sur le seuil du palais impérial, dont les murs violets se dressaient en plein jour comme un pan de crépuscule. Les soldats firent franchir à Wang-Fô d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir. Les portes tournaient sur elles-mêmes en émettant une note de musique, et leur agacement était tel qu'on parcourait toute la gamme en traversant le palais de l'Est au Couchant. Tout se concertait pour donner l'idée d'une puissance et d'une subtilité surhumaines, et l'on sentait que les moindres ordres prononcés ici devaient être définitifs et terribles comme la sagesse des ancêtres. Enfin, l'air se raréfia ; le silence devint si profond qu'un supplicié même n'eût pas osé crier. Un eunuque souleva une tenture ; les soldats tremblèrent comme des femmes, et la petite troupe entra dans la salle où trônait le Fils du Ciel²⁷.

Le tempo de la description et des événements des deux dernières phrases est ralenti par plusieurs éléments : par les subordonnées relatives, circonstancielles et nominales (participe présent), par l'utilisation des pronoms impersonnel (*on*) et indéfini (*tout*)—qui marquent une «globalité totalisante²⁸»—, et par les unités comparatives introduites par *comme* et *si*.

Les exemples cités illustrent les caractéristiques générales de la composition et du style d'écriture de Marguerite Yourcenar. Les changements de l'arrière-plan et du premier plan sont souvent estompés par ces procédés ralentissants qu'on a pu observer dans ces deux extraits. On peut en conclure que ces procédés textuels rendent le tempo du texte moins rapide, même si l'auteur relate des faits du premier plan.

2.2.2. Ritartando et accelerando textuels

Le ralentissement et l'accélération du tempo musical sont désignés à l'aide des expressions—ou bien plutôt par leur abréviations—de *ritartando* et *accelerando* dans la partition. Le texte littéraire peut également être ralenti ou

²⁷ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales*. . . *op.cit.* : 17.

²⁸ M. Riegel—J.-Ch. Pellat—R. Rioul : *Grammaire méthodique*. . . , *op.cit.* : 211.

accélééré. On voudrait en démontrer la réalisation à l'aide des extraits (7a) et (7b), cités des nouvelles intitulées *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *Le sourire de Marko*.

Dans l'extrait (7a), il s'agit de la rencontre de Wang-Fô et de Ling dans une taverne :

- (7) a. Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés. Un coup de vent creva la fenêtre ; l'averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair, et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage²⁹.

C'est un contraste d'une part thématique et d'autre part structural qui prépare un effet accéléré dans le texte. Thématiquement, les phrases soulignées montrent un changement du plan : la description—les nouvelles sensations connues par Ling—est brusquement coupée par un événement extérieur, comme si on était tout d'un coup réveillé d'un beau rêve. La tension entre la fonction et l'utilisation du passé simple renforce cet effet : à l'aide du temps verbal qui est destiné à décrire les actions, l'auteur présente des faits secondaires, qui apparaissent comme des actions ; le temps qu'il fait, appartenant normalement à l'arrière-plan, prend ici le rôle de l'action. Ce caractère actif est aussi exprimé avec les verbes perfectif *crever* et *entrer*. De plus, le rythme calme du groupement ternaire de la première phrase est rompu avec les phrases minimales de la deuxième phrase qui sera d'ailleurs à nouveau ralenti avec «une construction de retardement (rejet syntaxique)»³⁰ («[...] et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage.»).

Le passage suivant est tiré de l'épisode, dans lequel après quelques jours amoureux passés ensemble dans la maison de la veuve du pasha et avant le départ du jeune chrétien, la veuve prépare à Marko son plat préféré comme repas d'adieu :

- (7) b. Les larmes l'empêchèrent de cuisiner avec autant de soin qu'à l'ordinaire ; elle monta par malheur un plat de chevreau trop cuit.

²⁹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 13. (C'est moi qui souligne.)

³⁰ J. Kokelberg : «Savoir insuffler un moment», in : J. Kokelberg : *Les techniques du style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris : Éditions Nathan, 1996 : 225.

Marko venait de boire ; sa patience était restée au fond de la cruche :
il lui saisit les cheveux entre les mains poissées de sauce et hurla :
[. . .]³¹

L'accélération et la retardation du tempo sont définies par l'alternance des phrases courtes de forme minimale («Marko venait de boire» et «hurla») et des phrases longues et étendues.

2.3. La polyphonie dans le texte yourcenarien

Nous n'entreprendrons pas ici de définir l'essence de la théorie polyphonique, mais, préalablement, on formulera la définition selon laquelle la polyphonie se manifeste comme un changement de point de vue dans le discours littéraire. Dans l'œuvre littéraire, c'est soit le narrateur qui assimile des idées et transmet les paroles des personnages, soit la voix des différents personnages qui se fait entendre dans le discours dialogique directement prononcé. Cette transposition du discours est réalisée le plus souvent par le discours indirect et le discours indirect libre.

Avant de présenter et d'illustrer un certain type de la construction polyphonique à l'aide d'un extrait des *Nouvelles orientales*, on voudrait se référer brièvement au roman probablement le plus célèbre de l'écrivain, intitulé *Mémoires d'Hadrien*, dont la composition narrative contient organiquement la polyphonie. Il s'agit d'une œuvre autobiographique de l'empereur romain du II^e siècle, basée sur des faits historiques et sur des recherches soigneuses—écrite à la première personne. Le *je* de ce «pseudo-mémoire» transmet une voix mêlée de l'écrivain–narrateur qui tâche de composer une autobiographie fictive autant que réelle, et celle du personnage–narrateur Hadrien, qui est suggéré comme auteur et locuteur parlant, mais qui n'est pas le vrai responsable de ses paroles.

Le type de discours examiné, concernant la polyphonie, est le discours indirect libre. Pour Anne Herschberg Pierrot, «tout l'intérêt littéraire de ce style tient dans son ambiguïté, dans l'indécision de ses frontières³²». Du point de vue grammatical, il est sans phrase introductive, il garde les transpositions du temps et des personnes du style indirect, mais qui sont en effet des éléments souvent non explicites. Contrairement au discours indirect, il est capable d'exprimer l'intonation de la phrase rapportée. Dans les *Nou-*

³¹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales*... , *op.cit.* : 35.

³² A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose*... , *op.cit.* : 116.

velles orientales de Marguerite Yourcenar, ce type de discours est en effet assez peu utilisé, on n'en trouve que quelques exemples à travers lesquels on peut démontrer son ambiguïté sur le plan discursif qui fascine les littéraires et les linguistes depuis le XX^e siècle.

- (8) «*Ab, si l'on avait pu, d'un simple coup de torchon, balayer tout ce village, ces vieilles femmes aux langues empoisonnées comme des dards de quêtes ; et ce jeune prêtre, ivre du vin de la Messe, qui tonnait dans l'église contre l'assassin de son prédécesseur ; et ces paysans acharnés sur le corps de Kostis comme les frelons sur un fruit gluant de miel. Ils n'imaginaient pas que le deuil d'Aphrodissia pût avoir d'autre objet que ce vieux pope [. .]*³³»

L'extrait est cité de la nouvelle intitulé *La veuve Aphrodissia*. C'est le narrateur extradiégétique qui raconte l'histoire d'un amour secret de la femme du pope et du chef des bandits du point de vue d'Aphrodissia. Après que les paysans du village ont enfin tué Kostis et ses compagnons, et après qu'elle a invité ses «vengeurs» à boire chez elle, elle reste seule avec ses pensées et ses souvenirs.

Le passage cité présente le monologue intérieur du personnage principal dont la voix est mêlée à la voix du narrateur. En regardant le contexte de cet extrait et les signes de ponctuation dans le texte, il nous paraît évident qu'il ne s'agit pas d'une exclamation réalisée et effectivement prononcée, mais que le narrateur prend la parole en même temps que l'écho de la voix du personnage devient aussi explicite. C'est aussi à l'aide des marques grammaticales et langagières qu'on peut remarquer la trace de la voix d'Aphrodissia dans cette phrase : l'interjection du début de la phrase—signalant l'affectivité et la subjectivité de l'énonciation—, le verbe *pouvoir* au plus-que-parfait et les pronoms démonstratifs. Enfin, tous ces éléments assurent le caractère hybride de ce type de discours. Dominique Maingueneau écrit à ce propos :

[. .] dans ce type de citation on n'[est] pas confronté à une véritable énonciation mais qu'on [entend] deux «voix» inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage. [. .] on perçoit deux «énonciateurs», mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux «voix». Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux «voix», deux «points de vue» auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté³⁴.

³³ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 108–109. (C'est moi qui souligne.)

³⁴ D. Maingueneau : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Éditions Nathan, 2000 : 105.

2.4. «A cappella»—le chœur et les solistes dans le texte littéraire

L'expression *a cappella* est une instruction, un terme technique musical qui indique une partie de la pièce musicale, chantée uniquement par le chœur sans accompagnement instrumental—c'est à partir du XIX^e siècle qu'elle a cette signification. Il s'agit historiquement d'une œuvre musicale religieuse, vocale et aussi instrumentale, dans laquelle le chant du chœur est soutenu par un instrument qui joue une ou bien plusieurs parties différentes du chœur. L'instrument devait être présent dans la chapelle, d'où dérive l'expression *a cappella* ou *alla cappella*, qui signifie une manière de travail propre à la chapelle. La signification actuelle s'est répandue grâce aux traditions musicales de la chapelle de Sixtine—donc à travers la musique sacrée de Rome, présentée devant le pape—où les œuvres vocales *a cappella* étaient des pièces représentées exclusivement par les membres du chœur.

En évoquant le mot *chœur*, on peut référer à deux formes d'art qui utilisent aussi cette notion : l'architecture et la littérature. Dans l'architecture, le chœur est une partie de l'église qui est destinée aux représentations musicales, instrumentales et vocales. En littérature, il s'agit du chœur des tragédies antiques grecques qui commentait les actions sur la scène. On peut reconnaître des procédés et des constructions textuels qui illustrent le fonctionnement d'un chœur musical ou théâtral—les deux ayant des origines communes qui s'entrecroisent à de nombreux points de vue—non seulement dans les œuvres dramatiques des époques postérieures, mais dans la prose aussi. Ainsi dans cet exemple tiré de la nouvelle intitulée *Le sourire de Marko* :

- (9) a. Les notables du village se penchèrent sur Marko, dont leurs longues barbes chatouillaient le visage, puis, relevant tous la tête, ils s'écrièrent d'une seule et même voix :
- Allah ! Il est mort comme une taupe pourrie, comme un chien crevé. Rejetons-le à la mer qui lave les ordures, afin que notre sol ne soit pas souillé par son corps.
- Mais la méchante veuve se mit à pleurer, puis à rire :
- Il faut plus d'une tempête pour noyer Marko, dit-elle, et plus d'un nœud pour l'étrangler. [...] Prenez les clous et un marteau ; crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu qui ici ne lui viendra pas en aide, et vous verrez si les genoux ne se tordront pas de douleur, et si sa bouche damnée ne vomira pas des cris.
- Les bourreaux prirent des clous et un marteau... [...] Alors, le plus

vieux des notables jeta loin de lui son marteau et s'écria lamentablement :

— Qu'Allah nous pardonne d'avoir essayé de crucifier un mort ! Attachons une grosse pierre au cou de ce cadavre, pour que l'abîme ensevelisse notre erreur, et que la mer ne nous le ramène pas.

— Il faut plus de mille clous et de cent marteaux pour crucifier Marko Kraliévitich, dit la méchante veuve. Prenez des charbons ardents et posez-les sur sa poitrine, et vous verrez s'il ne se tord pas de douleur, comme un grand ver nu³⁵.

Après que les soldats turcs, qui, grâce à l'aide de la veuve vengeresse du pasha du village—la maîtresse du jeune chrétien—ont réussi à repêcher Marko de la mer, ramènent le corps inanimé du héros sur la plage. C'est là que les notables du village se réunissent pour décider de ce qui doit arriver au jeune héros mort. La partie citée illustre le dialogue entre les notables et la veuve—qu'on compare au dialogue entre chœur et soliste.

À la ligne 5—«ils s'écrièrent d'une seule et même voix»—, la consigne *a cappella* est indiquée par le narrateur extradiégétique. Cette phrase introductive évoque un ensemble de voix et un effet théâtral. À la ligne 10–11, c'est le plus vieux des notables qui se charge du rôle de «porte-parole» et qui s'exprime par la voix collective de l'assemblée des notables.

La collectivité, ou bien l'ensemble des voix, est représentée grammaticalement par l'apparence de la première personne du pluriel en tant que terminaison à l'impératif présent *-ons*, du déterminant possessif *notre* et du complément d'objet indirect *nous*. (Le pronom personnel *nous* ne se trouve que dans la parole des bourreaux qui répondent à la deuxième proposition de la veuve—après le brûlage de Marko—et qu'on ne cite pas ici³⁶.)

Les deux paroles citées des notables ont une structure rhétorique identique : l'exclamation vers Allah, puis une proposition à l'impératif et enfin la subordonnée finale introduite par les conjonctions *afin que* et *pour que* qui servent de justification. Ce sont l'exclamation et la phrase impérative qui marquent la fonction collective du *nous*, identificateur du chœur. Ce *nous* de la première partie, exprimé par l'impératif, représente une chaîne de «moi» des locuteurs, il ne s'agit pas simplement d'une multiplication de *je*, mais d'une même volonté explicite des membres d'un groupe : c'est-à-dire que plusieurs voix s'unissent avec le même but et prononcent leurs paroles de

³⁵ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 37–39.

³⁶ Voir : M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 39.

façon unanime et identique. Dans la deuxième proposition récitée par le plus vieux des notables, le *nous* représente «moi et vous». Ce *nous* évoque la question de l'identité du sujet d'énonciation : derrière le notable comme sujet parlant se cache un ensemble de locuteurs, notamment le groupe des notables.

En dehors de la terminaison des verbes, les groupes nominaux—«notre sol» et «notre erreur»—et les groupes verbaux—«nous pardonne» et «ne nous le ramène pas»—soutiennent ces paroles collectives. Ils fonctionnent comme rhèmes grammaticaux par rapport aux verbes à l'impératif.

Les exclamations des sages du village alternent avec les réponses et les conseils de la veuve du pacha. La veuve se présente devant les notables comme un individu en face d'un groupe, ou bien comme un soliste face à l'ensemble musical.

Pendant que la parole des bourreaux reste à un niveau plus général, notamment ils s'expriment d'une manière universelle et les rôles de l'énonciation se confondent aussi dans leur texte (ils ne sont pas que des locuteurs, mais d'une certaine manière les allocutaires de leurs énoncés). La veuve s'adresse directement au groupe des notables en proposant des épreuves nouvelles—d'un point de vue musical les nouveaux thèmes—, dont les preuves grammaticales sont les pronoms personnels *vous* et les phrases impératives et affirmatives. Le rôle de la veuve montre donc un certain parallélisme entre l'œuvre musicale et littéraire : tout comme le soliste des œuvres musicales, la veuve de cette nouvelle interprète une partie plus virtuose et introduire des thèmes nouveaux dans la pièce.

Pour montrer une autre possibilité de transposition d'un solo à l'aide de moyens textuels, on cite le conte intitulé *Le Lait de la mort*. L'histoire s'inspire de ballades d'origine serbe, albanaise, bulgare, grecque, roumaine et dont on retrouve le sujet également dans la ballade folklorique hongroise *Kőműves Kelemen* : il s'agit de l'histoire de la femme emmurée dans une tour pour que les murs de l'édifice tiennent. Dans l'extrait, on entend la voix de la jeune femme qu'on commence à emmurer et qui dit adieu à son corps, à sa vie.

- (9) b. — Adieu, mes chères petites mains, qui pendez le long de mon corps, mains qui ne cuirez plus le repas, mains qui ne tordrez plus la laine, mains qui ne vous nouerez plus autour du bien-aimé. Adieu mes hanches, et toi, mon ventre, qui ne connaîtrez plus l'enfantement ni l'amour. Petits enfants que j'aurais pu mettre au monde, petits frères que je n'ai pas eu le temps de donner à mon

fil unique, vous me tiendrez compagnie dans cette prison qui me sert de tombe...³⁷

En regardant le plan discursif, il s'agit d'un bel exemple de la progression thématique à thèmes dérivés³⁸ ; le locuteur s'adresse à un allocataire général, ou directement au lecteur. La figure poétique qui domine ce paragraphe est l'apostrophe. Le lyrisme du passage est renforcé par les phrases courtes juxtaposées de structure parallèle, qui composent des unités rythmiques régulières. C'est le groupe nominal, dont les éléments sont le déterminant possessif avec les noms des parties de corps, au début des «vers». Ce monologue—ou bien ce solo—de la jeune femme est l'adieu poétique et métaphorique de son existence physique. Comme forme ou genre, le texte rappelle un poème en prose ou bien un air musical.

2.5. L'ornement musical et textuel

Dans la musique, le terme *ornement* désigne une figure musicale dont la fonction est d'embellir la mélodie. Il y a plusieurs types d'ornements —par exemple : le trille, le mordant etc.—, dont les caractéristiques et formulations dépendent essentiellement de la période musicale de la pièce concrète. Ce sont surtout les époques baroque et prébaroque dans lesquelles les ornements ont été principalement utilisés, donc du XVI^e au XVIII^e siècle. Dans les pièces des époques suivantes, leur emploi est moins fréquent.

À l'aide des extraits suivants, plutôt occasionnels que très caractéristiques, on voudrait mettre en parallèle cette figure musicale embellissante et souvent virtuose avec une certaine formulation de la comparaison.

- (10) a. L'épouse de Ling était frêle comme un roseau, enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme des larmes³⁹.
- b. Elle a des épaules rondes comme le lever de la lune d'automne ; des seins gonflés comme des bourgeons près d'éclore ; ses cuisses onduaient comme la trompe de l'éléphanteau nouveau-né, et ses pieds dansants sont comme de jeunes pousses. Sa bouche est chaude comme la vie ; ses yeux profonds comme la mort⁴⁰.

³⁷ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 54–55.

³⁸ Cf. : B. Combettes : *Pour une linguistique textuelle. La progression thématique*, Paris, A. Boeck-Duculot, 1988.

³⁹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 12. (C'est moi qui souligne.)

⁴⁰ *Ibid.* : 122. (C'est moi qui souligne.)

Tout d'abord, il faut référer aux types de texte qui ont servi de modèles pour l'écriture de ces deux nouvelles dont on a cité les passages ci-dessus : il s'agit d'une légende taoïste et d'un mythe hindou. Il est probable que les formulations et le lexique des textes modèles aient influencé le style de l'auteur, d'autant plus qu'elle précise dans le *Post-scriptum* de son recueil réédité en 1978, d'après quels modèles elle avait l'intention de réécrire ses propres nouvelles. Bien que nos connaissances sur la littérature chinoise ou hindoue soient élémentaires, on tentera de formuler un jugement assez général concernant le style de l'écriture orientale : notamment qu'il s'agit d'un langage littéraire très imagé, plastique, et plein de métaphores.

Ce style oriental est donc imité et reproduit dans les nouvelles d'où on a cité les extraits (10a) et (10b), dans lesquels les unités rythmiques se composent de comparaisons avec *comme*. Les différentes caractéristiques et qualités des personnages sont décrites à l'aide des comparaisons attachées aux adjectifs. Cette structure à fonction attributive est plus explicite dans le premier exemple—grâce à l'énumération—, et présente, comme l'ornement dans la musique, un effet embellissant et ludique du texte.

3. Conclusion

Chaque auteur tend à adapter ses moyens d'expression à la conception, à la composition et aux objectifs majeurs de son œuvre. Probablement une telle présence de la musicalité langagière et des formes référant à la musique n'est pas explicitement intentionnelle de la part de Marguerite Yourcenar—ou sinon, cette révélation exigerait une étude approfondie et complétée par l'analyse du recueil d'un point de vue génétique. Mais à travers les procédés stylistiques démontrés—comme le rythme, le tempo, ou d'autres moyens musico-textuels—, on peut constater l'existence d'une relation inter-artistique, sur le plan aussi bien formel qu'organique, entre littérature et musique.

À travers cette analyse des *Nouvelles orientales*, on peut conclure que d'un point de vue musical du texte, c'est surtout son rythme et son tempo qui le définissent. À côté des éléments référant au tempo et au rythme, on s'est préoccupé de décrire d'autres procédés musico-textuels, qui sont partiellement présents dans les textes : il s'agit de la polyphonie, de l'apparition du chœur et du soliste, de l'ornement et d'une fonction imitative de la conjonction *car*.

En guise de conclusion, on cite l'étude de Marie-Christine Moreau qui

désigne la place des nouvelles analysées dans l'œuvre yourcenarienne à par la notion du point d'orgue :

Parues deux ans après *Feux* et quatre après *Denier du rêve*, et rédigées pour la plupart à la même époque que trois récits récemment rassemblés et publiés [*Conte bleu*, *Le premier soir* et *Maléfice* publiés en février 1993 à la N.R.F./Gallimard] dans lesquels l'inspiration et la manière des *Nouvelles orientales* sont déjà sensibles, celles-ci apparaissent bien comme point d'orgue suspendant une période d'interrogation et de doute⁴¹.

⁴¹ M.-Ch. Moreau : *Nouvelles orientales ou l'actualité du mythe*, Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées, 1995 : 104.



THE MORPHOLOGY OF ROMANIAN PALATALIZATION

MELINDA DÉZSI

Pázmány Péter Catholic University
Linguistics Doctoral School
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hungary
dezsime linda@yahoo.com

Abstract: In this paper, I will argue that the asyllabic /i/—a recurrent inflectional element in final position in Romanian words—is not a phoneme of the Romanian vowel system. I will present arguments which sustain that the morphological marker *-i* leads to the palatalization of the preceding consonant, resulting in a positional allophone of the consonant phoneme in complementary distribution with it.

Keywords: Romanian, palatalization, palatalized consonants, affixation, morphology

1. Background information

1.1. The Romanian phonemic system

1.1.1. The vowels

The Romanian vowel system is quite controversial. For didactic purposes a vowel phoneme inventory of seven vowels has been commonly accepted. The common representation of the Romanian vowel phonemes is given below in Table 1.

According to the UCLA UPSID database (cf. Maddieson 1984), there are 70 languages that contain the central mid vowel /ə/ and only 32 that contain the central high vowel /i/, while both vowels occur in only twelve languages. Unlike the English schwa, the Romanian central mid vowel /ə/ is not a reduced vowel, as it “surfaces under stress and participates in meta-phonetic alternations along with the other mid vowels, /e/ and /o/” (Chițoran 2002: 8).

	Front	Central	Back
High	i	î/i	u
Mid	e	ă/ə	o
Low		a	

Table 1: The Romanian vowels

1.1.2. The glides and the diphthongs

Romanian has a wide range of diphthongs and even triphthongs, but only few of them can be considered monophonematic. Only /ea/ and /oa/ can be included in the phonemic inventory, as they alternate with short vowels and are not subject to resyllabification. Various solutions have been proposed for the problem of Romanian diphthongs, see Chițoran (2002: 201–252) for a detailed discussion.

- (1) *teamă* /teamə/ ‘fear’
aseară /asearə/ ‘last night’
oaie /oaje/ ‘sheep’
soare /soare/ ext‘sun’
noapte /noapte/ ‘night’

The glides /j/ and /w/ are also subject to different interpretations, as it has not yet been proved whether they are themselves underlying or derived from underlying vowels.

