

ESPACES DE SACRALITÉ PROFANÉE :  
POUR UNE MYTHOGRAPHIE DES VILLES  
EN EUROPE AU SIÈCLE XXI  
(BUDAPEST, LISBOA, BADEN-BADEN)

BIAGIO D'ANGELO

Université Catholique Péter Pázmány  
Département d'Etudes Hispaniques  
Egyetem u. 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hongrie  
biagiodangelo@gmail.com

**Abstract:** What kind of mixture exists between the new and ancient mythographical models of cities? What sort of mythography, redefining myths and dissolving them from their sacred and profane features, does contemporary literature propose? Are Chico Buarque's *Budapest*, Claudio Magris's *Danube* or Péter Eszterházy's *Harmonia coelestis* new examples for a new European mythography? What is the meaning of "mythical" for a 21st-century city? What is the role of *perifericity* in the mythographed cities of postmodernity? These are some questions this paper will consider.

**Keywords:** city, myths, mythography, sacred, space

*A Rafael*

[...] En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio y coincidía puntualmente con él. Siguiendo entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

(Jorge Luis Borges : *Cuentos Breves y extraordinarios*)

Les cartographies inventées par le personnage fictif de Borges dans ce petit conte, Suarez Miranda, s'approchent tellement de la réalité qu'elles sont, paradoxalement, inutiles et inconsistantes. Les villes dont nous nous occupons ici sont tellement vraies qu'elles aspirent à la fictionalisation pour se rendre éternelles. Elles aspirent à la Ville désignée presque dans un état de transe par Augusto de Campos («Cidade»):

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri  
 mendimultipliorganiperiodiplastipubliraparecipro  
 rustisagasimplitenaveloveravivaunivora  
 cidade  
 city  
 cité

Dans le titre de ma communication il y a plusieurs perspectives et implications logiques : la thématologie, la mythologie, l'écriture et l'architecture contemporaines, le paysage et sa géographie, l'insistance sur l'axe synchrone du phénomène littéraire, les études régionales et intercontinentales sur et vers l'Europe. Trop d'éléments, apparemment, pour composer une lecture unilatérale, dans si peu de temps. Cependant, je me sens protégé par la tutelle de Roland Barthes : «Celui qui voudrait esquisser une sémiotique de la cité devrait être à la fois sémiologue (spécialiste en signes), géographe, historien urbaniste, architecte et probablement psychanalyste<sup>1</sup>». Ces matrices textuelles nombreuses composent une pluralité de lectures et de représentations herméneutiques. Ces perspectives multiples convergent, j'ose l'affirmer, vers une lecture encore incomplète, mais qui pourrait devenir uniforme ou unificatrice grâce à un processus de sélection axiologique.

Pour commencer, je voudrais vous proposer une série de rappels et de références situés dans le champ très étendu du comparatisme, même si l'étude des thèmes, est considéré — un peu malignement — comme obsolète ces dernières années. Philippe Chardin a insisté, pour défendre à juste titre la fécondité des études comparatistes, sur le fait que la littérature comparée n'est que thématologie. L'authentique pratique des textes en comparaison n'est que l'ensemble de thèmes, histoires, sujets qui se reproduisent dans les cultures et les identités les plus diverses. Cependant, si la thématologie n'est que «reproduction», elle ne sera donc qu'intertextualité, c'est-à-dire, un concept de migrations d'éléments littéraires, lesquels, en altérant les notions traditionnelles de sources et d'influences, ne font plus de l'œuvre comme un

<sup>1</sup>R. Barthes : «Sémiologie et urbanisme», in : *L'Aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1967 : 261-271, p. 261.

produit « individualisé », mais, grâce à l'intertextualité, la recouvrent, comme l'écrit Tania Carvalhal, de systèmes impersonnels d'interaction textuelle qui « collectivise » le texte : « Si la notion d'intertextualité a revitalisé la littérature, en même temps, elle a posé un grand défi : sa permanente redéfinition comme pratique de lecture qui renvoie constamment à d'autres textes, antérieurs ou simultanés, présents dans le texte que nous avons sous les yeux<sup>2</sup> ».

Nous sommes, pourtant, face à un texte qui se multiplie et dont les interprétations augmentent et forment l'expérience contextualisée des lectures de l'œuvre. Le texte est collectivisé, car il ne dépend plus de la volonté du seul auteur, ni du succès des lectures.

Romano Luperini a raison quand il souligne que « les textes littéraires ne peuvent pas être considérés de la même manière que des documents ; ils sont des *monuments* dans lesquels on dépose une valeur particulière qui doit être renégociée chaque fois<sup>3</sup> ». On pourrait, pour synthétiser, dire que la pratique intertextuelle n'est qu'une négociation renouvelée entre le littéraire et la culture. Et si, au fond, le texte n'est qu'intertexte, ceci signifie qu'il n'est qu'une thématologie métamorphosée. Métamorphose de thèmes, mythes, savoirs. Le mythe avait « constitué » une macrocatégorie culturelle, par laquelle se « reconstituait » l'expérience de la réalité, dans le sens de « mythe » comme « medium », symbole de l'imaginaire qui tente de justifier l'histoire et de rendre compte du présent.

Dans l'imaginaire mythologique, de Hésiode à Ovide, il est curieux d'observer que l'Europe a toujours été définie par rapport à un autre espace géographique, un autre univers, une autre culture. Elle ne s'est jamais définie elle-même. Le mot « Europe » a ensuite été utilisé principalement par les géographes pour désigner la pointe occidentale de l'Eurasie. De cette façon, ceux-ci ont soulevé une question qui, encore aujourd'hui, est l'un des principaux problèmes concernant la définition de l'Europe.

Une série de mythographies des capitales est venue enrichir la définition traditionnelle de l'Europe. Dans *Balzac et le mythe de Paris* (1957), Roger Caillois démontre que Balzac, en s'appuyant sur la pensée baudelairienne, chercha à faire de Paris, dans sa *Comédie Humaine*, la construction d'un mythe moderne. Ses héros symbolisent le passage d'une *épistémè* à l'autre, le passage d'une époque à l'autre, et Balzac aurait éprouvé, comme le pro-

<sup>2</sup> T. Carvalhal : « Intertextualidade. A migração de um conceito », in : *Id.* (ed.) : *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada*, São Leopoldo : Unisinos, 2003 : 69-87, p. 87.

<sup>3</sup> R. Luperini : *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma/Bari : Laterza, 2007 : 7-8.

pose Brigitte Méra, «la nécessité de se référer à une mythographie», dans le sens d' «un ensemble d'images primordiales inséparables d'une expérience de l'absolu<sup>4</sup>».

Dans le *Mythe de Saint-Pétersbourg*, Ettore Lo Gatto exalte la figure de la ville russe en tant que lieu de rencontre de deux réalités, deux cultures, toujours en conflit et, par conséquent, de deux destins. Saint-Pétersbourg représente, en effet, un projet «fantastique», c'est-à-dire, de l'ordre de la fantaisie et de l'imaginaire. Vladímir Toporov écrit que le mirage de Saint-Pétersbourg appartient, de manière indissoluble, à la sphère du symbolique et du mythique, car «là se joue le thème fondamental de la vie et de la mort, et se formule l'idée de dépassement de la mort, et le chemin du renouvellement et de la vie éternelle<sup>5</sup>. C'est pour cette raison, insiste Toporov, que Saint-Pétersbourg n'est que le mythe du dialogue de la créature avec le Créateur (voir Pouchkine, par exemple, avec *Le Cavalier de bronze*), le mythe de la recherche de la vérité dans le «corps» du *texte* qui est la ville elle-même, à laquelle «on ne peut pas rester indifférent».

Mais à côté de lieux comme Paris, Saint-Pétersbourg, ainsi que Prague, déjà mythique et magique, chez Kafka, Ripellino et Johannes Urdizil (*Triptique de Prague*), peut-on désormais parler d'autres mythes de la ville? Quel mélange existe-t-il entre les nouveaux et les anciens modèles mythographiques des villes? Quelle mythographie propose la littérature contemporaine, en reprenant les mythes et en les décrivant dans leurs aspects sacré et profane? Le *Budapest* de Chico Buarque, ainsi que l'image que Péter Eszterházy laisse de la ville magyare dans *Harmonia coelestis*, ou bien Claudio Magris, en voyageant dans les eaux du Danube, peuvent-ils être considérés dans le sens d'une nouvelle mythographie européenne? Et qu'en est-il du Bosphore et de Byzance, lus par Bunin, Yeats, Brodskij et surtout par le prix Nobel Öhran Pamuk? Et Copenhague, capitale périphérique décrite par Michael Freyn, et qui ressemble à la Genève décrite par Daniele Del Giudice dans son *Atlante occidentale*? La ville échappe à sa quotidienneté dans le procès fictionnel et se revêt d'une mythographie changeante, *transhumante* et *métaphorique*, selon la lecture de Michel de Certeau :

<sup>4</sup> B. Méra : «Balzac et le mythe. À propos du «Supplément mythologique» de la «Biographie Michaud», *L'Année balzacienne* 2001/1, № 2 : 169–183, p. 176.

<sup>5</sup> V. Toporov : «Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)», in : *Id.* (ed.) : *Миф. Ритуал. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное*, Moskva : Kultura, 1995 : 259–367, p. 259. Voilà la version originale : «Основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни».

Echappant aux totalisations imaginaires de l'œil, il y a une étrangeté du quotidien qui ne fait pas surface, ou dont la surface est seulement une limite avancée, un bord qui se découpe sur le visible. Dans cet ensemble, je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace «géométrique» ou «géographique» des constructions visuelles panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'*opérations* (des «manières de faire»), à «une autre spatialité» (une expérience «anthropologique», poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville panifiée et lisible<sup>6</sup>.

D'autres questions encore. Qu'est-ce qui rend «mythique» une ville du XXI<sup>e</sup> siècle, où l'espace sacré, abandonné par le mythe, est probablement profané par la création esthétique ? Quel est le rôle de la périphéricité des villes *mythographiées* dans la postmodernité ? Quelle est la relation des villes narrativisées dans le roman anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, si l'on pense à Dickens qui regardait, dans *Hard Times*, stupéfait et horrifié, les cheminées des fabriques de Londres comme de véritables tours de Babel ou à Defoe qui voit dans le corps et dans l'histoire de Londres un décentrement progressif et inévitable, dissolu et, peut-être pour cette raison, extrêmement attractif ?

Autrefois, la ville s'identifiait avec le centre : toutes les énergies convergeaient vers là, comme l'on voit dans ce fragment de Barthes, tiré de *L'empire des signes* :

Conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades)<sup>7</sup>

Roland Barthes décrit ainsi cette pulsion incontrôlable : «le centre-ville est toujours vécu comme l'espace où agissent et se rencontrent des forces subversives, des forces de rupture et des forces ludiques<sup>8</sup>».

Dans l'atlas géographique et littéraire contemporain, le mythe de la ville—discours toujours contradictoire, qui pulse vers un Centre—se transforme dans un espace *écritural* de confusion, transgression et décentralisa-

<sup>6</sup> M. de Certeau : «Une culture très ordinaire», in : *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris : Gallimard-Folio, 2002 : 142.

<sup>7</sup> R. Barthes : *L'empire des signes*, Paris : Flammarion, 1970 : 43.

<sup>8</sup> R. Barthes : «Sémiologie et urbanisme», in : *L'Aventure sémiologique, op.cit.* : 269.

tion. Le patrimoine sacré n'est plus indispensable, même si encore respecté, dans peu de cas.

Les métamorphoses des villes correspondent, en effet, à des nouvelles lectures du texte et du monde. C'est l'auteur qui reconstruit ainsi les intertextualités qui réalisent le texte lui-même. Il métamorphose les thèmes, en leur donnant une dimension sociale et politique, ainsi qu'historiquement littéraire. La métamorphose obtenue par les thèmes est d'ordre téléologique : l'auteur reconnaît que la littérature possède un objectif naturel, celui de *intelligere* («intus-legere»), c'est-à-dire, de lire *dedans* les lignes de l'histoire. Cette lecture pourrait présenter, sans aucun doute, le risque d'une rechute dans l'idéologie. Cependant, la littérature ne se réduit pas nécessairement à une manœuvre idéologique. Le discours intertextuel et métamorphique est sauvé par la diversité des cultures et des réalisations esthétiques, des mélanges thématiques qui investissent de tensions le réseau textuel. Ce processus est une alchimie, comme l'écrit Edouard Glissant<sup>9</sup>, qui n'est plus le recueil «stérile» des thèmes, mais l'identification de la littérature avec les impulsions actives et critiques de l'homme producteur de textes et d'histoires—de l'homme producteur de fictions et d'imaginations plurielles.

Les villes ne sont que des grands récits cartographiques de la modernité, entendue dans la perspective de Jean-François Lyotard. Les héros, ou les anti-héros, qui se déplacent dans ce labyrinthe, inscrivent leurs actions dans un espace qui est faible, à cause de la décentralisation progressive de l'image classique, venue de la Renaissance, de la ville. Les villes racontées par les auteurs que nous prendrons en considérations—Chico Buarque, António Lobo Antunes, Leonid Tsipkine—sont plutôt des *light cities*, selon la définition suggestive de Lucio Altarelli (2006), c'est-à-dire, des espaces qui renoncent à être lieux-discours de la nostalgie, à être archives de (bonne) mémoire, et acceptent les principes perturbateurs de la mobilité, du provisoire et de l'instabilité. Il n'y a plus d'Histoire comme élément indispensable du discours de la cité : les villes ne sont plus monuments de pierre, mais labyrinthes dans lesquels héros, auteurs et lecteurs se perdent. S'il n'y a plus de centre, la ville se prolonge dans une perspective presque infinie, vers une périphérie, une «ultra-périphérie», qui renomme le mythe de la ville : non plus Babel, non plus Babylone, mais Cnossos et, plus spécifiquement, son palais monstrueux. La ville métamorphose le paysage, comme s'il s'agissait d'une relecture romantique du mythe. Toutefois, si dans la narration

<sup>9</sup> «Toute métamorphose, pour commencer ou pour finir, est réseau, processus, une alchimie». E. Glissant : *La Cohée du Lamentin*. Paris : Gallimard, 2005 : 245.

du paysage c'est l'homme et le héros qui se cachent, alors la modification des paysages, qui abandonnent la terre bucolique en faveur d'une extension aride et sans points de repère, transmet l'égaré du sujet, son atrophie et, en même temps, son état narcotique né du plaisir malsain d'être perdu dans ce labyrinthe sans grandes communications humaines. Le caractère le plus spécifique des villes fictionnelles est sa constante expérimentation, qui se combine bien avec les tendances esthétiques de l'art contemporain. Il s'agit autant d'une fiction narrative, littéraire, que d'une fiction établie par la théorie de l'architecture contemporaine. Ainsi, les lieux pour se retrouver ne sont plus limités au centre-ville (qui a disparu), mais prolifèrent ailleurs : ce sont les gares, les aéroports, les trains en mouvement, la chambre close et la fenêtre, d'où on est spectateur sans être vu. Le personnage de José Costa, en *Budapest*, de Chico Buarque, accepte de se perdre dans une ville impossible, où il est difficile de se retrouver, surtout à cause de la langue qui lui donne une sensation pérenne de dépaysement, au point que, dans ses aventures magyares, il transforme son nom en hongrois, Zsoze Kósta, homophonique au portugais. La Lisbonne d'António Lobo Antunes est assez loin du mythe de la périphérie de l'empire européen que Wim Wenders a tracé dans son film *Lisbon Story*. Dans cette ville antunienne, presque une *ultima Thule*, il n'y a plus de poésie de Fernando Pessoa, plus de fado ou autres mythes qui donnent à une ville son visage touristique et reconnaissable. Comme on peut lire dans *Le cul de Judas*, il s'agit, au contraire, d'une ville triste, horrible, que le narrateur ne reconnaît plus, une ville fétide, étrange et étrangère au sujet qui, en rentrant de la guerre d'Angola, ne retrouve plus dans la ville l'espace familier qu'il avait laissé. Le narrateur de Leonid Tsipkin, dont la voix oscille entre le moi, la biographie de Fiodor Dostoïevski et le journal intime d'Anna Grigórievna Dostoïevskaia, ne trouve d'apaisement à ses inquiétudes existentielles et historiques que dans le train qui le conduit à Saint-Petersbourg, et où il lit le journal intime de la femme de l'auteur de *Crime et châtiment*. L'expérience perceptive du moi de Tsipkin se consolide non pas dans un espace rigide, immobile, mais au dedans d'un milieu de locomotion qui *voit* la ville (les villes) de loin. Il ne *vit* pas la ville. Il la *voit*, en faisant en sorte que, comme l'écrit l'architecte Francine Houben, «le train et la voiture soient aussi une *Room with a view*<sup>10</sup>». Sans avoir un lieu fixe, le narrateur préfère se confronter à la mobilité : il opère, comme dans les autres exemples mentionnés, sur la limite, sur les zones de friction et d'interférence les plus instables, en constant dynamisme, en choisissant un nomadisme de l'observation au-

<sup>10</sup> F. Houben & L. M. Calabrese (ed.): *Mobility. A Room with a View*, Rotterdam : NAI Publishers, 2003 : 26.

tant qu'un nomadisme de l'expérience. La ville, sans se compléter, renonce à son mythe de certitude et de sûreté, à son espace clos et déterminé par les lois naturelles pour se montrer inachevée dans la profanation de son être mythique et dans la disparition presque totale de ses confins. Il n'y a plus de radicalité ni de racines.

Les piliers qui constituaient la ville, maintenant, «sont extrêmement imprécis, récusables et indomptables<sup>11</sup>». Le texte de la ville se métamorphose dans un conflit ouvert. A la mort du mythe de la ville, correspond le texte écrit qui régénère la ville dans une écriture (im)pure. Serait-ce l'apparition d'un nouveau mythe exclusivement narratif, littéraire? Peut-être. Calvino rappelle que, dans sa «ville invisible», «Isidora», l'homme désire toujours «une ville» et quand il y arrive, finalement, il la reconnaît comme la ville de ses rêves. Avec une différence, prévient Calvino : le désir se métamorphose en souvenirs, car, à la ville rêvée, il n'arrive que déjà vieux, et il n'a vu que passer, à son côté, la jeunesse, sans la vivre en plein.

Toutefois, les souvenirs que laissent les villes sont, en littérature, difficilement des exemples positifs. Il s'agit d'histoires paradigmatiques où se montrent les blessures et les coupures de l'existence. Il suffit de penser à un *cult movie* comme *Metropolis*, de Fritz Lang, où la surabondance de scènes de rues, avenues et autoroutes nous paraît une image allégorique et, peut-être, prophétique du présent. Le territoire, le paysage des villes sont observés comme un réseau dépourvu de signification. Le mythe de l'ordre *dans* la ville et *de* la ville laisse la place à un non-mythe, à une conscience lucide et cynique du désenchantement. On peut penser aux projets de villes, telles que Saint-Pétersbourg et les canaux dessinés par Quarenghi et Rastrelli, en mémoire de Venise ; ou bien, les lignes en perspective parfaite de Haussmann en Paris, ou encore à l'intégration du centre urbain avec la périphérie et l'autoroute dans le «Plan Obus», à Alger, imaginé par Le Corbusier. Ce qui reste de ces narrations architecturales est le *vide* des répertoires historiques (musées, places, monuments) en faveur des marges et de la mobilité.

Lisbonne, Baden-Baden et Budapest sont, dans les textes que nous sommes en train de considérer, aujourd'hui, des corps textuels où la ville est imaginée, réécrite, allégorisée. Il s'agit, finalement, de donner voix à l'écriture de la problématique postcoloniale sur l'identité et son envers, c'est-à-dire, la découverte grotesque de la chute des mythes explicatifs de l'identité. En *Budapeste*, José Costa travaille comme *ghost-writer* : il n'est pas un auteur

<sup>11</sup> R. Barthes : «Sémiologie et urbanisme», in : *L'Aventure sémiologique*, *op.cit.* : 271.



mort, mais un auteur qui prête son écriture (son identité) à d'autres citoyens *périphériques* et mercenaires ; le narrateur de l'œuvre de Lobo Antunes est, souvent, un intellectuel qui observe, dans une « passivité » productrice, la profanation des valeurs que la ville s'était chargée de garder et de soutenir. Le résultat est celui d'un échec. Ainsi, l'écriture antunienne se consacre-t-elle à désacraliser toutes ces valeurs qui oppressent Lisbonne et la société portugaise. La ville « mobile » de Tsipkine—qui passe de Baden-Baden à Saint-Petersbourg, de Dresde à Moscou—est la déclaration a-géographique d'un témoignage personnel, celui de l'écrivain et du temps vécu par lui. Tous les événements (surtout, dans ce cas, l'oppression du régime soviétique) se confrontent à la position éthique de l'auteur qui ne se perçoit plus comme le « prophète » de la ville—comme chez les poètes de la pléiade pouchkinnienne—, mais plutôt comme le répétiteur sans lieu fixe (sans ville, sans place, sans centre) des auteurs qui l'ont précédé.

La ville, pourtant, est, comme l'exercice littéraire, la « tentative de réponse à une question posée ». C'est Calvino, encore une fois, qui ose défier la relation entre ville et littérature : Marco Polo affirme à Kublai Khan qu'il ne faut jamais confondre l'architecture et la structure de la ville avec le discours (fictionnel ou pas) qui la décrit. Toutefois, cette relation est indispensable. « Lire les textes qui lisent la ville » c'est considérer « la cartographie symbolique, dans laquelle se croisent l'imaginaire, l'histoire, la mémoire de la ville et la ville de la mémoire<sup>12</sup> ». Relisons, à ce propos, la relation que propose Roland Barthes entre le mythe et le signifié :

Les signifiés sont comme des êtres mythiques, d'une extrême imprécision et [...] à un certain moment ils deviennent toujours les signifiants d'autre chose. [...] Le symbolisme doit être défini essentiellement comme le monde des signifiants, des corrélations et surtout des corrélations qu'on ne peut jamais enfermer dans une signification pleine, dans une signification ultime<sup>13</sup>.

Cette absence de signification pleine, ultime, *visible*, est homologue à l'*invisible* de la narration. Ainsi, la ville est-elle une machine à narrer, comme l'écrit Cordeiro Gomes. Tout y est écrit, car tout ce qui est visible est fictionalisable. Et tout est marqué par le transitoire, autant que le phénomène littéraire. Rien n'est parfait et tout est contestable.

<sup>12</sup> Renato Cordeiro Gomes: « Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura », *Semear* 1, 1997: 179–188, p. 179.

<sup>13</sup> R. Barthes: *L'Empire des signes*, *op.cit.*: 12.

Ce n'est pas par hasard que des architectes renommés, tels que Rem Koolhaas et Massimiliano Fuksas ont souvent proposé la proximité du langage de la littérature avec le code de l'architecture. La ville suit la littérature, et vice-versa. Mieux, la ville est née avec la naissance des narrations mythiques sur elle-même.

Les narrations contemporaines de Lobo Antunes, Buarque, Tsipkine se caractérisent par une dispersion de centralités, règles, ordres. Chez Lobo Antunes, on construit une mythographie démythifiée : ni Lisbonne, ni Luanda ne sont des références culturelles ou intimes qui encouragent une formation positive de l'identité ; les villes rendent la réalité bien plus opaque et malheureuse. Le narrateur de Chico Buarque, perdu dans la compréhension d'une langue impossible, voit Budapest comme la ville « tout autre » par rapport à Rio de Janeiro ou à São Paulo, la mégalopole de l'Amérique du Sud, « qui jamais ne dort ». Budapest représente l'espace du désordre, de l'incertitude, du déstabilisant, du négatif, de la perte de l'identité—sans langue et sans nom pour publier (rappelons-nous qu'il travaille comme *ghost-writer*). Le narrateur de Tsipkine, en se cachant dans les pages de Dostoïevski et de sa femme, fuit la ville de Moscou, oppressive et homologuée par le triste soviétisme, afin de se réfugier dans la ville la plus structurée et pensée du projet du XVIII<sup>e</sup> siècle, Saint-Pétersbourg. Vagabond dans la nuit froide du Nord, il trouve, dans le dessein architectural de la ville de Pierre I, un retour nostalgique et stérile à la maison d'une vieille tante, où ses pensées se mêlent à l'écriture de Dostoïevski et de sa femme.

Ainsi, la figuration des villes dans la littérature contemporaine (même si les exemples ici donnés sont assez relatifs et pourraient être multipliés) relance le débat sur la mythographie, c'est-à-dire, sur l'écriture mythique des espaces urbains. La profanation d'une ville discontinuée, défigurée, disproportionnée, presque informe, rencontre une certaine proximité avec le mythe de Babylone. Il s'agit, en effet, de la ville horizontale, étendue vers un infini abstrait et intangible, et toujours inaccessible, justement par sa propre immensité. Babylone est aussi la ville de la chute, du pêché, de la condamnation. Son mythe s'égale à autre mythe, celui de Babel, qui indique, à nouveau, la dispersion, la confusion, la profanation des langues (de la langue unique) et la relativité des significations, sa perte d'identité totalisante et cohérente. Babel et Babylone rivalisent, alors, avec un autre mythe de l'espace et de l'unité, celui du Paradis, de l'Eden, qui rappelle aussi la chute du langage, comme l'écrit Paul Auster, dans sa *Trilogie de New York* : « A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things ; language had been served from God.

The story of the Garden, therefore, not only records the fall of man, but the fall of language<sup>14</sup>».

Toutefois, en Babel ainsi qu'en Babylone, il se passe quelque chose d'extraordinaire et mystérieux : la vie horizontale s'unit à la vie verticale, l'humain fusionne avec le divin, la forêt uniforme du bas touche la perspective vertigineuse du ciel. Il n'y a plus de sens du châtement, car la ville de Babylone gagne sa force à cause de son horizontalité désobéissante, ainsi que la ville-tour de Babel n'est plus un synonyme de perte ou de malédiction, mais ce qui pousse, dans la différence, à la compréhension des autres, de l'Autre.

On peut dire que l'anti-urbanisme raconté par Lobo Antunes, Buarque, Tsipkine est une mythographie à l'envers. Le mythe est détruit, mais il est utilisé en tant que structure de fond de la narration. La ville n'a pas perdu sa force, mais n'accepte plus la «réduction» au mythe, formule distante et transitoire. Le mythe de la ville fait de son incomplétude sa raison d'être. Être incomplet signifie être variablement interprété. Alors, le mythe peut-il se re-proposer, se métamorphoser, car chaque profanation de sa sacralité fonctionne comme confirmation et, en même temps, comme négation du mythe.

La richesse des mythes réécrits, profanés, comme les espaces qu'ils observent, donne la possibilité à la littérature de continuer son parcours, de réfléchir sur la réalité. L'idée d'une ville «diffuse», décentralisée, proposée par l'urbaniste Bernardo Secchi (1989) domine aussi la production de la littérature contemporaine. On pourrait parler d'une narration «diffuse» où le mythe et le mythe de l'écriture construisent une renonciation du passé—douloureux, inexplicable—ainsi qu'une *texture* d'ambiguïtés, espaces vides, *a-topies*, désorientations, porosités, non-lieux, empruntée à la notion de Marc Augé : «Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, [...] les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit. Le retour au lieu est le recours de celui qui fréquente les non-lieux<sup>15</sup>».

Dans cette mythographie profanée, inachevée, labyrinthique, la littérature cherche, confusément, un sens à sa propre nature. Si elle questionne la ville, c'est parce qu'elle métaphorise l'expérience urbaine afin de se lire et de se comprendre. Au fond du non-lieu il y a une féroce pulsion pour le retour

<sup>14</sup> P. Auster : *The New York Trilogy*, Los Angeles : Moon Press, 1988 : 43.

<sup>15</sup> M. Augé : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992 : 134.

au lieu, à la ville, à une écriture qui s'établit comme dialogue : le mythe de la ville, comme le dit Marc Augé, est nostalgiquement lié à l'exigence d'attente et d'espoir du sujet solitaire.

L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Le non-lieu est le contraire de l'utopie : il existe et n'abrite aucune société organique. Néanmoins, l'errance individuelle, dans la réalité d'aujourd'hui comme dans le mythe d'hier, reste porteuse d'attente sinon d'espoir<sup>16</sup>.

Au milieu de cette mythographie où les frontières de l'identité, de l'histoire, des relations sont diluées, il n'y a pas seulement la cartographie des villes européennes, bien sûr. Il s'agit, plutôt, d'un croisement d'itinéraires toujours partiels qui intéresse la constitution géo-anthropologique de l'atlas universel. La mythographie littéraire résiste, semble-t-il, encore comme espace de recreation de l'identité du sujet, oscillant entre le monde fictionnel et l'expérience urbaine.

Les représentations des villes chez Lobo Antunes, Buarque et Tsipkine forment un mouvement de tentative pour sortir du labyrinthe à l'aide du langage poétique. Peu importe si la réalité apparaît comme suffocante, morte, insignifiante. Sur les cendres de cette observation et de cette expérience, la littérature ressurgit comme un fait et agit sur l'espace, en générant un sujet nouveau, comme le suggère Iouri Lotman :

Les relations de l'homme avec l'image spatiale du monde ne sont pas moins complexes. D'un côté, cette image crée l'homme, de l'autre, l'image forme activement l'homme immergé en elle. Ici un parallèle est possible avec la langue naturelle. On peut dire que l'activité, qui provient de l'homme vers le modèle de l'espace, se base sur la collectivité, tandis que la direction contraire, qui le forme, agit sur la personnalité. Cependant, dans cette analogie il y a aussi un parallèle avec la langue poétique, que est créée par la personnalité et agit grâce à un mouvement contraire sur la collectivité. Comme dans le processus de formation linguistique, aussi dans le processus de modélisation de l'espace les deux directions sont actives<sup>17</sup>.

La précarité du discours littéraire permet de se demander s'il existe une nouvelle façon de vivre et d'occuper les espaces, de redéfinir les territorialités, sans que les mythes fonctionnent comme substitution tragique d'une existence qui souffre, déjà pour elle-même, la solitude, la fragmentation, l'isolement.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 130.