- (2) *iarnă* /jarnə/ ‘winter’
abia /abja/ ‘hardly’
poluare /polware/ ‘pollution’

1.1.3. The consonants

The commonly accepted consonant phoneme inventory is presented in Table 2.¹

¹ Adopted from Chițoran (2002: 10), with the only difference that the term *palatal* was changed to *prepalatal*. Spinu (2006) uses the term *post-alveolar*.

	labial	dental	prepalatal	velar	glottal
plosives	p, b	t, d	tʃ, ɟʃ	k, g	
		ts			
fricatives	f, v	s, z	ʃ, ʒ		h
nasals	m	n			
approximants		l			
		r			

Table 2: The Romanian consonant phonemes

1.2. Previous approaches

There have been many proposals for a Romanian phonemic system over the years. All linguists more or less concerned with the phonology of Romanian have tried to determine the phonemic inventory of the language, thus necessarily touching the issue of the syllabic /i/. The task proved to be more complicated as the linguistic data could not always give clear information, leaving much room to subjective interpretation. Even the commutation test performed on selected minimal pairs proved to be unsatisfactory when trying to determine the exact number of the phonemes of the language. In this section, I will give a short description of the previous approaches of the problem.

1.2.1. The first proposal for a phonemic system of the Romanian language that I have knowledge about was formulated by Rosetti and Graur (1938). They distinguished seven vowel phonemes: /a, e, i, o, u, ə, i/, two diphthongs: /ea/ and /oa/, two semivowels: /i̯/ and /u̯/, and 37 consonant phonemes, divided into two main groups: strong (neutral) and weak (palatalized). Each strong consonant phoneme has a weak counterpart, except for /s/, which is strong and for /kʰ/ and /gʰ/, which are weak. In the opinion of the authors, the so-called “weak” consonants are restricted to word-final position, and have a distinguishing role between the singular and plural forms of some nouns and adjectives, and between the 1st and 2nd person of the present indicative and subjunctive of the verbs.

1.2.2. Petrovici (1950) denies the existence of diphthongs and triphthongs in Romanian² and proposes a very complicated consonantal phonemic system comprising four categories:

² The terms used by Petrovici are: *pseudo-diphthongs* and *pseudo-triphthongs*, and *pseudo-final /i/*.

- (3) a. **neutral consonants:** p, b, m, f, v, t, d, n, s, z, ts, ʃ, ʒ, l, r, k, g, x
 b. **palatalized consonants:**
 p^j, b^j, m^j, f^j, v^j, t^j, d^j, n^j, s^j, z^j, ts^j, ʃ^j, ʒ^j, l^j, r^j, k^j, g^j, h^j, tʃ, ʤ, j
 c. **labialized consonants:**
 p^w, b^w, m^w, f^w, v^w, t^w, d^w, n^w, s^w, z^w, ts^w, ʃ^w, ʒ^w, l^w, r^w, k^w, g^w, w
 d. **labio-palatalized consonants:**
 p^{jw}, b^{jw}, m^{jw}, f^{jw}, v^{jw}, t^{jw}, d^{jw}, n^{jw}, l^{jw}, r^{jw}, k^{jw}, g^{jw}, tʃ^{jw}, ʤ^{jw}, j^{jw}

The system proposed by Petrovici proves to be too elaborate and is against the economy principle that should govern language description. On the other hand, Petrovici does not explain why some series lack one or more elements (/tʃ^w/, for instance) although there are linguistic data that would support them. Some of Petrovici's minimal pairs are listed below:

- (4) /p/-/p^w/ *poată* 'that he can' – *pată* 'stain'
 /r/-/r^w/ *roată* 'wheel' – *rată* 'rate'
 /d/-/d^w/ *doar* 'only' – *dar* 'gift'
 /s/-/s^w/ *soare* 'sun' – *sare* 'salt'
 /m/-/m^w/ – /m^{jw}/ *mare* 'big' – *moare* 'he dies' – *lăcrămioare* 'lily of the valley'
 /k/-/k^w/ – /k^{jw}/ *car* 'wagon' – *chiar* 'even' – *chioară* 'one-eyed'

Petrovici excludes from this system the diphthongs /ea/ and /oa/. He considers them positional allophones of the vowel /a/ that appear after a palatalized and a labialized consonant, respectively. The predictability of Romanian palatalization is a strong argument against this complicated consonant phonemic system. The number of the vowel phonemes is also reduced to five: /ə/ and /i/ are seen as allophones of /e/ and /i/ respectively.

1.2.3. The phonemic system proposed by Avram (1956) comprises 22 consonant phonemes, seven vowel phonemes and two glides /j̣/ and /ɔ̣/, for which he gives the following minimal pairs, where /j̣/ and /ɔ̣/ can be commuted with /r/ thus being distinct phonemes. Avram does not see the Romanian consonant phonemes as having a palatal, labial or labio-palatal vocalic timbre.:

- (5) *iele* /j̣ele/ 'ideas' – *rele* /rele/ 'bad.fem.sg'
oare /ɔ̣are/ 'is it?' – *rare* /rare/ 'rare.fem.sg'

1.2.4. Avram's phonemic system was adopted by Pătruț (1972), who includes the two glides in the category of consonants, admits the existence of

two monophonemic diphthongs /ea/ and /oa/, but mentions two “short phonemes” about which he gives no specific information.

1.2.5. One of the most recent approaches to Romanian phonology has been put forth by Chițoran (2002) in an Optimality Theoretic framework. Chițoran (2002: 11) writes, “[...] word-final consonants are palatalized in the presence of a front vowel morphological marker, for example the de-syllabified inflectional marker ⟨i⟩. In nouns and adjectives ⟨i⟩ is a plural marker”:

- (6) ‘army’ /oaste/ /oʃtʲ/ ‘armies’
 ‘wasp’ /vjespe/ /vjespʲ/ ‘wasps’

“In verbs, the second person singular marker has the same phonetic realization” (*ibid.*):

- (7) ‘I yawn’ /kask/ /kaʃtʲ/ ‘you yawn’
 ‘I see’ /vəd/ /vezʲ/ ‘you see’

Chițoran concludes that the underlying /i/ in affixes surfaces as a glide /j/ after vowels, as a full vowel after consonant clusters and as palatalization after consonants.

- (8) V+/i/ /daw/ ‘I give’ /daj/ ‘you give’
 (9) CC+/i/ /albástru/ ‘blue’ /albáʃtri/ ‘blue.pl’
 /úmbļu/ ‘I walk’ /úmbli/ ‘you walk’
 (10) C+/i/ /lukrész/ ‘I work’ /lukrezʲ/ ‘you work’
 /floáre/ ‘flower’ /florʲ/ ‘flowers’

1.2.6. In his Ph.D. dissertation on phonological markedness, Iscrulescu (2006) argues for vowel-final underlying representations in both singular and plural forms, and shows that “there is an asymmetry between Singulars and Plurals in that only Plurals allow for consonants with secondary articulation, which occur as a result of number affixation, while Singulars allow only for plain consonants and in fact often have a null realization of the Number suffix”:

(11) a. No secondary articulation in the Singular:

/lup-u/_{sg} → [lup-∅] ‘wolf’ (*[lupu]_{sg}, *[lup^w]_{sg})

b. Secondary articulation in the Plural:

/lup-i/_{pl} → [lupj]_{pl} ‘wolves’ (*[lup-∅]_{pl}, *[lupi]_{pl})

Iscrulescu argues for palatalized consonants that are limited to word-final position, a stance which I will also follow in this paper.

2. Lexical and morphological instantiations

2.1. In Romanian, there are three grammatical genders: feminine, masculine and neuter. As neuter patterns with masculine in the singular and with feminine in the plural, the inflectional paradigm is quite rich. Some of the masculine nouns and adjectives form the plural by adding the affix *-i* to the singular form:

- (12) *pom* /pom/ ‘tree’ – *pomi* /pomⁱ/ ‘trees’
lup /lup/ ‘wolf’ – *lupi* /lupⁱ/ ‘wolves’
soț /sot/ ‘husband’ – *soți* /sotⁱ/ ‘husbands’
munte /munte/ ‘mountain’ – *munți* /muntⁱ/ ‘mountains’
bun /bun/ ‘good.m.sg’ – *buni* /bunⁱ/ ‘good.m.pl’
liber /liber/ ‘free.m.sg’ – *liberi* /liberⁱ/ ‘free.m.pl’

2.2. On the other hand, Romanian is rich in minimal pairs that contrast plural nouns with the zero article and nouns with the definite article:

- (13) *pom* /pom/ ‘tree’ – *pomi* /pomⁱ/ ‘trees’ – *pomi* /pomi/ ‘the trees’

- (14) *lup* /lup/ ‘wolf’ – *lupi* /lupⁱ/ ‘wolves’ – *lupii* /lupi/ ‘the wolves’

2.3. The affix *-i* also distinguishes between the 1st and 2nd person of the indicative or subjunctive present of verbs:

- (15) *eu citesc* ‘I read’ – *tu citești* /tʃitɛʃtʃi/ ‘you read’
eu (mă) plimb ‘I walk’ – *tu (te) plimbi* /plimbⁱ/ ‘you walk’

eu întreb ‘I ask’ – *tu întrebi* /in̩tréb̩/ ‘you ask’

eu lucrez ‘I work’ – *tu lucrezi* /lukrész̩/ ‘you work’

2.4. It also occurs in the verbal auxiliaries (16)–(17) and at the end of some pronominal forms (18):

(16) *ați* /ats̩/ ‘you would.pl’

(17) *veți* /vets̩/, *ați* /ots̩/ ‘you will.pl’

(18) *îmi* /im̩/ ‘to me’, *își* /iʃ̩/ ‘to him’, *îți* /its̩/ ‘to you’

2.5. The same sound (a very short, asyllabic [i]) appears at the end of some other words, but has no connection with the affix mentioned above. The analysis that I propose does not refer to these words, as in this case some specific historically attested analysis can give proper explanation. This is not the issue of the present paper.

(19) *azi* /az̩/ ‘today’

nimeni /nimen̩/ ‘nobody’

ieri /jer̩/ ‘yesterday’

ori /or̩/ ‘or’

3. Historical data

Historically, palatalization in Romanian occurs before front vowels /i/ and /e/. Romanian is a Romance language; about 75 to 80% of its vocabulary can be (directly or via French or Italian, or both) traced back to Latin. The history of the language attests palatalization in front of Yod. Latin Yod-types affecting Romanian consonants are displayed in Table 3. As Yod 1, Yod 2, Yod 3 and Yod 4a have the same effect on the preceding consonant, I named them generically “Yod α”. Yod 4b, for reasons of better understanding, will be named “Yod β”. Instances of Romanian historical palatalization can be found in Table 4.

Yod 1		short \check{e}
Yod 2		long \bar{i}
Yod 3	Yod α	affix $-i$
Yod 4a		\tilde{i} semivowel ($\langle e/i + \text{vowel, in hiatus, posttonic} \rangle$)
Yod 4b	Yod β	\tilde{i} semivowel ($\langle e/i + \text{vowel, in hiatus, protonic} \rangle$)

Table 3: Latin Yod

$t + \text{Yod } \alpha > \check{t}$	<i>subtilis</i> > <i>subțire</i> 'thin'	$t + \text{Yod } \beta > \hat{c}$	<i>titiónem</i> > <i>tăciune</i> 'live coal'
$d + \text{Yod } \alpha > d\check{z} > \check{z}$	<i>audis</i> > <i>auzi</i> 'you hear'	$d + \text{Yod } \beta > \hat{g} > \check{g}$	<i>adiúto</i> > <i>ajut</i> 'I help'
$l + \text{Yod } \alpha > l' > \check{l}$	<i>leporem</i> > <i>iepure</i> 'hare'		
$s + \text{Yod } \alpha > \check{s}$	<i>ursi</i> > <i>urși</i> 'bear.pl'		
$c + \text{Yod } \alpha > \check{t}$	<i>mistrícium</i> > <i>mistreț</i> 'wild boar'	$c + \text{Yod } \beta > \hat{c}$	<i>mustacióla</i> > <i>mustăcioară</i> 'moustache.dim'
$g + \text{Yod } \alpha > d\check{z} > \check{z}$	<i>axúngia</i> > <i>osínză</i> 'lard'	$g + \text{Yod } \beta > \hat{g} > \check{g}$	<i>gyrus</i> > <i>(*giúrus)</i> > <i>guru</i> > <i>zur</i> 'around'

Table 4: Historical palatalization in Romanian

On the other hand, velars are also affected by the front mid and high vowels /e/ and /i/, being changed to prepalatal affricates. Remember that /tʃ/ and /dʒ/ have a post-alveolar or prepalatal point of articulation in Romanian:

$c + e, i > \hat{c}$	<i>vicinus</i> > <i>vecin</i> 'neighbour'
$g + e, i > \hat{g}$	<i>legem</i> > <i>lege</i> 'law'

Table 5: Palatalization of velars in Romanian

4. Arguments and analysis

4.1. Romanian data show that the affix *-i* surfaces as a full vowel when preceded by a consonant cluster with rising sonority. Romanian allows complex codas but never violates the Sonority Sequencing Principle (SSP), which bans complex codas rising in sonority. The affix thus surfaces as a full vowel—the nucleus of a following syllable—since Romanian does allow complex onsets with rising sonority.

- (20) *socru* /sókru/ ‘father in law’ *socri* /sókri/ ‘father in law.pl’
albastru /albástru/ ‘blue’ *albaștri* /albáftri/ ‘blue.pl’
umblu /úmblu/ ‘I walk’ *umbli* /úmbli/ ‘you walk’

The same happens in the singular, where underlying /u/ surfaces as [u] in nouns and adjectives whose stem ends in a voiceless consonant plus a liquid, a consonant cluster that violates the SSP. For detailed discussion, see Iscrulescu (2006)

4.2. When the affix *-i* is added to a word ending in a licit coda, be it simple or complex, then it surfaces as a secondary place of articulation of the last consonant. Syllable codas of C type are allowed in Romanian. Affixation adduces a secondary place of articulation to the C resulting in a palatalized consonant in complementary distribution with the plain one.

- (21) *pom* /pom/ ‘tree’ *pomi* /pom^j/ ‘trees’
lup /lup/ ‘wolf’ *lupi* /lup^j/ ‘wolves’

The two consonants tend to be positional allophones of the same phoneme rather than different phonemes, as the palatalized variant is strictly limited to word final position; no other occurrence of word internal C+i either in onsets or in syllable codas results in a palatalized consonant.

4.3. It has been suggested treating the palatalized consonants as two-segment sequences (C+j) since Romanian attests minimal pairs such as *lupi* /lup^j/ ‘wolves’ – *lupt* /lupt/ ‘I fight’. Several arguments can be brought against this interpretation.

4.3.1. First, the number of this kind of minimal pairs is nevertheless irrelevant in comparison with the number of those where the asyllabic [i] alternates with the syllabic [i].

4.3.2. A second argument that stands against this interpretation is supported by morphophonology, and is the fact that, while *lupi* is bimorphemic, consisting of *lup* + the plural desinence *-i*, *lupt* is also bimorphemic, but with morpheme \emptyset (*lupt* + \emptyset).

4.3.3. And yet a third argument against considering the palatalized consonant as a two-segment sequence is given by phonetics itself, and is that the [j] sound does not occur in any other environment than that of a word final consonant. Although Romanian attests instances of C+j word-initially (cf. *biată* /bjátə/ ‘poor’; *piatră* /pjátrə/ ‘stone’) the sound [j] is totally different from the word-final [j], and it corresponds to a palatal fricative obstruent having the feature [±voiced] according to the consonantal environment in which it appears.

4.4. Affixation after licit codas of (C)CC type is somewhat different.

4.4.1. As mentioned above, the SSP does not allow stop+liquid (*muta cum liquida*) clusters in syllable codas—be they preceded by nasals or fricatives or not—as stops are less sonorous than liquids and sonority must be decreasing in codas. For this reason resyllabification is preferred to palatalization. Stop+liquid consonant clusters are permitted in syllable onsets. And as each syllable must have a nucleus, the affix surfaces as a full vowel. If the order of the consonants in a cluster is reversed, then palatalization is possible. Nasals+stops and liquids+stops are permitted in codas.

- (22) *alb* /alb/ ‘white.masc.sg’ *albi* /albⁱ/ ‘white.masc.pl.’
mă plimb /mə plimb/ ‘I walk’ *te plimbi* /te plimbⁱ/ ‘you walk’
intelligent /inteliçent/ ‘clever.masc.sg’ *intelligenti* /inteliçentsⁱ/ ‘clever.masc.pl.’

4.4.2. When final consonants are affected by the historical Yod ɟ there can be found instances of historical palatalization as shown in Table 4. (cf. *urs* – *urși*).

4.5. On the other hand, secondary palatalization affects all consonants except for /s/ and /d/. In a perceptual study Spinu (2006) measured the sensitivity of Romanian speakers to plain vs. palatalized consonants, and notes that the identification rate of the latter group is significant, though a little lower than that of their plain counterparts. Furthermore, the results of the experiment show a higher sensitivity of the native speakers for consonants whose point of articulation is bilabial as compared to consonants with a dental or post-alveolar point of articulation.

4.6. Affixation after vowels. Vowels are syllable nuclei. The possibilities of the affix *-i* given by the nuclear nature of preceding vowels are thus limited: (a) it can surface as a glide following the nucleus vowel or (b) it can form the nucleus of another syllable. Romanian is a language that avoids hiatus (see Chițoran 2002:95–126 for a detailed analysis of hiatus resolution). As a rule, affixes are unaccented in Romanian and an unaccented vowel is not subject to syllabification. The only possibility remains to surface as a glide following a vowel, but not being part of the nucleus.

- (23) *dau* /daw/ ‘I give’ *dai* /daj/ ‘you give’
 vreau /vreaw/ ‘I want’ *vrei* /vrej/ ‘you want’
 bou /bow/ ‘ox’ *boi* /boj/ ‘oxen’

As can be seen in (23), not only the second person marker surfaces as a glide, but also the first person desinence. The second person marker does not follow the singular desinence, but replaces it. Just as in case of masculine nouns and adjectives, where the plural marker replaces the singular desinence.

The vowel sequences that result are not phonemic units. It is not the case of phonological diphthongs, like the English ones, for instance, but a mere adjoining of a palatal glide to a vowel. There has been adduced much evidence to support the phonetic character of such diphthongs, the most convincing being the resyllabification of the glide in a syllable onset when adding the definite article:

- (24) *bou* /bow/ ‘ox’ *boi* /boj/ ‘oxen’ *boii* /bo.ji/ ‘the oxen’

4.7. Having taken into consideration all these we can commit ourselves on assuming that palatalization in Romanian is predictable. It is either historically originated or morphologically conditioned. Underlying /i/ surfaces so as not to violate the SSP, which is undominated in Romanian.

4.8. Under these circumstances, we can say that that the asyllabic /i/ is not a phoneme of the Romanian phonemic system. The final consonant of the stem undergoes the process of palatalization, but the resulting palatalized consonants are not to be considered phonemes, either.

4.9. However, there are cases when palatalization affects the penultimate or ante-penultimate consonant, this being the issue for further research, along with the process of palatalization of velar consonants, which takes

place in some masculine and neuter adjectives and nouns, where the singular and plural forms are identical.

- (25) *ochi* /okʲ/ ‘eye’ *ochi* /okʲ/ ‘eyes’
 vechi /vekʲ/ ‘old’ *vechi* /vekʲ/ ‘old.pl’

* * *

To conclude, the aim of this study has been to give an account of some sound changes that occur as a result of affixation and to argue against including the generically assumed asyllabic /i/ in the phonemic inventory of the Romanian language.

References

- Avram, A. (1956): Contribuții la studiul fonologiei limbii române. *Studii și cercetări lingvistice* 6: 3–4.
- Chițoran, I. (2002): *The Phonology of Romanian. A Constraint-based Approach (Studies in Generative Grammar 56)*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Iscrulescu, C. (2006): The phonological dimension of grammatical markedness. Doctoral dissertation, University of Southern Carolina.
 (<http://roa.rutgers.edu/files/887-1106/887-ISCRULESCU-0-0.PDF>)
- Maddieson, I. (1984): *Patterns of sounds*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pătruț, I. (1972): Note asupra sistemului fonologic al limbii române. *Cercetări de lingvistică* 17: 179–183.
- Petrovici, E. (1950): Corelația de timbru a consoanelor dure și moi în limba română. *Studii și cercetări lingvistice* 1: 2.
- Rosetti, A. & A. Graur (1938): Esquisse d’une phonologie du roumain. *Buletin Linguistique* 6: 5–29.
- Spinu, L. (2006): Romanian palatalized consonants: A perceptual study. Paper presented at the International Speech Communication Association (ISCA), Tutorial and Research Workshop on Experimental Linguistics, 28–30 August 2006, Athens, Greece.

ARTES

CATHOLIC PHILOSOPHY IN THE NEW MILLENNIUM

BALÁZS M. MEZEI

Pázmány Péter Catholic University
Egyetem u. 1.
2087 Piliscsaba
Hungary
mezei@btk.ppke.hu

Abstract: “Catholic philosophy” has a threefold meaning. First, it refers descriptively to the understanding of philosophy throughout the history of Catholic Christianity. After the decline of Hellenism, philosophy in the Greek sense did not survive anywhere else than in Catholicism; the works of the Latin Fathers, the theologians of the Middle Ages, and the Catholic philosophers of the Renaissance and modern periods thereafter not only saved philosophy from historical disappearance but contributed to its revival and new developments. “Catholic philosophy”, in the second sense, is the historical matrix in which philosophy of our time has emerged. That is to say, the modern and contemporary meanings of philosophy are marked by their difference from theology properly so called. Thirdly, Catholicism has always considered philosophy as centrally important to the Catholic doctrine. No other Christian denomination has ever shown such an intense, complex, and systematic interest in maintaining and developing philosophy. Thus, “Catholic philosophy” has the third meaning of a historic achievement in which philosophy could grow into its modern forms. In this essay, I investigate the historical development and the contemporary possibilities of Catholic Philosophy.

Keywords: history of philosophy, Catholicism, Catholic philosophy

1. Introduction

Can we justifiably speak of a philosophy that is “Catholic”? The answer depends on the precise meaning of the terms we use. Philosophy can be defined as the most general reflection on the main structures of our experience, reality on the one hand and concepts on the other. Reality and conceptuality, or world and mind, are linked together not only in experience, but in reality too; experience *is* a realm of reality. Experience is submitted to

the analyzing and synthesizing processes of thinking; and while experience appears to be decisive in many ways, the structures of experience are co-generated by reflection. "Reflection" shapes language and language shapes reflection; just as language, reflection too is simultaneously individual and collective, traditional and innovative, enduring and changeable, analytic and synthetic. Just as language, reflection too has the tendency to become separated from experience; just as language, reflection too is inclined to closing itself into abstract systems.

"Philosophy" is the traditional name of the systematic, rational, and methodological way of exposing language to reality, reflection to experience, or mind to world. Thereby philosophy has hoped to revise, evaluate, and restructure our grasp of reality with the purpose of achieving a good life. While philosophy has changed significantly throughout history, the universality of its endeavor has not been altered since the times of Hellenism and still contributes decisively to our understanding of philosophy today. Even today, it is the philosopher that is most likely to offer a grand theory of everything; and while special sciences are usually satisfied with competent yet partial theories, philosophy attempts from time to time to offer more than that on the world, mind, history, or society.

"Catholic philosophy" has a threefold meaning. First, it refers descriptively to the understanding of philosophy throughout the history of Catholic Christianity. After the decline of Hellenism, philosophy in the Greek sense did not survive anywhere else than in Catholicism; the works of the Latin Fathers, the theologians of the Middle Ages, and the Catholic philosophers of the Renaissance and modern periods not only saved philosophy from disappearance but contributed to its revival and new developments. "Catholic philosophy", in the second sense, is the historical matrix in which philosophy of our time has emerged. That is to say, the modern and contemporary meanings of philosophy are marked by their difference from theology properly so called. Thirdly, Catholicism has always considered philosophy as centrally important to the Catholic doctrine; no other Christian denomination has ever shown such an intense, complex, and systematic interest in maintaining and developing philosophy. Thus, "Catholic philosophy" has the third meaning of a historic achievement in which philosophy could grow into its modern forms.