<sup>17</sup> I. Lotman : « Simvolika Peterburga », in : *Semiosfera*, Sankt-Petersburg : Iskusstvo-SPB, 2000 : 320-335, p. 335. La traduction est notre.

## L'ÉCRITURE DES RUINES AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE : VESTIGES ET VERTIGE

KATALIN BARTHA-KOVÁCS

Université de Szeged  
Département de langue et littérature françaises  
Egyetem u. 2.  
H-6722 Szeged  
Hongrie  
kovacska@lit.u-szeged.hu

**Abstract:** In this paper, we examine some texts on 18th-century French art, devoted to the motives of ruins, with a special emphasis on Diderot's *Salons*. If the interest in ruin is ancient, the aesthetics—or rather the poetics—of ruins, in the strictest of senses, was born in the 18th century in France. In accordance to this, we consider whether it is plausible to analyse the writing of ruins as more than a discourse of clichés. As an architectural object and a literary subject, the ruin in particular suggests the associations that are part of the register of clichés. The pictorial ruin differs from the ruin in nature (architectural ruin) which serves as model for it as well. The pictorial ruin is the object of description and meditation: the ruin in the literary text, on which we will focus. In this article, we will concentrate on its status as an aesthetic object in the Age of Enlightenment.

**Keywords:** ruin, 18th-century painting, sublime, Diderot, Hubert Robert

«RUINES: Font rêver, et donnent de la poésie à un paysage.»  
(Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*)

Les propos de Flaubert, bien ironiques par ailleurs, donnent à songer: l'écriture des ruines ne serait-elle pas autre chose qu'un discours d'idées reçues, une écriture de clichés? Par là même, le motif de la ruine serait-il un pur prétexte pour produire des tableaux et des textes littéraires? Certes, la ruine—en tant qu'objet architectural et sujet littéraire—ne manque pas de suggérer des associations faisant partie du registre du cliché. Si d'une part,

il est bien vrai que l'objet de la ruine suffit à déclencher certaines idées attendues—telles que le «lyrisme du vide et de la désolation, la méditation sur la fuite du temps, l'engloutissement des empires, la brièveté de la vie humaine<sup>1</sup>»—, il n'en reste pas moins que ce discours, fascinant, reste de toute époque un discours privilégié.

Or, l'attrait pour les ruines, objets de contemplation et de délectation, est largement partagé même de nos jours. Nous sommes sensibles à leur vue pittoresque, susceptible d'éveiller des sentiments souvent contradictoires et des idées bien diverses sur l'écoulement du temps, sur les vestiges du passé. Si l'intérêt pour les ruines est de longue date—il remonte à l'Antiquité et le culte véritable des ruines à la Renaissance—l'esthétique ou, disons plutôt, la poétique des ruines proprement dite est née au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour pouvoir aborder ce vaste sujet, il est indispensable d'opérer au préalable quelques distinctions concernant tout d'abord la ruine en tant qu'objet de recherche. La ruine dans la nature—ou, autrement dit, la ruine architecturale—se distingue de la ruine picturale dont elle sert de modèle et cette dernière, quant à elle, se différencie encore de la ruine en tant qu'objet de description et de méditation : la ruine dans le texte. De ce double jeu de miroirs causant du vertige, nous nous intéresserons essentiellement au dernier stade, à savoir à la ruine telle qu'elle apparaît dans les écrits de critique d'art français de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment chez Diderot.

### **Le statut ontologique de la ruine : la ruine architecturale et picturale**

Le fait que la ruine paraisse particulièrement intéresser la littérature relève essentiellement de son statut sémantique complexe car ambigu. Tout en dévoilant, voire exhibant la structure dénudée de l'édifice délabré, la ruine invite le regard curieux à pénétrer jusqu'à son intérieur<sup>2</sup>. Dans ce geste d'ostentation, elle met en évidence la présence d'une absence : fasciné par le vide, le sujet regardant ressent une envie de s'absorber dans le néant. Or, la ruine est susceptible d'offrir toute une thématique de prédilection, liée à la puissance vertigineuse du vide ou, mieux vaut dire, du creux : si d'une part, l'édifice troué donne à voir, de l'autre, il cache aussi. Comme tout objet fragmenté, la ruine exige un travail de complétion qui est en même temps un

<sup>1</sup>C. Saminadayar-Perrin : «Paysages avec ruines : le kitch et le miroir», in : V.-A. Deshoulières & P. Vacher (éd.) : *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000 : 59–60.

<sup>2</sup>Ph. Hamon : «Texte et architecture», *Poétique* 73, 1988 : 3–26.

travail d'interprétation<sup>3</sup>. Au-delà de ses lignes, la ruine suggère de nombreux « messages » auxquels le spectateur-déchiffreur de tout temps était sensible : l'idée du passage irrésistible du temps, allant de pair avec le rappel de la mort. De là la possibilité du rapprochement, à première vue quelque peu insolite, d'Alexandre Cioranescu qui a comparé les ruines aux « cadavres exquis »<sup>4</sup>.

C'est aussi pour ce « statut de cadavre » que les ruines, rongées par le temps, ne nous laissent pas indifférents : en tant que vestiges du passé, elles portent des traces humaines. Par là même, elles suggèrent au spectateur une pluralité de sentiments : les ruines dans la nature inspirent à leur observateur une nostalgie des civilisations passées et de la mélancolie, cette dernière étant liée au sentiment de finitude de sa propre existence. Bien que la ruine subsiste encore dans le présent, elle tend vers sa dernière limite, l'anéantissement final. Considérées encore d'un autre point de vue, les ruines sont aussi modernes dans la mesure où elles incarnent une esthétique de l'ouverture : une nouvelle conception de l'œuvre devenue ouverte. À la lumière de cette idée, il n'est pas un hasard que Diderot considère l'esquisse comme une forme particulièrement convenable à la représentation des ruines. En tant que forme ouverte, l'esquisse—tout en offrant une vision globale de l'œuvre—peut engendrer un nombre infini de toiles virtuelles dans l'imagination du spectateur<sup>5</sup>. De ces nombreux aspects et implications que la ruine est censée suggérer, nous nous intéresserons en premier lieu à son statut d'objet esthétique au siècle des Lumières.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la ruine est un lieu de mémoire privilégié qui suscite une réflexion philosophique, en général en rapport avec le passage du temps. La ruine en tant que topos littéraire est inséparable de l'évocation du passé ; elle suggère un sentiment de nostalgie de ce qui a disparu. Elle éveille encore bien d'autres associations liées à la spatialité, telles que le végétal toujours renaissant sur les débris du bâtiment d'autrefois, de même que la figure du voyageur, de l'homme solitaire qui, méditant sur le passé, lit et reconnaît les ruines. Brisant l'horizontalité, la ruine s'érige vers le ciel : de cette façon, elle réunit plusieurs plans spatio-temporels différents et donne lieu à des décalages, à des rapprochements inattendus.

<sup>3</sup> Ph. Hamon : *Expositions. Littérature et architecture au dix-neuvième siècle*, Paris : Corti, 1989 : 60.

<sup>4</sup> A. Cioranescu : « Les ruines, cadavres exquis », *Diogène* 103, 1978 : 106–123.

<sup>5</sup> Cf. Diderot à propos d'Hubert Robert : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît. » D. Diderot : *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, E. M. Bukdahl, M. Delon & A. Lorenceau (éd.) : Paris : Hermann, 1995 : 359.

Cependant, au-delà des associations suscitées par les ruines, il importe de recourir aux définitions contemporaines de l'époque de Diderot, pour en dégager certaines constantes liées au statut de la ruine. *L'Encyclopédie* opère une séparation nette entre la ruine en architecture et la ruine en peinture. Le premier article, celui du chevalier de Jaucourt, emploie «les ruines» au pluriel et dans un sens relativement général : «ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris par succession de tems<sup>6</sup>». Le deuxième, anonyme, se rapportant à la ruine (au singulier) en peinture, est selon toute vraisemblance de la plume de Diderot. Il mérite d'être cité intégralement :

*RUINE* se dit *en Peinture* de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. De belles *ruines*. On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces *ruines*. *Ruine* ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point *ruine* en parlant d'une maison particulière de paysans ou de bourgeois ; on diroit alors *bâtimens ruinés*<sup>7</sup>.

La définition tient visiblement au critère de la noblesse des édifices délabrés. Ceux-ci doivent être impérativement liés à l'histoire : ce n'est que par leur caractère de grandeur qu'ils méritent le nom de ruine. La ruine picturale serait donc, selon la définition de *l'Encyclopédie*, un édifice utilitaire et noble qui, tout en gardant dans la mémoire des hommes le souvenir de sa noblesse de jadis, a perdu son utilité au cours des siècles, ou plutôt a changé d'usage. Monument du passé, le bâtiment ruiné devient désormais un document précieux, capable de servir aussi au déchiffrement du présent.

En effet, le culte des ruines, «grands morts» de l'Histoire, est inséparable des grands thèmes comme en premier lieu la déploration du passé. Bien que cette vision remonte à l'ère de la Renaissance, ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que la ruine picturale se dégage du simple rôle de cadre ou d'accessoire dans les tableaux et devient un sujet et, plus tard, un genre pictural autonome<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot & d'Alembert (éd.), Stuttgart & Bad Cannstadt : Friedrich Fromann Verlag, 1966 : t. 13, 433.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Voir R. Mortier : *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz, 1974.



### La ruine littéraire : la « poétique des ruines » dans la critique d'art de Diderot

Tout comme l'invention de la critique d'art en tant que genre littéraire autonome—censée rendre compte des expositions bisannuelles des Salons de peinture et de sculpture—, la description de la ruine picturale par le discours sur l'art s'enracine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour la critique d'art des Lumières, il s'agit essentiellement du compte rendu non pas de la ruine architecturale mais des tableaux de ruines et, corrélativement, de l'art du peintre ruiniste.

Dans le *Salon de 1767* de Diderot, il se trouve une séquence cohérente et relativement autonome consacrée entièrement à l'art d'Hubert Robert, peintre ruiniste le plus réputé de son époque. Même à une première lecture, il semble évident que la séquence traitant de la peinture de Robert contient des éléments récurrents, déclenchés par le motif de la ruine. Par la suite, nous nous proposerons d'analyser les commentaires de Diderot sur Robert pour examiner si la « poétique des ruines » qui s'en dégage est davantage qu'un pur assemblage—quoique poétisé—de clichés.

Pour ce qui est de la très belle formule diderotienne « poétique des ruines », elle apparaît pour la première fois dans la description des *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*. Bien que la définition de cette notion en termes clairs et évidents s'avère impossible, nous pouvons tout de même essayer de la contourner à partir des images qui y sont associées :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais ; et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur le ravage du temps ; et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. À l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute la nation qui n'est plus. Et voilà la première ligne de la poétique des ruines<sup>9</sup>.

Spectateur des édifices délabrés, Diderot s'absorbe dans la contemplation des débris et s'adonne à des rêveries étranges. Dans son imagination, il transforme en ruines même les bâtiments présents et familiers. Curieusement, cette vision de Diderot anticipe sur les tableaux plus tardifs d'Hubert Robert qui, après les ravages de la Révolution, mettent souvent en scène des catastrophes. Alors que son *Pont-au-Change* et son *Pont Notre-Dame* représentent la démolition réelle des édifices sur ces ponts, le goût du peintre pour la destruction atteint son comble sans doute avec sa toile de 1796, montrant

<sup>9</sup> D. Diderot : *Salon de 1767, op.cit.* : 335.

la Grande Galerie du Louvre en ruines<sup>10</sup>. La cause de la prédilection marquée d'Hubert Robert pour les bâtiments qui s'effondrent peut résider, du moins en partie, dans l'effet piquant du phénomène d'écroulement, attaché au sentiment du sublime que l'on ressent à la vue de la destruction. Quant aux bâtiments modernes, ils n'entrent dans la catégorie de l'*intéressant* qu'à condition qu'ils s'écroulent ou brûlent : ils ne méritent donc d'être peints que lorsqu'ils sont dans un état exceptionnel. C'est aussi pourquoi Diderot écrit à propos du *Port de Rome* de Robert qu' «il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt<sup>11</sup>.»

Le trait d'intérêt doit également caractériser les figures censées animer les ruines. Diderot se montre mécontent des personnages nombreux et peu soignés d'Hubert Robert : «Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire<sup>12</sup>.» Cependant, il nous semble que le désir de Diderot de voir un passant solitaire dans les toiles contredit l'esthétique d'Hubert Robert. En effet, ses tableaux suggèrent la survivance des ruines : le peintre se plaît à parsemer ses compositions de figures qui, au milieu de leurs occupations quotidiennes, continuent à vivre parmi les «sublimes ruines».

À l'égard de la peinture de ruines, Diderot a la même exigence qu'envers les tableaux en général : il voudrait y pénétrer. C'est par la perception sensorielle que le critique entre d'habitude dans les compositions : il y est incité soit par le champ visuel (le spectacle d'un torrent), soit par le champ auditif (le bruit du torrent). En tout cas, l'entrée dans la composition lui serait la plus facile par l'identification à un personnage solitaire et rêveur du tableau. Charmé par l'obscurité et la majesté de la *Grande Galerie éclairée du fond*, Diderot a l'envie manifeste de pénétrer parmi les ruines d'Hubert Robert : «Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe<sup>13</sup>.»

Dans le compte rendu de la *Grande Galerie*, Diderot fournit, en fait, deux descriptions : l'une sur la peinture de ruines imaginaire sur le même motif, et l'autre sur les ruines réellement peintes par Hubert Robert. Tandis que la première, enthousiaste, relève de l'esthétique du «modèle idéal», concept-clé du *Salon de 1767*, la deuxième est beaucoup plus objective<sup>14</sup>. Le texte sur

<sup>10</sup> Sur la vision des «ruines anticipées» voir R. Mortier : *La poétique des ruines en France*, op.cit. : 93. et A. Corboz : *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel & Stuttgart : Birkhäuser Verlag, 1978 : 47.

<sup>11</sup> D. Diderot : *Salon de 1767*, op.cit. : 348.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 344.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 338.

<sup>14</sup> Voir C. Vogel : *Diderot : L'esthétique des Salons*, Bern : Peter Lang, 1993 : II-37.

le tableau des ruines virtuel commence par une interjection. Elle est suivie de phrases elliptiques et exclamatives d'un sujet-observateur, saisi par des sentiments spontanés d'admiration et de surprise. Ensuite, la description de la toile réelle devient neutre et se passe de cet observateur. Le passage entre les deux modalités s'opère par la référence à la temporalité : «Le temps s'arrête pour celui qui admire<sup>15</sup>.»

Pour ce qui est de l'idée de la suspension du temps, elle implique la négation du critère du «moment unique», généralement revendiqué en peinture. À propos des toiles de Robert dans le *Salon de 1767*, en effet, Diderot remet en question ce critère pour réclamer la succession des moments expressifs isolés, transformée en durée. L'idée du changement perpétuel reflète à merveille cette conception : «Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure<sup>16</sup>.» Cette pensée conduit en ligne droite à celle de la vicissitude : «Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude<sup>17</sup>.» Lieu par excellence du péril, le topos de la ruine éveille de «grandes idées» chez le spectateur qui, après avoir médité sur l'Histoire, interroge son cœur et, dans sa solitude, s'adonne à la mélancolie. En fin du parcours autour des associations que lui suggère la ruine, Diderot revient à la toile réelle : «S'il me reste quelque chose à dire, sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera<sup>18</sup>.» L'analyse s'achève par l'éloge du travail du peintre, capable de faire oublier l'art : «On admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature<sup>19</sup>.» Tout se passe comme si nature et art étaient fusionnés dans un même sentiment d'admiration. Pourtant, alors que l'interjection du début du commentaire était la réaction spontanée et non articulée de l'admiration<sup>20</sup>, cette sensation se transforme à la fin du parcours en savoir réfléchi.

Or, on ne peut détacher la «poétique des ruines» selon Diderot de son contexte général, l'esthétique du *sublime*. S'appuyant sur des sentiments violents, cette esthétique privilégie les aspects terribles de la nature : l'expression de l'excès et du déséquilibre, aux dépens de l'idéal de l'harmonie caractéri-

<sup>15</sup> D. Diderot : *Salon de 1767, op.cit.* : 337.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 338.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 365.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 340.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> À propos de l'admiration, remarquons que Descartes — et, à son instar, le peintre Charles Le Brun — la tiennent pour la première des six passions principales et primitives de l'âme. Cf. R. Descartes : *Les passions de l'âme* (1649) et Ch. Le Brun : «Conférence sur *L'Expression des passions*» (1668).

sant le beau classique<sup>21</sup>. Au niveau des sujets picturaux, cette préférence se montre dans le choix de certains motifs chers à Hubert Robert (et à des paysagistes de son époque comme Vernet ou Louthembourg), tels que le spectacle d'un naufrage, d'un incendie, des visions nocturnes ou d'autres scènes de catastrophe. Quant à la «poétique de ruines» diderotienne, elle n'existe, en réalité, que *dans* et *par* les toiles que le critique imagine à partir des tableaux réels. Dans ce processus, le peintre paraît assumer le rôle de catalyseur auquel Diderot donne le conseil suivant : «... puisque vous êtes voué à la peinture de ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument ; cherchez-la<sup>22</sup>.» Est-ce que par l'invention de la formule de «poétique des ruines» — par la préférence, entre autres, de l'image d'un arbre tordu et solitaire à celle de la symétrie de la façade d'un palais<sup>23</sup> —, Diderot anticiperait, en quelque sorte, sur l'esthétique picturale romantique ? Pour filer encore la métaphore de cet arbre imaginaire, avec ses branches se dressant vers le ciel, il évoque en effet la gesticulation désemparée des bras humains<sup>24</sup>. Il est difficile d'écarter cette idée, surtout à la lumière des tableaux bien plus tardifs du peintre allemand Caspar David Friedrich qui, avec les figures solitaires — tournant généralement le dos au spectateur — et les arbres rompus de ses paysages quasi-métaphysiques, paraissent correspondre à l'idéal que Diderot se forme de la peinture de paysage avec ruines<sup>25</sup>.

### La «poétique des ruines» : une écriture de clichés ?

Le passage du temps laisse inéluctablement des traces sur l'édifice ruiné et le revêt d'un inventaire «obligatoire» des motifs qui, dans la plupart des cas, ont rapport à la spatialité. Par là, il serait tout à fait possible d'établir des distributions complémentaires liées à cet objet architectural, comme l'extérieur et l'intérieur du bâtiment ouvert, ou l'élément inanimé (la pierre) et l'animé (le végétal), qui constituent un certain type déterminé d'accessoires. Ces accessoires — qui se groupent autour d'un réseau thématique relative-

<sup>21</sup> M. Makarius : *Ruines*, Paris : Flammarion, 2004 : 81-84.

<sup>22</sup> D. Diderot : *Salon de 1767*, *op.cit.* : 337.

<sup>23</sup> «Il y a plus de poésie, plus d'accidents [...] dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais.» *Ibid.* : 348.

<sup>24</sup> Ces arbres curieux seront peints par Caspar David Friedrich : *L'Arbre aux corbeaux* (1822), *L'Arbre solitaire* (1822) ou le *Chêne sous la neige* (1829).

<sup>25</sup> Sur Caspar David Friedrich voir L. Földényi F. : «Caspar David Friedrich», in : *A festészet éjszakai oldala [Le côté nocturne de la peinture]*, Bratislava : Kalligramm, 2004.

ment homogène—ont des caractéristiques communes : ils se définissent par contraste avec toute idée de mouvement et de bruit, susceptible de détourner l'attention du spectateur, et comportent des éléments qui incitent l'observateur à la méditation. Nous ne fournirons ici qu'un catalogue sommaire de ces éléments.

Matière de l'édifice délabré, la pierre revêt communément deux formes : tantôt elle s'élève vers le ciel—solitairement comme l'obélisque et la statue ou s'ajoutant aux autres formes redressées qui composent ensemble une colonnade—, tantôt elle s'approche de la forme de cercle ou de demi-cercle comme le bassin, l'escalier ou la grotte. À la séparation de ces deux types d'occurrence de la pierre, Diderot préfère leur union telle l'image qui réunit la colonnade aux «restes d'une voûte brisée<sup>26</sup>» dans le tableau intitulé *Intérieur d'une galerie ruinée*. C'est aussi à propos de cette même toile que le critique énumère les motifs liés à la ruine (le piédestal, la fontaine, le bassin, l'arcade, les fabriques ruinées tombant de vétusté, les masses de pierre détachées) et ajoute : «et autres accessoires communs à ce genre<sup>27</sup>.» En effet, ces éléments recensés relèvent tous de la catégorie des accessoires que l'on peut appeler à juste titre «poétiques».

À cet endroit, il est temps de reprendre notre hypothèse initiale : les textes diderotiens—s'appuyant sur les accessoires poétiques, attachés au motif de la ruine et ayant un répertoire relativement constant—seraient-ils davantage qu'une accumulation de *topoi* littéraires, une «rhétorique des ruines» avec des éléments interchangeables ?

En tout cas, avant de ranger hâtivement les comptes rendus de Diderot à propos des ruines d'Hubert Robert parmi les clichés littéraires, nous devons d'abord définir, au moins de façon approximative, ce que l'on a l'habitude d'entendre par «cliché». Le terme de cliché renvoie toujours à quelque figure usée : même si originairement, le cliché était un effet de style frappant et faisait partie d'une invention individuelle, il est devenu au fil du temps une figure de style lexicalisée qui s'inscrit dans le discours social<sup>28</sup>. Il semble que les commentaires de Diderot consacrés à Hubert Robert foisonnent en clichés : à première vue, les textes examinés donnent l'impression d'un discours composé de motifs conventionnels. Bien que les cadres de cet article ne rendent pas possible une étude exhaustive à ce sujet, des recherches complémentaires pourraient facilement démontrer que

<sup>26</sup> D. Diderot : *Salon de 1767*, *op.cit.* : 341.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> Cf. R. Amossy & E. Rosen Elisheva : *Les discours du cliché*, Paris : CDU-SEDES, 1982 : 9.

de tels éléments se retrouvent également chez d'autres critiques de la même époque<sup>29</sup>. Or, la critique d'art à propos de la peinture de ruines se construit autour de certains clichés propres au paysage préromantique (le rocher, la grotte, la ruine, le tombeau), de même que des idées liées à la sphère du sublime que celui-ci suggère (le sentiment de vicissitude, la mélancolie, l'effroi, l'horreur délicate).

Cependant, nous sommes convaincus que les textes de Diderot à propos de la peinture de ruines sont bien davantage qu'un simple assemblage de ces éléments-clichés. Même s'il est vrai que le critique emprunte certaines associations à «l'histoire antérieure» de cet objet architectural, dans le déploiement du champ conceptuel autour de la ruine, il va bien plus loin que ses prédécesseurs. Par ses images expressives, il sait donner à ces idées une vigueur nouvelle : il ranime les ruines de la toile et, avec elles, le passé qu'elles cachent. L'autre mérite de Diderot est sans doute d'avoir pressenti, grâce aux toiles d'Hubert Robert, la richesse sémantique de la ruine en tant que sujet littéraire, résultant de son aptitude de pouvoir transformer la contemplation de l'espace en une méditation sur le temps.

Dans une telle perspective, peu importe que les ruines de Robert ne soient souvent que des caprices, de pures mystifications dont le peintre a lui-même inventé la référence topographique—absente d'ailleurs—par ses tableaux. Il est beaucoup plus essentiel d'insister sur le fait que par ses développements lyriques à propos de la ruine picturale, Diderot dépasse largement le prétexte pictural. C'est ainsi par l'écriture que la ruine—figure par excellence de l'absence, de la fragmentation et de la mutilation—peut redevenir présence.

<sup>29</sup> Cf. entre autres *Les Salons des Mémoires secrets*, B. Fort (éd.), Paris : ENSB-A, 1999.

IL “CASTRUM LUCULLANUM”:  
DA “OPPIDUM” A CITTADELLA COMMERCIALE  
(SECOLI X–XII)

LEONARDO CARRIERO

Scuola Normale Superiore  
Piazza dei Cavalieri 7  
56126 Pisa  
Italia  
leonardo.carriero@sns.it

**Abstract:** “Castrum Lucullanum” was a fortress near the city of Naples. It is famous because the last western Roman emperor (“Romulus Augustulus”) was in exile there in 476. Inside the fortress, there were churches, monasteries, houses and empty lands. It survived until 902, when it was destroyed by Naples’ citizens (as a result of the the Muslim invasions). After this period, the “castrum” was not completely abandoned: a lot of sources from the 10th to the 12th centuries report that it was utilized as a storehouse for the nearby port of Naples. A lot of merchants from various cities (also from Pisa) were interested in buying a part of “castrum Lucullanum”.

**Keywords:** Castrum Lucullanum, Middle Ages, Naples, commerce, merchants

Ad occidente della città di Napoli, non molto distante dalla porta Cumana, lungo la via che dalla città si dirigeva verso Pozzuoli, si ergeva, ancora nei primi anni del X secolo, il “castrum Lucullanum”. Circa l’esatta ubicazione del sito gli studiosi sono concordi nell’identificare l’attuale zona di Pizzofalcone come quella originariamente occupata dal celebre “oppidum”.<sup>1</sup> L’isola del Santo Salvatore (Megaride o “Insula Maris”) è il luogo in cui attualmente

<sup>1</sup>B. Capasso: *Topografia della città di Napoli nell’XI secolo*, Bologna: Forni, 1984: 217-234; P. Arthur: *Naples, from Roman town to city-state: an archaeological perspective*, London: BSR, 2002: 14. In periodo antico e alto-medievale il “castrum” era parte integrante del sistema difensivo della città e del porto di Napoli, sede di una grande flotta romana prima e bizantina poi. La fama del “castrum Lucullanum” è legata all’esilio di Romolo Augusto, ultimo imperatore romano d’Occidente Iordanis: ‘Getica’, in: T. Mommsen (ed.): *Monumenta Germaniae*

sorge il Castel dell'Ovo. Il "castrum Lucullanum" era certamente molto più esteso del successivo castello normanno: presumibilmente si estendeva tra l'antico porto detto "Vulpulum" e l'isola di Megaride. Sebbene infatti, nelle fonti documentarie, venisse chiamato comunemente "castrum", in realtà si trattava di un vero e proprio complesso fortilizio, che ospitava al suo interno numerosi edifici, chiese, monasteri e terre vuote.

L'impianto fu per secoli un'estensione della città di Napoli, fino almeno all'anno 902, quando l'autorità cittadina decise di farlo evacuare e distruggere, poiché poco difendibile in caso di incursione saracena. Il 17 dicembre 907 il duca Gregorio IV ed il vescovo Attanasio III confermarono a Giovanni, abate del monastero di San Severino, tutti i beni che il monastero ricevette in dono all'epoca in cui, per timore dei saraceni, fu trasferito dal castrum Lucullano al "vicus Missi" di Napoli.<sup>2</sup> La concessione attesta, per il periodo antecedente alla distruzione, la presenza di una comunità di persone residente stanzialmente all'interno del castello, con le proprie abitazioni, i propri orti, le chiese etc. Si afferma:

nos Gregorius consul et cunctus populus noster, una cum domuni Stefano, sanctissimo episcopo, patrueli nostro, decrevimus ut castrum Lucculeum, quod valde habitatoribus diminutum erat et acceptu aptum, distruerentur, metu arrepti, ne fortasse sicut idem crudelissimus rex minabatur super nos adveniens oppidum ipsum facillime caperetur.

---

*Historica. Auctorum Antiquissimorum*, V, 1, Berolini: Weidmannos, 1882: 120: "Augustulo vero a patre Oreste in Ravenna imperatore ordinato non multum post Odoacer Thorcingorum rex habens secum Sciros, Herulos diversarumque gentium auxilios Italiam occupavit et Orestem interfectum Augustulum filium eius de regno pulsum in Lucullano Campaniae castello exilii poena damnavit"; Jordanis: 'Romana', in: T. Mommsen (ed.): *Monumenta Germaniae Historica. Auctorum Antiquissimorum*, V, 1, Berolini: Weidmannos, 1882: 44: "Parte vero Esperia Nepotem imperatorem Orestes fugatum Augustulum suum filium in imperium conlocavit. Sed mox Odoacer genere Rogus Thorcingorum Scirorum Herolorumque turbas munitus Italiam invasit Augustulumque imperatorem de regno evulsum in Lucullano Campaniae castello exilii poena damnavit".

<sup>2</sup> R. Piloni (ed.): *L'antico inventario delle pergamene del Monastero dei SS. Severino e Sossio*, (*Archivio di Stato di Napoli, Monasteri Soppressi, vol. 1788*), II, Roma: ISIME, 1999: 908-913. La presenza musulmana nel Mar Tirreno è diffusa ad opera di incursioni provenienti soprattutto dalla penisola Iberica. Il carattere di tali spedizioni è di tipo predatorio piuttosto che di conquista, come dimostrato da S. Del Lungo: *Bahr 'as Shâm. La presenza musulmana nel Tirreno centrale e settentrionale nell'alto medioevo*, Oxford: BAR, 2000: 6, 52-53. Molte località dell'Italia centro-meridionale tirrenica, oltre Napoli, subirono fin tutto il IX secolo numerosi attacchi (Gaeta, Miseno, il Garigliano, Roma).



La decisione dell'abbattimento fu condizionata proprio dal fatto che il "castrum Lucullanum" aveva perso molti dei suoi abitanti e dunque era divenuto indifendibile. Il momento era di massima tensione con i musulmani stanziatisi nella Penisola e la situazione richiedeva una decisione drastica:<sup>3</sup>

rex impiissimus Africanorum innumerabilem exercitum armorumque copiosissimum habens apparatus Tauromenium advenit et irassente Deo sub omne celeritate capiens urbem eamdem non solum ipsam, sed etiam alia Sicilie oppida gladio igneque consumpsit; de inde transvadato mare destructoque castro regio reliquas Calabritanas urbes expugnare fortiter cepit huius cenobi, ergo pavore percussi [...].

A quella data seguirono anni di abbandono, ma non totale: ciò è dimostrato dal fatto che i documenti attestano un continuo interesse dei cittadini di Napoli per gli immobili all'interno del "castrum". Inoltre, sebbene chiese e monasteri furono trasferiti all'interno della città, alcuni di questi continuarono i loro uffici anche all'interno del Lucullano, anche se in maniera ridotta. All'interno del fortilizio erano presenti almeno due monasteri (San Severino e Sant'Arcangelo al Circolo) e sei chiese (San Pietro, Santa Maria al Circolo, Santi Sergio e Bacco, Santa Lucia alla Spiaggia, San Paolo, Santa Barbara e Santa Venere).<sup>4</sup> Di fatto il "castrum Lucullanum" non fu mai

<sup>3</sup> U. Westerbergh (ed.): *Chronicon Salernitanum*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956: 107-121; G. Cassandro: 'Il ducato bizantino', in: E. Pontieri (ed.), *Storia di Napoli*, Napoli: Soc. ed. Storia di Napoli, 1967: 88-89; S. Del Lungo: *Bahr 'as Shâm...*, *op.cit.*: 52-53. Nel periodo tra gli anni 914 e 915 si ebbe l'epilogo della presenza musulmana nell'Italia peninsulare. Nei primi mesi del 914, papa Giovanni X, con l'aiuto del marchese di Camerino e Spoleto, Alberico, promosse una serie di campagne atte a mettere allo scoperto i musulmani arroccatisi nelle montagne dell'Italia centrale. Sbarrata la via di fuga per la Salaria e la Cassia, i musulmani, sconfitti ripetutamente, furono costretti a riversarsi sulle coste. Una volta giunto sul litorale, il composito esercito saraceno cercò di raggiungere la base del Garigliano, attraversando i territori dei ducati di Gaeta e di Napoli, con il silenzioso assenso dei rispettivi duchi Giovanni I e Gregorio IV. La cosa preoccupò non poco Guaimario II di Salerno, Atenolfo II di Capua e Landolfo I di Benevento, che vedevano nell'accordo sottobanco tra Napoli e i saraceni un'ennesima minaccia per la loro stessa esistenza. Gli eserciti delle città longobarde campane si unirono dunque al papa e al marchese di Spoleto e Camerino nell'assedio del Garigliano, chiudendo la via Appia e quindi tagliando i possibili rinforzi da Napoli e Gaeta. La situazione si protrasse lungamente tra assedio e battaglie per più di un anno, quando nell'agosto del 915, tentarono l'ultimo tentativo di uno scontro frontale. L'esito fu disastroso e si assistette alla totale sconfitta dei musulmani.

<sup>4</sup> I monasteri, le chiese, gli edifici e tutto quanto si trovasse all'interno del "castrum Lucullanum" è di volta in volta elencato nei vari documenti che lo riguardano B. Capasso (ed.):

completamente abbandonato dai napoletani: nonostante la consapevolezza che il fortilizio fosse ormai inutilizzabile da un punto di vista difensivo, questo continuava ad essere al centro di numerose trattative commerciali. Si registrarono anzi numerose liti giudiziarie che avevano per oggetto proprio parti del castello e che vedevano contrapporsi diversi personaggi, anche di grande rilievo sociale.

Nell'anno 963 il monastero napoletano dei Santi Sergio e Bacco intentò causa a Giovanni "Caca in Santo" e Megalu "de Cinegia" in merito ad una terra vacua in quello che viene definito "destructo castro Lucullano":<sup>5</sup> Precedentemente, in quella terra vuota, sorgeva una casa: il panorama doveva apparire desolato, a quel tempo. Sempre in quello stesso anno, a distanza di qualche mese, i fratelli Giovanni e Maria ottennero dal monastero di San Sebastiano (congregato al monastero dei Santi Sergio e Bacco) quella stessa terra vacua.<sup>6</sup> La terra in questione non era certamente utilizzabile per fini agricoli: infatti, poiché si trovava sul mare, era sicuramente poco fertile; inoltre tutta la zona era costellata di macerie di edifici distrutti. L'importanza di questi terreni era dunque legata alle attività che gravitavano attorno al sistema portuale napoletano.

A questo proposito può essere utile la notizia di una lite, avvenuta nel 1031, tra il monastero dei Santi Sergio e Bacco e Teodoro Pischicello, figlio di Leone Pischicello.<sup>7</sup> Al centro della contesa è una parte della fascia di costa:

---

*Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam Pertinentia*, Ili, Napoli: Soc. Nap. Storia Patria, 1885: 127, 133, 431, 488, 494, 622, 667; R. Pilone (ed.): *L'antico inventario...*, *op.cit.*: 682, 696, 758, 841 e nell'analisi topografica di Napoli di B. Capasso: *Topografia...*, *op.cit.*: 217.

<sup>5</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 91-92. È assai probabile che già all'indomani della distruzione del "castrum Lucullanum" ad opera degli stessi napoletani, si risvegliassero gli interessi degli antichi proprietari e di nuovi acquirenti. Le terre vacue di Napoli, ed in particolare quelle del castro Lucullano, sono qualitativamente diverse da quelle studiate da M. Pucci: 'Il territorio rurale', in: P. Delogu & P. Peduto (eds.): *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura. Atti del convegno internazionale*, Salerno: Provincia, 2004: 288-289, per il territorio rurale salernitano, destinate invece ad essere occupate da boschi.

<sup>6</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 94.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 270-271. La proprietà dei litorali era particolarmente importante poiché in tutto il ducato di Napoli, ma anche nel resto della Campania, era presente una fitta rete di approdi e porticcioli su cui verteva un vivace traffico di beni e granaglie. Anche per quanto riguarda la zona del Cilento sono documentate diverse imbarcazioni ("lintres") destinate al commercio di piccolo raggio: V. Lorè: 'L'aristocrazia salernitana nell'XI secolo', in: P. Delogu & P. Peduto (eds.): *Salerno nel XII secolo...*, *op.cit.*: 61-102, p. 73; B. Figliuolo: 'Morfologia dell'insediamento nell'Italia meridionale in età normanna', *Studi Storici* 32, 1, 1991: 25-38; B. Figliuolo: 'Gli amalfitani a Cetara: vicende patrimoniali ed attività economiche (secc. X-XI)', *Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici* VI, 1979-1980: 34-53; A. R. Amarotta: 'Vita breve di un casale

de intentione que inter eos abuerant propter mare eiusdem da piscationes de salpes qui sunt iuxta in insula memorati monasteri que nominatur at S. Bincientium [...] de intus castro Lucullano et dicitur ipsum mare at vibarum foris illa foce ad illum cantarum da foris ille plane ipsius monasteri.

Dal documento emerge che la parte del "Lucullanum" adiacente al mare era estremamente ambita e al centro di numerosi contenziosi; vi sorgeva infatti un piccolo porto a cui erano legati gli interessi dei pescatori della città (il soprannome di Teodoro Pischicello e del padre sembrano proprio rimandare a questa professione). Se si considera il fatto che il "castrum" sorgeva a breve distanza dalle mura di Napoli, e che all'esterno di queste mura era ubicato il complesso portuale, allora non è inverosimile supporre che il "Lucullanum", perduta la sua originale funzione difensiva, in seguito all'attenuarsi della minaccia saracena, avesse subito una sorta di riconversione nell'utilizzo: da parte del sistema difensivo fu annesso al complesso del porto.<sup>8</sup>

Il castro Lucullano dunque fu al centro di un rinnovato interesse soprattutto per la sua continuità con la zona portuale di Napoli: dapprima ad opera di pescatori e piccoli proprietari, come abbiamo visto, successivamente cominciarono ad interessarsi anche i grandi mercanti napoletani e forestieri.

In un documento del 1120 troviamo una serie di personaggi con l'appellativo di "marenarii" che intentarono causa al monastero dei Santi Sergio e Bacco.<sup>9</sup> Ancora una volta al centro della contesa era uno spazio libero:

---

longobardo (Fonti, secolo XI); *Atti dell'Accademia Pontaniana XXXV*, 1986: 210-217; G. Vitolo: 'Il registro di Balsamo decimo abate di Cava', *Benedictina* 21, 1974: 90-95.

<sup>8</sup> Recentemente A. Augenti: *Città e porti dall'Antichità al Medioevo*, Roma: Carocci, 2010: 92-134, ha ipotizzato una tipologia ricorrente nell'Europa continentale per gli "emporia" medievali: il caso di Napoli e del "castrum Lucullanum" è certamente diverso da quello dei più celebri empori del Nord Europa (tra l'altro la cronologia non corrisponde). Eppure vi sono dei tratti in comune tra queste infrastrutture sorte fuori dal circuito difensivo cittadina: la mancanza di una cerchia muraria (ma non di torri difensive) intorno al complesso portuale napoletano sarebbe da interpretarsi con una notevole espansione delle strutture gravitanti intorno al commercio.

<sup>9</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 382-385. L'ubicazione di strutture portuali (o comunque facenti parte del sistema del porto napoletano) all'interno del "castrum Lucullanum" è paragonabile, con le dovute differenze, alla struttura del Porto Pisano: G. Garzella: *Pisa com'era. Topografia e insediamento dall'impianto tardo antico alla città murata del secolo XII*, Napoli: Liguori, 1990; G. Garzella: 'La viabilità medievale nel territorio pisano: materiali e prospettive per una ricerca', in: *La via Francigena e il basso Valdarno. Vie di terra e d'acqua nel medioevo fra l'Elsa e il mare. Prospettive della ricerca e primi risultati. Atti del Seminario di studi, Pisa 4 dicembre 1996*, Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 1998: 11-19. Posti entrambe su un'importante

terra vacua, que de antea domos fuerunt, posita vero intus destructo castro Lucullano, qui est campise, una cum parietinis et omnes frabice [...] et descendit usque intus in mare [...] et descendit usque ad platea publici, ubi est illa porta maiore destructa memorati castris [...] usque ad murum publici de memorato castro.

Siamo di fronte ad un paesaggio che appare anche qui desolato: case distrutte, terre vacue, mura e porte diroccate. L'interesse di questo gruppo di "marenarii" però suggerisce che proprio quelle case distrutte, quelle terre vuote e tutto ciò che stava all'interno del "castrum" era per loro di notevole interesse. Essi probabilmente si servivano di tutti questi immobili per fini logistici: li usavano come magazzini e rimesse per le loro merci.<sup>10</sup>

Se si considera che il porto di Napoli era costretto in una esigua striscia di terra tra il mare e le mura, allora si capisce come i mercanti e coloro che erano legati alle attività portuali ambissero a queste zone particolarmente adatte ad essere sfruttate commercialmente. La zona infatti era ampia, dotata di numerosi edifici e priva di tutti quegli impedimenti che normalmente sono presenti in una zona abitata.

Il "castrum Lucullanum" divenne dunque una zona a vocazione fortemente commerciale, adiacente al complesso cittadino. Ad ulteriore conferma di ciò troviamo attestata nei documenti del 1137 la presenza di un tale Guido Pisano. Il documento in questione riporta l'affido della chiesa dei Santi Sergio e Bacco, del castro Lucullano, al figlio di Guido Pisano.<sup>11</sup> La chiesa pare essere particolarmente ambita per via della casa, delle camere,

---

strada di comunicazione (a Napoli la strada per Pozzuoli) che collegava la città al porto, con numerosi cantieri aperti e luoghi destinati all'accoglienza di marinai e viaggiatori: A. Patetta: *Gli ospedali di Pisa. Sanità e assistenza nei secoli XI-XV*, Pisa: ETS, 2001: 86.

<sup>10</sup> M. McCormick: 'Where do trading towns come from? Early medieval Venice and the northern emporia', in: J. Henning (ed.): *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium*, Berlin & New York: De Gruyter, 2002: 41-68, pp. 47-48, ritiene, a ragione, che nel considerare l'importanza di un centro commerciale sia fondamentale la logistica: "Location can be understood in two ways, in terms of physical location of transitino, such as might stem from the ecology, communications infrastructure, or political structures; and in terms of systemic location, that is, place within a web of economic relations".

<sup>11</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 420-421. Gli indizi circa l'enorme importanza che ebbero i litorali nelle vicinanze del porto napoletano si susseguono con sempre maggiore frequenza soprattutto a partire dalla metà dell'XI secolo. Questi trovano ulteriore conferma in documenti coevi di altre zone della Campania: Morcaldi M., M. Schiano & S. De Stefano (eds.): *Codex Diplomaticus Cavensis*, VII, Napoli: Hoepli, 1873-1893: 1083 (1047); S. Gelichi: 'Infrastrutture marittime nell'alto medioevo: una prospettiva archeologica', in: *L'acqua nei secoli altomedievali*, (Spoleto, 12-17 aprile 2007), Spoleto: CISAM, 2008: 283-317; R. Volpini: 'Diplomi sconosciuti dei principi longobardi di Salerno e dei re normanni di Sicilia', in: *Raccolta*

delle piscine e dei codici in essa contenuti (tutti beni preziosi ma comuni). La vera appetibilità risiedeva tuttavia nel fatto che alla custodia dell'edificio era legato anche il possesso della terra adiacente fino alla spiaggia:

integrum campum [...] ubi est ecclesia eius dicstructa vocabulo S. Pauli et cum integra scapula de terra qui ibi est a parte meridiana qualiter descendit usque ad plagia maris qui dicitur de insula S. Bincentii.

Guido Pisano fece pressioni per far ottenere al figlio la custodia della chiesa non tanto per i beni immobili ad essa riconducibili, quanto piuttosto per gli spazi in prossimità del mare, con l'ottica di migliorare la posizione all'interno del "castrum".

Abbiamo visto che nel documento del 1120 erano ancora presenti il circuito murario del "castrum Lucullanum" e la porta Maggiore.<sup>12</sup> Si tratta oramai di vestigia che non assolvevano alla originale funzione militare, come ci è testimoniato diverse volte dalle fonti, con la menzione del "murus dirutus ipsius castelli".<sup>13</sup> Sarebbe dunque completamente inspiegabile la notizia della presenza di un "portonaro" proprio all'interno del "castrum". Infatti, in un documento del 1063 i fratelli Gregorio e Giovanni ottennero dal monastero di San Salvatore "Insula Maris" la custodia a metà della chiesa di San Pietro al Castello "situm vero foras istius civitatis Neapolis intus castrum

---

*di studi in memoria di G. Soranzo*, Milano: V&P, 1968: 506-510. La presenza di mercanti napoletani, amalfitani, sorrentini e pisani in tutti i principali porti della Campania è un segno dell'aumento generalizzato dei traffici commerciali in tutto il Tirreno. Ai grandi traffici commerciali si deve inoltre aggiungere il traffico di piccolo o piccolissimo raggio, che connetteva le campagne ai principali approdi della regione.

<sup>12</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 382-385.

<sup>13</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.*: 296. Le condizioni generali di questa zona sembrano essere ottimali per l'accumulo e l'imbarco delle merci: N. Cilento: 'Centri urbani antichi scomparsi e nuovi nella Campania', in: *Atti del colloqui internazionale di archeologia medievale*, Palermo: Università, 1976: 160; A. O. Citarella: 'Merchants, markets and merchandise in Southern Italy in the High Middle Ages', in: *Mercati e mercanti nell'Alto Medioevo: l'area euroasiatica e l'area mediterranea (Spoleto, 23-29 aprile 1992)*, Spoleto: CISAM, 1993: 239-284, pp. 262-263 (a p. 266 il riferimento ai dazi); G. Schmiedt: 'I porti italiani nell'alto medioevo', in: *La navigazione mediterranea nell'alto medioevo (Spoleto, 14-20 aprile 1977)*, Spoleto: CISAM, 1978: 129-258, p. 141. Sul funzionamento dei commerci, e dei relativi dazi, nelle città di orbita bizantina (compreso il "mega emporion" di Torcello, a Venezia): J. Ferluga: 'Mercati e mercanti fra Mar Nero e Adriatico: il commercio nei Balcani dal VII all'XI secolo', in: *Mercati e mercanti nell'alto Medioevo...*, *op.cit.*: 443-498, pp. 443-498; Costantine Porphyrogenitus: *De administrando imperio*, G. Moravcsik & R. H. Jenkins (eds.): London: The Athlone Press, 1962: 75-96.

distructum et dicitur Lucullano”<sup>14</sup> I due fratelli hanno un obbligo: “in omni anno in festivitate S. Petri imbitare tenentur monachos ipsius monasterii et portarium”. Che il “portano” controllasse l’ingresso al Lucullano per motivi di difesa è insostenibile: l’unico motivo per cui è lecito supporre la necessità di controllare il flusso all’interno del “castrum” è quello della riscossione dei dazi sulle merci. È evidente che nessuno pagherebbe dei dazi per entrare in una landa desolata e distrutta.

Il “castrum Lucullanum” fu dunque annesso alla zona portuale napoletana e, a partire dalla metà del X secolo, riconvertito in area destinata allo stoccaggio delle merci: in quest’ottica è così da interpretarsi l’interesse per la zona dimostrato da parte di importanti monasteri, “marenarii”, mercanti napoletani, amalfitani, sorrentini e pisani, oltre che di ricchi possidenti campani.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> B. Capasso: *Monumenta...*, *op.cit.* : 298–299. Lo studio delle porte del “castrum Lucullanum” è fondamentale per gettare luce sull’utilizzo dei varchi cittadini anche all’interno della cinta muraria di Napoli. Bisogna comunque sottolineare una differenza di non poco conto: mentre le porte del “castrum” erano unicamente sfruttate per il prelievo dei dazi, quelle di Napoli assolvevano anche ad una funzione di difesa militare dagli attacchi esterni.

<sup>15</sup> “Petrus de Turre” è, ad esempio, uno dei più grandi possidenti terrieri della Campania con numerose proprietà all’interno del “castrum Lucullanum”, come emerge da un lascito testamentario del 1088: R. Pilone (ed.): *L’antico inventario...*, *op.cit.* : 793–794; 803–804; 846.

INTRIGUES DU POUVOIR DANS  
*LES AMOURS TRAGIQUES DE PYRAME ET THISBÉ*  
DE THÉOPHILE DE VIAU

ZSÁK HELGA

École supérieure de l'Économie de Budapest (BGF)  
Institut de langues étrangères  
Alkotmány utca 9–11.  
H-1052 Budapest  
Hongrie  
helgzsak@voila.fr

**Abstract:** Théophile de Viau, a very talented poet of the early 18th century, wrote his *Tragic Love of Pyrame and Thisbé* in 1621, and this work was one of the most successful plays of the whole century. Inspired by Ovid, the play shows many similarities with Shakespeare's *Romeo and Juliet*, but seems to depict the presence of authority and despotism more sharply. In this context, the contrast between the treatment of the themes of power, generosity, liberty and care, is deep, lyrical and moving.

**Keywords:** 18th century, drama, Théophile de Viau, power, conspiracy, love

Poète et dramaturge baroque, Théophile de Viau fait jouer *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé* probablement en 1621. Personnalité complexe, il hésite plusieurs fois entre protestantisme et catholicisme, mais fut accusé aussi d'écrits libertins et connut la prison. Il est relâché, on joue sa pièce à la Cour, mais le succès fut court pour l'auteur, qui meurt l'année suivante. Toutefois sa pièce connut une renommée retentissante, dûe sans doute non seulement à sa critique de l'exercice du pouvoir, mais peut être, par contraste, à sa peinture de l'authétique émotion des personnages.

La tragédie s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide, qui n'y consacre que quelques pages, et dans son oeuvre, le moteur de la pièce semble plutôt être l'amour<sup>1</sup> que l'opposition à une forme de pouvoir. Des auteurs de la

<sup>1</sup> Anne Videau : « Pyrame et Thisbé dans les métamorphoses d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Eros et le romanesque, épique de l'Eros », <http://ars-scribendi.ens-lsh.fr>.

Renaissance comme Montemayor, ont repris la pièce mais c'est sans doute Théophile qui l'a enrichie et a parfait l'entrelacement de la passion et de la politique. La scène est à Babylone, mais Théophile omet de le préciser, comme il omet aussi d'analyser parfois les ressorts profonds qui meuvent la volonté des personnages, sans se soucier encore de la vraisemblance. Néanmoins cette simplicité des scènes semble mettre en relief la profondeur des émotions, ce dont témoigne peut-être aussi le succès de la pièce : de 1626 à 1698 elle est publiée soixante treize fois.

Pyrame et Thisbé, deux jeunes amoureux s'aiment depuis deux ans, malgré les interdictions. Les ennemis auquel se heurte leur bonheur sont les vieux, les parents, le pouvoir, puis l'apparition d'un lion. Le ressort tragique de la pièce n'est pas la seule passion des deux amants, celle-ci est même amplifiée par les contraintes : l'opposition parentale comme dans *Romeo et Juliette*, (« Vos parents, obligés d'un naturel devoir / Vous opposent ici leur absolu pouvoir » A II/1, v. 279–280 et « Que cet amour furtif irrite ma colère » A I/2, v. 135). Mais à cette liberté brimée s'ajoute l'envie des puissants (« Cette ingrate farouche avecque ses mépris / A donné trop longtemps la gêne à mes esprits » A II/1, vv. 169–170.) et l'oppression du pouvoir. Guido Saba, éminent connaisseur de Théophile de Viau mentionne même « l'abus du pouvoir absolu des parents et du roi, qui lie les actions disparates des deux premiers actes de la pièce<sup>2</sup> ».

Ce pouvoir, dont certains traits rappelleront celui du début du XVII<sup>e</sup> siècle, semblera s'apparenter parfois plus à une tyrannie, qu'à un pouvoir juste et bon, issu de droit divin. Une autre éminente spécialiste, Madeleine Bertaud<sup>3</sup>, parle du « désaccord avec l'ordre et la morale » de la pensée de l'auteur dans la pièce, ce qui sera en contraste avec « l'accord avec la Nature ».

Dès le début de la pièce le pouvoir royal apparaît comme cynique, absolu, le roi se plaçant au dessus des lois :

Tu sais que la justice est au-dessous du Roi  
La raison défaillant, la violence est bonne  
A qui sait bien user des droits d'une couronne.  
(A I, 3 vv. 194–196)

Ce cynisme se double violence :

<sup>2</sup> Guido Saba : « Parents et Enfants — Jeunesse et Vieillesse dans *Les Amours Tragiques de Pyrame et Thisbé* », *Travaux de Littérature* VI, 1993 : 125–135, p. 125.

<sup>3</sup> Madeleine Bertaud : « La Relation Roi-sujet dans *Pyrame et Thisbé* », *Travaux de Littérature* VI, 1993 : 137–146, p. 131.



[...]

J'aime que tout me craigne et crois que le trépas  
Toujours est juste à ceux qui ne me plaisent pas.  
(v. 205)

—et confond sans l'ombre d'une arrière pensée raison d'Etat et intérêt personnel, ce qui peut aboutir à l'élimination d'un rival.

Le réalisme de la corruption apparaît aussi bien tôt, le serviteur du Roi, Syllar, a pleinement conscience que son service mérite «salaire», (v. 239), ou «loyer» (v. 241), en esprit pragmatique sinon mercantile. Le «gain» (v. 243) est reconnu également comme «ressort» qui influence «les esprits et les corps». Le vocabulaire réaliste, prémonitoire de celui des conseillers avides des pièces plus tardives (comme Sabine dans *La Mort de Sénèque*, de Tristan l'Hermitte, qui parle «d'éponge à presser» au sujet du riche philosophe,) reflète bien la cupidité ambiante, mettant en valeur le contraste du lyrisme des personnages des deux amants.

Le réalisme ne caractérise pas le vocabulaire de la seule cupidité, la haine est ainsi dépeinte également («Lorsqu'elle le verra sanglant dans la poussière» v. 180—imagine déjà le tyran) et elle s'exacerbe même en sadisme dans les lignes suivantes<sup>4</sup>. Cette démesure des passions («la violence est bonne» cf. v.195.) rejoint celle de l'époque baroque du début du XVII<sup>ème</sup> siècle, théâtre de l'excès, aux sentiments exacerbés.

Au début de l'Acte III, la conversation des deux conseillers révèle que l'ordre du meurtre a déjà été donné, et l'injonction se profile derrière le concept de royauté de droit divin, le roi occupant «la place de Dieu sur la Terre<sup>5</sup>». Ainsi était le concept du pouvoir royal de la France du début du XVII<sup>e</sup> siècle :

Comme les Dieux au Ciel, sur la terre les Rois  
Etablissent aussi de souveraines lois.  
(A III/4, vv. 503–504)

Seulement ici, la justice est complètement détournée au bon vouloir du Roi, qui ose même s'identifier aux Dieux. Aux réticences d'un conseiller trop honnête, Syllar répond :

<sup>4</sup> «Que les yeux en mourant, les regards à l'envers / Hideux sans mouvement, demeureront ouverts» (A I/3, vv. 181–182).

<sup>5</sup> Guez de Balzac : *Le Prince*, 1631, Toussaint et du Bray, p. 216.

Ils peuvent le plus juste innocemment punir.  
(A III/4, v. 560)

Et la tyrannie se substitue au droit :

Contre le Prince, aux droits, il ne se faut fier.  
(A III/4, v. 563)

La loi est effacée devant le bon plaisir et la colère du Prince. Les deux complices semblent accepter assez aisément cet état de fait : l'argent, récompense de leur service, vient donner appui à leur rapide persuasion morale. Le plus honnête des deux est même prêt à risquer son « âme » désormais, trait où on pourrait voir apparaître la pensée libertine de l'auteur :

Le sort en est jeté, mon âme est exposée.  
(v. 601)

Le pauvre serviteur est rapidement puni, lors d'une tentative de meurtre de Pyrame c'est lui qui est tué, son « âme » donc semble perdue. Le Roi est confronté à un autre échec, Thisbé a esquivé son messenger. L'amoureux déçu étend sa tyrannie à sa passion :

Tu sauras que je règne et que la tyrannie  
Me peut bien accoder ce que l'amour me nie.  
(A III/2, vv. 665–666)

Et furieux du refus de la belle, il redouble de violence, à l'instar des pièces plus tardives, des personnages d'intriguants ou d'intriguantes, cherchant un prétexte à leur passion de vengeance<sup>6</sup>, alléguant l'offense pour la muer en revanche :

Qu' on trouve quelque crime afin de l'accuser  
En mon nom tu pourras tout dire et tout oser.  
(A III/2, vv. 707–708)

C'est ici l'un des premiers exemples dans la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle de la mise en scène d'un complot invoquant un prétexte pour satisfaire une vengeance

<sup>6</sup> Helga Zsák : *Le thème de la vengeance des femmes dans la tragédie de la paix de Vervins (1589) à la Fronde (1648–1653)*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1999 ; réédit. Amazon, 2004. Voir chapitre II, *La Mariamne*, de A. Hardy (éd. 1628), et chapitre III, La vengeance comme prétexte dans *La Marianne*, de Tristan l'Hermitte (1636) et *Le Cosroès*, de Rotrou (1648).

personnelle. De plus, dans cette pièce, la tactique est le fait du roi. Ce procédé de l'offense alléguée est précoce. Dans *La Mariamne* de Hardy, ou plus tard, dans la pièce du même nom de Tristan l'Hermitte, la référence à une prétendue juste vengeance sert des intérêts iniques de sujets, de conspirateurs, d'ambitieux.

Ici, comme c'est le pouvoir lui-même qui a l'initiative et qui use de ce subterfuge—le serviteur honnête et innocent avait objecté (A III/I, v. 492): «Quand on n'a point de haine on n'en saurait forger»—la perversion de la morale et du pouvoir est déjà présentée comme complète.

Dans les traités des philosophes et moralistes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, les conseils et avertissements mettant en garde les Rois contre leurs passions qui obscurcissent leur jugement sont nombreux. Ainsi, par exemple, le Père Senault, dans son ouvrage *De l'Usage des Passions*<sup>7</sup> conseille aux Souverains de :

Se soucier de mêler la douceur à la sévérité, de crainte qu'on ne lui reproche que sa colère est plus pernicieuse que profitable à son Etat.

Le Cardinal Richelieu dans son *Testament Politique*<sup>8</sup> avait également mentionné la nécessité pour les souverains de ne pas céder aux passions et de gouverner sous la seule emprise de la raison :

La Raison doit être le flambeau qui éclaire les Princes en leur conduite et en celle de leurs Etats, [...] Est il encore vrai que n'y ayant rien au Monde qui compatisse moins avec celle que la Passion.

L'abus de pouvoir, bien loin des préceptes moraux ci dessus, est donc absolue dans cette pièce de Théophile, la tyrannie s'étend jusque dans l'âme, dans les sentiments des personnages qu'elle prétend régenter, trait propre à tout totalitarisme.

Ce début de réflexion sur l'origine et l'usage du pouvoir ébauche déjà peut-être celle d'autres pièces, comme celles d'Alexandre Hardy, ou d'autres plus tardives, comme *La Marianne* (1636), ou *La Mort de Sénèque*, (1648) de Tristan l'Hermitte, *Le Cosroès* de Rotrou, de cette même année, *La Médée* (1636) de Pierre Corneille, *La Mort d'Agrippine* (1653) de Cyrano de Bergerac, qui approfondiront tous le personnage du tyran en proie aux passions.

<sup>7</sup> Jean-François Senault : *De l'Usage des Passions*, Paris : Camusat, 1642.

<sup>8</sup> Armand du Plessis, Cardinal Duc de Richelieu : *Testament Politique*, Amsterdam, éd. H. Desbordes, 1688, tome II, p. 9.

Ce thème est fondamental en ce début du XVII<sup>ème</sup> siècle, qui voit se dessiner la réflexion sur l'Etat de droit naissant. Ici, le pouvoir absolu, loin d'être juste ou bienveillant, s'apparente à une véritable tyrannie en exercice, usant de stratagèmes et de conspirations, d'abus et de corruption.