I use the expression of Catholic philosophy in the unity of the above three senses. Thereby I do not wish to suggest that the structures and contents of philosophical reflection are dependent on Catholic doctrines strictly speaking. Nor do I wish to claim that philosophy should be confined to the

descriptive and historical dimensions. I merely signal that historical philosophy is dependent on the history of Catholicism in a complex fashion; and secondly that there is a sense of philosophy crucially important for Catholicism again in a complex way. Philosophy is indeed important descriptively, historically, and in the wider sense of analyzing and synthesizing contents of the Catholic doctrines by way of specifically philosophical means.

Philosophy can thus contribute to the deeper understanding of Catholicism in its doctrinal, moral, liturgical, and practical dimensions. More importantly, philosophy can help Catholics to understand in an accurate and intricate way the age in which they live. Catholic philosophy, in this sense, directs our attention to the most important features of our time, features that very often signal future developments of historic importance. Inasmuch as philosophy is able to call our attention to such developments in our world, we may even attribute to it a prophetic role—in harmony with the traditional understanding of the source of wisdom, *Sedes Sapientiae*, who is at the same time called the Queen of the Prophets in the Litany of Loreto. True philosophy in the Catholic sense is not only able to call attention to important developments in a given age, but can identify weighty, not easily recognizable, developments influencing the life of humanity and therein that of the Church in fundamental ways. The prophetic role in question is certainly just a metaphor; but philosophy, inasmuch as it opens its horizon and considers the future in its own, philosophical terms, is able to contribute to predictions of some probability about the developments of our world today.

If I may use an illustration here, then that is the paintings on the Isenheim Altarpiece created by Matthias Grünewald during the early 1500s. On the first view of the altar, standing on left to the Crucified One, St. John the Baptist can be seen as pointing with his right hand finger to the Cross. In his left hand, John holds an open book: the Old Testament. John may be seen here as an allegory of philosophy. Philosophy holds the book of traditions, works of great thinkers in her left hand; but with her right hand, as it were, philosophy points to the embodiment of the central occurrence of history, the incarnated, tortured and murdered God in a human form. In my view, Catholic philosophy is fulfilled inasmuch as it realizes this relationship between John the Baptist and the Cross.

2. Catholicism and Philosophy

Historically, philosophy has always been an important part of intellectual Catholicism; in some periods, it played a more, in others a less important

role. The critical rejection of a certain understanding of philosophy, present in one verse of the New Testament (Col 2,8), is counterbalanced by some other loci where Greek philosophy is put into a more favorable light (for instance, St. Paul's sermon to the philosophers on the Areopagus). Clement of Alexandria, nevertheless, did not find many confident followers with his view that philosophy, and not only the Old Testament, was a *paidagogos* of humanity to Christ. The early Fathers certainly knew Greek philosophy very well and used its results in many ways, but refused to attribute it a sacramental role similar to the Old Testament writings. Still, most of the central terms of Patristic theology remain incomprehensible with a sufficient knowledge of then contemporary philosophical traditions and discussions. Philosophy, especially Middle and Late Platonism, was indeed the element of the language, culture, and general philosophical orientation of the Fathers.

Many of the patristic writings indicate, nevertheless, that their authors were not familiar with the sources of Greek philosophy as we know them today. For instance, St. Augustine's criticism of "philosophy", especially of Platonism, shows that the judgment of the Church Father was not based on the study of original texts but rather on popular Latin summaries; still, a genius like St. Augustine could grasp the important points, which he did not only criticize but, in some respects, praised too. What escaped his attention escaped the attention of many till today: namely the fact that philosophy in its popular forms was merely a façade of a deeper knowledge, a closed tradition of universal mysticism originating in Hellenistic cultural syncretism. What we know of Plato on the basis of the Platonic dialogues today is relatively far from the charges the early Church Fathers leveled against Plato and Platonism. The Platonic writings, in the form we possess them now, are in many ways as close to Christianity's self-interpretation as they could possibly be in their own, Pre-Christian Hellenistic context.

Following Protestant historical criticism of the 19th century, Patristic Christianity was seen for a long time as a synthesis of Hellenism and Judaism on the basis of spiritual movements related to the Gospel events and texts. Underlying this idea there is the presupposition, frequently inarticulate, that Hellenism and Judaism constitute historical and cultural antipodes. Hellenism in a well defined sense, that is to say, had hardly anything to do with the Mosaic faith in its core as represented in the Old Testament writings. A synthesis of Hellenism and Mosaic faith, thus, had to be a strained endeavor. Nevertheless, such a sharp opposition between Old Testament faith and Hellenism is an exaggeration; the process of the unification of the Old Testament faith cannot be separated from the general cultural processes of

the neighboring peoples living around the Mediterranean; and the more we approach the beginning of our epoch, the less such a sharp separation appears realistic. From our perspective today, it is not the difference that is striking between religious forms of these times, but much more their similarity. Philo Judaeus, living in Alexandria during the 1st century AD, was not only a Jew of traditional convictions but, by education and general outlook, an authentic Hellene, too. The effects of Hellenism, even of philosophy, are shown not only by the Old Testament writings composed originally in Greek, but by other writings too edited and reshaped during the centuries of Hellenistic cultural hegemony.

Pope Benedict XVI, therefore, rightly calls our attention to the importance Hellenism played in the formation of Christianity. If philosophy is considered the highest intellectual expression of Hellenism—and I have in mind especially the Platonic corpus as inherited from the school of Thrasyllus in Alexandria—then philosophy indeed contributed to the emergence of the intellectual building of Christianity during the first six centuries. Catholicism is not popular Platonism, as many tended to believe, among others Franz von Brentano. But Catholicism used in many ways the Platonic understanding of reality in the shaping of its doctrinal, moral, and liturgical dimensions. St. Augustine's theological understanding is clearly influenced not only by his own mystical experiences, but also by the Neo-Platonism of his age and especially of his intellectual circles. Augustinianism has been the most important vehicle of transmitting Platonic and Neo-Platonic influences throughout the centuries: Duns Scotus, Bonaventure, Malebranche, Fénelon, or—to mention a more recent example—Eric Przywara serve as excellent illustrations of this fact. Classical Phenomenology was seen already at the turn of the last century, for instance by Johannes Hessen, as a revival of Platonic and Augustinian thought.

Just as Platonism had characterized the first millennium of the history of the Church, so St. Thomas Aquinas' reception of the thought of Aristotle had too a lasting influence on the second millennium. I underline two factors in this influence. On the one hand, Thomas Aquinas needed to have not only the talents of a philosophical and theological genius to work out his *summae*, but an exceptional intellectual courage too. Thomas was aware of the opposition of traditionalist theologians who found the wave of the new Aristotelian rationalism threatening. Still, Thomas kept working on his great contributions which synthesized Augustinian Platonism, Dionysian mystical theology, and Aristotelian science. Aristotelism was in the air in the 13th century; Thomas Aquinas responded to the new attitudes

and new interests with his great synthesis. The other factor is this: by the 13th century, Catholicism entered a new phase of its development. The fall of Constantinople in 1204, as the result of the 4th Crusade, signaled the end of a great cultural power, and the West continued the search for its own ways of the understanding of the legacy of Patristic Christianity. In this search, philosophy was again of crucial importance; it helped scholars like Thomas Aquinas in capturing the changes of the age and developing a new, universal conception of reality by means of Aristotelian philosophy.

In the historical evolution of the relationship between Catholicism and philosophy, two important improvements have to be mentioned here. Renaissance Platonism contributed to the diminishing of the grasp of Aristotelian science on theology and thus prepared the way for Protestant Reformation in which Augustinianism had an important role to play. The influence of Platonism was mirrored in the new, mathematical-geometrical ideal of philosophy, which came to the fore especially in the works of Descartes. Rationalism in general, however, proved to be a closer ally of intellectual Catholicism than it initially appeared, for it was intimately related to the scientific mind of Aristotelism. The theological rationalism of the 17th and 18th centuries was at the same time abstractly Platonist and analytically Aristotelian.

While in rationalism Catholicism and philosophy had a harmonious co-existence, the ever stronger agnostic and atheistic tendencies of the philosophers of the Enlightenment led to the first conspicuous collisions between philosophers and the representatives of the Church. Not philosophy itself came to such a collision with theology, and especially with Catholicism, but a certain kind of philosophy, the skeptical, self-centered, externalist and atheistic philosophy of *les philosophes* in French intellectual circles. It was against their skepticism and atheism that Pascal started out to write the new intellectual and moral defense of Catholicism in his *Pensées*. While this ambitious work remained a fragment, Pascal at least attempted to reconcile the highest intellectual efforts with the requirements of Catholic religion; in many parts of his manuscript he forcefully argues for the priority of the faith in Jesus Christ. The God, who addressed Pascal in a decisive mystical experience, revealed himself as the God of Abraham, Isaac, and Jacob, and not as the God of *les philosophes*.

Catholic Romanticism, in which Clemens von Brentano played a crucial role, was the appropriate framework where the achievements of the new German philosophers could have been processed from a Catholic perspective. Kant and his most important followers attempted to overcome the

difficulties caused by skepticism and dogmatism in philosophy; and they hoped to be able to contribute to a new understanding of faith as well. Even Kant himself wished to make place for faith—while destroying however fundamental pillars of a traditional view of the world. German Idealism, nevertheless, influenced Catholic philosophy in a number of ways, so much so that some decades later new patterns of the relationship between philosophy and Catholicism became possible especially in the works of the theologians belonging to the Catholic Tübingen School (Johann Sebastian von Drey, Johann Adam Möhler). In such patterns, a strong criticism of a number of views of the German Idealists was counterbalanced by the use of their other views for the benefit of a new philosophical understanding of Catholic Christianity. Besides the Tübingenians, Anton Günther, one of the most interesting figures of Austrian philosophy (and a lover of the Hungarian parts of the Monarchy) successfully combined the critique of some tenets of German idealism with the use of Cartesian and Hegelian notions in his interpretation of central Christian doctrines.

Many of the important Catholic thinkers of the 20th century—from Max Scheler and Dietrich von Hildebrand to Joseph Maréchal, Karl Rahner, or Hans Urs von Balthasar—not only criticized certain tenets of German Idealism, but used important insights at the same time to develop an updated form of philosophical Catholicism. In these developments, the relationship between philosophy and Catholicism was again revitalized and elaborated into new, synthetic forms of thinking. The general thesis of this historical summary—that philosophy and Catholicism have an intrinsic and genuine relationship—can be reinforced on the basis of the latest development of the 20th and the 21st centuries too. Specific attention is to be given to realist phenomenology which I shall consider below.

The promising rise of Neo-Thomism and Neo-Scholasticism from the end of the 19th century created a new impetus in the relationship between Catholicism and philosophy. In consequence of the Encyclical letter *Aeterni patris* of 1879, the most influential Catholic theologians of the 20th century, and a number of the most important philosophers too, received and processed the influence of Thomism. Even such authors as Heidegger, Wittgenstein, Whitehead, Russell, or Sartre showed the effects of the Thomistic renewal in their works. In Catholicism itself, the decisive importance of Neo-Thomism, however, became counterbalanced by a number of other interests from the 1930s, and especially after the 2nd Vatican Council. Pope John Paul II's *Fides et ratio* of 1998—the second encyclical letter on philosophy ever written by a pope—shows a variety of ways as to how the

priority of Thomasian and Thomistic thinking is sought to be completed by motives borrowed from German Idealism, Phenomenology, and Existentialism. *Fides et ratio*, while maintaining some of the central emphases of *Aeterni patris*, goes beyond the horizon of Thomism and opens the way to new evaluations of the relationship between Catholicism and philosophy.

3. Notions of Philosophy Today

“Philosophy”, as I mentioned, used to be the name of a radical way of life, the central endeavor of the most influential personalities of the Hellenistic age. In its fully cultivated form, this way of life carried in itself the entire building of the sciences of Hellenism, from rhetoric to astronomy. A corresponding ethical practice was based on moral purity and simplicity and centered on the practice of contemplation of the universe, and especially the very source of the universe or nature (the original meaning of “natural theology”). The author of the most important Platonic writings must have been precisely such a person: this man possessed not only exceptional mathematical, geometrical, astronomical, and musical knowledge, but an extraordinary artistic talent as well and—last but not least—a kind of knowledge of contemplation that could be derived only from a life-long practice. Philosophy, in such a form, defined itself not as one part of human knowledge and practice but as their full synthesis. While Plato often speaks of “two kinds of arithmetic” (*Philebus*) or of “two kinds of astronomy” (*Republic*, *Epinomis*), yet the relationship between the two kinds is not antithetical but complementary. In its highest form, philosophy is “dialectics” for Plato, that is to say the practice of taking part in the universal discourse of the Godhead as expressed by the general and particular movements visible on the sky for the naked human eye.

Even though, philosophy has become ever more narrowly defined in its later history, first as against theology, then as against the emerging mathematical and natural sciences. In spite of recurring attempts to restore the synthetic scientific and moral significance of philosophy, it is its growing insularity that characterizes philosophy. In this development, the role of theology as the science based on divine revelation, played the crucial role; philosophy had to be subordinated to such a science. And just as the specific sciences, developed in the matrix of philosophy, strived for independence during modernity, so too particular fields of philosophy—such as epistemology, ethics, or political thought—have achieved a substantial self-sufficiency during the 20th century.

To state the problem briefly, philosophy has lost its universality and become fragmentary and overspecialized in its form (methodology) and matter (subjects). One may be right in thinking that, even in this form, we deal with philosophy in a weak sense. Yet the question must be asked whether such an understanding is still about philosophy in the genuine sense; and whether this genuine sense, once properly understood, can be restored in some way.

Among the more remarkable attempts to renew philosophy's importance for human life, phenomenology distinguished itself by a number of interesting results in methodology and subject matter. Franz Brentano's descriptive psychology became seminal for later developments in psychology and philosophy. Husserl phenomenology as a "rigorous science" attempted to re-establish philosophy's paramount importance in the entire field of human knowledge. Heidegger's fundamental ontology assumed the task of finding a new approach to the most important question of philosophy, the question of being. Existentialism and hermeneutics delineated structures from which new methodologies evolved in many ways determining not only the human sciences, but even the theory of the natural sciences too. Realist phenomenology applied some of the central results of phenomenological research in the reshaping of traditional realism in its relationship to theology. Even in theology, the methods and the results of phenomenology have become influential, as is shown by the works of leading theologians—e.g., those of John Paul II.

The main difficulty of contemporary philosophy consists in the question as to whether the universal significance of philosophy in all walks of human life can be restored. The ancient notion of philosophy was bound to the understanding of a geocentric universe in which the Earth did not only stay in the center, but it was the point from which everything could be seen and conceived. With the tremendous changes of our science, mathematical, technological as well as cosmological and astronomical, the traditional notion of philosophy appears to have lost its scientific relevance. The most popular way of maintaining some importance of philosophy is to attribute to it a methodological role in which philosophy acts as philosophy of scientific thinking.

The other possibility apparently open to philosophy is its power of criticism: the criticism of history, culture, religion, technology and science, even of philosophy itself. While philosophy as the general methodological reflection of the scientific endeavor seems to undervalue traditional philosophy, especially in the mirror of the earlier role of philosophy, critical philosophy

remains on the level of mere formalism. In the notion of philosophy as universal criticism no positive content is articulated on the basis of which this critical role may appear theoretically legitimate. The problem of legitimacy surfaces too in the methodological role of philosophy: if a mere theory of science can do the job, what would be the role of a philosophy of science?

These problems receive even sharper contours when we look at the all-important role philosophy used to play in human life in earlier epochs. It can be argued that the main feature of traditional philosophy was not merely its scientific implications, but rather its emphasis on the ambivalent limits of human knowledge. For Plato—as it appears for instance in the *Theaetetus*—human knowledge cannot be the final instance in the universe, for it presupposes what it ultimately wishes to know, namely the nature of knowledge itself. Philosophy, as this early and vague formulation of the Gödelian theory says, cannot go beyond its axiomatic presuppositions. In this sense, even the ancient conception of philosophy points to its heteronomy, its dependence on a higher instance. This notion of philosophy appears more central to the Platonic corpus than any, more precisely defined, eventually more scientific understanding of philosophy.

In emphasizing this crucial notion of philosophy we can receive assistance in our endeavor to reinterpret the role of philosophy today. Along the lines of this understanding we can say that the most important task of philosophy today is the new understanding of philosophy's limits or heteronomy; the new understanding of its dependence on a higher instance in reality. This higher instance stands by principle beyond the realm of the knowable; that is to say, no possible expansion of knowledge can invade its territory. Philosophy is knowledge; thus philosophy as such depends on the conditions of possibility of knowledge. These conditions are not completely hidden from us, but cannot be known in the proper sense. In traditional language, this is the realm of faith.

What philosophy is able to do is to point out its heteronomy; it is able to refer to the limits which are in principle unsurpassable for philosophy. Through this reference, philosophy is able to introduce us to a realm in which faith can be our only guide.

4. Models of Relationship

On the basis of the above summary of historical developments and the notion of philosophy I offer a list of models of the relationship between Catholicism and philosophy. I am using the expression “Catholicism” in-

stead of “theology” as I believe that philosophy is important for Catholicism in its entirety, not only in its theological dimension. There are two perspectives in which we can speak of models here: either from the point of view of philosophy, or of Catholicism. The list of the models I offer can be understood in both ways.

1. The Model of Hidden Presence.
2. The Model of Supremacy.
3. The Model of Fulfillment.
4. The Model of Partnership.
5. The Model of Challenge.
6. The Model of Prophetic Significance.

In Model 1, one of the factors is the determining perspective in which the other factor is envisioned. Philosophy, as historical analysis shows, was for a long time such a perspective; it was, to mention only one important point here, the language of Greek philosophy in which the doctrines of Christianity were formulated. On the other hand, it is often said that a certain philosophical conception is based on its underlying, inexplicit notion of the absolute, God. In such cases, this underlying notion forms the perspective in which philosophy is conceived and proposed.

In Model 2, one of the factors, philosophy or Catholicism, is used as a means to reach a certain unity. When philosophy is considered “*ancilla theologiae*”, it is Model 2 that we apply. Christianity, however, can be used too as a means in a philosophical conception, as for instance ideological constructs show which borrow central conceptions of Christianity and use them for political or generally secular purposes.

In Model 3, either of the two factors is understood to be the fulfillment of the other. In the traditional conception, philosophy is fulfilled in theology, reason in faith, pagan thought and Old Testament preparation in the revelation of Christ. Catholic Christianity considered itself the fulfillment of the long history of humanity, as Jesus Christ arrived in the fullness of times. On the other hand, there are views which claim that Christianity was merely instrumental to a higher level of philosophical awareness, to a new philosophy of rationalism, idealism, or existentialism.

In Model 4, philosophy and Catholicism are perceived as mutually supporting each other. This can be done either by refusing to arrange them into

a general order of value or by emphasizing the many dimensions in which philosophy or theology respectively have a certain priority. As a general principle it is maintained that philosophy and Catholicism, or philosophy and theology in a narrower sense, are mutually supportive of each other in various fields; thus it is the positive, supporting element that is stressed in their relation.

Model 5, however, does not emphasize the harmony of the two factors, but rather the mutual challenges they prepare for each other. Philosophy is seen here as challenging theology, and thus Catholicism too, by its critical force; and theology is considered a threat to the supposed autonomy of philosophy. This view of their relationship can be conceived in extreme terms as a mutual exclusion. This happens in fideism, or on the other side in straightforward atheism, existential atheism, or in some forms of idealism.

Model 6 describes the relationship of the two factors in terms of intrinsic importance for each other. By "intrinsic importance" I mean the essential contribution without which none of the two factors, philosophy or Catholicism, is capable of performing its proper functions. The most important form of such contribution is the emphasis on the limits of the other factors in a well defined sense. Thus, Catholicism as the most general form of religious faith and practice calls our attention to the limits of philosophical autonomy in the intellectual and moral senses. On the other hand, philosophy by its realistic and analytic capabilities is apt to point out the importance of paying appropriate attention to new developments in culture, the sciences, and in the history of societies. I call this model the model of prophetic significance as philosophy, thus conceived, is able to point out the importance of the timely rethinking and restructuring of traditional conceptions in view of changes in our world. Philosophy has a prophetic role in the more natural sense too that it points our current developments in the world of culture, society, and the sciences that are becoming important for Catholicism in general or for theology in particular. Philosophy, in fulfilling this role, points to the growing probability of the weakening plausibility of theological notions in technological societies.

On the other hand, Catholicism can play a similar, prophetic role with respect to philosophy. Philosophy very often has the tendency to conceive of human knowledge as the absolute point of reference in understanding reality. Nevertheless, no form of knowledge is able to escape the circle of presupposing the validity of its mode of knowledge; and thus no philosophy is able to make itself thematic as philosophy in its entirety. Philosophy, as I mentioned, is by necessity points beyond itself; or else it points out,

inevitably, its own heteronomy. Catholicism as a form of religion with faith in its center, a sort of theology in the narrower sense with its emphasis on an ultimately heteronomous realm, can help philosophy to recognize its limits. Catholicism can help philosophy to look forward to a more encompassing *eschaton* in which things reach their end.

5. The Unity of Models

Which model shall we adopt in an appropriate description of the relationship between philosophy and Catholicism? In many analyses, we find one or another model declared to be the only solution. In my view, however, it is more promising to link all models into a single one. This new model I term the unity model. The unity model is a combination of the other models in a complex way. Philosophy and Catholicism, variously conceived, can be envisioned as related to one another in terms of perspective, supremacy, fulfillment, partnership, challenge, and prophetic significance. The guiding principle of such unity is that the validity of one model cannot be stretched beyond the limits of the validity of the other models. That is to say, philosophy can be seen as the perspective in which Christianity was conceived in the world of Hellenism, but this does not mean that Christianity did not become the perspective in which philosophy came to understand itself during the coming centuries, in the matrix of Christianity. The other models can be combined in a similar way.

The central feature of the unity model is its amicability: each model is included in it just to the extent it does not exclude the other models.

The unity model, however, cannot be properly conceived if the moment of unity is not understood properly. By unity, I do not only mean the simple combination of the individual models, but rather their fusion. A fusion is an organic unity of several parts where the organism has its own functionality beyond the particular functions of its parts. The function of the unity model is the ever more needed renewal of the relationship between faith and reason, theology and philosophy. In this sense, the unity model suggests the intrinsic importance of philosophy for Catholicism and vice versa; it suggests their presence in each other, their mutual subordination to one another in certain respects, and their mutual fulfillment, partnership, challenge, and prophetic significance at the same time.

The unity model is about the dynamic unity of these particular relationships, a dynamism which is simultaneously historical and conceptual, cultural, and scientific. By dynamism here I especially mean that, in certain

ages, one or more of the particular relationships come to the fore. In our age, most importantly, I believe that it is the features of partnership and prophetic significance that are particularly important. It is through partnership and prophetic significance that we may have the appropriate view of the unitary relationship between Catholicism and philosophy.

The unity model, thus, is present to us in these particular features; which is not to say that I deny the proportional importance of the other features. Nevertheless, in earlier ages it was important to stress the point of the general priority of theology over philosophy. Theological supremacy is of an essential nature; but the way in which it was presented was dependent on historical circumstances, such as the importance of the idea of a new, universal science surpassing the science of Hellenism, philosophy. The origin of theological science was seen not in the human mind but in Divine Revelation; and philosophy, based on the unassisted human mind, was embraced as only a preparation of Revelation. While the essential relationship between philosophy and theology do not change, there are periods in which philosophy has a particular significance, such as in the age of High Scholasticism. Similarly, in our age too, philosophy in the proper sense has a special relationship to theology, in particular to the central questions of faith, as is shown by the intense reflections of leading theologians throughout the 20th century. Today, in accordance with the radically altered situation in culture an science, it appears more prudent to emphasize the model of partnership and prophetic significance.

6. The Unity Model and Phenomenological Realism

Phenomenological realism emerged as a reaction to the insufficient and often misleading formulations of Husserlian phenomenology with respect to the exact nature and relationship of the two realms of reality, mind and world. For Husserl, mind is centrally the transcendental ego, that is the ego postulated by empirical experiences; the world is a dimension of this ego. This position is called transcendental idealism by Husserl. This idealism, however, cannot properly answer the question of the *being* of the mind or the ego, as was clearly recognized and formulated for the first time by Max Scheler.

The being or reality of the mind became the focus of the investigations of realist phenomenologists. Beyond the reality of the mind, phenomenology offered itself as a unique means of the discovery of such moments of reality that are undeniably or apodictically evident. Such evident moments

form evident structures, the analysis of which leads the realist phenomenologist to an ever higher level of phenomenological truth. The universal hierarchy of such truths makes up the texture of phenomenological realism; truth itself thus appears the central and newly conceived notion of such realism. The notion of truth of phenomenological realism is a realist notion; the reality of truth is identical with its ultimate objectivity, that is its complete independence from the human mind. Truth, thus conceived, has a certain independence of the mind of God too, as phenomenological realism refuses theological voluntarism. Truth and divine mind are, rather, correlative and complementary; truth is not true because God thinks it, but God thinks it because it is true.

Realist phenomenology is a form of phenomenological realism which sees the problem of reality in accordance with the cosmological realism of Classical metaphysics. Just as objective reality exists, there exist in a very similar way moments of reality which can be called essences; these essences are of the same sort of reality, although in a more concentrated form, as the objective reality of everyday experiences. Realist phenomenology attempts to grasp the plurality of such real essences, their relations and structures, and their origin in the ultimate reality of the personal source of the universe. The method of grasping is close, in this tradition of thought too, to intellectual intuition of German philosophy. Realist phenomenology is thus capable of throwing new light on the importance of traditional realism by means of a new methodology; this phenomenology is apt to fit in with Model 2 where theological supremacy requires the instrumental role of philosophy.

Phenomenological realism is realism too, but in a synthetic way; it does not ask for the specific features of reality but for reality in its entirety. Phenomenological realism asks the question of the origin and nature of what is real in our world and mind; and while phenomenological idealism points out the aspectual nature of everyday reality, phenomenological realism stresses the importance of the absolute originality ('Unhintergebarkeit') of what is real. In the perspective of the relationship between theology and philosophy, phenomenological realism can be construed as a way from, and a way to, theology. In both cases, theology appears as the ultimate form of realism that cannot be sufficiently grasped either on the basis of everyday experience or cosmological realism.

Phenomenological realism in this sense is an example of the unified model; it follows the path of the realist critique of transcendental idealism and stresses the unique importance of the experience of the real in our world and mind. Our mind too owes its reality to the very source of real-

ity, God; phenomenological realism is a unified way to see reality's roots in God and its way to the reality of God.

7. The Importance of Philosophy for Catholicism

As to Catholicism's importance to philosophy, let me mention the problems of philosophical scholarship in our age. The problems, as I see them, are as follows:

- Growing overspecialization in philosophical scholarship;
- The lack of generally received, normative traditions and schools;
- The overemphasis on the pattern of mathematical sciences in philosophy;
- Estrangement from the classical conceptions of philosophy;
- Forms of unfriendliness to theistic and religious thought (including their ethical dimension);
- The lack of a common philosophical language;
- The lack of appropriate institutional frameworks for the cultivation of philosophy.

These problems hang together. Overspecialization confines professional philosophy to small circles of experts. Since, however, there is no generally received tradition or school in our time, various circles do not communicate with each other properly in matters philosophical. While there are philosophical trends in our days, such as pragmatism or phenomenology, they are not well formed in themselves and have only a weak influence on each other. The strong emphasis on analyticity and mathematical patterns in philosophy suffocates the vital importance of philosophy in the everyday lives of persons; such an emphasis does not only affect the form of philosophy but its content too. As to its form, philosophy becomes rigid; and in its content, it becomes esoteric. Classical conceptions of philosophy, such as Platonism, Aristotelism, Thomism, or Idealism are rarely considered centrally relevant in our philosophical discussions. As an example, see the unpopularity of the notion of natural law in many philosophic circles.

Hand in hand with this estrangement there goes the unfriendliness to theistic and religious thought. Our ethical discussions today have grown out from the tension between theistic and atheistic thinking. While there has been an important change in this respect during the past decades, the unfriendliness to theistic thought still exists and exerts wide influence. By the lack of a common philosophical language I mean the problems given in the plurality of philosophical traditions in German, French, Spanish, Italian, and English. While English is becoming the most widespread language in philosophy too, its merits are often overshadowed by its natural difficulty to enhance synthetic thinking.

Last but not least I want to call attention to the importance of a proper institutional framework for the appropriate cultivation of philosophy. The crisis of the university in our day is at the same time the crisis of philosophy. The ancient idea of the university—representing the universe or cosmos from which it received its name—was fundamentally philosophical. The emergence of the mathematical sciences pushed philosophy into the background, so much so that philosophy became just one department even in the faculty of humanities. The crisis of the human sciences has led to the marginalization of philosophy as a discipline. In some new conceptions of higher education, philosophy does not even figure among the subjects. If we want to assist philosophy to regain its genuine sense, then it is important either to reestablish the proper place of philosophy in the disciplines of university, or to develop a new institutional framework for it.

The importance of philosophy for Catholicism in our day can be grasped in philosophy's prophetic significance. By analyzing the process of secularization, the development of the sciences and of technology, the political changes in our age and the reshaping of culture, philosophy can contribute not only to the better understanding of our problems today, but especially to the deeper understanding of Christianity and Catholicism in the face of the tremendous changes in our time. In all these changes, it is not the task of philosophy to contribute to detailed and specific investigations in fields where specific sciences are obviously more competent. Rather, the task of philosophy with respect to the sciences is to show in as many ways as possible the limits of scientific knowledge and the proper realm of philosophical reflection. Moreover, it is philosophy's task to show its own heteronomy with respect to the proper realm of autonomy. While these tasks may appear insignificant for many, I believe that they are centrally important; with all their implications and possibilities they constitute the very realm of philosophical research.

8. Consequences and Tasks

Let me summarize some of the important consequences of the above points for philosophy's relationship to Catholicism.

While the atmosphere of contemporary culture favors philosophical specialization, scientism, skepticism or even atheism, philosophy should be cautious to embrace such views. It is the task of philosophy to understand the historical shift of its own self-understanding from universal knowledge to specific analysis, from philosophical dialectics to logical positivism, or from a theologically interested discipline to the proponent of atheism. Secondly, it is crucially important to understand the limits of philosophical reflection, its fundamental heteronomy. Thirdly, it is equally important to recognize the importance of philosophy in understanding heteronomy of human knowledge in the general sense. Fourthly, just on the basis of this heteronomy, philosophy is capable of reaching a certain insight into the reality and nature of genuine autonomy.

With respect to Catholicism, the following appears to be important. The fulfillment of the tasks of philosophy in our day makes it possible and even necessary that we rethink from the philosophical point of view the traditional tenets of Catholic Christianity, tenets not only philosophical but also theological. I call this aspect of philosophy philosophical Catholicism. Philosophical Catholicism is to reflect on

- the traditional contents of Catholicism;
- the historical change Catholicism has gone through with respect to society, culture, the sciences, and philosophy itself;
- the most acute moral and doctrinal problems of current scientific research from a Catholic perspective;
- the historical perspective in which Catholicism is to accomplish its mission;
- its proper nature with respect to Catholicism in the form of the unity of models I proposed above.

As I mentioned, the cultivation of philosophy in this sense needs an appropriate institutional framework. This may be a university if the sufficient conditions are guaranteed; the most important condition is that genuine work be done on the rethinking of the nature of the university and on the

role of philosophy in it. It may be better nevertheless if philosophy in the above sense is pursued in an independent institution; thus its purposes may be followed more properly.

The very prerequisite of doing philosophy in this sense is, however, the community of philosophers that take their philosophical tasks most seriously; philosophers, I say, who give their life for the fulfillment of their philosophical vocation with special respect to the tasks I mentioned above. In such a community, a cooperation can be developed that may bring, in its turn, its fruits in the realm of the relationship between philosophy and Catholicism. I am deeply convinced that it is not only philosophy that leads to failure without the appropriate assistance of Catholicism; especially in our age, but in a general sense too, Catholicism needs philosophy for the fulfillment of its historical vocation in the realms of culture, society, and the sciences. The task of the third millennium of Christianity is not simply to survive the age of secularization; it is rather to understand secularization as a challenge, which helps us go beyond the earlier horizon of Catholic thinking and prepare, with all our means, the age of a new and overarching synthesis, the cultural synthesis of the third millennium.

As we read in John Paul II's 1998 encyclical letter *Fides et ratio* (N^o 106),

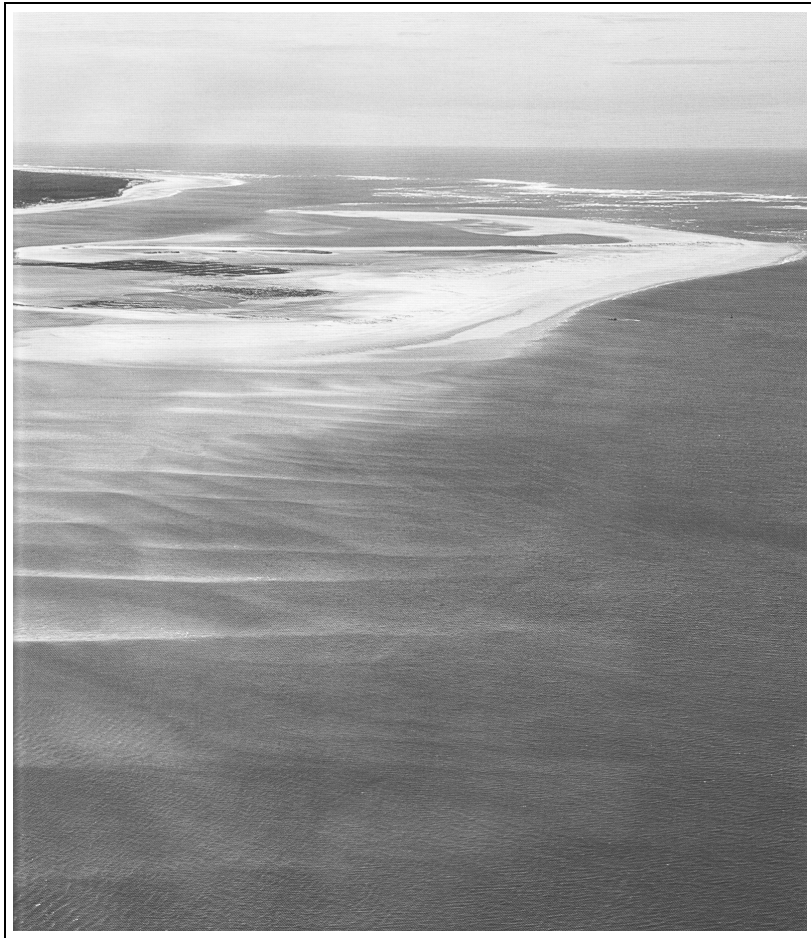
I appeal also to *philosophers*, and to all *teachers of philosophy*, asking them to have the courage to recover, in the flow of an enduringly valid philosophical tradition, the range of authentic wisdom and truth—metaphysical truth included—which is proper to philosophical enquiry. They should be open to the impelling questions which arise from the word of God and they should be strong enough to shape their thought and discussion in response to that challenge. Let them always strive for truth, alert to the good which truth contains. Then they will be able to formulate the genuine ethics which humanity needs so urgently at this particular time. The Church follows the work of philosophers with interest and appreciation; and they should rest assured of her respect for the rightful autonomy of their discipline. I would want especially to encourage believers working in the philosophical field to illumine the range of human activity by the exercise of a reason which grows more penetrating and assured because of the support it receives from faith.

Bibliography

- Augustine, St. (1981) *De civitate dei: Sancti Aurelii Augustini Episcopi De civitate Dei libri XXII*. Recogoverunt Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb. Stutgardiae: In aedibus B. G. Teubneri.

- Balthasar, Hans Urs von (1998): *Apokalypse der deutschen Seele: Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*. Freiburg: Johannes Verlag.
- Benedict XVI, Popa: *Papal Address at University of Regensburg*. (<http://www.zenit.org/article-16955?l=english>)
- Bonaventure, St. (1994): *Itinéraire de l'esprit vers dieu* (Latin–French), Texte de Quaracchi, introduction, traduction et notes par Henry Duméry, Paris: Vrien.
- Brentano, Franz (1954): *Religion und Philosophie*. Bern: Francke.
- Clement of Alexandria (1981): *Les Stromates*. Paris: Editions du Cerf.
- Descartes, René (1973): *Discours de la methode & Essais*, Charles Adam, Paul Tannery (eds.): *Œuvres de Descartes 6*. Paris: J. Vrin.
- Dr. Anton Günther's *Gesammelte Schriften*. Neue Ausgabe in neun Bänden. Wien, 1882. Unveränderte Nachdruck, Frankfurt, 1968.
- Duns Scotus (1950): *Opera omnia*, Civitas Vaticana: Typis Polyglottis Vaticanis.
- Encyclical letter *Aeterni Patris* of Pope Leo XIII On the Restoration of Christian Philosophy, 1879. (http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_04081879_aeterni-patris_en.html)
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe (2006): *Selected Writings*, Mahwah, NJ: Paulist Press.
- Fides et ratio: Encyclical letter Fides et Ratio of the Supreme Pontiff John Paul II to the Bishops of the Catholic Church on the Relationship between Faith and Reason*, Rome, 1998.
- Gödel, Kurt (1992): *On formally undecidable propositions of Principia mathematica and related systems*. New York: Dover.
- Grünewald, Matthias: The Isenheim Altarpiece. (http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Matthis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_019.jpg)
- Heidegger, Martin (1984): *Was heißt Denken?* Stuttgart: Reclam.
- Hessen, Johannes (1948): *Religionsphilosophie*, Vols 1–2. München & Basel: Reinhardt.
- Hildebrand, Dietrich von (1953): *Ethics*. Chicago: Franciscan Herald Press.
- Kant, Immanuel (1952): *The critique of pure reason*. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- Malcolm, Norman (1997): *Wittgenstein: A Religious Point of View?* Ed. by Peter Winch. London: Routledge.
- Malebranche, Nicolas (1926): *De la recherche de la vérité*. Paris: Flammarion.
- Maréchal, Joseph (1970): *A Maréchal Reader*. New York: Herder and Herder.
- Max Scheler (1933): *Vom Ewigen im Menschen*. Berlin: Der neue Geist.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Genève: Édition d'art Albert Skira, 1934.
- Pegis, Anton C. (ed.) (1997): *The Basic Writings of Saint Thomas Aquinas*. Edited and annotated, with an Introduction by Anton C. Pegis. Indianapolis & Cambridge: Hackett.
- Philo Judaeus, Philón (1992 [1961]): *Les œuvres de Philon d'Alexandrie*. Publiées par Roger Arnaldez, Jean Pouilloux, Claude Mondésert. Paris: Editions du Cerf.
- Plato (1997): *The Complete Works of*, ed. by John M. Cooper. Indianapolis & Cambridge: Hackett.
- Przywara, Erich (1996): *Analogia entis. Metaphysik: Ur-Struktur und All-Rhythmus*, Stuttgart: Johannes-Verlag.

- Rahner, Karl (1989): *Foundations of the Christian Faith*. New York: Crossroad.
- Reikerstorfer, Johann (1973): *Kritik der Offenbarung. Die 'Idee' als systemtheoretisches Grundprinzip einer Offenbarungstheologie*. Wien.
- Russell, Bertrand (1961 [1946]): *History of Western Philosophy*. London: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul (1943): *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- Scheffczyk, Leo (ed.) (1965): *Theologie in Aufbruch und Widerstreit. Die deutsche katholische Theologie im 19. Jahrhundert*. Bremen: C. Schünemann.
- Sokolowski, Robert (2000): *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- von Ivanka, Endre (1990 [1964]): *Plato Christianus: Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter*. Einsiedeln: Johannes-Verlag.
- Whitehead, Alfred North (1933): *Adventures of Ideas*. New York: Macmillan.



OPTIMISER LES CHANCES DE RÉUSSITE DE L'ÉTUDIANT À L'UNIVERSITÉ PAR L'ACQUISITION DE COMPÉTENCES TRANSVERSALES

LOUIS BASCO

Université d'Avignon
Laboratoire Culture et Communication
74 rue Louis Pasteur
84029 Avignon
Cédex 1 France
louis.basco@univ-avignon.fr

Abstract: The chances for a student to be successful during his university studies are determined by various factors. The cultural and socioeconomic heterogeneity of the university during the first year of studies calls for offering programmes which will assist students to build skills necessary to succeed at the university. An educational initiative centred around building a “student person” is possible.

Keywords: new students, student person, project of the student, skills, university

1. Introduction

Les chances de réussite à l'Université et tout particulièrement aux examens des premières années sont déterminées par des facteurs très nombreux.

L'université accueille des publics divers, quelquefois très hétérogènes au sein d'une même filière. Tous ne semblent pas informés de la réalité des attentes universitaires. C'est ainsi que l'on peut relever des difficultés importantes chez les étudiants qui à leur entrée à l'université ont découvert «un monde nouveau» fonctionnant avec des règles nouvelles et pour lesquelles ils n'étaient pas préparés. Cette méconnaissance du nouveau cadre institutionnel et social dans lequel ils doivent évoluer peut être à l'origine d'une mauvaise adaptation à l'Université mais aussi de problèmes qui viendraient perturber la qualité et la performance du travail et des résultats attendus.

Il nous faut donc tenir compte de cette réalité. L'hétérogénéité culturelle et socio-économique des publics nous demande, au cours des premières

années, une approche toute particulière . Il est donc important d'offrir des formations qui permettent la construction de compétences nécessaires à la réussite des études universitaires. Il est indispensable que les étudiants puissent être informés des bases du contrat pédagogique qui les lie à leur filière d'inscription. Ce travail est d'autant plus pertinent qu'il s'adresse à tous les étudiants et tout particulièrement à ceux qui sont culturellement éloignés du monde académique.

Parce que les publics ont évolué, les universités doivent à leur tour s'adapter à une hétérogénéité encore plus importante. De nouvelles missions apparaissent et tout notamment avec la mise en place de la réforme L.M.D.. Comment responsabiliser l'étudiant par rapport à l'engagement d'inscription qu'il a opérée ? Comment permettre un choix de réorientation pertinent ? Comment impliquer l'étudiant dans la formation qu'il va devoir confirmer ? Comment permettre à l'étudiant d'optimiser toutes ses chances de réussite ?

Ainsi une problématique générale peut être formulée :

Comment, à l'Université, peut-on mettre en place une démarche afin d'optimiser les chances de réussite des étudiants par l'acquisition de compétences transversales ?

L'analyse des chances de réussite demande donc des procédures de formation dès les premières années qui permettent des aides pour tous.

Les modules de Construction de Projet Personnel de l'étudiant ont été mis en place à l'Université d'Avignon depuis septembre 1998 dans le cadre de la rénovation des DEUG et reconduit au sein des nouvelles formations L.M.D. (Licence, Master, Doctorat). En effet, il est demandé aux universités, et ceci pour favoriser la réussite des étudiants et limiter les abandons sans réorientation, de proposer aux étudiants dès le premier semestre de la première année des formations leur permettant de construire leur projet personnel. L'accent est mis sur le lien qui existe entre la réussite et la méthodologie du travail universitaire. Mais aussi, la possibilité d'une réorientation des étudiants n'est pas exclue. Au travers de cette finalité, ce module a deux grands objectifs :

- la réussite par un travail développant une réflexion sur «leur personne» et favorisant d'une part une meilleure connaissance de soi et d'autre part la construction de compétences pour être un étudiant averti et efficace.
- une perspective d'orientation (suite du cursus) et/ou de réorientation dans l'université ou dans d'autres formations.

Le projet personnel de l'étudiant tel qu'il peut être ainsi défini doit lui per-

mettre de construire son projet d'études par une meilleure connaissance du cursus d'inscription et une découverte des métiers liés à ce cursus ; il participe à la construction du projet professionnel futur.

2. La méthodologie

La démarche se déroule en 3 temps principaux. Les étudiants sont répartis par groupe de 30 maximum avec le même enseignant.

2.1. Première phase. Construction de la « personne étudiante »

Le travail s'engage par une réflexion sur ce qui a été le parcours antérieur de l'étudiant avant son entrée à l'Université. Il est proposé aux étudiants de réfléchir individuellement sur leur parcours antérieur en schématisant les moments forts qui ont pu les conduire à leur inscription en première année. Ils vont donc concrétiser sous la forme qu'ils souhaiteront (schéma, dessin, ...) les phases, les circonstances, les événements de leur vie qui ont pu influencer le choix de leur inscription à l'Université.

Pendant cette période, le travail se fait alternativement en grand groupe et en petit groupe de 3 personnes. Ainsi les « raisons de son inscription » à l'Université peuvent apparaître plus clairement. L'étudiant doit prendre conscience des compétences qu'il a déjà acquises par sa scolarité et sa formation antérieures.

Un second temps a pour objectif d'apprendre à parler de soi en termes positifs. C'est un support du portrait que l'on peut faire de soi. Prendre conscience de façon positive ce qui peut différencier soi des autres, c'est ce qui fait son originalité. Un projet de formation voire d'orientation ne peut se construire qu'à partir d'une image positive de soi, condition pour que l'étudiant devienne acteur dans ses prises de décision.

La démarche se poursuit par une progression dans la connaissance de soi. L'étudiant doit apprendre à parler de soi en dégagant les caractéristiques de sa personnalité .

Il est ainsi possible d'approfondir l'image de soi et l'estime de soi. L'image de soi se construit avec une sensation d'évolution et d'incertitude. Le jeune attache également à cette image de lui-même, une évaluation positive ou négative appelée « estime de soi ».

L'étudiant apprend à faire un bilan personnel, à s'auto-évaluer, à se reconnaître (prise de conscience que chacun peut s'attribuer des sentiments

dominants et qu'il peut en parler, à maîtriser son évolution par rapport aux autres.

Cet acte d'apprendre se réalise souvent dans une relation pédagogique au groupe. Par un travail sur les traits de sa personnalité, on va poursuivre la réflexion sur soi: «Comment je me vois», «ce que je pense de moi», «comment les autres me voient», «ce que les autres pensent de moi».

Ainsi en s'intéressant à l'autre, il est possible de travailler sur l'image propre et l'image sociale et d'analyser les écarts qui existent entre les 2 images.

La distinction entre «pouvoir de l'environnement» et «pouvoir personnel» est à mettre en évidence tout spécialement par la recherche de situations de vie où il serait souhaitable d'utiliser son pouvoir personnel.

Chaque jeune est porteur d'un certain nombre de valeurs, différentes les unes des autres et donc d'un individu à l'autre. Faire repérer aux étudiants qu'elles sont pour eux les plus importantes permet une prise de conscience du rôle que celles-ci peuvent avoir dans leurs comportements et leurs choix. Découvrir les rôles joués par les valeurs personnelles dans les comportements révèle que ces dernières ont un caractère implicite et intime. Cette recherche sur les valeurs personnelles amènent à une meilleure connaissance de soi donc vers de meilleurs choix d'orientation.