Du côté de l'amour, on trouve à la fois courage et héroïsme. L'innocence semble vivre dans un autre monde :

J'aime bien à forcer une loi tyrannique.  
Amour n'a point de maître [...].  
(A II/1, vv. 282–283)

—dit Pyrame à un confident. Au lieu de servilisme et de cupidité on trouve droiture et passion. Le contraste se prolonge dans le caractère, les idées des personnages. Les amants semblent se comprendre, puiser leurs forces et opposer leur manière de vivre dans le seul silence :

Car dans tous nos discours la voix parle le moins [...].  
(A II/1, v. 328)

Et à ce silence s'ajoute innocence naturelle, spontanéité source du lyrisme poétique :

Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche,  
De l'air qui si souvent entre et sort par ta bouche.  
Je crois qu'à ton sujet le soleil fait le jour  
Avecque les flambeaux et d'envie et d'amour.  
(A IV/1, vv. 753–756)

—confie Pyrame.

Contre la violence, la fin tragique des amants est prévue d'avance, bien qu'elle ne soit pas, rationnellement, la vengeance du tyran. Mais dans la Nature et le silence, le mûrier, témoin de leur amour, demeurera :

Bel arbre, puisque au monde après moi tu demeures  
Pour mieux faire paraître au Ciel tes rouges meures [...].  
(A V/2, vv. 1191–1192)

Le lyrisme des personnages approfondit la portée poétique de la pièce, accentuée par les longs monologues du dernier acte. Dans la pièce d'Ovide, c'est à ce moment que la requête est entendue par les Dieux qui opèrent la Métamorphose : «Leurs vœux ont pourtant touché les Dieux» (v. 164). Ici le sang de Pyrame a transmué les fruits de l'arbre. La vie resurgit après la mort.

Ce long espace de liberté symbolise aussi peut-être «l'espace poétique», comme le dit B. Lazare à propos de la pièce<sup>9</sup>, dont les premiers vers évoquent cette liberté du poète, analogue à celle de la situation des amants :

Du bruit et des fâcheux aujourd'hui séparée  
Ma seule fantaisie avec moi retirée,  
Je puis ouvrir mon âme à la clarté des cieus  
Avec la liberté de la voix et des yeux.

Les longues déclamations du V<sup>ème</sup> acte, qui se déploient en toute liberté après les nombreuses intrigues, rappellent peut être le théâtre humaniste de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, et accentuent le courage, la sincérité, l'émotion des personnages.

Cette pièce, «lyrique et puissante», selon le metteur en scène cité, «tragédie adolescente<sup>10</sup>» si l'on considère la puissance d'émotion des protagonistes, est celle de l'un des auteurs sans doute le plus lu au XVII<sup>e</sup> siècle. L'intériorisation des sentiments, des passions, annonce déjà les tragédies classiques, à une époque de l'esthétique de l'excès, caractéristique de ce début du siècle. Le lyrisme rejoint le théâtre humaniste, la peinture du pouvoir, les tragédies classiques, dont «la dignité demande quelque grand intérêt d'Etat» selon Corneille. Shakespeare, dans le *Songe d'une nuit d'été*, a fait un traitement tragicomique du thème d'Ovide, dans *Roméo et Juliette*, il a accentué l'aspect tragique de la passion des amants. *Pyrame* peut être considéré comme un *Roméo et Juliette* français, plus audacieux, aussi émouvant.

<sup>9</sup> In *Notes dramaturgiques* de B. Lazare, pour la mise en scène de la pièce, «L'autre monde», *Agon*, 2008.

<sup>10</sup> M.-M. Mervan-Roux : *Etude sémiotique des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Thèse de doctorat, Paris III, 1982.

## EMPLOI DE LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE SUR LES VARIANTES DU POÈME *A UN JOUR* DE SIMONE WEIL

GIZELLA GUTBROD

École supérieure de Eszterházy Károly  
Département de français  
Egészségház u. 4  
H-3300 Eger  
Hongrie  
gizellagutbrod@yahoo.fr

**Abstract:** The mystical philosopher Simone Weil is lesser known as a poet. Her few poems express her mystic experience; her longest poem, *A un jour (To the sun)* has an interesting genesis. It happens rarely in genetic research that we possess all the textual variants. This allows the author of the present paper to prepare the pre-text of the poem and to draw the resultant conclusions. In the process of analyzing the poem, we can observe some elements of the functioning of the verse technique influenced by Paul Valéry, the organizing role of rhyme and sounds, which have metaphysical bearing. The force that controls the imagination as a result of the fixed form is part of the transcendent technique. The biographical importance of the genetic analysis of Weil's poems lies in the fact that the mystical experience leads to determining form. This means the abandonment of philosophical discourse, poesy becomes the only possibility of expression.

**Keywords:** mysticism, genetic analysis, metrical form, Simone Weil

La critique génétique est une méthode littéraire relativement nouvelle. Elle a été lancée par un groupe de travail qui s'occupait de la réalisation des éditions critiques. Actuellement l'ITEM (Institut des Textes et des Manuscrits Modernes du CNRS) qui est devenu un important centre de recherche sur ce sujet, travaille sur des textes poétiques comme ceux de Baudelaire, Nerval, de Vigny, Valéry. Cependant c'est l'édition des œuvres romanesques qui prédomine. Notre article a deux objectifs, présenter d'une part l'utilisation de la méthode génétique sur un corpus poétique même si l'arsenal catégoriel est restreint; d'autre part nous aimerions caractériser la technique d'écriture de

la philosophe Simone Weil dont les poèmes peu nombreux sont méconnus en France. Faire connaître en Hongrie les écrits de Simone Weil, son style d'écriture paraît important vu son influence indirecte à travers les œuvres du poète hongrois János Pilinszky. L'analyse des manuscrits weiliens a permis de voir les étapes d'écriture poétique et sert à préparer l'édition du volume *Poèmes suivis de Venise sauvée* dans les *Œuvres Complètes* de Simone Weil chez Gallimard.

La critique génétique représente un changement fondamental dans la critique littéraire. Elle ne reconnaît plus la suprématie du texte définitif et met l'accent sur le processus de l'écriture. L'écriture n'est plus conçue en tant que processus téléologique en vue de la création du texte imprimé. Le texte imprimé n'est jamais parfait, il ne représente qu'un moment de stabilité, un moment de saturation. Pour le généticien le texte est un tissu mobile à l'opposé de la conception des structuralistes pour qui le texte représente un système clos. Le généticien s'intéresse plutôt à l'exercice de l'esprit qu'à son produit. Selon cette conception, un ouvrage n'est jamais achevé, mais abandonné. Le généticien tente de saisir ce texte en mouvement, essaye de définir le caractère des changements, les allées-retours sont nombreux, et les détours, des directions abandonnées, le mouvement n'est jamais linéaire. Nous essayons de décrire la genèse d'un poème de Simone Weil avec cette nouvelle méthode. Nous évitons de comparer les versions successives au texte définitif. Toutes les versions doivent être prises en considération et appréciées pour leurs propres valeurs.

A la Bibliothèque Nationale de France on conserve un grand nombre de brouillon du poème *A un jour*, plus de 260 pages<sup>1</sup>. Elles ont permis de retracer étape par étape sa genèse. Il est très rare que le généticien dispose d'une source de document si importante. La critique génétique a ses limites de travail à cause d'un manque de manuscrit complet ou insuffisant. Mme de Lussy, responsable du fond Simone Weil nous a rendu accessible le dossier de travail sous forme de photocopies. Ce dossier de 140 pages regroupe en seize états principaux les brouillons cotés de A à P. Dans les versions A, B et C le poème atteint une ampleur de VIII strophes. A ce stade, Simone Weil ouvre un cahier pour continuer à travailler sur le poème qui s'allonge et atteint sa taille maximale de XVI strophes. La rédaction du poème est terminée, mais le travail n'est pas fini. On assiste à une mise au point dans les quatre versions suivantes (D à H). Simone Weil, en fuyant Paris en 1940 sans

<sup>1</sup> Simone Weil a composé 9 poèmes dont *A un jour* en 1938, ils sont publiés avec sa pièce de travail inachevée *Venise sauvée : Poèmes suivis de Venise sauvée*, Paris : Gallimard, 1968.

rien sur elle, essaye de reconstituer le poème de mémoire dans la version M. Ce document précieux de la fixation, de la stabilisation d'une œuvre encore en mouvement sera analysé plus profondément. La version N sera envoyée à un ami de cagne, Guillaume Guindeg, à qui elle demande la publication du texte. Son origine juive la poussant à l'exil, elle lui confie une copie dactylographiée pour que le poème ne se perde pas. L'étape suivante, la version O est un texte de confrontation. Simone Weil, ayant reçu le texte laissé à Paris le compare à la version écrite de mémoire et effectue des retouches sur quelques strophes. Elle travaille sur le poème jusqu'à sa mort prématurée deux ans plus tard. La dernière version (P) garde ses corrections effectuées à l'hôpital.

Nous avons tenté de retranscrire l'intégralité de ce dossier, mais naturellement on ne peut pas échapper à l'erreur de la subjectivité, même à ce niveau purement technique. La lecture matérielle dépend de la personnalité de son lecteur qui sait ce qu'il veut lire. La bonne connaissance du texte définitif influence l'attention au cours de la retranscription du texte. Le travail était long et minutieux. La transcription synoptique utilisée met les différentes variantes l'une sous l'autre. Nous avons voulu mettre en évidence la progression du poème, comparer les changements vers par vers. Un avant-texte de 30 pages a été obtenu pour observer les corrections strophe par strophe, et à l'intérieur de chaque strophe, vers par vers.

### La question de la rime

Dans le texte définitif le poème se compose de XVI strophes à 10 vers. La disposition de rime est complexe elle se compose de l'alternance de rime croisée, de rime plate et de rime embrassée : ababccdeed. Simone Weil est surtout connue en tant que philosophe, et peu comme poète. Au moment de la composition du poème en question *A un jour*, Simone Weil dispose déjà d'une certaine pratique poétique. Son œuvre précédente *Prométhée* avait été envoyée à Paul Valéry qui lui avait écrit «une lettre élogieuse et très aimable»<sup>2</sup>. Cette forme de rime est souvent utilisée par Valéry (*Aurore*, *La Pythie*). Simone Weil était certainement influencée par ces poèmes comme par toute l'œuvre de Valéry. Elle suit les cours poétique de Valéry au Collège de France, commente ses idées sur l'art et sur la création poétique. La forme

<sup>2</sup> Lettre de Simone Weil à G. Guindeg citée dans Simone Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, tome II, Paris : Fayard, 1973 : 277-279, p. 279.



classique est une nécessité chez les deux auteurs. Selon Simone Weil, la rime est le malheur du vers<sup>3</sup>. Elle pense que les formes fixes (rime et rythme) sont une contrainte inévitable dans la construction poétique. La rime limite l'imagination, cette souffrance de l'artiste est le prix du poème.

Pour illustrer le rôle primordial de la rime nous pouvons citer l'exemple de la genèse du poème *Été* de Valéry où le couple de rimes ruches/cruches à elle seul déclenche l'écriture. Comme la rime en général se fixe dès le début, son changement est rare. Dans ce poème, Valéry essaye de la changer mais très vite il revient à l'état primitif. Le poème *A un jour* a une disposition de rime beaucoup plus complexe que celle du poème *Été*. Simone Weil change très rarement la rime au cours de la longue élaboration de son poème. Le changement de mot de même sonorité n'est pas considéré par nous comme changement de rime. La strophe XII, vers 2 se termine dans les variantes successives comme suit : *plié, dénié, pliés, dépliés, pieds, déniés, oubliés, liés* ; dans ce cas il faut parler de la recherche de la rime. Notons tout de suite la méthode de travail de Simone Weil qui revient souvent à l'ancienne rime, à l'ancien vers. La construction des strophes n'est pas linéaire. Un vers d'une étape ancienne peut être reconsidéré et rejeté de nouveau. Le vers cité était le vers le plus longuement travaillé avec le premier vers de la même strophe.

Analysons la deuxième partie de cette douzième strophe marquée par un exemple très intéressant de changement de rime :

- D 4 Môme en marche au milieu d'un champ  
L'opprobre et l'amère fatigue  
Barrent comme une morne digue  
Les flots du matin caressant.
- E 8 L'opprobre et la fatigue amère  
Ont arrêté mieux que la pierre  
Le flot du matin caressant.

Le couple de rime fatigue/digue sera remplacé par le couple amère/pierre et ce changement est dû à la simple inversion de l'épithète et du nom du syntagme : amère fatigue en fatigue amère. Simone Weil continue à jouer avec des rimes. Dans l'étape suivante elle modifie la rime :

<sup>3</sup> «L'équivalent dans l'art de ce règne de la nécessité, c'est la résistance de la matière et les règles arbitraires. La rime impose au poète dans le choix des mots une direction absolument sans rapport avec la suite des idées. Elle a dans la poésie une fonction peut-être analogue à celle du malheur dans la vie. Le malheur force à sentir avec toute l'âme l'absence de la finalité.» *Attente de Dieu*, Paris : Fayard, 1966 : 169.

G 12 L'opprobre et la fatigue amère  
Opposent leur triste barrière  
Au flot du matin caressant.

Ensuite elle inverse l'ordre des vers :

G 15 Partout se dresse une barrière  
D'opprobre et de fatigue amère

Enfin elle rétablit l'ordre des vers, modifie la rime, 'barrière' devient prédicat :

G 23 L'opprobre et la fatigue amère  
Ont barré les cieux et la terre

Nous sommes très proches de la version définitive

L'opprobre et la stupeur amère  
Auront interdit ciel et terre.

Cette image de la douzième strophe demande plus de travail dans l'avant-texte. Simone Weil essaie de formuler ici une des idées de bases du poème, notamment que la privation du jour, du soleil est moins grave que la privation de la lumière intérieure, le manque du sentiment de dignité. Cet exemple de la deuxième strophe a permis de suivre pas à pas ce plaisir combinatoire de Simone Weil, jeux qui était beaucoup apprécié et pratiqué par Valéry.<sup>4</sup>

### La construction des strophes

Jusqu'à présent nous avons étudié les changements de rime au niveau de la strophe déjà construite qui a atteint déjà sa taille maximale de 10 vers. L'avant-texte montre le rôle générateur de la rime dans la construction même de la strophe. Dans les premiers jets des strophes le changement des rimes est naturel. Le début de strophe est un moment de recherche d'idée par la rime, un

<sup>4</sup>N. Celeyrette-Pietri : «Le bricolage du poète, travail du vers dans les manuscrits de Valéry», in : *Leçon d'écriture ; ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Paris : Minard, 1985 : 93-107. Nicole Celeyrette-Pietri donne des exemples concrets à ce processus combinatoire de Valéry (p. 104) qui n'est autre qu'une des voies de l'intellect en acte, celle de l'analogie.

moment psychologiquement tendu et incertain. Nous devons noter que Simone Weil procède rarement à une recherche systématique de rime. Quatre occasions ont pu être recensées, toutes sont issues du cahier de brouillon. Dans la marge se trouve des listes des mots homophones, liées en majorité à la seizième strophe.

C'est la strophe XVI, la strophe finale qui a eu la plus longue gestation. Dès la première ébauche (version A), Simone Weil utilise, encadre le poème par le mot *jour*. Elle débute le poème et le termine par ce mot. Cette forme cadre sera maintenu jusqu'à la version G où le premier mot sera changé. Par contre le mot *jour* sera maintenu en position finale dans toutes les variantes de la strophe XVI. La construction de cette strophe est particulière du point de vue de la rime. En ce cas, à l'inverse de la construction des autres strophes, Simone Weil doit travailler à rebours en commençant par le dernier vers. Deux pages de l'avant-texte est nécessaire pour énumérer des ébauches de strophe avant qu'elle atteigne sa forme de 10 vers et que ses rimes se stabilisent (version H 20). Après ce stade de travail, Simone Weil n'apporte plus de changements qu'à l'intérieur des vers.

On ne possède pas la naissance du poème, les trois premières strophes étaient déjà créés sur la première feuille de l'ensemble des manuscrits. À l'écriture d'un roman la première phrase détermine la tonalité de toute l'œuvre. Les recherches génétiques ont démontré que l'écrivain, souvent pour se débarrasser de l'angoisse de cette première phrase, commence son travail par le milieu ou par la fin. Dans la composition du poème, Simone Weil suit une progression linéaire, elle commence l'œuvre par le début. Cette linéarité n'est pas maintenue, regardons l'ordre de la composition des strophes :

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 8, 10, 12, 11, 16, 15, 13, 14

L'inversion la plus frappante est la place de la strophe finale, la strophe XVI. Après que le poème eut atteint une certaine ampleur, le poète essaye de dominer l'œuvre, voir vers où elle va dans son mouvement et qu'elle peut être son mouvement final. Ce souci est présent très tôt dans la composition du poème. Les premiers fragments de la strophe finale apparaissent dans la variante E, après l'ouverture du cahier de brouillon. Nous trouvons pour la première fois des indications (trois étoiles), qui divisent les trois premières strophes du reste du poème. Effectivement, dans la version finale, Simone Weil indique trois parties : la première se compose de trois strophes, ensuite les dix strophes suivantes, et en symétrie la troisième partie comporte trois

strophes. Simone Weil, dans cette phase de travail prévoit une partie finale de plusieurs strophes. Dans la phase suivante (variante G) quand le poème a déjà XII strophes, elle indiquera par trois étoiles, le début de la dernière partie avant cette strophe XII. A ce stade de travail, la treizième strophe précède la strophe XII. Nous pensons que Simone Weil avait en tête de composer cette deuxième partie de 9 strophes, comme prolongation proportionnelle des trois premières strophes.

Dans les manuscrits, Simone Weil ne désigne pas ses strophes par des numéros. L'ordre des strophes se stabilise par une mise au propre continue. La distinction des variantes se basait sur ces retranscriptions. Ces variantes sont des feuilles dactylographiées où des manuscrits. Simone Weil a une écriture volontairement très ordonnée, facile à la lecture. Elle s'était forcée à rendre lisible d'une manière presque scolaire son écriture. Dans les manuscrits de l'avant-texte cette forme ordonnée est maintenue, même dans les corrections, des ajouts. Le cahier de brouillon qui n'était pas certes destiné au public garde une unité graphique. Il paraît significatif que la variante reconstituée de mémoire apporte un changement. Sous la pression de retranscrire vite le texte qui revient en mémoire, cette volonté de la belle écriture cède la place à une forme plus saccadée, moins unie. Les lettres sont moins liées ; une écriture moins contrôlée, plus naturelles est visible.

La toute première feuille du dossier est une page dactylographiée que nous pourrions considérer comme la première version du poème. Les quatre strophes de cette feuille forment une unité. Les trois premières strophes et la future neuvième strophe sont utilisées comme clôture. Ce poème à quatre strophes commence et se termine par le mot titre le jour. Simone Weil gardera la strophe finale dans l'étape suivante (étape C) quand le nombre des strophes se double. Elle retouchera uniquement les premiers vers, et les incorporera dans le poème (version D). A partir de ce stade du travail, de la version E, elle essaye de voir l'ensemble du poème. Le souci de la maîtrise de la structure reste sa préoccupation majeure. Elle prévoit un poème qui se compose de trois parties proportionnées de 3 – 9 – 3 strophes. Elle ne respectera pas cette composition symétrique, au lieu de 15 strophes prévues, le poème atteindra une longueur de 16 strophes.

### **Le caractère des corrections**

Avec la fermeture du cahier de brouillon se termine l'histoire de la construction du poème. Dans les variantes successives Simone Weil n'apporte plus de

changement, elle retravaille uniquement des vers, en général des vers des 5 dernières strophes qui sont nées à la fin du cahier. Ces corrections peuvent paraître minimales, mais selon Valéry «Il n'y a point de détails dans l'exécution»<sup>5</sup>. L'Architecte de Valéry dans *Eupalinos* qui parle du patient labeur du poète, souligne l'importance de chaque mot du poème.

Citons uniquement un exemple :

V/1-4 Quel effort tord les destinées  
Dont l'or, le fer, le sort, les lois  
Écrasent les vastes années  
Dans l'espace d'un peu de voix !

Le deuxième vers est retouché continuellement, l'ordre de l'énumération connaît tous les changements mathématiquement possibles. Simone Weil hésite finalement entre deux séries, la première est plus sonore : «Dont le sort, le fer, l'or, les lois» où «Dont l'or, le fer, le sort, les lois» qui est plus équilibré du point de vue rythmique étant donné le fait que l'hémistiche se trouve au milieu du vers.

Les corrections n'apportent pas toujours une amélioration. Dans l'avant-texte le vers de la version finale ne correspond pas toujours avec la dernière correction. Il lui arrive de reprendre le tout premier vers (ex. IV/2.)

Simone Weil utilise très peu d'image dans ces vers. Comme philosophe elle essaie de généraliser, rendre plus abstrait les vers. Dans l'exemple suivant on peut suivre pas à pas l'effacement de l'image concrète (VII/3,4) :

le jour est	La substance morte des trames	C 2
	Qu'en jouant combinent les rois.	
	Tu n'es plus que des cartes inertes	C 4
	Pour un grand jeu jamais fini.	
	Ces mille et mille temps arides	D 3
	Sont les dés d'un jeu défendu.	
	Mille fois mille jours inertes	I 3
	Servent pour un jeu défendu.	
	Ces mille et mille jours inertes	
	Sont un jouet vil et vendu.	(version définitive)

<sup>5</sup> Paul Valéry : *Eupalinos*, Paris : Gallimard, 1924 : 86.

En regardant les quantités de corrections apportées sur l'ensemble de l'avant-texte, on constate des strophes pratiquement sans modification dont les vers ont subi très peu de retouches. Il est signifiant qu'il s'agit de trois strophes consécutives : VIII, IX, X. Elle crée des strophes l'une après l'autre sans hésitation, avec un seul élan sans trop de réflexion. Les autres strophes sont nées plus lentement, les images se modifient comme démontré plus haut. Le type d'écriture change, «l'écriture à programme» est abandonnée pendant une période de trois strophes pour céder la place à «l'écriture à processus<sup>6</sup>».

Dans la création des vers où dans leurs modifications la méthode la plus souvent utilisée est ce que Valéry appelle «la métaphore des mots», procédé quand un mot appelle l'autre par sa sonorité<sup>7</sup>. Dans l'exemple suivant le son 'd' dans les variantes consécutives fait naître le vers définitif :

- I 5    Quand pour tuer et se dissoudre
- J 5    Lorsque pour détruire et dissoudre
- K 7    Dès que pour détruire et dissoudre

Comme dans les poèmes de Valéry, le son générateur le plus fructueux est le son 's'. Dans la même strophe nous en avons deux exemples :

- G 27   Sans fin, sans pouvoir, quoiqu'ils fassent
- J 2    Sans savoir jamais quoiqu'ils fassent VIII/3
- D 3    Ravir les siècles malheureux.
- G 27   Saisir les siècles malheureux. VIII/7

Nous pourrions encore multipliés les exemples, mais cette technique est propre à tous les écrits poétiques où le travail du signifiant prime sur celui du

<sup>6</sup> Terme technique défini par Almuth Grésillon : *Éléments de critique génétique*, Paris : PUF, 1994 : 243 : *écriture à programme* : «type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques» ; *écriture à processus* : «type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant».

<sup>7</sup> Dans le poème *Été* de Valéry, le mot 'ruche' amène le mot *rocher* puis *roche*, cette «métaphore de mots» est présentée et analysée dans les versions successives par Nicole Celeyrette-Pietri : article cité, p. 95.

signifié. Simone Weil, valérienne dans sa conception poétique, met l'accent sur la sonorité du poème. Par cette méthode, elle suit la grande tradition poétique où le signifiant domine le signifié : « Le poète se soucie moins que le romancier ou l'essayiste de la succession logique ou chronologique, et qu'il accorde plus d'importance à la position spatiale des mots, qu'il donne une certaine initiative au signifiant dans l'élaboration même du signifié<sup>8</sup> ».

### La variante M

Nous avons analysé la genèse du poème à différents niveaux, naissance de la suite des strophes, naissance de la strophe même, naissance des vers et des mots. Pour terminer analysons plus profondément une variante, une seule étape de travail, la variante M.

Recomposé de mémoire, en 1940 comme ne le savons d'une lettre adressée à un ancien camarade de classe, G. Guindey<sup>9</sup>. Cette variante est précieuse car elle est un document exceptionnel qui nous révèle une étape différente dans le processus de la fixation du texte.

Fuyant Paris, la ville ouverte en 1940, elle a dû laisser derrière elle tous ses papiers. Sa mémoire est extraordinaire, vu la longueur du poème de 160 vers, qu'elle recompose pratiquement sans faute. Le poète hongrois, János Pilinszky est confronté au même problème. Dans une interview télévisé<sup>10</sup> on lui retire son livre en lui demandant de réciter par cœur son long poème intitulé *Apokrif*, devoir inattendu qu'il exécute avec une seule interruption. Nous avons l'impression que Pilinszky est en train de recréer le poème à tel point sa diction est forte. Son trou de mémoire est un oubli complet, un arrêt apparemment définitif. Avec de l'aide il reprend la récitation et la finit sans hésitation. On en conclut qu'un poème une fois écrit se détache de son créateur et devient autonome. Simone Weil dit à propos de son poème *A un jour* : « [...] je n'ai plus du tout l'impression que ce poème m'appartienne à aucun degré<sup>11</sup>. » Une forte concentration est demandée pour la récitation où à la reconstitution de l'œuvre « la mémoire m'est revenue, et j'ai reconstitué les vers

<sup>8</sup> M. Collet : *Tendances de la genèse poétique*, *Genesis* 2, 1992 : II-27, p. 12.

<sup>9</sup> « Lettre de Guindey », in : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, *op.cit.* : 277-279

<sup>10</sup> *Pilinszky-portrait*, interview télévisé, réalisateur : Gyula Maár, MTV : 1978, retranscription partielle de l'interview : « Pilinszky-portré », E. Török (ed.) : *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, Budapest : Magvető, 1983 : 221-242, p. 222

<sup>11</sup> « Lettre à G. Guindey », in : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, *op.cit.* : 278.

que j'avais laissés à Paris<sup>12</sup>»—dit-elle. En l'absence de cette concentration, le poème se perd complètement, et si la mémoire revient, l'œuvre comme ensemble est présent, un vers appelle l'autre à la différence de la prose.

Il y a une quarantaine de corrections où de défauts par rapport à cette dernière étape du poème, en général il s'agit d'une simple incertitude. Simone Weil essaye d'abord de noter l'ensemble de 16 strophes et les corrige après. Ces corrections et ses incertitudes montrent que le poème est encore en mouvement. On croirait que la strophe XII, la plus longtemps travaillée, la plus souvent retouchée se fixerait la plus lentement et dans la retranscription cette strophe causerait le plus de difficultés. Il n'en est pas ainsi, Simone Weil a du mal à se souvenir de la septième strophe. Cinq vers sur dix sont retouchés ce qui montre que c'est la strophe la moins stable à cette époque. Elle subit des corrections non seulement à cause des incertitudes de la mémoire mais cette strophe est modifiée volontairement par rapport au texte laissé à Paris. La variante M n'est pas uniquement un texte reconstruit de mémoire mais une étape de travail.

Dans le post-scriptum de la lettre adressé à Guindeg, elle précise 7 cas où elle a procédé à une modification volontaire. Dans deux cas elle n'est pas sûre d'avoir apporté une modification, alors elle ajoute après la strophe IX/1 et la strophe XII/3 modifiée "peut-être". Dans le premier cas il s'agit effectivement d'un changement, mais non dans le deuxième cas. Sa mémoire ne fait pas défaut, dans chaque cas elle marque l'étape antérieure, la barre et la modifie sur la marge. Nous pouvons constater que Simone Weil ne sent pas à cette étape que son œuvre est complètement terminée. Le fait que ces corrections, ces modifications ne concernent que plusieurs vers de trois strophes uniquement (VII, IX, et XV) prouve qu'elle a entamé un travail systématique. Toutes modifications effectuées volontairement resteront intactes dans la version définitive.

A l'exception de deux cas, toutes ces incorrections, ces défauts de mémoire seront corrigés dans la version O qui nous laisse à supposer qu'à ce stade de travail Simone Weil disposait déjà d'un texte laissé à Paris (la version K, vu la nature des corrections). Il reste à constater que la version O date probablement de la période de Marseille quand elle a reçu par courrier ces papiers laissés à Paris<sup>13</sup>. Les deux cas concernent deux vers de la

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Ces papiers arriveront à la fin de l'année 1940, voir : S. Pétrement : *La Vie de Simone Weil*, tome II, *op.cit.* : 292.



strophe VII où elle ne se souvient pas de la dernière correction mais des étapes précédentes :

Mille fois mille âmes désertes (J 3)  
Saluent ce jour déjà perdu. (I 3)

au lieu de A mille et mille âmes désertes (K 4)  
Le jour s'offre déjà perdu. (L 4)

Ayant en main le texte laissé à Paris, Simone Weil ne rétablira pas son défaut de mémoire. Elle accepte la sélection naturelle de sa mémoire, ces vers d'une étape antérieure seront jugés meilleures et ne seront plus corrigés. Cet exemple montre que les corrections n'apportent pas toujours une amélioration, que l'évolution du poème n'est pas linéaire. Plus précisément dans une analyse génétique nous devrions abandonner les notions de valeur telle que l'évolution, et parler d'un simple changement dans ce cas, de la progression du texte.

Nous pourrions encore continuer à travailler sur la genèse du poème, parler de l'évolution du titre, le rôle générateur du rythme. Les gribouillis, les notes dans les marges n'ont pas été traitées. Nous avons tenu à présenter quelques procédés du travail génétique, très formelle qui n'exigeait pas de connaissances préalables de Simone Weil et de ce poème. Le travail de généticien est un travail délicat, même l'établissement du matériel, de l'avant-texte exige une grande énergie, demande beaucoup de temps et les résultats ne sont pas spectaculaire (datation, la description de quelques procédés techniques). En plus le généticien doit être spécialiste de l'auteur traité pour pouvoir situer et caractériser, classer des éléments apparemment insignifiants.