Enfin, pour mener à bien un projet, l'étudiant doit pouvoir s'appuyer sur des compétences qu'il a acquises ou qui sont en cours de le devenir. Une analyse des compétences non encore possédées mais qu'il jugerait important de maîtriser est un travail indispensable à réaliser. A partir d'expériences, d'activités extra-universitaires, une prise de conscience effective permet d'attester les compétences qui ont été nécessaires pour remplir les missions, les responsabilités attendues. Cette réflexion se prolonge dans le cadre de la formation et des études suivies. Un référentiel peut alors s'établir à partir de savoirs (théoriques, académiques), de savoir-faire et de savoir-être.

Un temps important doit ensuite être consacré aux représentations des étudiants sur «ce que c'est qu'être étudiant» et étudiant dans la filière d'inscription. L'objectif est d'aider l'étudiant à comprendre les enjeux de sa formation: les siens propres, et ceux aussi de l'institution qui lui permettra de les atteindre.

Un outil original est utilisé. Il s'agit du blason. Nous empruntons cet outil à André de Peretti qui le propose pour la première fois dans la revue des Amis de Sèvres en 1983. Il le définit comme «une technique simple à dimension projective. Elle propose à des individus ou de sous groupes de

remplir les cases d'un écusson avec des dessins figuratifs ou non, ou des propositions en vue de signifier des éléments importants d'une représentation de soi ou d'une appartenance collective¹.»

Il évoque la possibilité pour le formateur d'apporter des compléments théoriques : sur le concept de congruence, sur les résistances individuelles et culturelles à s'affirmer positivement, sur l'histoire des blasons et armoiries, sur le symbolisme dans la vie collective et individuelle, sur l'importance de se situer dans un projet existentiel... Il s'agit de proposer aux étudiants de réaliser leur propre blason à l'image de ceux utilisés dans la chevalerie du Moyen-Age. Pour les spécialistes de l'Héraldique le mot blason signifiait en ancien français tout à la fois le «bouclier», «gloire» et «beau langage pour célébrer»² :

Par sa forme même, le blason est la figure emblématique évocatrice du cœur de la personne, c'est-à-dire du lieu où se trouve sa conscience spirituelle et sa liberté³.

Étymologiquement le terme fait référence au souffle, au gonflement du bouclier (racine germanique *blazen* «gonfler»). C'est sur la face bombée que le bouclier ou écu était orné des armoiries propres à chaque individu. Le blason renvoie aux caractéristiques essentielles d'un individu. C'est l'ensemble des signes distinctifs peints sur le bouclier qui représentent la personne du chevalier dans son essence et dans son idéal, son projet.

La dimension projective permet d'inviter chaque personne à un effort de réflexion valorisant sur elle-même avec le symbolisme de fierté inhérent au blason.⁴

D'autre part A. de Peretti souligne que la méthode du blason permet d'«aider les individus dans un groupe à prendre conscience collectivement de leur structure culturelle sous-jacente». Cette méthode présente l'avantage de permettre une expression individuelle des représentations sous forme communicables et comparables. De nombreuses variations sont possibles dans ces modalités de mise en œuvre de la méthode. Nous avons opté pour une formule adaptée aux objectifs que nous poursuivons et à l'émergence des représentations. Nous l'utilisons à partir d'une élaboration individuelle puis collective qui permet d'engager dans une logique de négociation, une réflexion sur les représentations.

¹ A. de Peretti : «Changer l'école», *Revue des Amis de Sèvres*, 1983 : 26–29.

² G. de Sorval : *Le langage secret du blason*, Paris : Albin Michel, 1981 : 20.

³ *Idem.*

⁴ A. de Peretti : «Changer l'école», *Revue des Amis de Sèvres*, 1983 : 26–29.

La prise de conscience par les étudiants que la représentation relativement précise qu'ils ont de la «qualité d'étudiant» ou du métier qu'ils n'exercent pas permet dans le cadre de la formation universitaire d'activer une démarche de représentation processus⁵. Pour cet auteur il faut donner un sens dynamique à la représentation qu'il faut considérer comme processus qui se nourrit des informations, des réflexions, des confrontations.

L'enseignement universitaire tel que nous le proposons permet d'engager ce travail par les apports des enseignements, les observations menées sur le terrain, les recherches et travaux poursuivis. Cette dynamique de processus commence dès qu'il s'agit de confronter ses propres représentations avec celles des autres membres du groupe à l'aide notamment du blason de l'étudiant. Il nous paraît important de permettre cette prise de conscience organisée par une verbalisation et une analyse, le plus tôt possible, avant les premiers apports de connaissance et les premières acquisitions de compétences pour favoriser une évolution.

Différentes parties du blason sont à remplir par l'étudiant.

- La devise. «Ma devise de l'étudiant». Il s'agit pour l'étudiant par une courte phrase de formuler la conviction profonde qui pourrait l'animer en tant qu'étudiant.
- La représentation symbolisée de l'étudiant. «Emblème de l'étudiant». Dans la case 2, l'étudiant doit être représenté de manière symbolisée par un dessin, un schéma, un logo excluant toute écriture avec des mots ou des phrases.
- «Les objectifs et les moyens». Dans la case 3, l'étudiant doit exprimer par des phrases très courtes 3 objectifs qu'il se donne en tant qu'étudiant. Dans la case 4, il indique 3 moyens possibles qu'il pourrait mettre en oeuvre pour les atteindre.
- «Les compétences et les qualités». La case 5 est l'occasion de faire apparaître toujours sous forme de phrases très courtes ou des mots isolés les compétences que l'étudiant pense importantes de posséder pour réussir ses études voire atteindre son projet personnel ou professionnel. La case 6 doit comporter 3 qualités à mettre en oeuvre pour acquérir ses compétences.

Dans un premier temps, chaque étudiant remplit individuellement son blason. Dans une seconde étape, réunis par groupe de 4 ou 5, les étudiants doivent répondre aux mêmes indications afin de créer «un blason collectif». C'est le fruit des échanges qui va être élaboré. On assiste donc à de véritables

⁵ M. Gilly: *Maître-élève, rôle institutionnel et représentations*, Paris: P.U.F., 1980.

renoncements, acceptations, affirmations entre les différents membres du groupe. Cette production collective doit être présentée au groupe classe. C'est le temps de la synthèse en commun qui est également propice à de nouveaux échanges.

Ce travail conduit l'étudiant à pouvoir apporter des éléments de réponse aux questions suivantes : Comment être un étudiant averti ? Comment être un étudiant efficace ? Comment préparer son avenir ?

Comment être un étudiant averti ? c'est-à-dire comment apprendre son métier d'étudiant ? Savoir ce que les enseignants attendent, savoir ce qu'ils enseignent de façon à passer d'une représentation des disciplines liée à leur enseignement dans le secondaire, à ce qu'elles sont à l'Université. Savoir ce que signifie les études à l'Université, en terme de charge de travail, de nécessaire autonomie. . .

Comment être un étudiant efficace ? Comment faire pour mieux se repérer, mieux comprendre, mieux apprendre : où se trouvent les informations, les personnes ressources, comment prendre des notes, comment restituer la prise d'informations ? C'est le champ de la méthodologie du travail universitaire, axé à la fois sur des prises de conscience des procédés utilisés par soi et la recherche d'outils efficaces.

Préparer l'avenir. A quoi mène la licence, en terme de cursus possibles, de réorientations ? Comment choisir ses options en fonction de son projet ?

Quels sont les débouchés, les métiers ? Quel est le lien entre ce qui est enseigné à l'Université (les disciplines) et les applications dans les secteurs professionnels ?

2.2. Deuxième phase : travail de recherche individuelle

La réflexion se prolonge par un travail spécifique sur les façons d'appréhender l'information environnante. Mais également, un travail méthodologique de recherche en partenariat avec la Bibliothèque Universitaire et le Service Commun Universitaire d'Information et d'Orientation sous la conduite de tuteurs s'organise.

2.3. Troisième phase : évaluation

La rédaction d'un compte rendu relevant l'évolution personnelle au travers de l'analyse des différentes séances proposées est réalisée.

Devant le collectif, une présentation orale d'une synthèse personnelle de son vécu, de son engagement personnel est effectuée. L'objet de l'entretien est une présentation objective, authentique, sincère et personnelle du projet d'études.

L'étudiant doit expliciter les motivations qui l'ont conduit à être ou à devenir un étudiant efficace, un étudiant averti ou à s'engager vers une réorientation. L'argumentation est basée sur les informations recueillies pendant les cours.

Enfin, en conclusion, il relèvera quelles sont les aides que le module a apportées en vue de la construction du projet personnel d'avenir.

3. Les résultats

3.1. Une première recherche a permis de définir comment le module de Construction de Projet Personnel peut aider l'étudiant de première année à élaborer des stratégies de formation efficaces par l'acquisition de compétences⁶. Il souscrit aussi à une réduction des écarts entre les représentations du travail à l'Université et les attentes des étudiants d'autre part.

Un questionnaire (ouvert et fermé) a été proposé à 341 étudiants inscrits en 1^o année au cours de la première séance de la démarche. Un second a été renseigné en fin de module aux 255 étudiants restants présents dans les filières concernées.

Des compétences affirmées comme acquises ou en cours d'acquisition peuvent être relevées

- être capable de travailler de façon soutenue
- être capable d'avoir des méthodes de travail efficaces
- être capable de savoir s'organiser
- être capable de persévérer dans l'effort
- être capable de travailler de façon autonome
- être capable d'équilibrer travail sommeil loisir

Par les enseignements et l'accompagnement proposés, les étudiants déclarent plus fermement avoir acquis des compétences. Cependant, pour ce qui concerne «être capable de persévérer dans l'effort» et la dernière ci-

⁶ L. Basco & M. E. Lefebvre : «Evaluation des enseignements des modules «Construction de Projet Personnel et des effets produits sur les étudiants», Peut-on aider les étudiants de premier cycle à élaborer des stratégies de formation efficaces ?», *Introduction de la démarche qualité dans l'enseignement supérieur*, Kalis : Université Pierre Mendès France Grenoble 2, 2001 : 68–81.

tée «savoir équilibrer travail, sommeil, loisirs», il faut noter une prise de conscience sur la juste maîtrise de celles-ci.

compétence	acquise		en cours d'acquisition		non encore acquise	
	avant	après	avant	après	avant	après
être capable de travailler de façon soutenue	19%	22%	63%	68%	18%	10%
avoir des méthodes de travail efficaces	10%	19%	67%	65%	23%	16%
savoir s'organiser	26%	30%	57%	58%	17%	12%
être capable de persévérer dans l'effort	36%	35%	56%	54%	8%	11%
savoir travailler de façon autonome	32%	43%	63%	54%	5%	3%
savoir équilibrer travail, sommeil, loisirs	47%	33%	36%	44%	17%	23%

3.2. Une seconde recherche a mis en évidence des indicateurs pertinents de l'accompagnement des étudiants par les enseignants, et tout particulièrement au niveau de l'aide apportée par les actions menées⁷.

Un questionnaire (ouvert et fermé) a été proposé à 230 étudiants inscrits en 1^o année au cours de la première séance de la démarche. Un second a été renseigné en fin de module aux 207 étudiants restants présents dans les filières concernées.

Par ailleurs, des entretiens individuels dirigés ont été organisés avec un échantillon représentatif de 84 étudiants d'origine diverse ayant bénéficié de la formation du module de Construction de Projet Personnel.

1. La nature des différentes aides relevées par les étudiants.
 - a. Les aides pour progresser sur une réflexion plus fine et approfondie sur «soi». Une meilleure connaissance de soi peut permettre une meilleure réussite universitaire. En effet, ce travail doit rendre possible

⁷ L. Basco, M. E. Lefebvre & R. Blancon : «Peut-on aider les étudiants de premier cycle à élaborer de stratégies de formation efficace?», *Etudes Vauclusiennes*, Association des études vauclusiennes, 2003 : 45-51.

une juste appréciation de ses compétences personnelles et méthodologiques et ainsi l'étudiant peut mettre en oeuvre des critères de réussite universitaires.

- b. Les aides pour progresser dans la méthodologie de la recherche d'informations
- c. Les aides pour progresser dans la méthodologie de la communication écrite
- d. Les aides pour progresser dans la communication orale
- e. Les aides pour progresser dans l'apprentissage de l'autonomie
- f. Les aides pour progresser dans l'apprentissage du travail de groupe

2. Les différents types de relations dans lesquelles les étudiants se situent par rapport aux enseignants.

Au sein des modules de CPP, les étudiants sont placés dans des types de relations particulières avec leurs enseignants basées sur l'échange. Cette communication s'établit à partir des témoignages des étudiants, de leurs questionnements et des conseils des enseignants. Cela implique pour les étudiants un véritable engagement de leur personne incitant les enseignants à accepter d'avoir un regard peut-être différent sur «la personne de l'étudiant» et à répondre régulièrement à leur demande d'informations.

3. Les types de relations dans lesquelles les étudiants aimeraient que les enseignants se situent par rapport à eux.

Les étudiants souhaitent plus de rencontres avec les enseignants. La vie à l'Université est nouvelle et les relations qui la gèrent sont inhabituelles et quelquefois mêmes ressenties comme un peu «brutales» par rapport à celles qu'ils avaient connues au lycée.

Pour ce qui concerne les modules de CPP, elles apparaissent différentes surtout avec les enseignants issus des sciences humaines (psychologie, sciences de l'Education...). Des précisions concernant le déroulement de la démarche est indispensable au départ du module. En effet, et particulièrement pour les étudiants scientifiques, l'effet de surprise est important. La logique de travail au sein de ces modules est très différente de celle mise en place dans les autres enseignements. Les étudiants ont besoin d'être «motivés» pour pouvoir «véritablement s'engager» sur une réflexion sur leur personne. Ils ont jusque-là peu réfléchi sur eux-mêmes. Ils ne savent pas «parler en public» et ont un besoin d'apprendre en vue des futurs examens oraux ou entretiens qu'ils devront passer.

Ils attendent par ailleurs que l'enseignant de CPP soit davantage un «tuteur» plus présent tout au long de la progression du travail mais aussi lorsque des questions de réorientation apparaissent.

Les enseignants à l'Université doivent également leur permettre de mettre en corrélation la vie universitaire et la vie professionnelle future.

4. Une perspective européenne

La construction de l'espace européen de l'enseignement supérieur et le développement de la mobilité des étudiants dans cet espace posent de nouveaux problèmes aux équipes éducatives en charge de la formation des étudiants. Désormais, les équipes éducatives ont à intégrer un nouveau facteur d'hétérogénéité, et à travailler avec des publics qui appréhendent la formation universitaire à partir de références plus ou moins partagées, et plus ou moins en décalage par rapport aux exigences scolaires et universitaires, eu égard à un cheminement personnel ou à un capital culturel donné.

Dans ce contexte, il paraît urgent de développer également à ce niveau des approches comparatives en Europe qui s'intéressent aux compétences transversales des étudiants, à leurs méthodes de travail, et aux méthodes pédagogiques qui visent à les accompagner dans la réussite de leur vie universitaire.

Un présent projet est centré sur les étudiants de premier cycle (licence) dans 8 universités européennes : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, France qui assure la coordination du projet, Université Jagellonne à Cracovie (Pologne), Université de Pécs (Hongrie), Ecole Polytechnique des Sciences Humaines à Helsinki (Finlande), Université des Sciences de l'Éducation et de Psychologie de Lisbonne (Portugal), Université Charles de Prague (République Tchèque), Université de Philosophie, Pédagogie et Psychologie d'Athènes (Grèce) et l'Université d'Aoste (Italie). Il vise à identifier des stratégies de formation efficaces qui tiennent compte des compétences transversales et des représentations des étudiants européens.

Il sera ainsi possible d'harmoniser une formation spécifique destinée aux étudiants dès les premières années de licence, afin de mieux les accompagner dans la construction de leur projet personnel vers un éventuel projet professionnel.

La finalité générale de ce projet est de contribuer à l'émergence d'une connaissance partagée de la vie étudiante en Europe, par une meilleure compréhension de la manière dont se construisent dans les différents pays

membres, les compétences transversales qui permettent la réussite de la vie universitaire.

Une ouverture plus large du partenariat est souhaitée. En effet, chaque université déjà engagée dans le projet va pouvoir développer cet objectif au niveau national mais aussi international.

5. Conclusion

C'est ainsi que la démarche proposée va offrir aux étudiants un réel travail sur «leur personne» par «une meilleure connaissance de soi». C'est par cet engagement personnel qu'ils pourront au mieux être avertis des règles du monde universitaire, efficaces dans leur choix d'orientation, dans la réussite de leurs études. Mais aussi, le projet personnel de l'étudiant tel qu'il peut être ainsi défini doit lui permettre de construire son projet d'études en connaissant mieux le cursus dans lequel il est inscrit, de découvrir les métiers liés à ce cursus, de construire son projet professionnel.

Par un travail sur la «connaissance de soi», il est ainsi possible de donner plus de chances à l'étudiant de maîtriser les règles du «monde de l'Université». C'est parce que l'étudiant est averti d'une part des normes d'organisation et de fonctionnement de l'Université mais aussi de celles attendues pour réussir qu'il peut être efficace. Il peut être ainsi efficace dans la réussite à ses examens, efficace dans les choix de son orientation.

Ces modules offrent aux étudiants la possibilité d'élaborer des stratégies de formation efficaces et tout particulièrement par la construction de compétences.

Ce travail spécifique permet la construction de la «personne étudiante».

Par ailleurs, au travers de cette démarche, l'enseignant devient également éducateur et tuteur de ses étudiants.

Par cette démarche, l'étudiant peut acquérir des compétences transversales indispensables à sa réussite.

L'engagement de l'étudiant dans la Construction de son Projet Personnel peut être prolongé en 3^e année de licence par une réflexion sur le projet professionnel futur possible.

SOBRE LOS CONTENIDOS GRAMATICALES EN EL AULA DE LENGUA EXTRANJERA

NURIA CAMPOS CARRASCO – P. PABLO DEVÍS MÁRQUEZ

Universidad de Cádiz
Departamento de Filología
Avda. Gómez Ulla s/n
11003 Cádiz
España
nuria.campos@uca.es/pedropablo.devis@uca.es

Abstract: The role of grammar in the foreign language classroom has been widely questioned in language teaching methodology. The positions have oscillated between those who have rejected the possibility of including grammar contents and those that have used grammar like a kernel of the learning process. The work that we present here is based on two fundamental ideas: (1) grammar must be understood like an instrument for learning, and (2) the concept of descriptive grammar must be replaced by the one of pedagogical grammar, directed to complete the assimilation of linguistic contents as a vehicle of communication. We develop a new proposal for teaching grammar that will have to contribute to the definitive location of grammar contents in the process of learning a foreign language.

Keywords: grammatical contents, learning, foreign language, foreign language teaching, methodology

1. Gramática y enseñanza de lenguas

Tal y como plantea Sánchez Pérez (2005: 669 y sigs.), todo método de enseñanza y aprendizaje de lenguas es un todo que se compone de tres apartados básicos: 1) el componente teórico; 2) el componente de los contenidos, y 3) el componente de las actividades. De ellos, el segundo se ocupa de los elementos que constituyen el objeto de la enseñanza y el aprendizaje y en él se ha originado una de las grandes polémicas de la metodología de la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras: ¿gramática sí o gramática no? En este sentido, fue el mismo Sánchez Pérez (1992) el que ya aludió a dos tendencias contrapuestas en lo que se refiere al lugar de la gramática

en la enseñanza de lenguas: la tendencia gramatical, basada en la preeminencia de la gramática, y la tendencia conversacional, que se fundamenta en la utilización prioritaria de materiales lingüísticos extraídos de la realidad comunicativa.

Desde nuestro punto de vista, si bien reducirlo todo a la gramática no deja de ser una simplificación peligrosa, el recurso al mero aprendizaje natural—que normalmente conlleva la creencia de que éste es fácil y rápido—resulta, del mismo modo, excesivamente sesgado e incompleto. Lo más curioso es que, si se analizan los manuales representativos de la metodología natural o directa, se observa que son muchos los que reflejan una notable influencia de la gramática.¹ Además, no hay que olvidar que el concepto que de gramática presentaban los métodos más tradicionales poco tiene que ver con la modificación que de tal concepto ha supuesto el paso de los programas nocio-funcionales (apoyados en la lingüística estructural norteamericana (cf. Bloomfield 1933) y en la teoría conductista (cf. Skinner 1957) a la denominada enseñanza comunicativa, enfoque que surge cuando en 1971 el Consejo de Europa encarga a D. A. Wilkins, J. A. van Elk, J. L. Trim y R. Richterich el desarrollo de un sistema de enseñanza de lenguas (*unit/credit system*) que unificara la enseñanza en Europa y supusiera una alternativa al método audiolingual. Si, como señala Martín Peris (2005: 469), antes se empleaba el término “gramática” para aludir en exclusiva a las reglas del sistema de la lengua (cuestiones de morfología, sintaxis y, en algunos casos, de léxico) obviándose todo aquello que tuviera que ver con el uso lingüístico, en la actualidad, cuando se habla de gramática, se tiende a integrar las reglas del sistema y las de uso. Se trata ahora de la gramática como un aspecto de la competencia comunicativa.

En el método comunicativo, la teoría lingüística que subyace resulta del concepto de “competencia comunicativa”, complementado por la teoría de las funciones de Halliday (1973) y las aportaciones de la filosofía del lenguaje sobre los actos de habla (cf. Austin 1962 y Searle 1969) y del análisis del discurso. Entre los principios básicos que regirán la teoría del aprendizaje se encuentra el de que aprendemos si las actividades implican comunicación real (cf. Richards y Rodgers 1998). El concepto de competencia comunicativa—esencial para entender la noción que de gramática presenta el enfoque comunicativo (cf. Cenoz Iragui 2005)—tiene su origen en la dicotomía chomskyana *competence/performance* (cf. Chomsky 1965: 3 y sigs.), que algunos, de manera equivocada, han identificado con la que estableció de Saussure

¹ Cf., en este sentido, la comparativa que Sánchez Pérez (2005: 679–686) establece entre las metodologías tradicional, audio-oral y directa.

(¹⁶1977: 49 y sigs.) entre *langue* y *parole*. Para Chomsky, la competencia es el conocimiento que el hablante-oyente ideal tiene de su lengua, en tanto que la *performance* (el comportamiento verbal) equivale al uso que de la lengua se hace en situaciones concretas. Las críticas, que partían de una integración entre reglas gramaticales y reglas de uso, tildaron de demasiado reduccionista este concepto chomskyano de competencia lingüística y optaron por un concepto de competencia que incluyera no sólo las reglas por Chomsky denominadas gramaticales, sino también las de uso, esto es, las que afectan al acto comunicativo. Se habla ya de competencia comunicativa (cf. Hymes 1972). A partir de aquí, el concepto se hizo más complejo, fundamentalmente por la influencia de la pragmática y el análisis del discurso, tal y como se observa en los modelos de Canale y Swain (1980), Canale (1983), Bachman (1990), Bachman y Palmer (1996) y Celce-Murcia, Dörnyei y Turrell (1995), y desemboca, finalmente, en lo planteado por el *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, que distingue tres componentes distintos en el ámbito de la competencia comunicativa:

1. Componente lingüístico, que incluye los conocimientos y las destrezas léxicas, fonológicas y sintáctica, así como otras dimensiones lingüísticas ajenas a lo sociolingüístico y lo pragmático.
2. Componente sociolingüístico, que abarca las condiciones socioculturales del uso de la lengua.
3. Componente pragmático, que se ocupa del uso funcional de los recursos lingüísticos (producción de funciones de lengua (sic), de actos de habla) sobre la base de guiones o escenarios de intercambios comunicativos. También tiene que ver con el dominio del discurso, la cohesión y la coherencia, la identificación de tipos y formas de texto, la ironía y la parodia.