Nous avons démontré que l'œuvre ne progresse pas linéairement. L'œuvre n'est jamais fini, Simone Weil corrige le poème jusqu'à la fin de sa vie. Une édition du poème aurait figé le poème beaucoup plus tôt et aurait suspendu cette dernière phase de correction. Ce poème comme pratiquement toute l'œuvre weilienne connaîtra une édition posthume. Les poèmes weiliens sont influencés par la technique de Valéry, poète qu'elle admire. Le travail du signifié est dominant dans la genèse des vers, la sonorité est toute proche mais avec une conception esthétique différente. L'utilisation de la forme fixe est une exigence métaphysique chez Simone Weil. La nécessité de cette forme est considérée comme une contrainte inévitable au passage de l'inspiration transcendante, le rythme et la rime sont le malheur

du vers. L'analyse génétique des poèmes a un intérêt biographique immense. Simone Weil n'a communiqué son expérience mystique que par l'intermédiaire de ses poèmes. Ses écrits mystiques, ses cahiers n'étaient pas destinés à la publication. De son vivant, elle a partagé cet événement majeur de sa vie par l'envoi de ses poèmes à ses proches. Seule expression possible de l'indicible, la poésie représente une occupation constante de la deuxième période de sa vie. La méthode génétique permet de révéler comment elle retouche continuellement ses vers en vue de la perfection spirituelle.

Nous avons tenu à rendre hommage à une Simone Weil méconnue, qui au moment de la composition *A un jour* fait ces premiers pas dans la poésie. Elle y excelle tout comme dans le domaine de la philosophie, la science, l'éducation et la religion.

DILATATION DU TEMPS ET DE L'ESPACE :  
APPROCHE ÉNONCIATIVE DE « ICI » ET « MAINTENANT »  
DANS *ENFANCE* DE NATHALIE SARRAUTE

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 is a contribution to the analysis of autobiographical strategies from traditional autobiography to new autobiography. Our purpose is to define the occurrences of some deictic adverbs and, further, to spell out their discursive specifics in autobiographical texts, especially in Sarraute's *Enfance*. Furthermore, we propose to place all these facts into an enunciative dimension and more precisely, in the perspective of the spatial and temporal deixis. This analysis is first concerned with drawing up the connections between the different values of the present tense, the complexity of personal pronouns and the occurrences of deictic adverbs, and, secondly, with examining the processes which produce the expansion of the enunciative space.

**Keywords:** time, space, deixis, adverbs, Sarraute

La Nouvelle Autobiographie est basée sur une stratégie autobiographique spécifique qui se propose de décrire la vie psychique au niveau de l'instant et de reproduire une multiplicité des voix donnant naissance à une écriture de confusion. L'histoire racontée et l'acte de raconter s'y confondent au point que les localisations temporelles et spatiales sont imperceptibles.

En fait, l'association des marqueurs d'univers de discours temporels et spatiaux (*à ce moment-là, maintenant, là-bas, ici*), etc. permet au narrateur de revivre et de reconstruire un épisode du passé sans devoir interrompre le flux des images que fournit la mémoire. La confusion des localisations temporelles et spatiales se manifeste le plus souvent grâce à la combinaison

d'adverbes déictiques temporels ou spatiaux (*maintenant, ici*) soit avec un présent dilaté (plus étendu que l'acte de l'énonciation), soit avec un présent historique (décalé par rapport à son énonciation), soit avec un présent actuel (contemporain du temps de l'énonciation) représenté par des formes verbales comme *je me rappelle, je revois*.

Dans cette communication nous nous proposerons d'examiner les procédés qui sont à l'origine de la dilatation du temps et de l'espace due à l'alternance des présents, des adverbes (faux-) déictiques et des pronoms personnels discursifs et textuels à partir d'extraits pris dans *Enfance* de Nathalie Sarraute.

Pour mieux discerner les particularités temporelles et spatiales du texte choisi, nous souhaitons commencer par des considérations générales concernant l'autobiographie classique pour ensuite traiter du problème de la stratégie autobiographique propre à la Nouvelle Autobiographie et plus particulièrement à *Enfance* de Sarraute.

## I. Sarraute : une poétique de la voix, de l'inachevé et de la sensation

### I.1. L'autobiographie classique : alternance des perspectives

L'autobiographie depuis Rousseau<sup>1</sup> se base sur un récit d'enfance qui essaie de présenter la personnalité dans son développement et respecte, pour l'essentiel, la chronologie des faits. Ce qui ne signifie pas que l'autobiographe serait porté à narrer les épisodes de sa vie strictement dans la perspective de son moi passé, au contraire, le plus souvent, il laisse la marque de ses expériences ultérieures dans ses souvenirs. La présence du narrateur et l'alternance des perspectives a pour critère l'identité du narrateur, de l'auteur et du personnage. En fait, dans l'autobiographie, la référence du *je* est ambiguë : le *je* se réfère d'une part au moi narrateur (au moi qui écrit), d'autre part au moi textuel (au moi qui subit les événements racontés)<sup>2</sup>.

Le fusionnement des *je* est assuré par une *constance pronominale*<sup>3</sup> équivoque, qui, tout en gardant l'unité profonde du Moi, établit un écart temporel et identitaire séparant à jamais l'univers du passé et du présent. Pour conclure : l'autobiographie traditionnelle se caractérise essentiellement par

<sup>1</sup> Nous renvoyons, sur ce point à Bors (2004).

<sup>2</sup> Cf. Renza (1980).

<sup>3</sup> Cf. Starobinski (1970).

l'alternance des perspectives due à l'identité confuse du moi actuel et du moi passé (deux états représentés par le pronom personnel *je*) et par une présentation plus ou moins chronologique des faits.

### 1.2. La Nouvelle Autobiographie : une écriture de confusion

Par contre, la Nouvelle Autobiographie est centrée sur le travail d'écriture qui, à partir de quelques bribes et fragments, tente de fabriquer un texte authentique. Selon Robbe-Grillet<sup>4</sup>, la Nouvelle Autobiographie « fixerait en somme son attention sur le travail même opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé ».

C'est sur ce point que les stratégies autobiographiques classiques et novatrices divergent, ainsi que l'observe très justement Lejeune<sup>5</sup> : « C'est qu'*Enfance* est une œuvre de compromis, ou, disons plutôt, de fusion et de synthèse entre l'acte autobiographique classique et un nouveau réalisme psychologique fondé essentiellement sur le travail de la voix (oralité et sous-conversation). » Tandis que l'univers du passé (l'histoire racontée) et l'univers du présent (l'acte de raconter) sont souvent confondus, le moi devient plus complexe. On assiste, en fait, à une scission du moi actuel en deux instances qui dialoguent : l'un raconte l'histoire du moi passé, l'autre a pour rôle d'assumer l'acte de corriger, de soutenir, d'interroger, de contredire ou de critiquer. Comme l'acte de raconter est de plus en plus pénétré d'incertitudes, la recherche de l'expression (accumulation des synonymes, reformulations lexicales, etc) dominera toute l'écriture sarrautienne. Le sentiment d'incertitude est renforcé chez Sarraute par une poétique de l'inachevé et du vide qui s'observe grâce à l'emploi fréquent des points de suspension et au grand nombre d'espaces blancs.

L'autobiographie de Sarraute est basée donc non seulement sur la complexité des voix, sur une écriture de l'inachevé mais aussi sur la recherche de la sensation. L'écriture sarrautienne se heurte constamment à la « fugitivité et l'instantanéité sensorielles<sup>6</sup> » qui sont incompatibles avec la « fixité et la linéarité langagières<sup>7</sup> ». Selon Sarraute : « C'est cette lutte continuelle entre la sensation qu'il faut conserver telle qu'elle est, qu'il faut faire entrer dans les

<sup>4</sup> Robbe-Grillet (1991 : 50).

<sup>5</sup> Lejeune (1991 : 64).

<sup>6</sup> Boué (1997 : 10).

<sup>7</sup> Boué (1997 : 10).

mots qui la figent, des mots qui la déforment, des mots qui la grossissent, c'est cette lutte continuelle entre la force du langage qui entraîne et détruit la sensation, et la sensation qui, elle détruit le langage<sup>8</sup>».

La rencontre de la sensation et du langage peut rappeler l'écriture proustienne, cependant, Sarraute n'emprunte pas les mêmes voies d'expression : alors que la *Recherche du temps perdu* exploite les souvenirs sensoriels emmagasinés par la mémoire, Sarraute refuse la médiation d'une mémoire retravaillée qui «figerait la sensation en une temporalité passée<sup>9</sup>».

Dans *Enfance*, le souvenir se reconstruit dans le présent de l'écriture tout en bouleversant «la grammaire du temps historique et linguistique<sup>10</sup>». En fait, on assiste à un télescopage des temporalités différentes, qui est assuré par la dilatation de l'espace énonciatif fondé sur la tripartition de *je-ici-maintenant*.

## 2. Télescopage des temporalités

### 2.1. Espace énonciatif transparent

La triade de *je-ici-maintenant* est considérée habituellement comme un ensemble d'éléments transparents<sup>11</sup> n'ayant qu'un seul référent possible, ce qui veut dire qu'il y a un seul *je* par énonciation (celui qui parle), un seul *maintenant* (le moment où l'on parle), et un seul *ici* (le lieu où l'on parle). Chez Sarraute cette transparence tend à disparaître au profit de l'opacité de l'espace énonciatif, c'est à dire que le temps, le lieu où se déroule le procès est plus étendu que l'acte de l'énonciation, et la notion de la personne devient plus complexe.

L'extrait suivant fournit l'exemple du dialogue entre les *je* discursifs du moi du narrateur combiné subtilement avec le moi du personnage. Cette combinaison a ceci de particulier qu'il permet d'illustrer parallèlement la complexité de la personne et la dilatation du temps.

(1)

— Bon, «l'oncle» ouvre le cahier à la première page... les lettres à l'encre rouge sont très gauchement tracées, les lignes montent et descendent... Il les parcourt

<sup>8</sup> Sarraute, cité par Boué (1997 : 10).

<sup>9</sup> Boué (1997 : 23).

<sup>10</sup> Boué (1997 : 37).

<sup>11</sup> Cf. Perret (1994).

rapidement, feuillette plus loin, s'arrête de temps en temps... il a l'air étonné... il a l'air mécontent... Il referme le cahier, il me le rend et il dit: «Avant de se mettre à écrire un *roman*, il faut apprendre l'orthographe...»

J'ai remporté le cahier dans ma chambre, je ne sais plus ce que j'en ai fait, en tout cas il a disparu, et je n'ai plus écrit une ligne...

—C'est un des rares moments de ton enfance dont il t'est arrivé parfois, bien plus tard, de parler...

—Oui, pour répondre, pour donner des raisons à ceux qui demandaient pourquoi j'ai tant attendu avant de commencer à «écrire»... C'était si commode, on pouvait difficilement trouver quelque chose de plus probant: un de ces magnifiques «traumatismes de l'enfance...»

—Tu n'y croyais pas vraiment?

—Si tout de même, j'y croyais... par conformisme. Par paresse. Tu sais bien que jusqu'à ces derniers temps je n'ai guère été tenté de ressusciter les événements de mon enfance. Mais maintenant, quand je m'efforce de reconstituer comme je peux ces instants, ce qui me surprend d'abord, c'est que je ne retrouve pour ainsi dire pas de colère ou de rancune contre «l'oncle».

—Il a dû y en avoir pourtant... Il avait été brutal...

—C'est sûr. Mais elle s'est probablement très vite effacée, ce que je parviens à retrouver, c'est surtout une impression de délivrance... [...]

—Il n'est pas possible que tu l'aies perçu ainsi sur le moment...

—Évidemment. Cela ne pouvait m'apparaître tel que je le vois à présent, quand je m'oblige à cet effort... dont je n'étais pas capable... quand j'essaie de m'enfoncer, d'atteindre, d'accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui<sup>12</sup>.

A partir de cet extrait, on remarquera que la transparence de l'espace énonciatif se manifeste surtout dans les passages où le narrateur essaie de reconstituer le passé en se servant des formules «je revois», «je m'efforce de reconstituer», «je parviens à retrouver», «je ne retrouve pas», «je ne sais plus». Le *je* discursif du narrateur est employé avec un présent actuel accompagné d'un adverbe déictique comme «à présent», «maintenant».

Mais en même temps, on voit apparaître le moi du personnage sous forme d'un pronom personnel («me») au milieu des présents historiques qui ont pour fonction de relater le souvenir pénible des premières tentatives artistiques. A cette deuxième couche temporelle s'ajoute une troisième, beaucoup plus vague, transmise par l'intermédiaire de l'autre voix discursive. Rappelons ces phrases brièvement: «C'est un des rares moments de ton en-

<sup>12</sup> Sarraute (1983: 82-84).

fance dont il t'est arrivé parfois, bien plus tard, de parler», «Tu n'y croyais pas vraiment?» ou «Il a dû y en avoir pourtant... Il avait été brutal...».

On voit aisément que le caractère confus de cette temporalité, représenté ici par des tiroirs verbaux divers (comme le passé composé, l'imparfait, le plus-que-parfait), permet au narrateur de plonger dans un passé encore plus enfoui.

## 2.2. Espace énonciatif opaque

### 2.2.1. Opacité temporelle

On aura donc remarqué que l'opacité est d'autant plus renforcée qu'apparaissent des couches superposées du temps<sup>13</sup> grammatical et du temps subjectif.

Au niveau grammatical, on distingue traditionnellement un présent étroit<sup>14</sup> (qui est valable pour le moment actuel dans lequel est placé le locuteur) et un présent large<sup>15</sup> (qui est valable pour d'autres moments que le moment actuel) et un présent historique qui, éloigné de l'énonciation, a pour fonction d'évoquer des événements effectivement révolus comme si en réalité ils appartenaient au présent le plus actuel. L'emploi fréquent des présents décalés par rapport à leur énonciation donne l'illusion de la contemporanéité surtout qu'ils peuvent être éventuellement combinés avec des adverbes (faux-)déictiques comme *maintenant*. Ceci est possible grâce à la vacuité sémantique<sup>16</sup> du présent qui, sans indications contextuelles, n'est pas apte à exprimer d'autres temporalités que l'actuel.

Nous appuierons nos propos par deux exemples ((2) et (3)) qui associent le présent historique à un adverbe (faux-)déictique, procédé qui convient parfaitement à une stratégie autobiographique visant l'opacité de l'espace énonciatif. Observons les deux extraits suivants :

(2)

Maintenant c'est le moment... je le retarde toujours... j'ai peur de ne pas partir du bon pied, de ne pas bien prendre mon élan... je commence par écrire le titre... «Mon premier chagrin»... il pourra me donner l'impulsion...<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Cf. Imbs (1960).

<sup>14</sup> Cf. Imbs (1960).

<sup>15</sup> Cf. Imbs (1960), présent étendu (Riegel 2001), présent dilaté (Perret 1994).

<sup>16</sup> Cf. Riegel (2001).

<sup>17</sup> Sarraute (1983 : 197).



(3)

je me rétracte... je sens que de nouveau maman ne sait plus très bien à qui elle parle... maintenant elle ne me voit plus du tout comme un enfant, elle croit qu'elle s'adresse à un adulte... mais je ne suis pas un adulte, en tout cas, pas celui qu'elle voit... « Cette Véra » que tire, qu'étire le dédain, le mépris, n'est pas fait pour mon usage, cela ne me convient pas, je n'en veux pas<sup>18</sup>...

Dans le texte (2), le présent historique alterne avec un présent dilaté (appelé traditionnellement présent omnitemporel) renforcé par l'adverbe temporel « toujours » qui contribue, lui aussi, à l'élargissement de l'espace énonciatif.

Le texte (3), outre qu'il exemplifie l'opacité de l'espace énonciatif due à l'alliance du présent historique et de l'adverbe (faux-)déictique « maintenant », montre un emploi fréquent d'un terme de dénomination qui renvoie généralement à l'instant de l'énonciation et qui est en relation non équivoque avec le *je-ici-maintenant* de l'énonciation : c'est le cas des dénominations *maman*, *papa*, termes employés par le locuteur placé dans les cadres de la situation de l'énonciation. Dans les textes cités (voir aussi textes (5) et (7)), ces dénominations, combinés avec un présent historique et des adverbes déictiques déplacés, se trouvent à leur tour décalés par rapport à leur énonciation. A cela vient s'ajouter l'occurrence fréquente des verbes de perception et de volonté intériorisés<sup>19</sup> comme « je sens », « elle ne me voit plus », « elle croit », « ne me convient pas », « je n'en veux pas » qui, en effaçant la distance avec le passé, sont aptes à conserver la sensation telle qu'elle apparaît pour la première fois.

Outre les exemples cités, il existe des cas où l'adverbe *maintenant* s'oppose à d'autres adverbes désignant un passé qui se situe à une couche temporelle enfouie dans la conscience.

Observons le texte (4).

(4)

Mon père lui-même, quand il le faut vraiment, désigne ma mère par le nom du lieu qu'elle habite : « As-tu écrit à Pétersbourg ? » « Tu as une lettre de Pétersbourg. » Les mots « ta mère » qu'il employait autrefois, maintenant, je ne sais pourquoi, ne peuvent plus lui passer les lèvres<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Sarraute (1983 : 237.)

<sup>19</sup> Cf. Jouve (1992).

<sup>20</sup> Sarraute (1983 : 123-124).

Dans le texte (4), «autrefois» qui est l'indicateur des couches superposées est employé avec l'imparfait, qui grâce à ses particularités aspectuelles est apte à relier les pensées d'autrefois à la conscience actuelle. Cette valeur de l'imparfait s'explique par le fait qu'il offre à la fois une image de passé et une vision intérieure des événements passés. Ce temps grammatical crée l'illusion d'un passé encore vivant et «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 révolus<sup>21</sup>».

### 2.2.2. Opacité spatiale

On aura vu que l'écriture sarrautienne, tout en bouleversant la grammaire du temps historique et linguistique, s'opère par un télescopage des temporalités différentes et une confusion des représentations temporelles et spatiales. Avec l'apparition de *ici* combiné avec un présent historique, on retrouve la même forme de dilatation de l'espace énonciatif comme dans le cas de l'adverbe temporel *maintenant*.

Ce procédé s'observe dans les textes (5) et (6).

(5)

Ici, je ne sais pourquoi, j'ai peur seule le soir dans ma chambre et papa a consenti à rester auprès de moi jusqu'à ce que je m'endorme<sup>22</sup>...

(6)

J'ai envie de pleurer, il me semble qu'il a envie de pleurer comme moi, je voudrais me jeter dans ses bras, me serrer contre lui, mais je n'ose pas... Ici il n'est pas comme autrefois... il est distant, fermé<sup>23</sup>...

Dans le texte (6), l'alternance d'un indicateur spatial («ici») avec un indicateur temporel («autrefois») provoque une certaine confusion des représentations temporelles et spatiales : «ici» qui est l'indicateur spatial d'une première couche temporelle est opposé à «autrefois» qui est l'indicateur temporel d'une couche plus enfouie dans la conscience. On ne saurait trop insister sur ce point : dans cette seule phrase («Ici il n'est pas comme autrefois... il est distant, fermé»), on peut observer un mélange de deux procédés, notamment, le télescopage des temporalités différentes et la confusion des représentations temporelles et spatiales.

<sup>21</sup> Martin (1971 : 96).

<sup>22</sup> Sarraute (1983 : 52).

<sup>23</sup> Sarraute (1983 : 146).

Le dernier exemple (7), qui relate la rencontre avec la mère absente depuis des années, représente un jeu de perspectives temporelles et spatiales : les éléments (faux-) déictiques (*ici, je*) combinés avec le présent historique sont déplacés<sup>24</sup> et ont pour fonction de relier deux couches temporelles en confondant le souvenir et l'acte de se souvenir.

(7)

Elle est à demi étendue sur son lit et moi je suis assise sur une chaise devant elle, il fait extrêmement chaud, elle a baissé sa robe de chambre sur ses épaules, un peu trop, elle s'est trop dénudée, et cela me choque un peu, et puis je me rappelle que ce sont des choses qui là-bas, en Russie, ne choquent pas comme ici... je nous revois toutes deux nues, parmi d'autres corps nus de femmes et d'enfants se mouvant dans une épaisse vapeur chaude, autrefois à Pétersbourg, quand j'étais avec elle à la «bania».

Nous restons là l'une face de l'autre, nous nous regardons, je ne sais pas quoi dire et je vois que maman ne sait pas très bien quoi dire non plus<sup>25</sup>...

Dans cet exemple, «ici» qui se combine avec un présent historique s'oppose parallèlement à des indicateurs spatiaux («là-bas») et temporels («autrefois»). Ces deux indicateurs, renforcés par des noms géographiques («Russie», «Pétersbourg») qui assurent la localisation aussi bien spatiale que temporelle, sont accompagnés d'un imparfait représentant une temporalité enfouie dans la conscience. Cette temporalité enfouie est aussi marquée dans cet extrait par une connotation autonymique<sup>26</sup> «bania», un mot dont le personnage se distancie pour signaler que ce terme ne lui appartient plus, mais fait partie d'une époque entièrement révolue.

### 3. Conclusion

En guise de conclusion, remarquons que l'opacité de l'espace énonciatif due à l'alternance de différentes valeurs du présent et à leur combinaison avec des adverbes (faux-) déictiques (*ici* et *maintenant*) correspond à la stratégie autobiographique propre à l'écriture sarrautienne.

<sup>24</sup> Cf. Adam (1997).

<sup>25</sup> Adam (1997 : 235).

<sup>26</sup> La connotation autonymique (type particulier d'îlot textuel) est un fragment d'un discours de l'autre que le locuteur emploie et cite en même temps tout en signalant qu'il parle avec les mots des autres, cf. Perret (1994).

Sur le plan linguistique, il nous paraît préférable d'expliquer l'idée centrale de cette communication, notamment le *télescopage des temporalités différentes* et la *confusion des représentations temporelles et spatiales*, par la notion de la subjectivité. Dans cette optique, «le locuteur ne choisit plus le morphème temporel en fonction de l'adéquation de son propos au monde extralinguistique, mais en fonction d'une attitude qu'il adopte par rapport au contenu qu'il transmet<sup>27</sup>». Il résulte de ceci que dans *Enfance* de Sarraute, «si les temps verbaux datent quelque chose, c'est moins le procès lui-même que la conscience ou la subjectivité dans laquelle le procès se reflète<sup>28</sup>».

### Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1997) : Grammaire de l'autofiction : une lecture de «Remise de peine» de Patrick Modiano. In : Adam, J.-M. : *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*. Lausanne : Delachaux et Niestlé. 185–211.
- Bors, E. (2004) : Les métamorphoses de l'écriture autobiographique. In : *Les genres en transition*. Szeged : JATEPress. 79–87.
- Boué, R. (1997) : *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*. Paris : L'Harmattan.
- Confais, J.-P. (1995) : *Temps, mode, aspect*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Imbs, P. (1960) : *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*. Paris : Klincksieck.
- Jouve, D. (1992) «Maintenant» et la deixis temporelle. In : Morel, M.-A. & Danon-Boileau, D. (eds.) *La deixis*. Paris : PUF. 355–365.
- Lejeune, P. (1991) : Nouveau roman et retour à l'autobiographie. In : Contat, M. (ed.) : *L'auteur et le manuscrit*. Paris : PUF. 64.
- Perret, M. (1994) : *L'énonciation en grammaire du texte*. Paris : Nathan.
- Renza, L. A. (1980) : The Veto of the Imagination : A Theory of Autobiography. In : Olney, J. (ed.) : *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 268–295.
- Riegel, M. et al. (2001) : *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- Robbe-Grillet, A. (1991) : Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. In : Contat, M. (ed.) : *L'auteur et le manuscrit*, Paris : PUF. 50.
- Sarraute, N. (1983) : *Enfance*. Paris : Gallimard.
- Starobinski, J. (1970) : Le style de l'autobiographie. *Poétique* 3 : 257–265.

<sup>27</sup> Confais (1995 : 231).

<sup>28</sup> Confais (1995 : 239).

## DE LA CRISE DU ROMAN : LA POÉTIQUE ROMANESQUE DE LA N.R.F. SUR LES PAGES DE NYUGAT

ANIKÓ RADVÁNSZKY

Université Catholique Péter Pázmány  
Institut d'Études littéraires  
Egyetem u.t.  
H-2087 Piliscsaba  
Hongrie  
radvanszky@btk.ppke.hu

**Abstract:** This paper examines the impact of history on aesthetics discourse that took place from the 1910s to the 1930s in the Hungarian journal *Nouvelle Revue Française* in the context of the novel as a genre. A primary resource are the writings of Albert Gyergyai in the journal *Nyugat*, which had been an important publisher of French literature and culture since the 1920s. Through examining Gyergyai's publications and his book *A mai francia regény* (*The modern French novel*), as well as the Hungarian reception of Gide (in which Gyergyai's works cited played a partial contributing role), the present study examines the extent to which the French genre-dispute, intimately linked to the questions of literary modernism, was related to the literary renaissance associated with *Nyugat*.

**Keywords:** Albert Gyergyai, André Gide, crisis, novel, modernity

Qu'est-ce qu'on doit entendre, ou qu'est-ce qu'on peut entendre [...] par «la crise» du roman contemporain? Est-ce qu'il s'agit de l'abondance? Ou bien d'une soudaine perturbation? Ou bien de la gestation d'une renaissance? Comme cela est prêché par les adeptes et les pratiquants des romans? Ou, comme ses adversaires le disent, cela est le dernier élan du roman, en déclin? Il est certain, qu'à la manière des cathédrales qui étaient les produits les plus typiques et les plus caractéristiques du moyen âge, les produits les plus typiques de notre ère—de gré ou de force—sont les romans. D'autre part il est certain également, que ce monopole ne pouvait naître que dans une atmosphère comme celle qui règne en France, et peut-être uniquement en France. Les tradi-

tions et les modèles de plusieurs siècles incitent ou empêchent les réformateurs, où le nouveau a quelque chose contre quoi il peut lutter, et l'ancien a quelque chose contre quoi il peut résister<sup>1</sup> [...]

—écrit Albert Gyergyai dans sa monographie intitulé *Le roman français contemporain* de 1937, qui a offert en Hongrie la première synthèse de la littérature romanesque française jusqu'aux années trente, mais aussi le premier panorama du roman français dans le contexte international.

La question posée «qu'est-ce qu'on peut entendre par la crise du roman contemporain?» en examinant la relation entre les revues *Nyugat* et la *Nouvelle Revue Française* n'est pas seulement *intéressante* de l'aspect du public hongrois qui avait l'occasion de connaître des débats esthétiques de ce genre littéraire du début du siècle jusqu'aux années trente, où la *N.R.F.* avait un rôle très important. La question est également *importante* parce qu'on veut savoir dans quelle mesure ce débat de genre—très étroitement attaché au modernisme littéraire—a influencé le renouvellement de la littérature hongroise, qui est lié à la revue *Nyugat*.

En examinant cet aspect, nous avons recours aux œuvres d'Albert Gyergyai qui s'est joint aux travaux de la revue à partir des années 1920, et qui était le médiateur principal de la littérature et de la culture française. Si nous nous efforçons de trouver les raisons et les composants de la modernité de *Nyugat*, nous devons mentionner comme facteur principal que les collaborateurs de la revue s'interrogeaient sur la possibilité de la formation d'un accord entre les aspects de la littérature hongroise et de la littérature mondiale. Bien que Babits ait eu toujours comme but de considérer la littérature mondiale en unité avec la littérature hongroise, les rédacteurs ont toujours manifesté une certaine disproportion dans les choix des auteurs étrangers. Après l'orientation principalement germanophone de la revue jusqu'à la première guerre mondiale, à partir des années vingt, le fait que Gyergyai était le seul collaborateur ayant prêté une attention particulière et inlassable à la littérature d'une autre nation, a mené à certaines disproportions<sup>2</sup>. Grâce à ses activités, le public hongrois a reçu une image largement plus sophistiquée de la prose française que de la littérature des autres pays, ce qui a induit à la forte

<sup>1</sup> A. Gyergyai : *A mai francia regény [Le roman français contemporain]*, Budapest : Franklin-Társulat, 1937 : 129. Toutes les citations prises des textes hongrois ont été traduites par l'auteur du présent article.

<sup>2</sup> Cf. M. Szegedy-Maszák : «A *Nyugat* és a világirodalom» [«*Nyugat* et la littérature mondiale»], in : M. Szegedy-Maszák : *Újraértelmezések [Réinterprétations]*, Budapest : Krónika Nova, 2000 : 116–117, 125–125, 128–129.

orientation spirituelle française de la revue. Il ne faut pas oublier que le *Nyugat*, devenant peu à peu le fondateur de la culture bourgeoise aux horizons internationaux, a fait des efforts considérables pour supprimer les lacunes culturelles et littéraires. C'est pour cela qu'il avait pour tâche principale l'analyse et l'appréciation du présent et du passé récent. L'objectif d'Albert Gyergyai comme traducteur et critique littéraire était tout à fait adéquat à ce programme. Le «Français de *Nyugat*»—en utilisant une de ses appellations—voulait faire connaître les nouveaux phénomènes et tendances de la littérature et de la culture française aux lecteurs hongrois. La traduction des chefs d'œuvres de la littérature française représentait une partie très importante de ce rôle de médiateur entre les deux cultures. Des deux travaux de sa période de traducteur passée à *Nyugat*—chefs d'œuvres qui ont influencé largement la vie littéraire et culturelle hongroise—, l'un est la première pièce de la série de l'anthologie de la société d'édition *Nyugat*, —*Décameron français contemporain*<sup>3</sup>. C'est la traduction de dix nouvelles modernes ayant fait connaître les plus saillantes œuvres de la prose française contemporaine au public hongrois de l'époque. L'autre est la traduction des deux premiers volumes du roman de Proust *A la recherche du temps perdu* qui était très peu connu à l'époque par le public hongrois. L'attention du critique et de l'essayiste a tourné vers la littérature en prose du présent et du passé récent, plus exactement vers les prosateurs de la *Nouvelle Revue Française* et, d'après le répertoire de *Nyugat*, grâce à son travail infatigable, il a composé des essais sur plus d'une cinquantaine d'auteurs français<sup>4</sup>.