Este nuevo concepto de competencia conlleva una visión distinta de la gramática: la gramática comunicativa, esto es, la gramática como un medio, la gramática entendida como un mero instrumento para la comunicación, no como un objetivo de aprendizaje en sí.² Al tiempo, la gramática comunicativa ha de ser útil y asequible, es decir, pedagógica.³ Gómez del Estal Villarino

² En español este análisis arranca con los trabajos de Matte Bon (1987, 1988a,b, 1994, 1999) y, sobre todo, (1992), que es el manual de gramática más consultado por los profesores de E/LE.

³ Sobre el concepto de “gramática pedagógica”, cf. Dirven (1990).

(²⁰⁰⁵: 773) advierte de que el problema de la utilización de las gramáticas tradicionales en las clases de E/LE es que su objeto de análisis es la oración y no suele sobrepasar sus límites, mientras que para la gramática pedagógica de L2 el objeto de estudio es el uso de los enunciados lingüísticos dentro de contextos concretos de comunicación. Vez Jeremías (²⁰⁰⁵: 132) señala que el complejo aparato gramatical no nos lleva al corazón del misterio de la comunicación humana. Ahora bien, dice, sin gramática, sin léxico, sin fonética no podríamos saber nada sobre el sistema de una lengua. López García (2005: 12), en el prólogo de su obra, señala:

Una de las grandes virtudes de la moderna metodología de enseñanza de idiomas, el método comunicativo y el nocional-funcional es que “han puesto a la gramática en su sitio”. En efecto, aprender segundas lenguas no se reduce a estudiar gramática. Pero seríamos unos ingenuos si aspirásemos a prescindir por completo de la misma. A poco que se rebasen los primeros niveles del aprendizaje, a poco que el alumno se enfrente a la necesidad de construir expresiones complejas o de descifrar textos, tendrá que echar mano de la gramática. ¿Cómo proporcionarle de forma fácil, intuitiva y rápida una idea de las nociones gramaticales indispensables y de su manera de funcionar en español?

La gramática comunicativa aspira no a un conocimiento declarativo de la gramática (saber gramática), sino a un conocimiento procedimental de ésta que permita aplicarla en situaciones comunicativas reales. Por otro lado, según Candlin (1990), la función de la gramática pedagógica es la de actuar de intérprete entre las gramáticas formales y el público. Martín Peris (²⁰⁰⁵: 484–485) esboza una caracterización de la gramática pedagógica, que intenta responder a las necesidades actuales de la enseñanza del español como lengua extranjera:

1. Su propósito consiste en facilitar la comprensión tanto del sistema de la lengua como de sus distintos usos por parte de hablantes no nativos.
2. Para ello efectúa una selección de contenidos que se guía por estos criterios:
 - a) Actualidad: el estado actual de las lenguas y sus usos.
 - b) Descripción: el modo en que efectivamente usan la lengua los hablantes nativos.
 - c) Frecuencia: fenómenos más frecuentes en los usos lingüísticos.
 - d) Relevancia comunicativa: valores comunicativos más frecuentemente asociados a determinadas formas de expresión.

- e) Información para el destinatario: otros fenómenos distintos de los que contiene una gramática descriptiva o normativa para hablantes nativos.
3. Atiende a los fenómenos de variación lingüística, recogiendo usos tanto orales como escritos e informando sobre registros sociales y su adecuación al contexto.
 4. Trata fenómenos de los distintos niveles de descripción de la lengua (fonético-fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático) estableciendo las necesarias relaciones entre ellos.
 5. Adopta e integra las aportaciones más útiles de los distintos modelos teóricos: estructuralismo, generativismo, lingüística del texto, etc.
 6. Utiliza un metalenguaje y una terminología adecuada a las posibilidades de comprensión del destinatario. Los criterios de claridad y efectividad prevalecen sobre el rigor científico.
 7. En algunos casos se ve en la necesidad de simplificar algunas explicaciones.
 8. Toma en consideración el conocimiento implícito de la gramática de su L1 que tiene el lector.

No obstante, la discusión acerca de si es beneficioso o no el fomento de actividades metalingüísticas en el proceso de aprendizaje de una L2 sigue vigente en nuestros días (cf. Perales Ugarte 2005).⁴ En tanto que para algunos reparar en la forma lingüística es condición necesaria y suficiente para que el *input* (los contenidos que se muestran al alumno) se transforme en *intake* (los contenidos que el alumno llega a interiorizar y procesar), otros piensan de manera absolutamente distinta. Del modo que plantea Long (1991) y (1997), mientras que unos defienden que las intervenciones pedagógicas en el aula deben tener como objetivo que el alumno procese el contenido del mensaje (*focus on meaning*) para que, con posterioridad, éste interiorice la forma lingüística (los denominados sílabos o programas analíticos), otros se sitúan en el polo opuesto y centran su interés en las formas lingüísticas (*focus on form*): se le presenta al alumno el análisis del experto para que luego aquél realice la síntesis (los denominados sílabos o programas sintéticos), si bien

⁴ Acerca de una tipología de reflexiones metalingüísticas en el aula de L2, cf. Gómez del Estal Villarino (2005: 777-781).

la polémica radica aquí en si la instrucción metalingüística ha de ser explícita o implícita a la hora de promover la adquisición de contenidos. Una tercera vía consiste en, dentro de un contexto comunicativo, dirigir la atención del alumno de manera periódica a la forma lingüística (*focus on form*) sin dejar de soslayo el aspecto comunicativo. En este último caso la reflexión puede ser casual (*incidental focus-on-form*) o planificada (*planned focus-on-form*). En la casual la reflexión puede ser preventiva—iniciada por el profesor o el alumno interrumpiendo una actividad de comunicación para centrarse en una forma lingüística que se considera problemática—o reactiva, que equivale a la corrección de errores y puede ser implícita (peticiones de aclaración, repeticiones—destacando el error del alumno mediante la entonación—, las reformulaciones (*recasts*)...) o explícita. En esta última, Lyster y Ranta (1997: 46–47) distinguen aquella en la que el profesor señala que se ha cometido un error y proporciona la versión correcta de aquella en la que éste hace comentarios o preguntas acerca de la correcta o incorrecta formación de la construcción por parte del alumno y de aquella en la que el profesor pide la reformulación de lo construido al alumno. La reflexión planificada debe su aparición a un plan del profesor elaborado en función de las necesidades comunicativas de los alumnos y, según Ellis (2001) puede consistir bien en la presentación de muestras enriquecidas, en las que el objetivo es inducir el reconocimiento de la forma lingüística en el ámbito de una situación comunicativa a partir de su exceso o de su realce, bien en tareas comunicativas centradas básicamente en el aspecto lingüístico que se pretende explicar.

Para Gómez del Estal Villarino (2005: 781–782), la corriente metodológica basada en el “descubrimiento de la gramática” por los alumnos⁵ se muestra como la más efectiva. Este enfoque sigue el siguiente esquema: 1) presentación de muestras enriquecidas y/o realzadas; 2) reconocimiento y análisis guiado del elemento lingüístico; 3) descubrimiento y formulación de una regla explícita, y 4) tareas comunicativas centradas. A todo ello se le añade un tratamiento posterior de la producción mediante la negociación de la forma y/o reformulaciones. Siempre en un uso comunicativo de la lengua.⁶ A tal modo de proceder contribuye de manera decisiva, pensamos, una de las tendencias del método comunicativo: el enfoque mediante

⁵ Cf. también en este sentido Gómez del Estal (1994), Coronado (1998), Gómez del Estal y Zanón (1999), Ortega (1999) y Ellis (2003).

⁶ Entre los manuales de español que han pretendido aunar la enseñanza comunicativa con el aprendizaje de la gramática, destacan Castro Viúdez y Rosa Muñoz (1990), Sánchez, Espinet y Cantos (1995), Centellas (1996), Álvarez (coord.) (2000), Sánchez, Moreno y Santos (1997), etc.

tareas,⁷ que es un procedimiento pedagógico que busca procesos de comunicación reales en el aula y se centra en la forma de organizar, secuenciar y llevar a cabo las actividades de aprendizaje en ésta. Este modelo planifica las unidades didácticas no sólo mediante tareas comunicativas, sino también mediante tareas intermedias, precomunicativas, posibilitadoras o de contenido gramatical (cf. Estaire y Zanón 1994 y Alba y Zanón 1999). No rechaza la gramática, aunque ésta se trabaja sólo porque es necesario para poder llevar a cabo una tarea comunicativa final, que no deja de ser el eje central. Los alumnos van siendo conscientes de la gramática mediante las tareas intermedias. En este sentido, Gómez del Estal y Zanón (1999) proponen seis criterios que pueden definir las características de las tareas gramaticales o tareas formales en el marco de una enseñanza mediante tareas:

1. El objetivo de las actividades de concienciación gramatical es hacer reflexionar a los alumnos sobre determinados fenómenos gramaticales.
2. Éstas se dirigen a provocar el análisis y la comprensión de las propiedades formales y funcionales de estos fenómenos.
3. Las actividades de concienciación gramatical presentan los fenómenos gramaticales de manera que permitan a los alumnos construir, a través de un proceso de descubrimiento progresivo, una representación mental o regla X de los mismos.
4. La utilización precisa de la estructura en comprensión y producción debe ser esencial para la resolución de la actividad.
5. La actividad debe incorporar posibilidades de uso comunicativo de la lengua.
6. La tarea debe incorporar una fase de “feedback” al alumno sobre su utilización de la estructura a lo largo de toda la actividad.

No obstante, son sus mismos divulgadores los que advierten que cómo enseñar gramática es la asignatura pendiente de la enseñanza mediante tareas

⁷ Acerca del enfoque mediante tareas, cf., entre otros, Alba y Zanón (1999), Candlin (1990), Candlin y Murphy (eds.) (1987), Fotos y Ellis (1991), Gómez del Estal y Zanón (1999), Instituto Cervantes: *Breve seminario práctico sobre tareas*, Centro Virtual del Instituto Cervantes (http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=5252), Loschky y Bley-Vroman (1993), Long (1997), Nobruyoshi y Ellis (1993), Nunan (1996), Roca, Valcárcel y Verdú (1990), Staire y Zanón (1994), Zanón (coord.) (1999).

y es ésta la razón por la que nuestro artículo se dirige a intentar mejorar en lo posible aquello que en este enfoque concierne a la enseñanza de la gramática. Nosotros, ante el debate de si la concienciación metalingüística—en otras palabras, la gramática—es beneficiosa en el proceso de aprendizaje de una L2/LE, nos hemos posicionado junto a López García (2005: 14), quien señala que no existe paralelismo entre adquisición de la lengua materna y la de una segunda lengua. Para lo segundo necesitamos la gramática:

La metodología de enseñanza de idiomas progresó decididamente cuando empezó a establecer un paralelismo entre la adquisición de la lengua materna y el aprendizaje de una segunda lengua. Sin embargo, esta comparación tiene sus límites, pues el primer proceso es espontáneo, se produce con una motivación absoluta y no tiene antecedentes, mientras que el segundo es un proceso reflexivo, que cuesta trabajo y se apoya siempre en experiencias lingüísticas previas. Esto significa que, aunque los métodos de enseñanza de idiomas se esfuerzan por calcar el proceso de adquisición, a la hora de la verdad la reflexión sobre la nueva lengua es muy diferente de la reflexión sobre la lengua propia. Sabemos, sin que nadie nos lo diga y sin poder racionalizarlo, cuándo algo está mal dicho en nuestra lengua. Para obtener un juicio parecido de aceptabilidad en una lengua segunda, en cambio, tenemos que acudir a nuestro conocimiento de las reglas gramaticales de la misma.

Cuando se trata de la gramática en la didáctica de lenguas, tanto propias como extranjeras, nos hallamos ante la aplicación de conocimientos lingüísticos a este ámbito didáctico, esto es, nos encontramos ante un aspecto de la lingüística aplicada. Por esta razón, la gramática en sí no debe ser en este caso un objetivo del aprendizaje, pues para eso ya están otras ramas de la lingüística no aplicada, como son la morfología y la sintaxis, sino un mero instrumento que permita la comunicación correcta. Debemos tener en cuenta que una cosa es aprender a hablar una lengua, para lo que necesitamos la gramática sólo como mero instrumento, y otra muy distinta estudiar gramática teniendo ésta como objeto de reflexión, algo que es objetivo exclusivo de especialistas, los gramáticos. Ahora bien, la única utilidad que pueden tener los resultados de esta reflexión de especialistas es su conversión en un instrumento útil y práctico capaz de ser aplicado para poder hablar una lengua. Sin esta utilidad, la gramática se convierte en un ejercicio huero y fútil.

Resulta, pues, indispensable elaborar gramáticas auténticamente pedagógicas que permitan la comunicación en las distintas lenguas y es por ello por lo que en este trabajo nos planteamos dos objetivos concretos:

1. A partir del enfoque mediante tareas, sentar las bases teóricas y metodológicas para la elaboración de una gramática pedagógica del español como L2, y
2. La creación de guías y recursos didácticos en forma de fichas que sirvan de apoyo para que el profesor de español como L2 pueda estructurar las explicaciones de problemas gramaticales (morfológicos y sintácticos) del modo más sencillo y práctico.⁸

El método que pensamos emplear en las fichas didácticas se aleja del tradicional de explicación gramatical más batería de ejercicios posterior y posee como cimientos básicos los conceptos de secuenciación e inferencia: a partir de una reflexión gramatical previa que sólo conocerá el profesor se planteará una secuencia explicativa que permitirá al alumno inferir los conceptos gramaticales que se intentan explicar y que le serán útiles en determinadas situaciones comunicativas.

2. Presupuestos básicos

Una vez establecidos los fundamentos teóricos que soportan la propuesta que aquí presentamos, el siguiente paso será detallar el modelo de enseñanza de la gramática E/LE que estructuramos a partir de las premisas fundamentales del enfoque por tareas⁹ y de la aplicación realizada por Zanón y Gómez

⁸ Desde nuestro punto de vista, y frente a lo postulado por Martín Peris (²2005) en su esbozo de caracterización de lo que debe ser una gramática pedagógica (cf. *supra*), la sencillez y la practicidad no deben estar reñidas con el rigor científico, que debe prevalecer siempre en cualquier trabajo de investigación.

⁹ Como ya hemos señalado, el papel de la gramática en el enfoque comunicativo de la enseñanza de lenguas ha sido ampliamente discutido. Por nuestra parte, asumimos a la opinión expresada en Fernández (2001: 24) cuando se afirma que: “Es un error recalcitrante considerar que en el enfoque comunicativo no se trabaja con la gramática. En primer lugar, se favorece la adquisición de la gramática implícita, suscitando la interacción lingüística, y la formación, contraste y confirmación de hipótesis sobre el funcionamiento de la lengua, en el punto concreto en que se está trabajando. En segundo lugar, sí que se practica y se hace reflexión sobre el funcionamiento de la lengua para agilizar el proceso de contraste y confirmación de hipótesis; la diferencia consiste en que esa reflexión promueve o sale al paso de las hipótesis que se forman en la interacción comunicativa y, por otro lado, se realiza teniendo en cuenta todos los elementos que intervienen en la situación de comunicación a diferencia de lo que ocurriría con las explicaciones de la gramática clásica, que no se han preocupado de esta dimensión y se han limitado a la descripción del sistema de la lengua como abstracción”.

del Estal (1999). Para una mejor comprensión de este modelo, deberán tenerse en cuenta en primer lugar los siguientes presupuestos básicos:

1. Aprender gramática no consiste en asimilar reglas abstractas de combinación, sino en asimilar mecanismos que contribuirán a la expresión del ser subjetivo del estudiante y/o a una comunicación subjetivable.
2. Los contenidos gramaticales pueden ser asimilados por los estudiantes mediante inferencias. En cierta medida, se trata de una aplicación de lo que Lorenzo (2004: 35) reconoce como “hipótesis de percepción del rasgo”. En este modelo de enseñanza, el estudiante debe percibir que existe una estructura gramatical útil para sus fines comunicativos. Así, la presentación en el aula de una estructura de forma intensiva provocaría la aparición de lo que denomina “conocimiento percibido”. Este autor añade que la hipótesis de percepción del rasgo supone una postura intermedia entre los enfoques polares de atención a la forma frente a atención al significado, desde el momento en que la atención a la forma (entendida como estructura gramatical) está supeditada a fines comunicativos.¹⁰ Además este tipo de aprendizaje implícito resulta, frente al conocimiento gramatical explícito, mucho más duradero: “Efectivamente, el conocimiento gramatical explícito ha demostrado ser fácil presa de olvido en plazos que algunos autores cifran en unos tres meses (Zobl 1995). El conocimiento gramatical implícito, sin embargo, se muestra como un conocimiento esencialmente distinto mucho más resistente a la erosión, similar por tanto al conocimiento de la primera lengua donde el fenómeno de desgaste normalmente conocido como *atrición* es prácticamente inexistente” (cf. Lorenzo 2004: 39).
3. La mayor parte de los contenidos gramaticales deben poder desarrollarse en todos los niveles del aprendizaje de una lengua extranjera; la diferencia estribará en el grado de profundidad (cuanto más elevado sea el nivel de aprendizaje, mayor será la profundización en los conceptos gramaticales). Asimismo, la decisión sobre qué contenidos gramaticales y con qué nivel de profundidad deben enseñarse en

¹⁰ Lorenzo (2004) utiliza el análisis llevado a cabo por Gómez del Estal y Zanón *op. cit.* como ejemplo de aplicación de la hipótesis de percepción del rasgo: “Gómez del Estal y Zanón (1999) aplican este procedimiento para que el alumno perciba las diferencias de uso entre las unidades adverbiales de lugar (dentro/fuera) y de dirección (adentro/afuera) a alumnos de español con árabe como L1.”

los distintos niveles deberá tomarse desde una perspectiva eminentemente comunicativa. De todas formas, aconsejamos la aplicación de este nuevo enfoque de la enseñanza de la gramática a aquellos aspectos de la misma que planteen mayor dificultad para su aprendizaje en cada nivel. En este sentido, Lorenzo (2004: 185), advierte de que la instrucción formal no beneficia de forma directa la adquisición de estructuras menos marcadas. A la hora de establecer el grado de marcación de las estructuras gramaticales de una lengua afirma que: “Íntimamente relacionados con el grado de marcación se encuentran criterios relacionados con el mayor o menor grado de dificultad de las estructuras, por la complejidad cognitiva que la adquisición de cada estructura específica requiere, el grado de regularidad de las reglas gramaticales (esto es la existencia de excepciones), la frecuencia con la que se manifiesta en el input, su grado de redundancia semántica, entre otras cuestiones”. Todo ello deberá ser tenido en cuenta por el docente a la hora de seleccionar los contenidos gramaticales que van a ser objeto de atención focalizada en el aula (no todos los contenidos gramaticales deben enseñarse acompañados de una explicación explícita):

4. El profesor será quien determine:
 - a) El alcance del contenido que va a enseñar en el aula, siempre en función del nivel de aprendizaje. En este punto es necesario recordar que dicho nivel de aprendizaje no viene dado solamente por el nivel del curso que se va a impartir, sino que también y sobre todo debe tenerse en cuenta el nivel de conocimiento con el que el alumno inicia su aprendizaje.
 - b) El número de fichas en que se transformará este contenido.
5. Las fichas elaboradas sobre un contenido gramatical se tomarán como un punto de partida para iniciar el aprendizaje y no como un fin en sí; además, deberán entenderse como dinámicas y adaptables al grupo.
6. Las tareas deben secuenciarse siguiendo el esquema:
 - a) Reflexión gramatical. El profesor debe llevar a cabo esta labor de forma previa a la elaboración de las fichas. Se trata de una fase fundamental, ya que condicionará el contenido y el número de fichas que se elaboren. Como ya hemos señalado, la reflexión

gramatical debe estar guiada por el principio de que el alumno debe asimilar contenidos gramaticales lo más rentable posible en la comunicación.

- b) Fichas. Los conceptos esquematizados en la reflexión gramatical deberán convertirse en fichas de trabajo para utilizarlas en clase.
- c) Material adicional. El profesor decidirá si complementa las fichas con un material adicional que contribuya a la solución de las mismas (listas de vocabulario, textos, etc.). De cualquier manera, el material adicional deberá contener unidades con las que se trabaje en las fichas. De otro modo, la inclusión de material adicional podrá interferir en el aprendizaje.
- d) Puesta en común.
- e) Situaciones comunicativas en el aula. En ellas se aplicarán los contenidos gramaticales previamente trabajados por grupos. Estas situaciones pueden plantearse en dos niveles:
 - i. Pequeños grupos en el aula, seguidas de una puesta en común.
 - ii. Gran grupo. Es el nivel óptimo de aplicación, siempre que el número de estudiantes concentrados en el aula lo permita.

3. El papel del alumno y del profesor en el aula

El trabajo de la gramática mediante tareas exige la interacción cotidiana en el aula en dos niveles:

- a) Alumno–Alumno
- b) Alumno–Profesor¹¹

¹¹ Reproducimos aquí una metáfora que Nunan (1996: 86–87) extrae de Dubin y Osh-tain (1986) y la utiliza para ejemplificar, consideramos que de una forma clara, cómo debe entenderse el papel del alumno en el aula: “Los términos *juego* y *jugadores* contienen un rico potencial para el desarrollo de una metáfora referida al alumnado de lengua. Sólo una interpretación superficial permite considerar el juego como una actitud recreativa confinada a los intereses de los niños. Como jugador, hay que participar activamente. Al mismo tiempo, hay que concentrarse para observar a los demás. Los jugadores participan en todas las formas de interacción que son importantes en un curso comunicativo de lengua: individualmente, en parejas, en grupos reducidos y como grupo completo. Como jugadores, los participantes llegan a considerar el aprendizaje de una lengua como algo muy diferente del “saber” que asocian con otras experiencias escolares de su vida”.

Asumir esta idea implica, además, la aceptación del profundo cambio que debe producirse en los roles de profesor y alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje con respecto a una enseñanza de corte tradicional. Según Breen y Candlin (1980: 108) el profesor debe adoptar tres papeles en la clase:

1. Facilitador del proceso comunicativo.
2. Partícipe del mismo.
3. Observador y alumno al mismo tiempo.

A estos tres roles añadiremos, en función de la aplicación metodológica que proponemos, el de articulador del mismo proceso comunicativo, quedando la descripción de funciones como sigue:

PAPEL	MECANISMOS
Articulador del proceso comunicativo	Mediante la selección de los contenidos gramaticales que deben ser objeto de atención en clase y el grado de profundidad con que dichos contenidos deben ser analizados.
Facilitador del proceso comunicativo	Mediante la confección de las fichas que han de llevarse al aula.
Partícipe del mismo	Mediante la atención a los alumnos durante el proceso de aprendizaje (trabajo en grupos).
Observador y alumno al mismo tiempo	Mediante la valoración in situ del grado de éxito de las fichas y el aprendizaje sobre la forma de mejorarlas. Cada sesión con los estudiantes debe someter a juicio el material del trabajo facilitado por el profesor y servir para que este sea modificado en caso de no obtener los resultados deseados.

Por su parte, el alumno se convierte en artífice de su propio aprendizaje y del de los demás desde el momento en que el trabajo y la discusión en grupos desemboca en el establecimiento de las inferencias necesarias para la adquisición de la estructura gramatical en cuestión.

4. Tipología de ejercicios

A la hora de determinar los tipos de ejercicios de que constarán las fichas con las que se puede trabajar en el aula, el profesor tendrá en cuenta las exigencias cognitivas generales a las que debe responderse, que para Nunan (1996: 111) son: atender y reconocer (habilidad del alumno para reconocer que se trata de un ejemplo del lenguaje) e interpretar (habilidad para entender la información). Desde esta perspectiva, los tipos de ejercicios que pueden proponerse son:

1. De observación. Los alumnos observarán, en pequeños grupos, contextos lingüísticos relacionados con la tarea gramatical en cuestión (en este punto resulta eficaz la comparación de estructuras). En dichos contextos se tratará de emplear un vocabulario adaptado al nivel de aprendizaje (si es posible, incluido en el material adicional).
2. De identificación de la regla. El grupo decidirá si, en función de lo observado anteriormente, nuevos casos resultan adecuados a la regla gramatical observada o inadecuados. Estos ejercicios ayudan al profesor a confirmar si la observación se ha realizado correctamente por parte del grupo.
3. De completar. Pueden resultar muy básicos. En ellos los alumnos completarán secuencias lingüísticas dadas siguiendo los parámetros establecidos en el ejercicio de observación (incluso podrán usarse las mismas unidades lingüísticas).
4. De repetición de mecanismos. Exigen un esfuerzo mayor por parte del grupo. Los alumnos deberán repetir el mecanismo gramatical objeto de la tarea con unidades lingüísticas diferentes de las propuestas en el observa (por ejemplo, convertir construcciones activas en pasivas o, en un nivel más básico, afirmativas en negativas).

5. Situaciones comunicativas

Como ya hemos señalado anteriormente, las situaciones comunicativas se plantearán en el aula cuando la estructura gramatical en cuestión haya sido tratada de manera reflexiva a partir de ejercicios incluidos en fichas previas. Será el profesor quien determine qué situaciones comunicativas resultan más adecuadas para cada contenido gramatical teniendo en cuenta que:

1. El profesor las aprovechará para llevar a la práctica la tarea gramatical.
2. Deben adaptarse lo más posible a la tipología, los intereses, el nivel y el número de estudiantes ubicados en el aula.
3. Podrán contextualizarse de varias formas:
 - a) En función de las situaciones comunicativas a las que el alumno vaya a enfrentarse en la práctica cotidiana. Este tipo de contextualización funciona bien cuando el alumno aprende la lengua en cuestión en un entorno de hablantes nativos de la misma.
 - b) En función de las situaciones comunicativas a las que el alumno debería poder enfrentarse cuando use la lengua que estudia. Resulta una contextualización más estandarizada que la anterior.
 - c) En función de las situaciones comunicativas que el profesor quiera introducir en el aprendizaje de los alumnos, incluyendo contenidos socioculturales.
4. Podrán destinarse a ejercitar la tarea gramatical desde cualquiera de las cuatro destrezas (comprensión/expresión oral y escrita), siempre que conlleven un grado aceptable de interacción en el aula.

6. Conclusiones

El avance de los estudios sobre metodología de la enseñanza de lenguas demuestra que es posible abordar los contenidos gramaticales desde una perspectiva que se aleja de la instrucción directa y se inscribe en la órbita del aprendizaje mediante tareas. Para ello, debe tomarse como punto de partida que la gramática de una lengua no puede ser concebida como un fin en sí misma y que es necesario considerarla un medio más al servicio de la capacitación del alumno en las destrezas relacionadas con el aprendizaje de una lengua. Desde esa perspectiva, esbozamos aquí un método de enseñanza-aprendizaje en ningún modo excluyente y que tiene como objetivo abordar los contenidos gramaticales que puedan resultar más complejos en cada nivel de aprendizaje de una forma dinámica, participativa y con una modificación sustancial tanto en la consideración de los contenidos que deben ser tratados como en el papel del alumno y del profesor en el citado proceso. En síntesis, las modificaciones más generales que conllevan estos

nuevos planteamientos con respecto a la enseñanza de la gramática en el aula E/LE se resumen en la siguiente tabla:¹²

Aspectos del proceso	Método tradicional	NUEVOS PLANTEAMIENTOS
Papel del profesor	Activo-lección magistral	Activo-coordinativo
Papel del alumno	Pasivo	Activo-Interactivo
Contenidos	Sistemáticos	Gramática del uso
Evaluación	Sin posibilidad de control simultáneo (prueba objetiva)	Evaluación por objetivos (tareas finalizadas)

Bibliografía

- Alba, J. M. & J. Zanón (1999): Unidades didácticas para la enseñanza del español/LE en los Institutos Cervantes. In: J. Zanón (coord.): *La enseñanza del español mediante tareas*. Madrid: Edinumen, 149–171.
- Álvarez, M^a. A. (coord.) (2000): *Sueña*. Madrid: Anaya.
- Austin, J. L. (1962): *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. J. O. Urmson & M. Sbisà (eds.), Oxford: Clarendon.
- Bachman, L. F. (1990): *Fundamental considerations in language testing*. Oxford: Oxford University Press.
- Bachman, L. F. & A. S. Palmer (1996): *Language testing in practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloomfield, L. (1933): *Language*. New York: Holt.
- Breen, M. & C. Candlin (1980): The essentials of a communicative curriculum in language teaching. *Applied Linguistics* 1(2): 89–112.
- Canale, M. (1983): From communicative competence to communicative language pedagogy, in J. C. Richards & R. W. Schmidt (eds.): *Language and communication*. London: Longman, 2–27.
- Canale, M. & M. Swain (1980): Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics* 1: 1–47.
- Candlin, C. (1990): Hacia la enseñanza de lenguas basada en tareas. *Comunicación, lenguaje y educación* 7–8: 33–53.

¹² Por la importancia que revisten, algunos de los aspectos del proceso que no se han abordado en este documento deberán ser tratados de una forma más pormenorizada en futuros desarrollos. Nos referimos fundamentalmente a los contenidos y la evaluación.

- Candlin, C. N. & D. Murphy (eds.) (1987): *Language learning tasks*. New York: Prentice Hall.
- Castro Viudez, F. & S. Rosa Muñoz (1990): *Ven*. Madrid: Edelsa.
- Celce-Murcia, M., Z. Dörnyei & S. Turrell (1995): A pedagogically motivated model with content specifications. *Issues in Applied Linguistics* 6: 5–35.
- Cenoz Irigui, J. (2005): El concepto de competencia comunicativa. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.): *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 449–465.
- Centellas, A. (1996): *Método de español para extranjeros*. Madrid: Edinumen.
- Consejo de Europa (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2001 por Cambridge University Press, con el título *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment*).
- Coronado, M^a. L. (1998): Últimas aportaciones a la enseñanza de la gramática: aproximación inductiva, actividades de concienciación gramatical y tareas formales. *Carabela* 43: 81–93.
- Chomsky, N. (1965): *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dirven, R. (1990): Pedagogical grammar. *Language Teaching* 23: 1–18.
- Ellis, R. (2001): Investigating form-focused instruction. In R. Ellis (ed.): *Form-focused instruction and second language learning*. *Language Learning* 51: 1–46.
- Ellis, R. (2003): Grammar teaching-practice or consciousness raising?. In: J. Richards & W. Renandya (eds.): *Methodology in language teaching: An anthology of current practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 167–174.
- Estaire, S. & J. Zanón (1994): *Planning classwork: A task-based approach*. Oxford: Heinemann.
- Fernández, S. (coord.) (2001): *Tareas y proyectos en clase*. Madrid: Edinumen.
- Fotos, S. S. & R. Ellis (1991): Communicating about grammar: A task-based approach. *TESOL Quarterly* 25: 605–628.
- Gómez del Estal, M. (1994): Una propuesta didáctica de la gramática. *Boletín de ASELE* 10: 21–29.
- Gómez del Estal Villarino, M. (2005): Los contenidos lingüísticos o gramaticales. La reflexión sobre la lengua en el aula de E/LE: criterios pedagógicos, lingüísticos y psicolingüísticos. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.): *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 767–787.
- Gómez del Estal, & J. Zanón (1999): Tareas formales para la enseñanza de la gramática en la clase de español. In: J. Zanón (coord.): *La enseñanza del español mediante tareas*. Madrid: Edinumen, 73–101.
- Halliday, M. A. K. (1973): *Explorations in the functions of language*. London: Edward Arnold.
- Hymes, D. (1972): On communicative competence. In: J. B. Pride & J. Holmes (eds.): *Socio-linguistics*. Harmondsworth: Penguin, 269–293.
- Instituto Cervantes: *Breve seminario práctico sobre tareas*, Centro Virtual del Instituto Cervantes. (http://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=5252)

- Long, M. (1991): Focus on form: a design feature in language teaching methodology. In: K. de Bot, R. Ginsberg & C. Kramersch (eds.): *Foreign language research in cross-cultural perspective*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 39–52.
- Long, M. (1997): Focus in form in Task-Based Language Teaching. *Fourth Annual McGraw-Hill Satellite Teleconference*. (<http://www.mhhe.com/socscience/foreignlang/top.htm>)
- López García, A. (2005): *Gramática cognitiva para profesores de español L2*. Madrid, Arco/Libros S.L.
- Lorenzo, F.J. (2004): Atención a la forma/atención al significado: implicaciones metodológicas para el desarrollo de la competencia gramatical en el aula de español como L2. In: *La competencia lingüística y comunicativa en el aprendizaje del español como lengua extranjera*. Madrid: Edinumen, 33–44.
- Loschky, L. & R. Bley-Vroman (1993): Grammar and task based methodology. In: G. Grookes y S. Gass (eds.): *Task and language learning 1*, Clevedon: Multilingual Matters, 123–167.
- Lyster, R. & L. Ranta (1997): Corrective feedback and learner uptake: negotiation of form in communicatives classrooms. *Studies in Second Language Acquisition* 19: 37–66.
- Martín Peris, E. (2005): La subcompetencia lingüística. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.), *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S. A., 467–489.
- Matte Bon, F. (1987): La gramática en un enfoque comunicativo. *Actas de las 1^{as} jornadas internacionales de didáctica del español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 75–81.
- Matte Bon, F. (1988a): De nuevo la gramática. *Actas de las 2^{as} jornadas internacionales de didáctica del español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 109–124.
- Matte Bon, F. (1988b): En busca de una gramática para comunicar. *Cable* 1: 36–39.
- Matte Bon, F. (1992): *Gramática comunicativa del español. De la idea a la lengua II*. Barcelona: Difusión.
- Matte Bon, F. (1994): Hacia una gramática de los porqués y de los cómo. *Didáctica del español como lengua extranjera 2*. Madrid: Colección Expolingua.
- Matte Bon, F. (1998): Gramática, pragmática y enseñanza comunicativa del español como lengua extranjera. *Carabela* 43: 53–79.
- Matte Bon, F. (1999): ¿Cómo debe ser una gramática que aspira a generar autonomía y adquisición?. *Actas del IX Congreso Internacional de ASELE*. Málaga: ASELE, 57–79.
- Nobruyoshi, J. & R. Ellis (1993): Focused communication tasks and second language acquisition. *ELT Journal* 47: 203–218.
- Nunan, D. (1996): *El diseño de tareas para la clase comunicativa*. Madrid: Cambridge University Press.
- Ortega, J. (1999): La instrucción gramatical en el enfoque comunicativo. *Actas del IX Congreso Internacional de ASELE*. Málaga: ASELE, 133–140.
- Perales Ugarte, J. (2005): La conciencia metalingüística y el aprendizaje de una L2/LE. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.): *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 329–349.
- Richards, J. C. & T. S. Rodgers (1998): *Enfoques y métodos en la enseñanza de idiomas*. Madrid: Cambridge University Press.

- Roca, J., M. Valcárcel & M. Verdú (1990): Hacia un nuevo paradigma en la enseñanza de idiomas modernos: El enfoque por tareas. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 8: 25–46.
- Sánchez, A., M. T. Espinet & P. Cantos (1995): *Cumbre*. Madrid: SGEL.
- Sánchez, J., C. Moreno & I. Santos (1997): *Español sin fronteras*. Madrid: SGEL.
- Sánchez Pérez, A. (1992): *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*. Madrid: SGEL.
- Sánchez Pérez, A. (2005): Metodología: conceptos y fundamentos. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.): *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 665–688.
- Saussure, F. de (1977): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Searle, J. (1969): *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skinner, B. F. (1957): *Verbal behaviour*. New York: Appleton–Century–Crofts.
- Vez Jeremías, J. M. (2005): Aportaciones de la lingüística. In: J. Sánchez Lobato & I. Santos Gargallo (dir.): *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería S.A., 127–145.
- Zanón, J. (coord.) (1999): *La enseñanza del español mediante tareas*. Madrid: Edinumen.

RECENSIONES

György Domokos: La sintassi volgare di Bonvesin dra Riva. Aspetti di fonetica, morfologia e sintassi. *Humanæ Litteræ* 13. Edizioni C.U.S.L., Milano, 2008, 149 pp.

György Domokos, attraverso i testi di Bonvesin dra Riva ci invita in quel periodo del milanese (e della lingua italiana in generale) nel quale il sistema della declinazione latina concede le sue funzioni ad altre soluzioni grammaticali. Che una concezione semplificata di questa evoluzione non sia sostenibile, viene chiaramente dimostrata dal presente volume. Siamo in un periodo precedente a Dante, in un'epoca che risulta molto "dinamica". Il toscano non ha ancora conquistato la sua futura posizione primaria ed autoritaria e, in linea generale i diversi volgari hanno pari opportunità ed importanza. Non solo su questo livello si percepisce il dinamismo dei mutamenti; poiché diverse forme grammaticali scendono in campo e gareggiano ad armi pari anche nell'ambito dello stesso volgare. Tale complessità si riflette anche nella coniugazione verbale del milanese: vediamo un paradigma che copre tutti i casi possibili della concordanza dei tempi e che contiene felicemente tre tipi paralleli di condizionale, due tipi di futuro e due diversi ausiliari per tutti i tempi del passivo.

L'autore, nei primi capitoli, dopo aver sintetizzato le caratteristiche della morfologia del volgare bonvesiniano, mette in risalto una caratteristica particolare del milanese antico: un elemento extranucleare può esser inserito tra il verbo ausiliare e il verbo flesso. Questo elemento consta in un avverbio, pronome, sintagma preposizionale o una frase subordinata: *el à in scrig methudo* 'egli ha messo per iscritto'; *el ha plu for-*

te ka si medbesmo amao 'egli ha amato più fortemente che sé medesimo'.

Gy. Domokos stabilisce anche l'ordine relativo fissato nei complessi verbali che contengono più di due forme. Conclude che la posizione più lontana dal verbo flesso è occupata dagli ausiliari temporali (*aver* e *ess*) e che procedendo verso destra seguono gli ausiliari modali (*dever*, *podber*, *voler*) quelli del passivo (*ess* e *fi*) infine gli ausiliari del fattitivo (*far* e *lassar*); formulando il seguente schema: Temp – Mod – Pass – Fatt – Less.

In base a 3000 versi esaminati del corpus bonvesiniano l'autore presenta la statistica delle diverse forme del condizionale: per le forme del condizionale sintetico (Infinito + HABEBAM) si trovano due esempi, per il condizionale analitico (HABUIT + ESSE) sette forme. Questi si trovano solo nella terza persona del singolare e del plurale. La ricorrenza e la distribuzione non complementare dei due tipi mostrano chiaramente le incertezze attorno alla nascita della forma grammaticale del condizionale. Le altre forme in questo modo verbale sono composte dall'Infinito + HABUI. Ne son presenti ben 20 forme, quindi sono in grande maggioranza.

Un'ulteriore caratteristica del milanese su cui l'autore getta luce è la coesistenza di due forme verbali nella costruzione passiva (*fi* e *es*). Questa caratteristica risulta una particolarità ancor più significativa se si considera il fatto che nelle lingue romanze uno dei due verbi, *fi* < FIERI appunto, si trova solo rarissime volte, e che nel milanese sia il paradigma formato col verbo *es* < ESSE, sia il già menzionato verbo non semplicemente si ritrovano, ma formano due paradigmi completi e indipendenti (almeno a la prima vista). La differenza tra di loro, compresi i contesti in cui appaiono,

vengono esaminati con una logica ferrea formulando una sequenza di argomenti indiscutibili. L'ipotesi che György Domokos offre come conclusione e soluzione per la detta differenza è la seguente: "mentre *fi* accompagna i participi di carattere prevalentemente verbale, *ess* si accompagna ai participi di carattere prevalentemente aggettivale".

Dall'analisi di diverse forme verbali come il futuro analitico, il fattitivo, forme composte del gerundio e le forme contenenti il participio, si procede verso un altro discorso, non meno apprezzabile del libro, alla questione dell'ordine dei costituenti. L'autore elenca tutti i tipi di ordine delle frasi indicative, interrogative e delle frasi all'imperativo con le relative statistiche di frequenza. Ammettendo che certi fenomeni si devono al carattere poetico del testo e che altri invece sono ottenuti da un eventuale ordine "marcato"; l'autore cerca di ricostruire il modello di frase della lingua di Bonvesin costruendo "uno schema unitario con dei *parametri* variabili che permettano tutte le realizzazioni possibili". Per le frasi principali Gy. Domokos stabilisce lo schema "Elemento interrogativo / Tema o Focus | Forma verbale flessa | Soggetto | (Elemento avverbiale) | Verbo lessicale non flesso | Oggetto | Altri elementi". Ciò subisce modifiche nel caso delle subordinate e della frase all'imperativo, modifiche comunque che risultano inseribili nello schema prestabilito.

Nel penultimo capitolo si prendono in esame i tipi delle subordinate, e poi vengono tratte le dovute conclusioni. I seguenti appendici accuratamente esposti non solo completano il paradigma verbale offerto da Adolfo Mussaffia, ma propongono anche un'analisi delle

reggenze verbali aggettivali e sostantivali (con frasi di esempio) nonché forniscono un'ottima tabella riassuntiva per la formazione delle parole.

Il volume di György Domokos offre un modello preciso per quanto riguarda il metodo di trattare gli esiti di una ricerca linguistica e fornisce una descrizione sincronica del milanese medievale tenendo ben presenti sia gli studi tradizionali che quelli moderni e creando così un nuovo punto di partenza per gli studi successivi in questo campo.

Réka Bartoss
Università Cattolica Péter Pázmány

Klára Elterné Czöndör: A szefárd zsidók nyelve a történelem tükrében [La lingua degli ebrei sefarditi allo specchio della storia]. Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica Péter Pázmány, Piliscsaba, 2007, 305 pp.

Gli ebrei sefarditi, cacciati dalla Spagna nel 1492, più di 500 anni fa, hanno mantenuto la loro identità grazie all'attaccamento alle tradizioni religiose, culturali e soprattutto alla lingua, detto "ladino" o "judeoespañol". Il volume di Klára Elterné Czöndör si propone come uno studio comprensivo di tale idioma: lo presenta nella sua evoluzione, attraverso le sue varietà diatopiche e diastratiche, anzi, anche attraverso un interessantissimo esame sociolinguistico riguardante la sua evoluzione nel Novecento e la situazione attuale dei suoi parlanti.

La struttura del libro rispecchia le tappe che gli ebrei sefarditi riconoscono come la propria storia. Il primo capitolo, dedicato agli antifatti storici, porta perciò anche il sottotitolo Sefarad 1 e riguarda tutto l'arco di tempo dai primi

insediamenti ebraici sulla Penisola Iberica (forse databili addirittura al VI secolo avanti Cristo) fino al dominio dei Re Cattolici. La posizione sociale dell'etnia e la tolleranza verso la comunità ebraica varia di epoca in epoca: sotto Roma, sotto il Regno dei Goti, sotto gli Arabi e nei regni cristiani. Il capitolo seguente è dedicato alla diaspora primaria, cioè l'emigrazione primaria verso gli stati cristiani dell'Europa (con un accenno particolare ai paesi di prevalenza protestante), verso Est e verso l'Africa: questi territori e situazioni sono designati con la denominazione Sefarad 2. Il seguente capitolo presenta la situazione del Novecento, l'emigrazione secondaria verso le Americhe e verso Israele (Sefarad 3). L'autrice presenta pure un quadro comprensivo della situazione attuale delle comunità sefardite in Turchia, Grecia, Macedonia, Bosnia, Serbia, Bulgaria, Romania, l'Africa del Nord, le Americhe ed Israele.

Una parte notevole del libro è dedicata alla descrizione linguistica dell'idioma. Si comincia con le lingue degli ebrei in generale, per passare al caso specifico della Spagna. L'autrice dedica un'attenzione particolare ai modi di scrittura (questo è apparso come saggio su *Verbum*, nel numero 2008/1) ed elenca gli elementi che hanno man mano arricchito le diverse varietà dopo l'emigrazione.

La terza parte riguarda l'aspetto sociolinguistico dell'idioma trattato. In questi capitoli veniamo a conoscere le ragioni dei diversi effetti sociali che attualmente portano verso una rapida decadenza. L'autrice non osa certo pronunciarsi sul futuro ma fa intendere che quasi tutti i fattori presenti nel mondo globalizzato sono contrari al man-

tenimento del judeoespañol. Si pone la domanda se una lista di corrispondenza elettronica può contrastare agli effetti indesiderati.

La quarta parte, in effetti, è il riassunto di un'analisi sociolinguistica di una "comunità virtuale" dei parlanti dell'idioma in questione. Dopo la presentazione del metodo, dello svolgimento, dello scopo specifico della ricerca, i risultati vengono presentati in maniera convincente. Certamente, è difficile considerare una comunità virtuale del tutto rappresentativa dal punto di vista linguistico, eppure il caso del judeoespañol è talmente specifico che anche questo pare possibile.

Sono interessanti i legami del tema con l'Ungheria: la presenza degli ebrei sefarditi sul territorio occupato dai Turchi nei secoli XVI–XVII, e anche la figura del rabbino di origine tedesca, Mayer Kayserling, attivo a Buda nella seconda metà dell'Ottocento, grande ricercatore della questione.

Leggendo le pagine di Klára Elterné Czöndör non si può che desiderare che ogni lingua minoritaria incontri una persona capace di presentarla con simile perizia poliedrica.

György Domokos

Università Cattolica Péter Pázmány

Guarino Veronese latin nyelvtana (Regulae). A cura di Géza Vadász. Alba Civitas Történeti Alapítvány, Székesfehérvár, 2007, 171 pp.

Guarino Veronese (Verona, 1374–Ferrara, 1460) fu uno dei grammatici più notevoli dell'Umanesimo d'Italia. Dopo gli studi di Costantinopoli insegnò greco e latino a molti personaggi contempora-

nei, fra cui fu anche Giano Pannonio. La grammatica di Guarino Veronese intitolata *Regulae* venne pubblicata dalla Fondazione Alba Civitas a cura di Géza Vadász. L'opera del curatore è il risultato di una curata ricerca filologica durata per anni. È una grammatica in forma di poesia la quale fu usata dai poeti, venne usata nelle università dell'Italia per secoli, per cui il nome di Guarino diventò in Italia il sinonimo della grammatica. Come dice Vadász nella parte introduttiva, il carattere medievale delle *Regulae* si manifesta anche nell'uso del linguaggio simbolico che causò molte difficoltà ai lettori già nel periodo della nascita dell'opera. Perciò Theseus Meghaliciensis considerò necessario già nel Cinquecento interpretare l'opera latina dei 25 esametri di Guarino. Durante i secoli, le continue correzioni e le tentazioni degli studiosi di cercare di ricostruire il testo originale, risultarono più variazioni dell'opera. In questo volume Géza Vadász poggia sulla più vecchia copia conosciuta da lui, quella basata sul manoscritto originale di Ferrara intorno al 1450 che attualmente si trova nella Biblioteca Apostolica Vaticana, nel codice Palat. Lat. 1760. Il curatore volendo pubblicare una variazione di testo che è la più vicina a quella originale, oltre a questa copia, studiò numerose edizioni, esaminando accuratamente le analogie e le differenze. L'opera di Guarino nacque probabilmente durante il suo soggiorno di Venezia. Il curatore verifica quest'ipotesi, riferendosi a Remigio Sabbadini che nel suo volume *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Catania, 1896, cita una lettera scritta da Guarino. Le parole italiane che ci figurano sono veneziane. Verificando la sua tesi, Sabbadini porta anche esempi: *insero*-incalmare, *puto*-pensare e *bruscare*, *exculo*-esser bandezato.