«L'ambassadeur de la littérature française à Budapest»—à en évoquer son autre appellation—était en relation directe avec la rédaction de la *N.R.F.* Il a souvent souligné lors de son rôle de médiateur culturel, que ses écritures n'avaient pas un but scientifique. Or, nous pouvons dire que suivant la double caractéristique générique—essais et études littéraires—des écrits la revue, Gyergyai n'avait pas comme but la création des théories et des concepts, à la différence de la conception de rédaction de Babits. Les critiques tant estimées, Charles du Bos ou Marcel Raymond, Schöpflin (qu'il a considéré comme le Thibaudet de *Nyugat*) lui ont servi comme exemples dans l'existence inséparable de la vie et de la littérature, ce qui a incité Gyergyai à se tenir loin de toute volonté de création de systèmes scientifiques.

<sup>3</sup> A. Gyergyai: *Mai francia dekameron* [*Décameron français contemporain*], Budapest: Nyugat, 1935.

<sup>4</sup> Cf. J. Karafiáth: «Albert Gyergyai et la littérature française contemporaine», *Cahiers d'études hongroises*, 1993 : 99–108, p. 99.

Cette attitude critique qui ne peut pas être déterminée dans le cadre des branches scientifiques, ne peut pas nous empêcher de former une image sur la poétique romanesque de la *N.R.F.* et sur l'histoire du roman français du début du siècle, transmise au public de *Nyugat* à travers les essais et la monographie érudite que Gyergyai a écrits avec ouverture et avec une veine poétique. Pour étudier cette question, nous avons recours, *d'une part*, aux caractéristiques du développement de l'écriture du roman contemporain jugées les plus importantes par Gyergyai et, *d'autre part*, à la réception hongroise de Gide de l'époque que Gyergyai a largement déterminée, autrement dit à l'appréciation de l'écrivain étranger le plus souvent cité dans la revue *Nyugat* à l'époque où la *N.R.F.* rédigée et dirigée par lui était considérée par Thibaudet comme une véritable « académie du roman<sup>5</sup> ».

« Qu'est-ce qu'on peut entendre par la crise du roman contemporain ? » pose-t-on de nouveau la question avec Gyergyai, dans laquelle question il dis- sèque le terme le plus fréquemment utilisé à la définition de genre du roman dans la critique française<sup>6</sup>. *La crise du roman* était le titre d'un article qu'Alphonse Daudet donnait à *l'Action* du 23 juillet 1910. De ce moment, un débat d'importance majeure s'ouvre parallèlement avec une série de recherches qui se prolongent jusqu'aux années trente. L'enjeu du débat et des recherches se résume dans le reclassement des valeurs du roman post-réaliste et post-naturaliste. En s'instituant à plusieurs reprises dans les revues de premier plan et suscitant une longue série d'articles et d'enquêtes, le débat, malgré ses traits confus, prend de l'envergure. Cependant, il est possible d'y relever quelques constantes. Les participants s'accordent à dire que le roman français se trouve dans une impasse : les romanciers « leader » s'accrochent aux conventions réalistes aussi bien qu'à une psychologie réductrices ; ne répondant plus aux exigences des temps modernes, le roman semble avoir perdu sa force vitale. En concurrence avec ces débats esthétiques et en marge d'une production traditionnelle, s'est constituée de 1890 à 1930 une littérature romanesque imbue d'intentions nouvelles et de techniques inédites.

Évidemment, la *N.R.F.* se sent appelée à jouer un rôle directeur dans le débat. On peut dire que pendant les deux premières années, la critique litté-

<sup>5</sup> A. Thibaudet : « De la critique gidienne », in : *id.* : *Réflexions sur la critique*, Paris : Gallimard, 1939 : 231–237, p. 236.

<sup>6</sup> Sur les débats autour de la crise du roman voir : M. Raimond : *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris : Corti, 1966. ; M. Koffeman : *Entre Classicisme et Modernité : La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, New York/Amsterdam : Rodopi, 2003.



raire de la *N.R.F.* a un caractère généraliste : on y parle des valeurs universelles de la création littéraire sans s'interroger sur les conditions spécifiques des genres. A partir de 1912, c'est le genre romanesque qui se trouvera au centre de la polémique, si bien, qu'une des conséquences la redécouverte du roman sera la mise en question du programme artistique de la *N.R.F.* A la suite de ce changement d'orientation, s'amorce une période d'intense recherche artistique : dans leurs publications, les intervenants de la *N.R.F.* s'appliquent à tracer les contours d'un roman dépassant le réalisme documentaire et l'esthétisme symboliste. La remarque de Thibaudet témoigne de cette nouvelle effervescence littéraire autour d'un genre de patine : « depuis les années 30 du XIX<sup>e</sup> siècle, peu d'époques et milieux ont été plus chargés d'inventions romanesques que la *N.R.F.* en 1913<sup>7</sup> ».

Notre survol n'évoque que quelques événements : Albert Thibaudet commence à tenir la chronique des romans de la *N.R.F.*, et devient peu à peu un des plus fervents défenseurs et théoriciens du nouveau roman. Les articles de Jacques Rivière sur *Le Roman d'Aventure* se veulent les voies les plus lumineuses jamais tracées pour l'avenir du genre, tandis que Thibaudet explique l'essentiel du genre du roman de façon la plus plastique dans ses articles de l'été de 1912<sup>8</sup>. Gide qui, dans son projet de préface à *Isabelle* et dans sa *Lettre à André Beaunier*, définissait le roman comme « une œuvre déconcentrée » comportant « une diversité de points de vue », se laissait guider par cette idée du roman vers *Les Faux-Monnayeurs*. Et c'est aussi au cours de ces années que Proust distille son chef-d'œuvre dans l'ombre. « En même temps s'exerçaient déjà des influences étrangères : en 1908 et en 1911 Gide redécouvrait Dostoïevski ; des études remarquables faisaient connaître Meredith, Henry James, Galsworthy et proposaient du roman une image bien différente de celle que le s'en faisaient habituellement les Français<sup>9</sup> ».

Après tout cela, on peut se demander ce qui était publié de cet épisode de l'histoire du roman par l'intermédiaire du « Français de *Nyugat* » sur les pages de la revue et dans sa monographie de l'histoire du roman. Malgré le fait qu'une grande partie des articles de Gyergyai témoigne de cette forte influence de la *N.R.F.*, il écrit au moins un article ou compte rendu sur la plupart des auteurs de la revue — le débat qui atteint en France son point culminant en 1925 et en 1928 — à part un article, reste *sans retentissement* dans

<sup>7</sup> *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> mars, 1929.

<sup>8</sup> Le recueil des articles de Thibaudet, paru dans la *Nouvelle Revue Française* sur le roman : A. Thibaudet : *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, 1938.

<sup>9</sup> M. Raimond : *La crise du roman...* *op.cit.* : 16-17.

les colonnes de *Nyugat*. Il est particulièrement intéressant qu'en 1925, dans son écrit intitulé *L'expédition française*<sup>10</sup> Gyergyai entre en discussion avec l'article d'Ignotus publié dans *Világ* intitulé *Le roman français*, tout en affirmant qu'il est d'autant plus fautif de parler de la fin du roman français, parce que celui-ci n'est pas un genre épique, construit sur les fonds de l'action et de la narration permanente, comme Ignotus le pense parmi tant d'autres. De ce point de vue, le type du roman français n'est pas celui de Balzac, et non plus celui de Zola, mais c'est une forme d'analyse et de description, semblable plutôt au satyre, à la morale, à la psychologie, qui a, dans toutes les époques, son exemple éblouissant de la *Princesse de Clèves* à la *Porte Étroite*.

Par contre, dans sa monographie, Gyergyai consacre un chapitre important à «la crise du roman» qu'il représente comme la querelle éternelle des Anciens et des Modernes. Contrairement aux conceptions de René Boylesve, Marcel Prévost, Edouard Estaunié et Pierre Benoit combattant pour les formes traditionnelles du roman, le littérateur hongrois fait connaître en premier lieu les opinions des deux écrivains de monographie de Proust, Benjamin Crémieux et Léon-Pierre Quint, qui voient la nouveauté la plus évidente du nouveau roman dans «le style plus libre, plus poétique» et non dans les changements de forme et de technique<sup>11</sup>. Gyergyai, bien qu'il constate que de nouvelles formes, de nouvelles techniques, de nouvelles variantes du genre sont nées dans les romans possédant une supériorité qui, jusqu'à un certain degré, influencent les formes traditionnelles aussi, laisse leur essence au fait sans développer. Après le chapitre sur les types de roman contemporain, énumérant les types de romanciers novateurs les plus importants, il met en relief les écrivains «poétique» et «expérimentateur» comme types les plus caractéristiques de sa propre époque. Il les décrit à base des thèmes les plus caractéristiques et de l'effet exercé sur l'art du roman de certains idéologies et d'ordres d'idées<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> A. Gyergyai: «Francia hadjárat» [«L'expédition française»], in: *id.*: *Kortársak* [Les contemporains], Budapest: Szépirodalmi, 1965: 474–482.

<sup>11</sup> «Donc, la nouveauté du roman de nos jours se manifeste non seulement dans la langue qui, pas une fois, est aussi fermée, aussi surchargée et elliptique que celle des poèmes modernes, même pas dans la technique [...] mais dans la transformation révolutionnaire avec réalité de l'essence du roman. Du moins aux sommets du roman de nos jours, ce n'est pas le conte compliqué, intéressant, ni la reproduction vivante des figures, ni le conflit pathétique et l'ambition des situations et des caractères mais une certaine grande liberté, la liberté entière de l'âme, de l'imagination, du rêve, «l'action gratuite de Gide» [...].» A. Gyergyai: *A mai francia regény, op.cit.*: 129.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 195–197, 199–208.

En parlant des genres romanesques contemporains, à part le renouvellement du roman psychologique (Proust), il considère le plus symptomatique et le plus important le roman « poétique » (Gérard de Nerval, Max Jacob, Aragon, Breton, Jean Giraudoux). La catégorie ne couvre pas le roman lyrique ou le roman du moi—apparenté au roman psychologique—connu et à la mode depuis le romantisme, mais désigne un genre de prose qui ne considère pas la représentation de la réalité comme son but exclusif, et qui a le courage de la démonter, de l'élargir, de la transsubstantier, peut-être seulement de jouer avec elle, de l'élever dans la perfection du jeu, du rêve, de la vision. « Et dès lors que nous considérons l'influence plus générale du roman poétique—écrit Gyergyai—nous pouvons constater presque comme une règle que ce que diffère le roman plus ancien de celui de nos jours, c'est justement la poésie plus accentuée, pénétrante, quasi atmosphérique du roman de nos jours. Soit nous comparons les régionalistes plus anciens avec Ramuz ou Giono, soit les romans de Bourget avec les œuvres de son successeur légitime Mauriac, soit Anatole France l'idole du demi-passé avec André Gide, soit Stendhal ou les Goncourt avec la flore et la faune proustienne, nous découvrons toujours cet élément présent partout, léger ce qui a transformé les monstres du roman naturaliste en génies tutélaires du nouveau roman<sup>13</sup> ».

Michel Raimond dans son livre *La crise du roman*, l'étude la plus approfondie de l'histoire de la critique de la période romanesque entre 1890 et 1930, a considéré que l'ambiguïté du débat esthétique autour du roman provenait des conceptions controversées et parfois vagues qui ont empêché de reconnaître que le roman se transforme au niveau de la forme et du fond par l'introduction de nouvelles techniques narratives qui ont donné naissance à une nouvelle psychologie et représentation de la réalité<sup>14</sup>. C'est-à-dire, on peut voir la crise du roman dans une métamorphose du genre, qui était le fruit des nouvelles techniques qui nous ont révélé combien pouvaient être différentes les diverses manières de mettre en valeur un récit et, par lui, la réalité et le personnage. (Si nous souhaitions le décortiquer dans les détails, on devrait suivre pas à pas cette mutation, qui conduit de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust; du récit objectif au monologue intérieur, du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque

<sup>13</sup> *Ibid.* : 170.

<sup>14</sup> M. Raimond : *La crise du roman...*, *op.cit.* : 9–22.

personnage, du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes du roman.)

Gyergyai perçoit l'évolution de l'image de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle, qui a également déterminé l'art. Dans son livre sur l'histoire des romans, il consacre un chapitre à Freud et à Nietzsche, mais, puisqu'il perçoit peu la problématique de l'accomplissement de l'œuvre d'art, il tente d'observer en elle-même la nouvelle image plus complexe du roman, créée de la réalité et de l'individu, avec ses mots : « la nouvelle atmosphère poétique du roman<sup>15</sup> ». Plus précisément, avec une pensée *essentialiste* de la littérature<sup>16</sup> au centre de ses préoccupations, il croit en une sorte d'esthétique éthérée, qui — bien que Gyergyai ne l'ait jamais prononcée — connaît peu la problématique de la forme littéraire, qui *reste* au fond *indéterminable*. (Et comme il a été mentionné au début de cette étude, cela rend inutile d'en conclure des discours scientifiques.) Il n'est pas difficile de déduire des précédents que, l'appréhension de la littérature en tant que *forme d'expression* sans réflexion sur la langue, entraîne logiquement que Gyergyai n'en examine pas la révolution et l'évolution du style et de la forme, mais il analyse la série de nouveaux thèmes, personnages et caractères humains créés par le roman français contemporain, il traite les traits éternels de la nouvelle littérature, avec quoi — sans le vouloir — il relativise la tournure de la prose, et dans sa prise de mesures finalement il retourne au XIX<sup>e</sup> siècle déjà révolu. Car dans cette perspective, Proust et Gide ne sont pas présents en tant qu'innovateurs, mais en tant qu'auteurs qui ont « transmis le plus de valeurs du passé et du passé récent ».

Cette manière de perception peut être observée pour la réception de Gide de l'époque aussi, largement façonnée par Gyergyai. En 1925 et en 1929, trois des œuvres de Gide (*L'Immoraliste*, *Isabelle*, *La Porte étroite*) ont été publiées en hongrois dans *Nyugat*, que l'écrivain appelait, comme cela est bien connu, des « récits ». Le fait que Gide ne les considère pas comme romans indique qu'il est très conscient des limites qu'impose le classicisme, et l'écrivain s'en excuse même dans la préface d'*Isabelle* : « Pourquoi j'eus soin d'intituler 'récit' ce petit livre ? Simplement parce qu'il ne répond pas à l'idée que je me fais du roman ; non plus que *La Porte étroite* ou que *L'Immoraliste* ; et que je ne voulais pas qu'on s'y trompât. » Dans son étude, accompagnant la traduction, intitulée *Gide, le romancier*<sup>17</sup>, Gyergyai en appréciant particulièrement

<sup>15</sup> A. Gyergyai : *A mai francia regény, op.cit.* : 166.

<sup>16</sup> Sur conception littéraire de Gyergyai voir : S. Kálai : « Une aventure personnelle. Albert Gyergyai, le revue *Nyugat* et la littérature française », *Revue d'Études Françaises* 10, 2005 : 83–93.

<sup>17</sup> A. Gyergyai : « Gide mint regényíró » [« Gide, le romancier »], in : *id.* : *Késői tallózás. Tanulmányok [La glane tardive. Études.]*, Budapest : Szépirodalmi, 1975 : 82–103. Sur Gide voir aussi :

rement la description complexe de la personnalité dans ses romans présente Gide comme l'héritier spirituel des grands moralistes, et il estime les ouvrages de l'écrivain français réalisant la perfection du style classique comme ceux le plus culminant de son œuvre. Ce système de valeurs est exprimé dans ses articles, mais également dans la monographie, où le littéraire présente *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs*—qui était un des premiers témoignages de la nouvelle conception de romans de Gide—avec quelque réserves<sup>18</sup>.

Il parle avec une grande reconnaissance non seulement de ce que Gide ouvre des portes devant le flux d'idées étrangères vraiment fécondes, devant la liberté de Wittman, devant l'héroïsme de Nietzsche et devant le démonisme de Dostoïevski, mais aussi devant l'effort concernant la création «du roman pur» dans lequel il souligne l'ambition liée à la poésie rejetant la représentation de la réalité. Dans son interprétation, rendre l'épique dénudée, limiter le roman à ses éléments les plus essentiels ne sont que de transsubstantier la vie en psychologie, la réalité en littérature dont la procédure pourtant est traitée seulement en peu de mots : «... outre l'imitation de vie, l'action intéressante, la psychologie profonde, Gide voudrait réussir à se rapprocher, d'une part, de l'épique pure, nue, dénuée de tous les ornements, d'autre part, de l'essence de l'existence, de l'existence humaine<sup>19</sup>.» L'essentiel de cette évaluation est partagé par l'ensemble des collaborateurs de *Nyugat* : ce n'est pas André Gide des *Faux-Monnayeurs*, ce n'est pas le romancier novateur qui retient l'attention, d'autant moins que ce roman ne sera traduit en hongrois que des décennies plus tard et restera sans écho dans le milieu littéraire hongrois. C'est plutôt Gide l'immoraliste, le propagateur de la devise «Familles, je vous hais», l'inventeur du terme de l'acte gratuit, l'écrivain du journal intime et surtout de *La Symphonie Pastorale* qui suscite l'intérêt.

---

A. Gyergyai : «André Gide», in : *id.* : *Kortársak [Les contemporains]*, Budapest : Szépirodalmi, 1965 : 441–443.

<sup>18</sup> «Les *Faux-Monnayeurs*, à part l'œuvre de Proust, certes l'œuvre la plus importante, la plus passionnante et la plus riche du roman contemporain en idées et en situations, en initiatives et en trouvailles psychologiques et artistiques, atteindrait-il l'idéal que Gide s'est fixé, et représenterait-il onques le même idéal dans la littérature que *Kunst der Fuge* de Bach dans la musique? [...] il est clair aussi qu'en ce moment justement les initiateurs les plus entreprenants aspirent au «nouveau réalisme» du roman.» A. Gyergyai : *A mai francia regény, op.cit.* : 171. «Qu'est-ce que c'est les *Faux-Monnayeurs*? Tentative, au sens complet du mot et avec tous ses répercussions, c'est-à-dire une entreprise héroïque, juvénile, ne redoutant pas l'impossible, qui n'essaie pas de conquérir pour obtenir un résultat, un fini, un définitif, mais pour l'élan du départ, le plaisir de la découverte, l'émotion de l'aventure.» *Ibid.* : 203.

<sup>19</sup> A. Gyergyai : *A mai francia regény, op.cit.* : 204.

Nous pouvons risquer l'affirmation que malgré les innovations romanesques évidentes présentes dans *Les Faux-Monnayeurs*, le portrait de Gide classique créé par *Nyugat* obscurcit l'image de l'écrivain préparant les ambitions littéraires de la deuxième moitié du siècle, même de nos jours. Par conséquent, pas pour la première fois et pas pour la dernière fois dans l'histoire de *Nyugat*, un roman d'une importance colossale et d'une portée universelle est passé quasiment inaperçu. Cette évaluation développée entre autres par Gyergyai, un des collaborateurs les plus expérimentés de la revue, apporte une nouvelle approche sur la modernité de la revue concernant les événements littéraires internationaux. Cette vue peut se renforcer encore plus par une des conclusions du chapitre «La crise du roman» de la monographie de Gyergyai, selon laquelle la crise du roman durera jusqu'à l'apparition d'une forme romanesque plus définie, mais qui est «plus restreinte et tyrannique également» et qui servira comme exemple à suivre pendant des décennies<sup>20</sup>. Comme il en ressort de notre perspective d'histoire-littéraire actuelle, il est clair que dans l'histoire de l'évolution du roman du XX<sup>e</sup> siècle, les auteurs ont été de plus en plus privés du soutien des règles explicites de l'écriture et de l'uniformité de la poétique du roman.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 122.

## NARRATION D'UNE DOUBLE RECHERCHE DANS *UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES* DE SÉBASTIEN JAPRISOT

GABRIELLA KÖRÖMI

École supérieure de Eszterházy Károly  
Département de français  
Egészségház u. 4  
H-3300 Eger  
Hongrie  
koromi@ektf.hu

**Abstract:** The novel *Un long dimanche de fiançailles* (*A very long engagement*) takes a special place in Sébastien Japrisot's *œuvre*. On the one hand, the writer had worked on it for the longest time (nearly four years), on the other hand, he put a lot of autobiographical elements in it. The salient feature of Japrisot's writing is held to be the subversion of narrative logic. This statement is true for *A very long engagement*, in spite of the fact that its structure is simpler than the those of the writer's other novels. This time Japrisot complicates the identity of the narrator as the heterodiegetic narrator is nobody else but the main character of the novel, Mathilde. It is she herself that narrates—or more precisely—writes her own story in an unusual way: in the third person singular. Why does the writer cover up the real narrator Mathilde behind the mask of the heterodiegetic narrator? This is the question that this paper focuses on. This study is to honour the writer, who would be 90 years old this year.

**Keywords:** Japrisot, narrator, written narrative, identity-seeking

Cette année sera commémoré le quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Jean-Baptiste Rossi, alias Sébastien Japrisot<sup>1</sup>. Cet anniversaire pour-

<sup>1</sup>Jean-Baptiste Rossi est né le 4 juillet 1931, à Marseille. Il a fait ses études chez les Jésuites, puis il a étudié à la Sorbonne. Il a écrit son premier roman *Les Mal Partis* à l'âge de dix-sept ans, qui, lors de sa réédition en 1966, a obtenu le Prix de l'Unanimité du jury composé de Jean-Paul Sartre, Louis Aragon, Elsa Triolet, Arthur Adamov, Robert Merle, Jean-Louis Bory. Pour gagner sa vie, Rossi a entamé une carrière comme chef de publicité dans deux grandes agences parisiennes, mais en même temps il a traduit en français quelques livres et nouvelles de Mulford et de Salinger. Il a vite quitté le monde de la publicité et a commencé à

rait donner l'occasion d'une part aux exégètes de poser un regard rétrospectif sur l'œuvre de l'écrivain et de déterminer la place que celui-ci occupe dans la littérature française, d'autre part aux lecteurs de redécouvrir les romans de l'auteur. D'autant plus que Japrisot, qui était de son vivant un écrivain apprécié aussi bien par la critique que par les lecteurs — ce qui est plutôt rare dans l'histoire littéraire —, et qui est considéré comme l'un des écrivains français les plus lus à l'étranger, paraît être un peu oublié dans sa patrie.

Étant donné qu'*Un long dimanche de fiançailles*, qualifié souvent du roman le plus romanesque de Japrisot, a été publié pour la première fois en 1991, nous profiterons de ce double anniversaire pour nous pencher sur ce roman et d'y attirer l'attention des lecteurs francophones.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici c'est la corrélation de la narration avec le genre et le sujet du roman. Nous commencerons par une analyse narratologique pour révéler l'ambivalence qui résulte de la structure narrative du récit, ensuite nous essaierons d'établir le lien entre celle-ci et le(s) genre(s) du roman. Pour terminer, nous mettrons la forme narrative en relation avec la recherche, thème central du roman.

*Un long dimanche de fiançailles* est au fond le roman d'une recherche passionnée. Son personnage principal, Mathilde, veuve blanche de dix-neuf ans, est convoquée dans un hôpital, auprès d'un certain Daniel Esperanza. Cet ancien sergent agonisant lui raconte que Manech, le fiancé de Mathilde, n'était pas mort tué à l'ennemi comme le faire-part officiel le lui a fait savoir. En vérité, Manech, avec quatre confrères, était condamné à mort pour mutilation volontaire. Au lieu de les exécuter, on les a jetés, bras attachés, dans le *no man's land* situé entre la tranchée des Français et celle des Allemands, pour les y laisser crever. Cette « peine de mort », exécutée en dépit de la grâce

---

travailler dans la cinématographie avec, entre autres, Jean Renoir et Marcel Ophüls. En 1962, pour résoudre ses ennuis d'argent, il a tenté sa chance dans le genre policier. Ayant peur de l'insuccès, Rossi a signé son premier roman policier *Compartiment tueurs* d'une anagramme de son nom : c'était le moment de la naissance de Sébastien Japrisot. Le roman a été vite suivi de *Piège pour Cendrillon*, couronné du Grand Prix de Littérature policière en 1963. Le succès des deux romans a été incontestable comme le prouve l'adaptation cinématographique quasi immédiate. En 1966, Japrisot a écrit un nouveau policier intitulé *La Dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil* qui s'est vu décerner le *Best Crime Novel* en Grande-Bretagne. Encouragé par ces succès, dans les années soixante-dix, Japrisot s'est tourné vers le cinéma, il a écrit des scénarios. Il est revenu à la littérature en 1978, avec *L'Été meurtrier*, suivi par *La passion des femmes* en 1986. C'est en 1988 qu'il a entamé la rédaction d'*Un long dimanche de fiançailles* qui obtiendra à sa sortie en 1991, le Prix Interallié. C'est à ce roman que l'écrivain a travaillé le plus, presque quatre ans. Dans les années quatre-vingt-dix, il a repris son métier de scénariste. Il travaillait sur un nouveau roman, lorsqu'il est décédé le 4 mars 2003.



de Poincaré retenue par les manigances des officiers, avait pour but de faire un exemple, de prévenir une vague d'indiscipline. Stupéfaite de ce que raconte le sergent, Mathilde prend la résolution d'élucider les circonstances de la mort de Manech. Sa recherche, considérée comme impossible par tout le monde, commence en 1919 et ne prendra fin qu'en 1924.

Il est communément admis que c'est la narration subversive qui passe pour le trait distinctif des romans de Japrisot. La formule du *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, avec certaines modifications, revient comme un leitmotif dans les articles et sur les sites consacrés à l'écrivain<sup>2</sup> : « Il pratique un récit policier dont la logique narrative est fondée sur sa propre subversion—qui met en cause aussi bien la conscience du détective que la maîtrise du lecteur—dans la double lignée de la structure tragique sophocléenne et du récit analytique freudien<sup>3</sup>. » Il est vrai que cette remarque concerne les romans policiers de l'écrivain, mais comme nous le démontrons dans ce qui suit, *Un long dimanche de fiançailles* s'apparente au genre policier. C'est pour cette raison que nous proposons d'analyser la structure narratologique du roman sous l'angle de la narration subversive, mentionnée dans la citation ci-dessus et reconnue comme la griffe de Japrisot.

L'incipit du roman nous montre une seule instance narrative, un narrateur anonyme :

Il était une fois cinq soldats français qui faisaient la guerre, parce que les choses sont ainsi. Le premier, jadis aventureux et gai, portait à son cou le matricule 2124 d'un bureau de recrutement de la Seine. Il avait des bottes allemandes à ses pieds, prises à un Allemand, et ces bottes s'enfonçaient dans la boue, de tranchée en tranchée, à travers le labyrinthe abandonné de Dieu qui menait aux premières lignes<sup>4</sup>.

La narration, prise en charge par ce narrateur anonyme, peut être qualifiée d'hétérodiégétique, puisque celui-ci reste absent de l'histoire qu'il raconte à la troisième personne du singulier. Selon le statut du narrateur par rapport

<sup>2</sup> Voir par exemple J.-P. de Beaumarchais, D. Couty & A. Rey : *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris : Larousse, 2001 ; S. Felman : « De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ? », *Littérature* 49, 1983 : 23–42. (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Japrisot/174226>)

<sup>3</sup> J. Demougin (dir.) : *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Paris : Librairie Larousse, 1987 : 726.

<sup>4</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, Paris : Gallimard, 2004 : 9.

au niveau narratif qu'il occupe, nous avons affaire à un narrateur extradiégétique, c'est-à-dire à l'instance narrative d'un récit premier<sup>5</sup>.

Dans le premier chapitre, le narrateur a pour fonction de décrire la marche pénible des cinq soldats mutilés vers la mort dont il ne nous trahit encore aucun détail, ainsi que de présenter le physique et le caractère des condamnés. Ce narrateur extra-hétérodiégétique semble être omniscient, car il sait tout ce qui resterait ignoré d'un narrateur homodiégétique. Il déclare par exemple que Bastoche est innocent dans la mutilation volontaire ; il raconte que Cet Homme a étranglé un officier et que le meurtre n'a jamais été découvert ; il affirme aussi que Manech, avant la guerre, n'avait peur de rien. Les exemples démontrent bel et bien que le narrateur hétérodiégétique commence le récit en adoptant la focalisation zéro, c'est-à-dire il a une vue d'ensemble sur ce qu'il raconte.

En dépit de la position omnisciente du narrateur, le récit ne peut pas être qualifié d'objectif, car il est parsemé de remarques témoignant d'une subjectivité évidente. L'impression globale qui se dégage de l'examen des remarques subjectives du récit nous permet de connaître la prise de position du narrateur : il est un pacifiste convaincu qui condamne la boucherie énorme qu'est la guerre, qui a une pitié sans bornes à l'égard des soldats anonymes, présentés tous comme les victimes d'une force qui les dépasse.

Il est notoire que dans un texte littéraire la focalisation n'est pas nécessairement constante, elle peut changer d'un segment à l'autre. De tels changements peuvent être relevés dans notre corpus également. À titre d'exemple citons la fin du premier chapitre où nous rencontrons la première modification de point de vue dans le roman : le narrateur passe de la focalisation zéro à la focalisation interne, comme si le foyer de perception était désormais situé dans le regard de Mathilde. De cette façon, dans les derniers paragraphes du chapitre il ne raconte que ce que Mathilde sait ou perçoit. La perception du personnage choisi est naturellement limitée :

Quelqu'un quelque part, disait de faire attention au fil [le fil de téléphone]. Mathilde ne sait si Manech l'entendait, dans les brouhaha de son enfance [...]. Il restait ce fil [...]. Mathilde l'a saisi. Elle le tient encore. Il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est pas revenu. Quand il est rompu, elle le renoue. Jamais elle ne se décourage. Plus le temps passe, plus sa confiance s'affermi, et son attention<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Dans la présente étude, pour désigner les différents niveaux narratifs, nous utiliserons les signes : 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup>, etc. proposés par Lintvelt. Voir J. Lintvelt : *Essai de typologie narrative*, Paris : Corti, 1981.