Il volume di Vadász ha tre capitoli. Il primo è l'introduzione che si distingue in cinque parti. Grazie al professore György Domokos (Università Cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba, dipartimento d'italianistica), possiamo leggere la traduzione italiana di questa parte. Dopo l'introduzione scritta in ungherese da Vadász, vale la pena di leggere anche quella tradotta da Domokos. Ci porta più vicino allo spirito delle *Regulae*. Qui tengo importante tener presente che le *Regulae* originariamente vennero scritte in latino.

Nella prima parte dell'introduzione il curatore riassume le esperienze delle sue ricerche, rappresenta i motivi della nascita di questo volume. Gli spiritosi esempi citati da Vadász come per esempio "[...] avrebbe dovuto definirsi non Siculus (io poeta siciliano), bensì suculus (io, il porcellino) [...]" suscitano l'interesse del lettore già dalle prime pagine. Questa parte viene seguita dalla trattazione dell'influenza delle *Regulae* dal punto di vista dello sviluppo della grammatica in Italia. Qui dice Vadász che nel caso di un'opera la quale fu stata pubblicata più volte per tre secoli è inevitabile il continuo cambiamento. Ma anche l'aumento delle conoscenze grammaticali causò l'ampiamiento del testo. Il curatore cita numerosi esempi, verificando l'influenza delle *Regulae* sullo sviluppo della grammatica in Italia. Menziona tra l'altro un'edizione veneziana del 1542 che già nel titolo afferma che si tratta di un'edizione ampliata di esempi propri, presenta i cambiamenti nell'edizione del 1595 e si riferisce anche ad un volume di mezzo secolo più tardi, del 1647, pubblicato a Roma da Giambattista Corradi, che è una delle grammatiche più monumentali del Seicento.

Poi Vadász tratta il contenuto, la genesi, il carattere e le fonti principali delle *Regulae*. Qui scrive che il primo capitolo della grammatica di Guarino riassume le conoscenze fonetiche poi si seguono otto parti del discorso: *nomen, verbum, participium, pronomem, praepositio, adverbium, interiectio, coniunctio*. Poi il curatore menziona che Guarino non solo diede consigli dettagliati ai metodi dello studio ma disse che era importante conoscere e saper usare le regole le quali lui nominò *generales formulae*.

Vadász continua il volume con un capitolo il cui titolo è: *Gli allievi di Guarino sulle Regulae* perché secondo lui vale la pena di ascoltare anche gli allievi. Però invece di menzionare o citare davvero le opinioni promesse, il curatore dà informazioni del carattere di Guarino, del suo motivo di scrivere delle *Regulae*. Seguendo il testo sappiamo molto anche dei metodi di Guarino i quali consiglia agli studi della lingua latina e c'è un riferimento avvincente anche a Giano Pannonio cioè le ampie conoscenze date da Vadász compensano il piccolo senso di mancanza. Anche senza i pensieri degli allievi, questa parte è la più leggibile del volume.

Alla fine dell'introduzione il curatore dedica una parte all'evoluzione grammaticale basata sulle *Regulae* nella seconda parte del Quattrocento, riferendosi agli altri studiosi che prima di lui si occupavano del tema.

Nella parte seguente, prima della presentazione del testo originale delle *Regulae*, Vadász dà un elenco completo delle abbreviazioni, dei codici consultati da lui. C'è anche una bibliografia ampia, la quale contiene opere italiane, ungheresi, francesi ed anche inglesi. Poi le seguenti circa cento pagine vengono dedicate al testo originale delle *Regulae*. Pos-

siamo leggere il testo in latino con spiegazioni e riferimenti alle altre variazioni trovate da Vadász nei diversi codici consultati da lui. Dopo viene l'indice dei numeri che nella Premessa (parte chiamata da me Introduzione) sono dati tra parentesi. Questi numeri corrispondono al numero delle parti inizianti con lettera maiuscola della grammatica e al numero dell'*Index principiorum grammaticorum*.

Leggendo il volume di Géza Vadász, per la grammatica latina di Guarino possiamo scoprire anche i pensieri dei grammatici dei secoli precedenti e quelli dei secoli seguenti. Attraverso cui il lettore può formare un quadro ricco dello spirito grammaticale dell'epoca, del cambiamento continuo. L'eccezionale modo di vedere nella trattazione del tema, il curatore ci offre la possibilità di conoscere un'opera finora non elaborata in modo così dettagliata. Per concludere possiamo constatare che grazie al curatore del libro, è nato un volume di gran valore per tutti i filologi, storici della letteratura, professori e studenti di lingua latina e ovviamente posso raccomandare l'opera a tutti coloro che si interessano alla grammatica latina. Nel suo insieme questo volume è un prezioso lavoro nell'ambito delle ricerche filologiche relative all'argomento.

Mária Veronika Gecse
Università Cattolica Péter Pázmány

Humanitas Latina in Bohemis. Giorgio Cadorini e Jiří Špička, Albis-Fondazione Cassamarca, Kolín-Treviso, 2006, 264 pp.

La raccolta contiene i contributi presentati al convegno omonimo organizzato a Brandýs nad Labem (Repubblica Ceca) nel giugno 2005 e rappresenta una ric-

ca collezione di interventi sul tema dell'umanesimo latino e neolatino in Boemia, tutti quanti in due versioni: in lingua ceca e in lingua italiana. L'unicità del libro recensito sta nella scelta sofisticata dei singoli articoli, una parte dei quali presenta i risultati di nuove ricerche, pur creando tutti insieme un mosaico di vari aspetti culturali dalle prospettive insolite, eppure attinenti al tema centrale. La sequenza dei contributi segue una logica tematica, cominciando dalla questione religiosa e linguistica fino agli incontri culturali avvenuti sia alle corti barocche in Boemia sia nei ceti popolari. Gli argomenti sono trattati con un'ottica cosmopolita o meglio, rispetto alla realtà descritta, con un'ottica europea comune, cioè spesso sono differenti dall'interpretazione etnocentrica finora prevalente.

La raccolta si apre con tre interventi dedicati al tema della spiritualità nei paesi cechi nel contesto europeo. Nel primo testo, "Ad intelligenciam istius sancti evangelii vobis aliquid describere cupio." *La Vita Caroli* e l'intento predicatorio di Carlo IV", Anna Pumprová presenta i risultati di un'approfondita ricerca sugli intenti predicatori dell'imperatore Carlo IV, sulla base della "Vita Caroli" e dei suoi scritti di carattere esegetico. Tramite l'analisi storico-letteraria dei testi succitati, l'autrice mira a riportare al suo vero valore la funzione dei testi teologico-morali di Carlo IV, a mettere in dubbio il valore storico delle predicazioni che non sarebbero realmente avvenute, a prescindere dal valore letterario dei testi, contestando così il mito dell'imperatore predicatore.

I due testi seguenti, appartenenti anch'essi alla triade introduttiva della raccolta, rappresentano uno sguardo sulla funzione storica non di un indivi-

duo, ma di un fenomeno sociale. Gli articoli di Petra Mutlová e di Jan Stejskal, in cui tutti e due affrontano lo stesso tema dell'eresia medievale, corrispondono alle tendenze attuali a integrare singoli contesti in una piattaforma culturale comune, trovando punti d'incontro. "Ai margini della società: valdesi e ussiti" rappresenta una riflessione sul collegamento dottrinale tra valdesi ed ussiti. Dopo una breve descrizione dei momenti importanti della storia del movimento valdese in relazione allo sviluppo dell'inquisizione, l'autrice passa all'esposizione dei medaglioni di alcuni protagonisti del movimento religioso in Boemia nel Quattrocento, per arrivare al rifiuto del cliché secondo il quale la Scuola di Dresda a Praga fosse di carattere unicamente valdese. Accettando il ruolo intermediario dei membri della Scuola di Dresda nel passaggio tra il movimento valdese e quello ussita, Petra Mutlová riconosce le differenze dottrinali tra i valdesi e la Scuola di Dresda praghese. Sulla base dello studio delle fonti, rileva come l'unico parallelo indiscutibile sia la passione missionaria tanto dei valdesi che dei membri della Scuola di Dresda.

L'articolo già citato di Jan Stejskal, "Gli Ussiti e l'Italia", conclude la parte iniziale trattando l'argomento nello stesso modo, cioè con l'obiettivo di elencare momenti d'incontro, di esporre diversi atteggiamenti di vari protagonisti dell'epoca verso il movimento ussita. L'articolo, dedicato all'analisi della ricezione del movimento ussita in Italia nel Quattrocento, presenta le opinioni degli intellettuali italiani e di un esule boemo (Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini, Bartolomeo della Fonte, Giovanni Gerolamo da Praga). Siccome tale ricezione non risulta univocamente ne-

gativa o positiva (ma nemmeno si incontra indifferenza) verso tutte e due le parti del conflitto, cioè il campo cattolico e quello eretico ussita, il contributo di Jan Stejskal non solo conferma la rilevanza del fenomeno religioso nel Quattrocento, ma offre anch'esso una prospettiva più ampia che permette di rivelare e inserire nel contesto storico anche le motivazioni degli attori e rispettare al massimo la complessità della problematica europea.

Tra gli interventi che trattano la spiritualità europea va aggiunto l'articolo di Jana Přívratská "La Panglottia di Comenio come tentativo di affrontare la comunicazione tra nazioni di lingua diversa nel XVII secolo", che presenta un parallelo con la realtà odierna. Dalla concezione della panglottia di Comenio, la funzione della lingua in quanto tessuto connettivo della società, l'esigenza di una lingua artificiale e di un sistema d'insegnamento di qualità, si giunge alla tesi di una necessità continua e di un parallelo attraverso i secoli, un'integrazione sociolinguistica realizzata.

L'articolo di Jan F. Pavlíček "Gian Gastone de' Medici e la sua corte in Boemia. Il problema della lunga permanenza all'estero" è una trattazione apologetica, dato che l'autore espone argomenti per supportare la propria interpretazione della famosa biografia del 1886 come scritto tendenzioso, mirante alla difamazione dell'ultimo signore mediceo, vissuto per alcuni anni in Boemia. L'articolo è dedicato ad una breve descrizione della vita cortigiana, prima di tutto però alla dimostrazione di una percezione moderna della personalità del principe deformata a causa di quello scritto tendenzioso.

Alla tematica della funzione linguistica nell'Europa dell'età moderna ed al-

la tematica del fenomeno italiano sul territorio ceco si ricollega il contributo di Alessandro Catalano "L'italiano lingua di cultura dell'Europa centrale nell'età moderna", che viene dedicato all'evoluzione dei rapporti italo-cechi nella loro complessità, cioè partendo dai primi arrivi degli italiani in Boemia nel Cinquecento fino alle tendenze nazionalistiche dell'Ottocento di cancellare le tracce non slave dalla storia del paese. Accanto alla trattazione sul cambiamento moderno dalla dimensione transnazionale alla crescita del sentimento nazionale, l'articolo rappresenta in più una ricca collezione di microbiografie di protagonisti italiani sulla scena artistica, bellica, commerciale, intellettuale della Boemia.

L'articolo "Pietro Mattioli: architettura ed effimero alla corte imperiale alla fine del XVI secolo" completa il mosaico tematico e concettuale, dato che il testo ha di mira il mondo aristocratico del Seicento, il riflesso di nuove forme spirituali nell'arte. A prescindere da un'analisi della percezione estetica fatta con bravura, il testo offre in più i medaglioni di altri personaggi italiani nel costoso umanistico della Boemia asburgica, il loro contributo non solo su base teorica alla cultura seicentesca.

Rinunciando a una definizione complessiva di un profilo della civiltà dell'Europa centrale e orientale, il saggio seguente, "Miti classici, nazionali e agiografici tra Friuli e Boemia" si ricollega al tema centrale della raccolta perseguendo l'intenzione di rispettare l'ottica dell'integrazione europea e di presentare un'altra serie di paralleli culturali, in questo caso le concordanze degli archetipi mitologici le cui tracce sono riconoscibili fino ad oggi in una certa topografia europea. Agnul Floramo presenta una comparazione

dei miti del territorio friulano con altre zone europee, soprattutto la Boemia, trovando una base culturale comune con slittamenti semantici interessanti. Il saggio vuole essere un proemio alla ricostruzione delle categorie culturali dell'immaginazione medievale, un appello a studi di ricerca più profondi in un'ottica interdisciplinare. Inoltre si tratta di un contributo unico alla ricerca degli archetipi originali, esenti dai pregiudizi e dalle interpretazioni deformate da alcune epoche posteriori.

Un altro esempio dell'integrazione culturale italo-ceca è da notare in campo teatrale. L'intervento di Kateřina Bohadlová "Incontri con la commedia dell'arte italiana nell'ambiente multiculturale del regno di Boemia nei secoli XVI–XVIII" supporta la tesi dell'europeismo forte dell'età moderna e accenna il ruolo importante giocato nell'integrazione culturale dai comici italiani in Boemia. Accanto alla presentazione di un'altra serie di medaglioncini di personaggi storici (comici, mecenati, drammaturghi ecc.), c'è da notare un bel collegamento con il mondo aristocratico di Praga, in quanto centro geografico di varie influenze europee.

Alla ricerca degli incontri culturali tra i due paesi sulle scene è dedicato anche il contributo seguente, di Jiří Špička. L'articolo "Il teatro italiano in Moravia nel XIX e XX secolo", essendo un'anticipazione di una pubblicazione imminente, serve da conclusione della raccolta molto rilevante e simbolica, data la dimensione biculturale individuata e predisposta alle prime indagini. L'articolo in questione offre una breve sintesi dei risultati principali della ricerca in corso, alcune diversità nell'interpretazione e nella ricezione di pezzi teatrali significativi nei due paesi, e in più una presenta-

zione di opere italiane sulle scene ceche in vari momenti della storia. A prescindere dal valore storiografico dell'articolo, c'è da apprezzare proprio l'approccio innovativo, basato sulla presentazione dei fatti storici da una parte, dall'altra parte, poi, dal tentativo di comparare le eco, la ricezione diversificata presso il pubblico e presso la critica.

Il volume raccoglie la serie di contributi rispettando al massimo non solo l'ordine cronologico, ma soprattutto la logica tematica. Tutto l'approccio tematico può essere caratterizzato come inventivo, perché la linea tematica si dipana dalla spiritualità, attraverso il riflesso dei destini e dei gusti estetici dei rappresentanti dell'aristocrazia italiana fino al campo di varie forme dell'immaginazione. L'insieme degli articoli costruisce alla fine una rete, un mosaico con delle parti sovrapposte, correlate tra loro. Accanto alla connessione tematica fatta con bravura, il volume offre uno sguardo unico sui singoli argomenti affrontati dall'ottica europea, ignorando la solita ottica etnocentrica, rivelando alcune deformazioni volute nelle interpretazioni posteriori (ambiguità interpretativa di Gian Gastone de' Medici, cancellazione sistematica delle tracce italiane dalle pagine della cronaca immaginaria della storia da parte delle tendenze nazionalistiche dell'Ottocento); quindi il lettore ha la possibilità di partecipare alla distruzione di alcuni cliché, al tentativo di reinterpretare i fatti sulla base di studi minuziosi di fonti storiche.

Un valore aggiunto del volume è l'intenzione di rilevare sia modifiche di interpretazioni avvenute sotto l'influenza di cambiamenti sociali, sia disproporzioni nella percezione della storia e della cultura tra i due paesi, dati i diversi modelli estetici, la diversa immaginazio-

ne. L'approccio comparativo (la comparazione sia topografica che del tempo) è prevalente (Pietro Andrea Mattioli, capitolo sui miti, messa in scena dei pezzi teatrali in vari momenti storici).

I singoli testi del volume, affrontando temi diversi, corrispondono alla varietà di incroci culturali italo-cechi nella storia. Influenze, corrispondenze, similitudini, slittamenti semantici, criticismo... sono i risultati degli articoli, della ricerca e, soprattutto, costituiscono esempi della convivenza italo-ceca sul territorio europeo. Alcuni dei testi non offrono una risposta esauriente sull'argomento, rimangono aperti e possono essere presi come appelli ad una ricerca continua degli incroci culturali tra i due paesi.

Jana Pálková
Università de Palacký, Olomouc

Csaba Olay: Hannah Arendt politikai egzisztencializmusa [L'Existentialisme politique de Hannah Arendt]. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008, 220 pp.

La première monographie sur Arendt en langue hongroise, *L'Existentialisme politique de Hannah Arendt* repose sur une contradiction interne de la théorie arendtienne: sur la distinction des domaines public, social et privé dans sa *Condition de l'homme moderne*. Tout au long de l'ouvrage (en traduction allemande, consulté par l'auteur: de la *Vita Activa*) domine une approche double du public politique. En premier lieu, aux questions, inspirées par des idées de Heidegger et s'approchant alors de l'univers du politique du côté de l'existence humaine, les réponses arrivent pourtant par le chemin de la théorie so-

ciale inspirée par Aristote, Karl Marx et Alexis de Tocqueville. Tandis que les approches antérieures essayaient de surmonter cette difficulté par attirer l'attention sur la théorie développée tout en détournant l'attention du point de départ, Csaba Olay s'entrepren, d'une façon innovatrice, l'analyse de la question, dans quelle mesure peuvent prévaloir les aspects existentialistes sur la totalité de la *Condition de l'homme moderne*.

Il est clair que l'homme existe non seulement en tant que *homo politicus*: c'est pourquoi que l'«analytique existentielle» de l'homme chez Arendt est tronquée. La contradiction intrinsèque de la *Condition de l'homme moderne* pourrait alors, comme Csaba Olay nous le démontre, être formulée aussi de la manière suivante: Parmi les espaces publics (intersubjectifs) Arendt ne met en valeur que celui du public politique, dans lequel nos actes obtiennent leur sens dans les narrations créant la cohérence de notre identité.

Néanmoins, la question d'une portée plus restreinte devient le centre des analyses circonspectes du livre: Comment existe-t-il l'homme en tant que *homo politicus*? Le protagoniste du livre n'est donc ni la politique ni l'univers du politique, mais l'individu comme jeté à la sphère politique. Le point de départ pour l'auteur est que l'homme, chez Arendt, existe primordialement et presque exclusivement comme un être politique. Arendt ne s'intéresse pas à l'homme qui se confronte avec son monde—avec tout le tragique et la grandeur de sa finitude—au dehors de l'*agora*. Fait connu, qu'elle a rédigé sa thèse sous la direction de Karl Jaspers sur *Le Concept de l'amour chez Augustin* qu'elle a défendu avec *cum laude*. Cette sphère détachée du public était aux yeux

d'Arendt «privée» au sens originel du terme, c'est-à-dire privée des traits d'une existence authentique.

D'autre part, l'homme *existe* dans l'espace public : c'est là qu'il se heurte contre le problème de sa finitude, et qu'il fait ses efforts à la durabilité. La solitude du forum est accentuée par la présence des autres, auxquels aucun lien humain ne l'attache. C'est une relation réciproque réifiée qui existe parmi d'eux : les autres existent dans la mesure où il les considère. Arendt a beaucoup estimé seulement les Grecs qui pouvaient, à son avis, supporter cette condition. Sa philosophie politique démontre, comment l'homme moderne se plie sous cette charge.

D'où suit-il, par rapport à la stratégie d'Arendt, une démarcation rigide des sphères et des fonctions. Arendt se voyait obligée de nier toute possibilité de transition entre le privé et le public. Concernant la religion publique, elle y tenait tout au long de sa carrière, tandis que par rapport à l'exclusion sociale une correction après-coup est devenue inévitable. Le livre de Csaba Olay pénètre à la profondeur des dilemmes de la pensée arendtienne.

Ce n'était pas le fonctionnement de la démocratie que Arendt a remis en question, mais les causes de sa disfonction. Un bon nombre de problèmes sont mieux éclairés dans ce livre de Csaba Olay. Il arrive à éclairer p.ex., que dans la théorie d'Arendt c'est non seulement l'apathie de la société de masse qui aboutit à la crise de l'espace politique, donnant voie aux toutes sortes de critique de la société de consommation, mais l'avènement des experts aussi. Or en vain voudrait l'individu moderne, comme les citoyens des cités anciennes, «exister», en tant qu'homme in-

tégral, dans la politique, s'il lui manquait à l'expertise. La réflexion pénétrante du premier philosophe politique de la modernité, de Hegel, prévaut aussi chez Arendt. Si, au lieu de l'*homo politicus*, c'est la populace qui apparaît dans l'espace public, la solution est donc : la police prend la place de la politique, l'administration prend place de la constitution. D'autre part, Arendt démontre le lien profond entre la société de masse et l'État-nation. Ce n'est les valeurs mais l'apathie massive et le conformisme qui créent l'État-nation dont l'essence est de faire preuve de la méfiance à l'égard de chaque groupe extérieur et aussi de réagir à chaque impulsion extérieure hostilement.

Chez Arendt, le monde du politique se présente ainsi du point de vue de l'existence humaine. En outre, Csaba Olay entame une analyse pareille du concept arendtien de la modernité : le livre essaie alors d'être plus fidèle à son projet originel qu'Arendt n'était au sien, qui appliquait à ce phénomène le vocabulaire de l'économie politique. C'est pour cela que l'auteur cherche à dévoiler les implications existentialistes de la modernité en tout allant à contre-courant du langage arendtien. La citation suivante accentue le caractère de la réflexion de l'auteur : «les possibilités d'action de l'homme et l'auto-saisissement de sa vie sont entrés en crise, parce que l'espace public qui aurait dû offrir cette possibilité a vu sa fin, selon la diagnose d'Arendt, à l'époque de la modernité». D'une manière convaincante, Olay interprète la critique arendtienne de la massification de la société non pas du point de vue traditionnelle de la critique du libéralisme, mais de l'angoisse existentielle.

Ces deux chapitres intitulés «Le

Concept de la politique» et «Modernité et politique» enrichissent la littérature sur Arendt avec des remarques nouvelles et inspiratrices. En outre, un chapitre distinct est consacré à l'impact du concept de l'inauthenticité de *L'Être et temps* sur la pensée d'Arendt aussi bien qu'aux vues d'Arendt liées aux contenus concrets (à la représentation politique p.ex.). Le premier montre le chemin au lecteur, par lequel l'auteur arrivait à son livre, tandis que le dernier les points d'attachement possibles à la direction d'une interprétation compréhensive de l'œuvre d'Arendt. Le concours des pièces de l'œuvre à thématique différente signale à la fois les frontières de la méthode. Dans le cas du dilemme «liberté ou question sociale», de la philosophie de culture d'Arendt ou de la lecture de Kant dans les œuvres dernières peut le point de départ existentiel à peine être fait prévaloir. D'autre part, l'explication de texte compréhensive de Csaba Olay n'est plus adéquate à couvrir les aspects, où la théorie arendtienne appelle non pas à l'avancement dans la compréhension mais plutôt la considération du contexte de la réalité politico-sociale aussi bien que de l'histoire de la philosophie, et, à travers de cela, à faire prévaloir des aspects critiques.

Gábor Gángó
Institut de Recherches Philosophiques
Académie des Sciences en Hongrie