<sup>6</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 26-27.

Le narrateur anonyme reste présent jusqu'à la fin du roman : c'est lui qui raconte l'enquête de Mathilde, ainsi que son amour heureux avec Manech avant la guerre. Dans son récit, il utilise le langage familier auquel il mêle souvent des expressions argotiques militaires. En ce qui concerne le temps de l'histoire racontée, le narrateur relate la recherche de Mathilde au présent, tandis qu'il recourt au passé composé pour narrer tout ce qui renvoie à l'époque de la Grande Guerre. Le seul endroit où il exploite le passé simple est le dernier chapitre.

Pourtant, tout au long du roman, il arrive souvent que la narration hétérodiégétique est interrompue par la narration homodiégétique, assumée par différents narrateurs. Il s'agit des récits intérieurs racontés par des narrateurs qui, en tant que personnages, participent à l'histoire dont ils assument la narration. Ce sont des témoins directs ou indirects de la guerre : soldats, infirmiers, parents, amis et amantes des militaires décédés, Français et Allemands. Ces récits homo-ou autodiégétiques<sup>7</sup>, intercalés dans le récit premier, présentent un contenu narratif pourvu d'une autonomie<sup>8</sup>.

Pour illustrer ce procédé-là, citons la première scène du roman où la narration hétérodiégétique est rompue par la narration homodiégétique. En effet, il s'agit du récit que Daniel Esperanza fait à Mathilde de la journée de l'exécution horrible à la première personne du singulier. Le récit de l'ancien soldat commence par la phrase suivante dans laquelle le changement de point de vue est indiqué par le pronom personnel *nous* et par la forme verbale (troisième personne du singulier) : « Un camion est venu nous chercher, reprend Daniel Esperanza dans cette poudre de lumière entre les branches des pins<sup>9</sup>. » Il n'est pas surprenant que Japrisot, maître du roman policier se plaise à rendre plus difficile la lecture : la ponctuation n'aide pas à distinguer la narration hétérodiégétique de la narration homodiégétique. De plus, dans plusieurs paragraphes, les passages du récit d'Esperanza et ceux du monologue intérieur de Mathilde, rapporté par le narrateur anonyme s'entremêlent quasi indissolublement. Pour illustrer cette technique narrative, nous nous référons au premier paragraphe du récit de Daniel Esperanza :

<sup>7</sup> Le narrateur homodiégétique raconte une histoire dans laquelle il apparaît comme personnage secondaire, tandis que le narrateur autodiégétique raconte sa propre histoire. La narration autodiégétique est donc définie par Genette comme le degré fort de l'homodiégétique. G. Genette : *Figures III*, Paris : Seuil, 1972 : 253.

<sup>8</sup> Ces récits insérés dans la narration hétérodiégétique sont soit des récits au second, soit au troisième degré. Ce dernier représente le type de récit le plus compliqué présent dans *Un long dimanche de fiançailles*.

<sup>9</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 32.

Vous êtes sans doute offusquée, mademoiselle —  
 Mathilde, depuis longtemps, ne s'offusque plus de rien qui touche à la guerre,  
 que j'aie le cœur de plaisanter en vous racontant cet après-midi terrible —  
 elle sait que la guerre n'engendre qu'infamie sur infamie, vanité sur vanité, excréments sur  
 excréments,  
 mais nous en avons tant vu, nous avons tant souffert que notre pitié s'est usée —  
 et que les champs de bataille dévastés ne poussent que le chiendent de l'hypocrisie ou la  
 pauvre fleur de la dérision,  
 si nous n'avions pas eu le cœur de nous moquer de nos misères, nous n'aurions pu survivre  
 —  
 car la dérision, en toutes choses, est l'ultime défi au malheur,  
 je vous demande pardon, il faut me comprendre, elle comprend.  
 Mais de grâce, qu'il continue<sup>10</sup>.

À l'aide de cet entrelacement des deux types de narration, l'écrivain vise directement ses lecteurs, il les contraint à réfléchir à l'identité du narrateur. Après ce passage «transitoire», la narration hétérodiégétique disparaît et cède la place à la narration homodiégétique assumée par un narrateur (Daniel Esperanza) s'exprimant à la première personne du singulier.

Bien que dans l'exemple choisi il s'agisse d'un récit homodiégétique oral, il arrive souvent que les récits intérieurs sont racontés à l'écrit. Notons que c'est approximativement un quart du roman qui exploite la forme épistolaire. Au niveau de la fiction, l'écrivain justifie le recours à la communication écrite par l'handicap de l'héroïne : paralysée de jambes dès l'âge de trois ans, Mathilde ne sait pas marcher. Clouée à son fauteuil roulant, elle rédige des lettres et de petites annonces pour retrouver les témoins encore vivants, ou recueillir les témoignages que les soldats défunts ont fait aux siens avant de mourir. Réduite presque exclusivement à la communication écrite, la recherche menée par Mathilde s'organise autour de la lecture : elle lit et relit assidûment les lettres reçues afin de pouvoir compléter par un élément nouveau les données lacunaires qu'elle possède, afin de découvrir des repères qui pourraient avancer son enquête<sup>11</sup>. Selon l'heureuse formule d'Ulrike Michalowsky, le parcours de Mathilde est «celui de l'herméneute, son statut comparable à celui du lecteur. Le déroulement de l'action dépend du

<sup>10</sup> *Ibid.* : 33-34.

<sup>11</sup> Bien avant la publication du roman *Un long dimanche de fiançailles* Felman a déjà souligné ce trait caractéristique des romans policiers de Japrisot : «Le policier met en acte la lecture et thématise la figure du lecteur à l'intérieur même de son récit. Le policier constitue, de la sorte, tout à la fois une figure narrative et une figure interprétative, l'une posant la question de l'autre.» S. Felman : «De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier?», *Littérature* 49, 1983 : 23-42, p. 41.

décryptage progressif des lettres des condamnés<sup>12</sup>.» C'est ainsi que Japrisot thématise et l'écriture, et la lecture dans son roman.

L'insertion de ces nombreux récits homodiégétiques — oraux ou écrits —, dans le récit premier assumé par le narrateur omniscient sert à multiplier les points de vue, à créer une certaine polyphonie que la narration hétérodiégétique, de par sa nature, ne peut pas posséder. Cette constatation prendra sa pleine signification dans la deuxième partie de la présente analyse, quand nous la confronterons au genre du roman.

Sous l'angle de l'importance attribuée par Japrisot à l'élaboration d'une structure complexe et ambivalente dans ses romans policiers, celle d'*Un long dimanche de fiançailles* nous paraît moins compliquée<sup>13</sup>. Pourtant, même si ce roman « ne fait pas partie des « polars » sophistiqués auxquels l'auteur a succédé qu'est Japrisot nous a habitués <sup>14</sup> », il n'en reste pas moins vrai que l'écrivain arrive à brouiller la cohérence narrative du récit dans ce roman également. Pendant un certain temps, le lecteur est convaincu qu'il a affaire à un récit hétérodiégétique — comme nous l'avons démontré dans ce qui précède —, même si son soupçon est éveillé par de nombreux passages racontés du point de vue de l'héroïne. Mais, dans le troisième chapitre, le lecteur rencontre une phrase qui ébranle ses certitudes. Après avoir raconté l'accident qui provoque la paralysie de Mathilde, le narrateur énumère les différentes vies de l'héroïne dont chacune est belle et riche en expériences. Ce récit se clôt par une tournure inattendue : « Allons, il suffit. Mathilde s'est présentée. Elle pourrait continuer ainsi pendant des heures, ce serait certainement toujours aussi passionnant, mais elle n'est pas là pour raconter ses vies<sup>15</sup>. »

Cette phrase jette une nouvelle lumière sur l'identité du narrateur du récit et par là elle nous conduit à repenser la structure narrative du roman, présentée ci-dessus. Sur ce point de l'analyse, une série de questions s'impose. Est-il possible que le narrateur hétérodiégétique anonyme ne soit autre que le personnage principal du roman ? Est-il possible que Mathilde, au lieu de

<sup>12</sup> U. Michalowsky : « La lettre et le suspense : quelques remarques sur Un long dimanche de fiançailles (1991) de Sébastien Japrisot », in : U. Michalowsky : « *Sur la plume des vents* ». *Mélanges de littérature épistolaire offerts à Bernard Bray*, Paris : Klincksieck, 1996 : 325—337, p. 328.

<sup>13</sup> Pour ce qui est de la structure complexe des romans de Sébastien Japrisot, son chef-d'œuvre est incontestablement le roman *Piège pour Cendrillon* dans lequel la narratrice (d'ailleurs amnésique) semble être le détective, le témoin, la victime et l'assassin du meurtre en une seule personne, et cela jusqu'au tout dernier paragraphe du livre.

<sup>14</sup> U. Michalowsky : « La lettre et le suspense : quelques remarques... », *op.cit.* : 328.

<sup>15</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 75.

raconter sa recherche de son propre point de vue, fasse semblant d'être un narrateur extérieur à l'histoire racontée ? Si oui, pour quelles raisons Japrisot recourt à la technique de la dissimulation du narrateur ? Existe-t-il dans le roman une signification plus profonde cachée par ce truc narratif ?

La lecture attentive nous autorise à donner une réponse affirmative aux deux premières questions. En effet, le texte nous livre quelques indices qui soutiennent l'hypothèse du choix paradoxal de l'écrivain de dissimuler l'identité du narrateur de son roman.

En dehors du passage cité ci-dessus où tout est dit avec la plus grande clarté possible, nous pouvons découvrir trois extraits où l'auteur révèle l'identité de son véritable narrateur. Deux d'entre eux renvoient au présent de la narration<sup>16</sup> : « Personne, à l'heure où Mathilde écrit ces lignes, ne peut imaginer comme elle aimait Sylvain<sup>17</sup>. » et « Mathilde se trouve dans le petit salon, entourée de son père, de sa mère, de Sylvain, de quelqu'un d'autre qu'aujourd'hui, quand elle écrit ces lignes, elle a oublié<sup>18</sup>. » Les citations ne peuvent pas être plus évidentes, elles désignent la jeune fille comme l'instance narrative du récit et indiquent qu'il s'agit là d'une narration faite à l'écrit.

Avant d'examiner les indices que le texte nous révèle sur cette narration écrite, nous devons constater que Mathilde-narratrice, cachée derrière le masque d'un narrateur anonyme, se tient obstinément à cette identité feinte. Il n'arrive que deux fois qu'elle paraît oublier le camouflage. Le premier lapsus se trouve dans le récit de l'amour de Mathilde et de Manech : « Elle [Mathilde] y [au baiser] prend goût si vite qu'elle se demande comment elle a pu attendre si longtemps et lui, ma foi, il est rouge jusqu'aux oreilles, mais elle sent bien qu'il ne déteste pas la nouveauté<sup>19</sup>. » Le déterminant possessif *ma* indique explicitement la véritable identité du narrateur. Quant au deuxième lapsus, il consiste à l'utilisation du déterminant possessif de la première personne du pluriel. Il se trouve dans un récit intérieur au troisième degré, dont le narrateur est un soldat autrichien qui le raconte à la sœur de son camarade défunt. C'est finalement la jeune fille qui le conte à Mathilde, mais ses paroles sont rapportées par la narration hétérodiégétique : « Le soldat français a soufflé : « Merde ! » C'est l'un des rares mots que le feld-

<sup>16</sup> En ce qui concerne le troisième exemple, qui est en effet un aveu fait par Mathilde à ses chats, nous y reviendrons plus tard, lors de l'analyse thématique du roman.

<sup>17</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 281.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 297-298.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 194.

webel connaît de notre langue<sup>20</sup>. » Le possessif *notre* fait référence à la langue française, il est donc évident qu'il ne peut être utilisé ni par la narratrice 2<sup>o</sup>, ni par le narrateur 3<sup>o</sup> qui sont tous les deux d'origine autrichienne.

Pour ce qui est de l'explication de l'utilisation des possessifs de la première personne *ma/notre*, deux interprétations nous semblent plausibles. Si nous n'admettons pas que le narrateur du récit soit Mathilde, il pourrait être question d'une métalepse<sup>21</sup> du narrateur extradiégétique qui paraît alors oublier sa propre position narrative. Selon toute vraisemblance c'est cette interprétation qu'a choisie Katalin Till, la traductrice hongroise du roman de Japrisot. Dans sa version, elle a omis la première tournure, et a reformulé la deuxième, parce que sous l'angle de cette interprétation les deux expressions sont vraiment gênantes<sup>22</sup>.

La seconde interprétation, celle qui nous paraît plus pertinente, est fondée sur la théorie de l'identité camouflée du narrateur extradiégétique. Mathilde, qui raconte le récit de son amour en respectant strictement la narration hétérodiégétique feinte, sous l'influence de la passion évoquée sort de son rôle pour un instant, et s'adresse à elle-même, comme si elle se doublait. Un pareil processus peut être remarqué dans le second extrait, où l'opposition évidente de la langue du narrateur du récit 3<sup>o</sup> et du narrateur extradiégétique du récit 1<sup>o</sup> souligne l'importance de l'information révélée par le récit. En rapportant le récit encadré, Mathilde découvre une pièce capitale du « gigantesque puzzle<sup>23</sup> » qu'est son enquête. Le juron, grommelé par un soldat français et retenu par un soldat autrichien prouve qu'au moins un, sinon deux des condamnés ont réussi à échapper au massacre dans le *no man's land*. Dans l'excitation de la découverte, Mathilde oublie le masque du narrateur extérieur qu'elle s'est imposé, et ne peut pas s'empêcher de se déplacer dans sa propre peau. C'est alors qu'elle passe du *elle* du narrateur anonyme à *notre langue* de la narratrice autodiégétique.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 275.

<sup>21</sup> Selon la définition de Genette, la métalepse est l'intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique. Voir G. Genette : *Figures III, op.cit.* : 244.

<sup>22</sup> Traduction par K. Till : « Olyan jólesik, hogy Mathilde nem érti, miért várt ennyi ideig. Manech viszont nyakig vörösödik, de Mathilde érzi, hogy ő sem bánja az újítást. » S. Japrisot : *Hosszú jegyesség [Un long dimanche de fiançailles]*, Budapest : Konkrét könyvek, 2004 : 179. « A francia katona ekkor azt sottogta : « A francba ! » Ez egyike annak a néhány szónak, amennyit a törzsőrmester ismert. » *Ibid.* : 258.

<sup>23</sup> J.-C. Bologne : « Japrisot : l'obsession du labyrinthe », *Magazine littéraire* 293, 1991 : 66–69, p. 66.

Si nous posons la question de savoir ce qui nous autorise à accorder plus de crédit à la deuxième hypothèse, nous pourrions trouver la réponse dans la technique d'écriture de l'écrivain. Il reste peu probable que Japrisot, maître incontestable du roman policier français, spécialiste des structures narratives subversives, auteur de livres où l'identité du coupable est révélée parfois à l'aide d'une seule phrase, commette une telle bévue.

Après ce petit détour consacré aux tournures transgressives de la narration dissimulée, revenons à la forme écrite de celle-ci. À mesure que nous avançons dans la lecture, le texte nous fournit de plus en plus de renseignements sur cette écriture. En ce qui concerne les cadres temporels de celle-ci, Mathilde commence à noter tout ce qui est en rapport avec la mort des cinq condamnés immédiatement après sa rencontre avec Daniel Esperanza, en août de 1919. Elle continue cette activité même après avoir appris la vérité : sa dernière note date de janvier 1965, bien que sa recherche ait été terminée en 1924.

Nous apprenons relativement beaucoup de détails sur les circonstances extérieures de l'écriture de Mathilde. Elle prend ses notes sur des feuilles à dessin, ramassées, ou plus exactement empilées dans un coffret d'acajou<sup>24</sup>, reçu de Manech pour son quinzième anniversaire, comme boîte à peinture<sup>25</sup>. Car Mathilde ne range ni les lettres qu'elle reçoit, ni les récits qu'elle fait de ses rencontres avec des témoins, ni les différents objets liés à sa recherche : dans sa « collection », elle ne respecte aucun ordre logique ou chronologique. Elle se contente de recueillir tout ce qui est en rapport avec la nuit de l'exécution et d'en remplir son coffret.

Le roman nous renseigne également sur la façon dont elle rédige son insolite « journal intime », ainsi que sur le but ultime de celui-ci.

Elle écrit à l'encre noire ce que lui a raconté Daniel Esperanza. Elle a une bonne mémoire. Elle s'efforce de retrouver les phrases qu'il a prononcées. Elle est attentive à la voix du pauvre homme, restée dans ses oreilles, mais plus encore à ce qu'elle voyait au fur et à mesure de son récit, aussi net que si elle avait vécu ces choses elle-même, et maintenant tout est inscrit dans son souvenir comme sur une pellicule de cinéma. Pour combien de temps, elle n'en sait rien. C'est pourquoi elle en prend note.

<sup>24</sup> C'est pour cela que le sixième chapitre du roman composé presque uniquement des lettres — excepté quelques phrases reliant les lettres citées —, est intitulé *Le coffret d'acajou*.

<sup>25</sup> L'une des multiples vies de Mathilde mentionnées ci-dessus est justement la peinture.



Le lecteur, qui est porté à imaginer Mathilde faible et fragile à cause de son handicap, ne cesse de s'étonner de la prévoyance de la jeune fille qui comprend, dès le premier moment, que sa recherche sera longue et difficile. Elle se met à enregistrer tout ce qu'elle dépiste, de peur que les souvenirs ne se fanent avec le temps qui passe. Le fait qu'elle décide d'écrire le récit entendu avec les mots de celui qui le lui a raconté est loin d'être inintéressant, car il peut expliquer la prédominance de la focalisation interne des récits intérieurs rapportés dans le récit premier. Par le choix de cette technique, Mathilde, en tant que narratrice, réussit à donner une vivacité à son récit, et elle offre à la fois une possibilité d'intériorisation et d'identification aux lecteurs. Nous ne pensons pas exclusivement aux lecteurs réels du roman<sup>26</sup>, mais aussi aux narrateurs intradiégétiques qui, en tant que personnages, font partie du récit. En effet, il faut souligner que finalement les feuilles écrites par Mathilde trouvent leurs lecteurs au niveau de la fiction aussi. Plusieurs d'entre elles sont lues par le père de Mathilde. Mais celui qui les lit toutes est Célestin Poux, l'ancien soldat longuement cherché par Mathilde. Il lit son pensum, pour reprendre l'expression de Japrisot, après avoir raconté à la femme ce qu'il savait de la nuit horrible, au moment où la vérité n'était pas encore révélée. Il s'agit en effet d'une lecture active et interactive, puisque, d'une part Poux commente les notes de Mathilde, d'autre part, il les discute avec elle.

Il arrive, bien que rarement, que les notes prises par Mathilde sont insérées textuellement dans le roman. Dans ces cas-là, pour que le lecteur puisse les distinguer du récit premier, Japrisot utilise les caractères italiques : «Elle écrit sur une feuille à dessin, d'une main qui tremble un peu, tant son excitation est grande. *Une nouvelle pièce du puzzle se met en place. Véronique Passavant rompt avec l'Eskimo pendant sa permission de juin 1916 [ . . . ]*<sup>27</sup>». L'insertion sert de repères aux lecteurs, pour pouvoir suivre plus facilement l'acheminement logique de Mathilde. Car elle n'enregistre pas seulement ce qu'elle apprend, mais aussi les conséquences qu'elle tire des informations acquises, les hypothèses qu'elle en fait, et le pas suivant à franchir sur le long chemin de sa recherche.

Avant de révéler la véritable identité du narrateur, nous avons affirmé que c'était lui qui assumait la narration tout au long du récit, excepté natu-

<sup>26</sup> Le narrateur extradiégétique, de par sa nature, ne peut s'adresser qu'à un narrataire extradiégétique considéré comme un lecteur virtuel auquel les lecteurs réels peuvent s'identifier. Voir G. Genette : *Figures III, op.cit.* : 266.

<sup>27</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles, op.cit.* : 154.

rellement les récits intérieurs. À la lumière de l'identification de Mathilde avec le narrateur hétérodiégétique, nous devons réviser notre constatation. L'étude du texte nous permet d'émettre une hypothèse intéressante. Il est incontestable que la narration hétérodiégétique reste présente tout au long du roman, ce qui change c'est la personne du narrateur. Le dernier chapitre du roman, bien qu'il fasse écho au premier de plusieurs points de vue, se différencie considérablement du reste du roman. Comme nous l'avons noté, c'est l'unique endroit du livre qui est raconté au passé simple. Sans entrer dans les détails d'une analyse grammaticale, aussi intéressante qu'elle soit, nous nous bornons à remarquer que le passé simple sert généralement à exprimer un fait délimité du passé, sans considération de la relation qu'il peut avoir avec le présent. Il en découle que le changement de temps verbaux indique une rupture explicite au sein du texte. Le langage du récit est également modifié dans ce chapitre, il devient sensiblement moins familier. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est le changement stylistique. Le ton du chapitre racontant l'enterrement des cinq cadavres dispersés est, contrairement à toute attente, lyrique. Ce lyrisme n'est que renforcé par l'épithète qu'écrit un soldat sur une page de carnet placée dans une boîte de tabac en métal, et qui constitue la clôture du roman, une clôture vraiment poétique<sup>28</sup>.

*Cinq soldats français  
ici reposent,  
morts leurs souliers aux pieds,  
à la poursuite du vent,  
le nom du lieu,  
où se fanent les roses,  
et une date  
Il y a longtemps.*<sup>29</sup>

Les changements énumérés ci-dessus ne sont pas dus au hasard, ils s'expliquent par le changement de narrateur. Au lieu de considérer ce récit comme un acte narratif assumé par Mathilde à la troisième personne, nous l'envisageons comme un récit rapporté par un narrateur extradiégétique dont l'identité n'est pas révélée. Autrement dit, nous pensons que la narration dissimulée de Mathilde prend fin dans l'avant-dernier chapitre, au

<sup>28</sup> Dans un entretien accordé au *Matin de Lausanne*, Japrisot avoue qu'il a ajouté ce dernier chapitre de trois pages à son roman pour calmer ses lecteurs. Propos cités dans le dossier du roman in S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 360.

<sup>29</sup> L'italique est utilisé par le romancier. S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 313.

moment où elle rencontre Manech amnésique, au moment où sa recherche prend fin.

Nous nous sommes attardée assez longuement sur la présentation de la narration insolite du roman, mais nous n'avons pas encore donné de réponse à la question la plus intéressante : pour quelles raisons Japrisot utilise-t-il la technique de la dissimulation du narrateur ? Pour pouvoir y répondre, nous devons étudier le genre et le thème central du roman.

Nous n'avons qu'à lire *Un long dimanche de fiançailles* pour constater qu'il a un genre mixte, c'est-à-dire il possède des traits caractéristiques de plusieurs genres à la fois. Premièrement, le roman peut être classé à juste titre parmi les romans historiques, car il s'inscrit dans la riche tradition des romans de guerre. L'objectif de Japrisot, comme il l'a avoué, n'était pas d'écrire un roman historique proprement dit, mais de ressusciter l'atmosphère de la vie dans les tranchées, de donner et de se donner l'illusion du vécu<sup>30</sup>. Malgré cette intention de l'écrivain, son roman est mentionné dans tous les livres consacrés aux récits de la guerre 14-18, puisqu'il se construit autour d'un événement traumatisant, passé longtemps sous silence par le discours officiel : l'exécution des soldats qui se sont mutilés. Même si la véritable intrigue du roman se passe entre 1919 et 1924, il n'en reste pas moins vrai que la guerre est le cadre de tous les récits intérieurs, racontés par divers narrateurs. Rappelons que ces récits intérieurs sont soit homodiégétiques, soit autodiégétiques, ce qui veut dire qu'ils sont racontés par des narrateurs qui ont participé aux événements racontés. Grâce à ce type de narration, le lecteur peut connaître l'expérience vécue de plusieurs personnages, et non pas celle d'un seul narrateur. De plus, les divers personnages n'ont pas la même image de la guerre, étant donné que chacun l'a vécue autrement. Il en découle que la multiplication des points de vue subjectifs aboutit à une polyphonie qui s'harmonise bien avec le récit de guerre et en donne une vision plus réaliste, plus globale.

En dépit de l'importance accordée à la guerre dans le roman, elle n'est pourtant qu'une sorte d'arrière-plan à la recherche de Mathilde. En fait, cette enquête ressemble beaucoup aux enquêtes des romans policiers. Il n'y a en cela rien d'étonnant. Japrisot, auteur connu et reconnu de polars, recourt au genre déjà éprouvé dans ce livre aussi. *Un long dimanche de fiançailles* peut être qualifié de roman à suspense pour des raisons multiples<sup>31</sup>. Il se caracté-

<sup>30</sup> « J'ai travaillé un an sur la documentation non pas pour écrire un roman historique, mais pour me donner l'impression que j'avais vécu tous ces moments. » Les propos des écrivains cités dans le dossier du roman in S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 328.

<sup>31</sup> Pour ce qui est de la typologie des romans policiers, voir T. Todorov : « Typologie du roman policier », T. Todorov : *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971 : 55-65.

rise par la présence d'un double récit : le récit du crime (l'exécution barbare des condamnés) et celui de l'enquête<sup>32</sup> (la recherche de la vérité menée par Mathilde). Comme le genre l'exige, le roman attribue une importance particulière au deuxième récit, puisque le crime n'est que le point de départ de l'intrigue, l'intérêt réside plutôt dans l'enquête racontée au présent. Celle-ci est indissolublement liée à l'histoire d'amour de Mathilde et de Manech. Car, n'oublions pas qu'*Un long dimanche de fiançailles* est aussi un roman d'amour, même si l'amour n'y constitue que le fil secondaire. Comme l'a affirmé l'écrivain : «Ainsi s'est greffé, sur le thème tragique des condamnés de 1917, celui d'un amour indomptable<sup>33</sup>.» Pourtant, l'histoire de cet amour «indomptable» n'occupe qu'une part minime du roman, un seul chapitre y est consacré.

Il est indéniable que l'amour est au point de départ de l'enquête, parce que c'est l'amour qui incite Mathilde à l'entreprendre et à la mener jusqu'au bout en dépit des nombreux obstacles qui se dressent devant elle. Ressort puissant, mais point unique. Mathilde reconnaît plusieurs fois que ce n'est plus son amour qui compte, mais «Ce dimanche de neige, entre deux tranchées ennemies [. . .]. Le reste, elle s'en accommode, elle n'a pas le sentiment que c'est important, ni tout à fait réel<sup>34</sup>.» Quoiqu'en pensent les autres, ce que Mathilde cherche, c'est de prime abord la vérité, l'amour ne venant qu'après. Le fait que Mathilde prend en considération toutes les solutions possibles, même celles qui seraient décevantes pour elle, constitue déjà une preuve en soi : elle sait bien que Manech, même s'il avait été sauvé miraculeusement, aurait pu trouver un refuge auprès d'une autre.

Nous pouvons constater que l'enquête de Mathilde a une autre raison d'être, aussi importante que l'amour. En fin de compte, si Mathilde accomplit sa recherche malgré l'apparente impossibilité de la réussite, c'est qu'elle veut se prouver qu'elle en est capable. Autrement dit, l'objectif de Mathilde n'est pas simplement la révélation du secret, mais le perfectionnement de son moi. Cette autre raison de l'enquête de Mathilde s'explique par le genre du roman d'apprentissage dont les traits distinctifs peuvent être également révélés dans le livre de Japrisot.

<sup>32</sup> Nous rappelons que dans *Un long dimanche de fiançailles* Japrisot complique encore la double structure des polars, en doublant le récit de l'enquête : le roman fait allusion maintes fois à la recherche d'une autre veuve, une certaine Tina Lombardi, mais cette recherche n'est pas racontée.

<sup>33</sup> S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 62.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 184.

Il est notoire que le roman d'apprentissage a pour thème central l'évolution—sentimentale, intellectuelle, sociale ou physique—d'un jeune héros généralement naïf, qui, au cours de son apprentissage, découvre les grands moments de l'existence humaine. Souvent l'évolution du héros s'organise autour de la recherche d'un objet ou d'un être. Rappelons aussi que ce qui se cache finalement au fond des romans d'apprentissage, c'est la découverte de soi : à travers les épreuves et les vicissitudes rencontrées, le jeune héros fait l'expérience de soi, de ses désirs, de ses limites, il se forge une conception de la vie. Ajoutons-y que le roman d'éducation semble être particulièrement apte à mettre en scène conjointement un parcours individuel et une histoire collective, ce qui est le cas de notre corpus également.

Pourtant, le roman de Japrisot s'écarte du modèle traditionnel du genre dans la mesure où nous ne pouvons pas parler d'évolution proprement dite : Mathilde a un caractère tout fait au début du récit. Elle est intelligente, déterminée, persévérante, voire entêtée, quelqu'un qui va toujours jusqu'au bout. Ce trait de caractère de la jeune fille est souligné par tous les personnages du roman qui entrent en relation avec elle, même si ce n'est que pour une courte durée. De ce point de vue, elle n'évolue point au cours du roman, car ni son caractère, ni sa vision du monde ne changent. Ce qui nous permet quand-même de qualifier notre livre de roman d'éducation moderne, c'est le thème de la recherche, ou plus précisément, le thème de la double recherche. En effet, le roman de Japrisot suggère constamment, même s'il n'est pas toujours aisé de le remarquer, une autre recherche greffée sur celle de la vérité. Il s'agit notamment de la recherche d'identité de Mathilde.

De prime abord, il faut souligner que cette recherche identitaire est celle d'une femme. La littérature du XX<sup>e</sup> siècle met en scène de nombreux personnages féminins à la recherche de leur identité perdue, ou refoulée. Il arrive souvent qu'elles éprouvent le désir de disposer d'une identité multiple, ce qui implique certains aspects féministes ou idéologiques, et ce qui est d'ailleurs typique de l'identité féminine. Cette constatation est valable pour Mathilde également, qui, en dépit de son deuil ou plutôt indépendamment de lui cherche à vivre de multiples vies : par exemple elle peint, elle enseigne les enfants de la ville voisine, elle s'occupe de ses chats. Elle essaie même de tomber amoureuse d'un chirurgien américain, mais vu qu'il est marié et qu'elle ne trompe jamais son fiancé, cela reste une parenthèse futile.

Deuxièmement, rappelons qu'il s'agit de la recherche d'identité d'une jeune femme paralysée. Ce fait prend une importance particulière dans le roman. D'une part parce que tout le monde suppose qu'une jeune femme

paralysée est incapable d'aller au bout, d'autre part parce que, à côté de la ténacité de l'héroïne, c'est justement son handicap qui l'aide à révéler la vérité. Car si elle arrive à atteindre son but, c'est en conséquence de sa capacité de voir ce que les autres ne voient pas, ou plus exactement en conséquence de sa capacité de ne pas voir ce que les autres voient. Cette capacité de Mathilde, d'ailleurs anticipée par l'exergue du roman<sup>35</sup>, vient justement de son handicap : elle est habituée aux difficultés, elle a appris à se débrouiller seule dans des circonstances où tout autre que Mathilde reculerait.

C'est d'ailleurs la recherche identitaire de l'héroïne qui permet à Japrisot de citer, en épigraphe du roman, *De l'autre côté du miroir* de Carroll. Entre Mathilde et Alice se dessinent plusieurs ressemblances. Comme Alice, Mathilde cherche aussi à dépasser ses propres limites. Comme Alice, Mathilde part aussi en quête d'une identité. Bien qu'elle soit plus âgée qu'Alice, pareillement à celle-ci, Mathilde possède un caractère double dû à son âge : elle est à moitié enfant, à moitié adulte. Son côté enfantin, au lieu de la freiner, l'aide plutôt dans sa recherche. Étant quelquefois trop imaginative, caractéristique typique des enfants, elle est capable de tisser des histoires entières à propos d'objets insignifiants, et qui s'avèrent toujours justes. C'est pour cela qu'elle arrive sans cesse à dépasser ses propres limites.

La dualité du personnage principal s'accorde bien avec la structure du double récit et le thème de la double recherche. L'ambivalence issue de l'apparente dualité de la narration dissimulée, interrogation essentielle de la présente étude, ne fait que renforcer l'ambivalence du caractère de Mathilde, présentée ci-haut.

Dans la première partie de notre analyse, lors de la présentation du «journal» rédigé par Mathilde, nous avons fait allusion à un extrait, témoignant directement de l'identité du narrateur, mais nous ne l'avons pas cité. Si nous y revenons, nous comprenons pourquoi Mathilde décide de camoufler son identité de narratrice. Mathilde fait cette confidence à ses chats : «Dans cette boîte se trouve l'histoire d'une de mes vies. Et voyez-vous, je la raconte à la troisième personne, ni plus ni moins que si j'étais un autre. Savez-vous pourquoi ? Parce que j'ai peur et que j'ai honte de n'être que moi et de ne pouvoir arriver au bout<sup>36</sup>.» Ce discours tend à montrer à quel point Mathilde a

<sup>35</sup> «Je vois personne sur la route», dit Alice. «Comme je voudrais avoir d'aussi bons yeux», remarqua le Roi d'un ton amer. «Voir Personne ! Et à cette distance encore ! Moi, tout ce que je suis capable de voir, sous cette lumière, c'est des gens !» S. Japrisot : *Un long dimanche de fiançailles*, *op.cit.* : 7.

<sup>36</sup> *Ibid.* : 133.

peur du fiasco, sentiment dont elle parle le plus rarement possible. Nous comprenons à la lecture de ces phrases que si Mathilde décide de feindre d'être un narrateur extérieur à l'histoire, c'est qu'elle pourrait plus facilement raconter son éventuel échec à la troisième personne. D'autant plus que l'enjeu de la double recherche de Mathilde est sa propre vie : « Et puis, Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si ce fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec<sup>37</sup>. »

Il nous paraît que Mathilde a besoin de cette distanciation pour pouvoir se raconter pleinement. Elle se tient donc à l'écart de son propre récit, pour pouvoir le mieux maîtriser. Ce choix lui permet d'éviter en même temps le ton pathétique, facilement associable au sujet de la guerre, le ton sentimental provoqué par l'intrigue amoureuse, et le ton confidentiel inhérent à tout récit autodiégétique. L'invention de ce narrateur fictif est le prétexte d'une distanciation critique qui donne une sobriété exemplaire au récit que Mathilde écrit.

En guise de conclusion, nous devons donc répéter que l'ambiguïté de la structure narrative issue de la technique de la narration dissimulée est impliquée par le genre multiple du roman, aussi bien que par le thème de la double recherche.

Le fait que la recherche d'identité de Mathilde aboutit à l'écriture ne doit pas nous surprendre, un grand nombre de personnages de la littérature contemporaine y retrouvent leur raison d'être. Si Mathilde décide d'écrire sa double recherche qui, au moment où elle l'entreprend paraît impossible, c'est parce qu'elle ne peut pas faire autrement, c'est parce que malgré son découragement, l'espoir travaille en elle.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 27.





## UN EXEMPLE D'APPLICATION DE LA SEMANTIQUE COGNITIVE—LE CAS DES ARTICLES EN FRANÇAIS

CHRISTOPHE CUSIMANO

Université Masaryk de Brno  
Nedvědice 166  
59262 Nedvědice  
République tchèque  
ccusim@phil.muni.cz

**Abstract:** Since cognitive linguistics has become such an influent theory in the theoretical debate around the world, we first examine the real breakthroughs of this approach, particularly of its semantic side. We then put this conceptual approach to the test by trying to apply it to one of the most problematic areas in French language learning/teaching: articles and the conceptual distinctions they reveal.

**Keywords:** cognitive semantics, cognitive linguistics, concept, articles, teaching French

Dans cet article, notre objectif est double : d'une part, il s'agira de présenter les particularités de la sémantique cognitive en rapport avec les autres courants plus anciens et, le cas échéant, de voir auquel la rattacher ; d'autre part, nous voudrions mesurer par l'expérimentation ce que peut apporter ce type d'analyse : bien que positionnée clairement dans le champ conceptuel, d'où la sémantique est éclairée—et où cette dernière joue donc un rôle moins prépondérant<sup>1</sup>, nous essaierons de montrer en quoi les images schématiques peuvent réduire de solides difficultés sémantiques. Nous nous focaliserons alors sur l'une des distinctions les plus difficiles d'accès aux apprenants de

<sup>1</sup>R. W. Langacker va même jusqu'à identifier le sens avec la conceptualisation, ce qui pousse Rastier (1991:113) à objecter avec pertinence : « Certes le sens est chose mentale. Cela n'entraîne pas qu'une science de l'esprit soit un préalable ou une condition à la constitution de la sémantique. »

français dont les langues ne comportent pas d'article, celle qui met en jeu l'*article défini* et l'*article indéfini*.

### I. Généralités

Nous avons déjà abordé la question des *images schématiques* dans Cusimano (2008:77–80), mais c'était alors dans un but clair et unique, celui de déterminer ce que les sciences cognitives pouvaient apporter à l'étude de la polysémie. On sait que cette question, tout comme celle de la métaphore d'ailleurs, est centrale dans les théories de G. Lakoff et M. Johnson. Ce dernier auteur (Lakoff 1987:107), en faisait même l'une des six preuves de l'existence des images schématiques :

To my mind, some of the strongest evidence for the existence of image schemata and their metaphorical elaborations is the phenomenon of polysemy, by which I mean not just multiple meanings for a single term but multiple related meanings.

En effet, M. Johnson postule que la polysémie n'est possible que grâce à l'existence d'images schématiques qui permettent, par extension métaphorique, de dériver un sens premier à des domaines nouveaux. Nous avons alors combattu cette idée en rappelant qu'il est bien souvent impossible de justifier d'un sens «premier».

Cela dit, cela ne disqualifie pas nécessairement les images schématiques. Dès 1991, en observateur averti de l'histoire des idées, F. Rastier semblait d'ailleurs partager cet avis ; après avoir rétabli quelques vérités sur les fondements historiques des sciences cognitives et noté avec justesse que la place de la linguistique y était réduite à sa portion congrue, celui-ci voyait d'un bon œil l'avènement des théories avancées par G. Lakoff, M. Johnson et R. W. Langacker (Rastier *op.cit.* :112).

Les contestations élevées par les linguistes sont plus intéressantes pour notre propos. Elles touchent en fait la nature du niveau conceptuel. Des auteurs comme Lakoff ou Langacker le présentent non plus comme une forme logique, mais comme une sorte d'espace visuel abstrait.

Par la suite, de nombreux travaux (dont nous essaierons de présenter une partie) ont montré leur utilité, ce à quoi M. Johnson, dans un raisonnement souvent manichéen et trop peu nuancé, ne parvient que partiellement.

Nous ferons toutefois à de nombreuses reprises à cet ouvrage fondateur qu'est *The body in the mind* car il fixe et délimite définitivement les contours de la notion d'*image schématique*.

Formulons alors, avant d'approfondir la question, une nécessaire mise en garde. Il faut savoir que la littérature en sémantique cognitive regorge plus d'exemples d'application de cette théorie que de réflexions sur l'aspect novateur des notions avancées. En fait, comme nous le verrons, tout n'y est pas neuf et pourtant, aucun héritage plus ancien que celui des années 1980 n'est assumé par les tenants de cette perspective théorique. La citation de Gärdenfors (2007: 57) est de ce point de vue tout à fait éloquente.

As a contrast to realistic theories, a new semantic theory, called cognitive semantics, has been developed (see e.g. Lakoff 1987; Langacker 1986; Langacker 1987; Croft 2004; Evans 2006). The prime slogan for cognitive semantics is: *meanings are in the head*.

D'ailleurs, on voit mal comment ledit slogan pourrait être révolutionnaire puisque personne ne le nie vraiment. Bref, l'idée est bien que les auteurs qui travaillent sur les images schématiques ne font allusion qu'à une poignée de récents prédécesseurs (dont le plus ancien semble être R. W. Langacker), ce qui se justifie mal d'un angle historique. Rastier (*op.cit.* : 61) l'énonce on ne peut plus clairement.

Mais ces développements intéressants [la sémantique cognitive] ne peuvent faire oublier les voies ouvertes depuis longtemps par des théories injustement marginalisées qui se rattachent à la linguistique structurale européenne.

Avant cela, prenons donc pour point de départ le raisonnement produit par M. Johnson dans *The body in the mind*.

## 2. Une théorie anti-objectiviste

*A defining characteristic of cognitive semantics is the rejection of what is termed objectivist semantics.*

(Saeed 1997: 344)

A la lecture de cet ouvrage, le linguiste est d'emblée frappé par la diatribe initiée par M. Johnson (1987: xxii) envers les théories dites *objectivistes*. Tout héritage cartésien, frégeén et saussurien est renié. De cette critique virulente, reprise plus tard par les partisans de cette option théorique, nous retenons les points suivants que nous résumons tout en les traduisant grossièrement :

1. Dans les théories objectivistes, les mots sont censés correspondre aux choses et propriétés existant dans le monde réel.
2. Les concepts y sont entendus comme des représentations mentales ou des entités logiques.
3. Ces concepts sont séparés des expériences que les locuteurs vivent.
4. Les conditions de vérité, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles un mot satisfait au sens commun, sont essentielles pour déterminer la signification d'un mot.
5. Le sens littéral prime toujours sur le sens figuré (métaphorique) auquel ce dernier est toujours réductible.
6. Le point de vue universel prend le dessus sur la dimension individuelle des locuteurs.

Cette définition comporte donc le refus de toute définition référentielle, logique et universaliste du sens. On y trouve aussi le refus de la dichotomie sens littéral *vs.* sens dérivé désormais acté par de nombreux linguistes, en sémantique textuelle notamment. On comprend bien ici que l'idée de M. Johnson est de glisser vers une sémantique pleine des expériences vécues par les locuteurs et donc, individuelle, mais encore métaphorique, ce qui dans la terminologie de G. Lakoff et M. Johnson désigne autant la métaphore figée<sup>2</sup> que neuve :

Metaphor is seen as related to other fundamental structures such as image schemas, which provide a kind of basic conceptual framework derived from perception and bodily experience. (Saeed *op.cit.* :345)

Cela conduira notamment M. Johnson à envisager une théorie cognitive et linguistique de l'imagination, justement sur la base des images schématiques. Il s'agit en quelque sorte d'instruire une sémantique de la perception plutôt qu'une sémantique liée à la réalité extralinguistique, possiblement formalisable en termes logiques et de vérité, ou dans son *incarnation* en langue, décomposable en unités telles que les sèmes par exemple. Le concept devient roi. La vérité du sens d'une lexie ou d'une expression n'est plus essentielle, mais mineure dans ce modèle. Comme le dit Regier (1996: 27),

<sup>2</sup> Et donc ce que nombre de linguistes ne considèreraient pas comme des métaphores.

We can therefore expect the nature of human perceptual and cognitive systems to be of significant relevance to the study of language itself. One of the primary tasks of cognitive linguistics is the ferreting out of links between language and the rest of human cognition.

Dans ce cadre, on comprend mieux que M. Johnson puisse parler de «body in the mind» puisqu'il s'agit ni plus ni moins que d'une sémantique de la perception : de fait, les organes du *corps* pouvant servir cette fonction sont mis à contribution. L'originalité et la force de cette théorie résident justement dans cette sollicitation perceptive du corps pour l'établissement du sens. L'exposé que produit M. Johnson dans cette optique est particulièrement représentatif de cette «embodied» sémantique. Nous dirions alors que les images schématiques sont les plus profondes machines actives de ce modèle. De par leur statut d'entité de base, elles sont le socle de toute la théorie.

Comme on le voit, il convient dès lors d'en venir une définition de ce que l'on désigne en anglais sous le terme d'«image schemas».

### 3. Les images schématiques

#### 3.1. Eléments de définition

[...] *Because of our physical experience of being and acting in the world (...) we form basic conceptual structures which we then use to organize thought across the range of more abstract domains.*

(Saeed 1997: 353)

Outre la définition de vulgarisation formulée par J.I. Saeed ci-dessus, nous pourrions partir d'une définition de M. Johnson lui-même (1987: 2) qui contient plus ou moins les mêmes idées et présente l'avantage d'être aussi, dans l'ouvrage, le point de départ de son raisonnement.

Consider, first, an *image schema*, which is a dynamic pattern that functions somewhat like the abstract structure of an image, and thereby connects up a vast range of different experiences that manifest this same recurring pattern.

Sur la seule base de cette définition, on peut d'ores et déjà en déduire que toute image schématique doit pouvoir être réductible à une image abstraite, un schéma. Toutefois, cet aspect doit être nuancé, et il convient d'ajouter que l'*abstraction* n'est pas un critère décisif dans la description des images schématiques. C'est le sens de la remarque que font Clausner & Croft (1999: 14):

Image schemas structure our bodily experience (Talmy 1972, 1977, 1983), and they structure our nonbodily experience as well, via metaphor (Lakoff 1987: 453; Johnson 1987: 29). This definition clarifies the seemingly contradictory description of image schemas sometimes found: image schemas are «abstract» in one sense of that word—they are schematic—but not «abstract» in another sense of that word—they are embodied.

Puisque les images schématiques conditionnent à la fois les perceptions corporelles et les autres—par extension métaphorique, il faut reconnaître qu'elles sont toutes abstraites dans le sens où nous pouvons les ramener à une représentation dans l'espace, mais encore parfaitement *incarnées*, si l'on peut dire, seulement dans les expériences perceptives corporelles.

On pourrait aussi insister sur l'aspect *topologique* des images schématiques, en particulier sur celles qui mettent en œuvre la perception corporelle, comme le font certains auteurs comme Pena Cervel 1999:188:

Image schemas are abstract topological conceptualizations which can be used to give structure to a wide variety of cognitive domains.

Cette omniprésence de l'espace dans la description du champ conceptuel n'avait pas échappé à E. Rastier, une dizaine d'années auparavant: «Cette hypothèse sur la prééminence du spatial est très répandue dans les grammaires cognitives californiennes: elle témoigne d'un néo-localisme généralisé», hérité pour les sources les plus récentes de L. Hjelmslev (1972 [1935/1937]). Ceci permet de relativiser la caractère tout à fait novateur de ce genre d'approche que l'on pourrait même rapprocher des *schèmes relationnels* d'A. Culioli (1990) et de l'*espace sémantique* des constructivistes comme B. Victorri et C. Fuchs, puis J. J. Franckel (qui parle plutôt de *forme schématique*) à leur suite<sup>3</sup>. Il s'agit de prendre en considération, comme le dit joliment Grousier (1997: 221) la «primarité du spatial». Cette primarité dans les théories de l'*embodiment* serait alors étendue à toute unité sémantique, et plus seulement à quelques prépositions ou verbes polysémiques, comme c'était le cas auparavant, la métaphore entendue au sens large permettant justement cette extension.

De ce fait, une image schématique est tant le point de rencontre des domaines divers qu'elle convoque que le point de propagation de ses propriétés aux domaines<sup>4</sup>. Johnson (1987: 29) énonce même clairement cet engagement de généralisation de la théorie localiste:

<sup>3</sup> Cf. Cusimano (2008:75-77).

<sup>4</sup> Nous pourrions toutefois signaler une objection de Clausner & Croft (1999:25) à M. Johnson. Ceux-ci préfèrent considérer les images schématiques comme des types de do-

A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities.

En clair, toutes nos activités perceptives seraient assujetties à une image schématique au moins. Elles font le lien entre elles : c'est pourquoi Johnson (*op.cit.* : 41) n'hésite pas à parler de *gestalt*, ce qui nous permet aussi de faire écho à notre travail sur la synesthésie. Rappelons ainsi, pour reprendre la terminologie adoptée plus haut, que les images schématiques, servant diverses applications, ne sont propres à aucune modalité, perceptive ou autre :

[...] their *gestalt* characteristics, that is, their nature as coherent, meaningful, unified wholes within our experiences and cognition.

Le terme de *contrainte* est fortement suggéré et ne tarde pas à être lâché par M. Johnson. C'est ce que d'autres auteurs tels Frank & Raubal (1999:70) retiennent en particulier :

Image schemata are supposed to be pervasive, well-defined, and full of sufficient internal structure to constrain people's understanding and reasoning.

Il est évident que lorsqu'on postule ainsi un concept qui aurait une telle importance dans nos vies que les preuves sur son existence sont une question majeure, ce à quoi s'attelle Johnson (1987: 104-112). On peut alors être déçu par le raisonnement utilisé par l'auteur pour la démontrer : en effet, M. Johnson ne fait qu'inverser les concepts avancés et les illustrations données auparavant. Ainsi, les illustrations, au titre desquelles nous trouvons :

1. les transformations des images schématiques (les opérations que nous faisons par leur biais et qui donc les transforment) ;
2. les opérations systématiques qui permettent de créer et d'unifier certains sens métaphoriques, comme le fait que les « théories » soient fréquemment associées à des termes du champ notionnel du « bâtiment » et de la « construction ».
3. la possibilité d'extension des images schématiques à d'autres domaines, pour produire de nouvelles métaphores ;

---

maines, justement ceux qui peuvent être représentés dans l'espace : « We have argued that some domains are image schematic and that image schemas are a type of domain ».

4. la polysémie qui, comme nous l'avons montré (Cusimano 2008), n'est pas un argument tout à fait convaincant ;
5. la sémantique diachronique, censée montrer que le sens évolue selon des modèles bien précis et donc souvent de manière prévisible ;
6. et enfin, les contraintes qu'impose la métaphore à la raison,

se trouvent posées comme preuves de la présence dans notre esprit des *images schématiques*. Le raisonnement logique est pour le moins circulaire, bien que cela n'enlève rien à l'intérêt des conclusions. D'ailleurs, comme l'affirment Clausner & Croft (1999:13) :

they [image schemas] have psychological reality for which there is supporting evidence from experimental research in psycholinguistics, cognitive psychology, and developmental psychology (Gibbs & Colston 1995)

Certaines expériences tendraient donc à en attester l'existence. Mais peu importe au fond : l'essentiel est plutôt de mesurer l'utilité que l'on peut en faire en linguistique, en sémantique et voir comment la sémantique traditionnelle, qui traite des signifiés, peut s'accommoder de ce localisme conceptuel étendu.

Mais avant ceci, une dernière remarque que nous devons à Gärdenfors (2007:63) et valant mise en garde, s'impose :

Neither Lakoff nor Langacker, who use the notion extensively, give a very precise definition of what constitutes an image schema. [...] Johnson (1987) who was among the first to discuss image schemas is ambivalent between imagery and embodiment.

Qu'est-ce à dire ? Simplement que les contours de la notion, faute de recul sans doute, sont mal esquissés et les choses ne sont pas aussi claires que notre brève présentation pourrait le laisser penser. En se basant sur cette toute récente tradition, il semble même possible d'employer les termes de «embodied schema» ou de «schema» pour être court, sans que l'on cesse de désigner les images schématiques, terme que nous conserverons pour notre part devant la difficulté de traduire «embodied». De plus, le terme d'*image schématique* est désormais bien implanté dans la littérature francophone.



### 3.2. Types d'images schématiques et exemples d'application

*La position localiste exprimée ainsi à propos des prépositions de l'anglais est devenue extrêmement banale.*

(Groussier 1997: 221)

Il est logique, comme le dit M.-L. Groussier, que la notion d'image schématique qui permet d'appréhender l'espace d'un point de vue conceptuel, puisse servir à définir les prépositions, difficilement définissable en termes de sèmes, du moins pour ce qui est admis. Les prépositions comme *across*, *over*, ou *under* ou encore *out* comptent parmi les premières à avoir été envisagées sous cet angle, par R. W. Langacker, M. Johnson et G. Lakoff. Parfois, au lieu de relier une préposition donnée à une image schématique comme on pourrait s'y attendre<sup>5</sup>, l'analyse produit une identification de la préposition étudiée avec une image schématique. C'est ainsi qu'à propos de *out*, Johnson (1987: 34) en vient à parler de l'image schématique IN-OUT :

[...] our IN-OUT image-schemata emerge first in our *bodily* experience, in our perception of movement.

C'est pour le moins étrange puisqu'il s'appuie pour ce faire sur l'exposé S. Lindner qui identifie trois images schématiques de base (que nous reproduisons ci-dessous) à relier à la préposition.

Par la suite, Johnson (1987: 33) essaie de ramener ces trois images schématiques à une seule, en précisant :

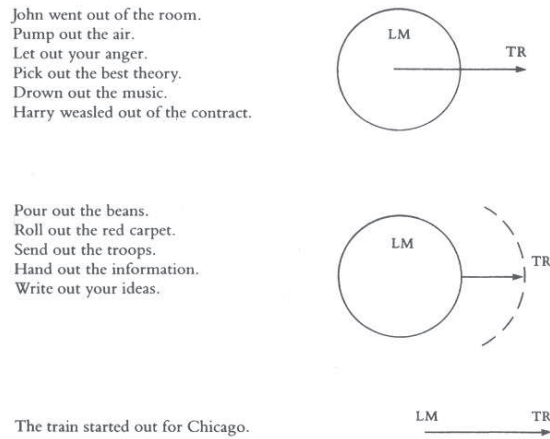
Notice that in each different case the schema is realized in a different way, though it retains a recognizable form. In other words, there is a recurrence form in all of these cases, but that form is modified in its realization in each particular instance.

Si l'on se souvient à présent de la liste—non-exhaustive à ses propres dires—des images schématiques répertoriées par M. Johnson (*op.cit.* :126),

Il semblerait que la préposition combine au moins deux de celles-ci, à savoir CONTAINER et PATH, respectivement représentées par une croix (signalant un élément) inscrite dans un cercle, et un trait reliant deux points dont l'un est la source et l'autre la cible.

Ne vaudrait-il pas mieux dire alors qu'il existe une préposition *out* qui se construit conceptuellement parlant à partir de la combinaison des images

<sup>5</sup>Dans le sens où une image schématique est d'un niveau conceptuel alors qu'une préposition est lexicalisée.

FIGURE 1: Trois interprétations de *out*

CONTAINER	BALANCE	COMPULSION
BLOCKAGE	COUNTERFORCE	RESTRAINT REMOVAL
ENABLEMENT	ATTRACTION	MASS-COUNT
PATH	LINK	CENTER-PERIPHERY
CYCLE	NEAR-FAR	SCALE
PART-WHOLE	MERGING	SPLITTING
FULL-EMPTY	MATCHING	SUPERIMPOSITION
ITERATION	CONTACT	PROCESS
SURFACE	OBJECT	COLLECTION

FIGURE 2: Liste sélective d'images schématiques (M. Johnson)

schématiques CONTENU-CONTENANT et CHEMIN et donne ainsi lieu à trois variantes? On voit bien alors que le flou qui règne autour de la notion se répercute sur les analyses.

Les prépositions ne sont pas les seuls éléments étudiés par les tenants de la sémantique cognitive. Les verbes, en vertu de leurs composantes modales et aspectuelles, sont eux aussi une cible privilégiée, pour les mêmes raisons : leur dimension conceptuelle prend nettement le dessus sur leur dimension sémantique, même si l'on peut considérer comme relativement convaincantes les descriptions sémiques de verbes proposées par Touratier (2004: 117-139). En sémantique cognitive, Nessel (2007) s'est particulièrement intéressé aux verbes d'action en russe, avec un certain succès. Nessel a notam-

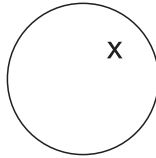


FIGURE 3: Image schématique du CONTENU-CONTENANT (CONTAINER)



FIGURE 4: Image schématique du CHEMIN (PATH)

ment utilisé l'image schématique du CHEMIN pour tenter de rendre compte de la dichotomie aspectuelle *perfectif/imperfectif* (*op.cit.* :70).

[...] we have seen that presence vs. absence of *path* corresponds to the distinction between completable vs. non-completable which explains whether a prefixed motion verb is perfective or imperfective.

M. Johnson s'était quant à lui quelques années plus tôt attelé à la description de *must* (1987: 21-57) en anglais. Cette fois-ci, c'est l'image schématique dite de COMPULSION que l'on pourrait traduire par CONTRAINTE qui est sollicitée, ce qui se comprend aisément, alors que pour *may*, ce serait plutôt l'image schématique ABSENCE OR REMOVAL OF RESTRAINT (soit en français ABSENCE OU SUPPRESSION DU CONTROLE) qui le serait.

A la suite de ces exemples, tous grammaticaux, on comprend fort bien que la spatialité soit tout aussi essentielle pour les partisans de la *grammaticalisation*, que l'on pourrait définir comme suit selon Hopper & Traugott (1993:4):

[...] When a content word assumes the grammatical characteristics of a function word, the form is said to be grammaticalized. Quite often what is grammaticalized is not a single content but an entire construction that includes that word [...].

La perte d'éléments du *signifié* des unités des langues renvoie ces dernières à ce qui est censé leur rester après le processus: leur concept. Groussier le confirme en ces termes (1997: 230).

La théorie localiste est partout plus ou moins accompagnée de la définition du processus de dérivation du spatial au non-spatial comme un processus méta-

phorique. Ceci est particulièrement fréquent dans la littérature sur la grammaticalisation.

Rappelons d'ailleurs, pour compléter cette digression, que M. Johnson lui-même faisait de l'évolution diachronique l'un des indices dans le but d'attester l'existence des images schématiques.

Il y aurait encore de nombreux travaux à exposer mais tous se situent plus ou moins dans ce même registre. Aussi préférons-nous présenter nous-même une étude pouvant s'appuyer sur cette brève introduction aux images schématiques.

#### 4. Les images schématiques au secours des articles en français

Pour qui a déjà enseigné le français à des locuteurs dont la langue maternelle ne comporte pas d'articles, l'un des problèmes les plus épineux est de montrer ce qui dicte à la fois l'emploi des articles défini, indéfini et zéro (ou absence d'article). L'enseignant, s'il est aussi linguiste, fera donc face à un dilemme : doit-on enseigner une série de règles dont les grammaires regorgent, se soumettant au risque d'en omettre certaines et donc, de priver les étudiants de l'explication d'un emploi précis, d'une exception ? La facilité réside sans nul doute dans cette option, bien qu'elle soit de loin la moins économique et la plus énumérative. Des décennies d'utilisation de cette méthode la discréditent complètement : si elle semble fonctionner en France, c'est uniquement selon nous grâce au contexte francophone—où l'on emploie correctement les articles—dans lequel sont plongés en permanence les locuteurs apprenants.

Une autre solution serait d'enseigner un modèle, en s'appuyant sur les travaux récents de G. Guillaume et de M. Wilmet pour essayer de percer la logique des emplois et d'apprécier les nuances lorsque plusieurs choix sont possibles. Cette option peut paraître plus risquée de prime abord, et elle l'est peut-être vraiment, car le socle théorique à imprimer est complexe. Mais elle est bien plus économique et permet de modifier l'optique des apprenants : il ne s'agit plus d'apprendre des règles et des exceptions à l'infini mais de bien réfléchir à ce que l'on veut dire.

Le projet est sans doute trop ambitieux présenté tel quel et une combinaison des deux options serait sans doute possible. Toutefois, dans le cadre de cet essai, nous nous focaliserons uniquement, après un rappel du traitement des articles dans le cadre de la *psychomécanique guillaumienne*, sur la

description du modèle de M. Wilmet et tâcherons de montrer comment la notion d'image schématique pourrait permettre de le soutenir.

#### 4.1. En amont de l'extensité : la psychomécanique guillaumienne

*Concevoir, c'est toujours prendre position entre les deux limites en question, soit en vertu d'un mouvement d'éloignement du singulier en direction de l'universel, soit en vertu d'un mouvement d'éloignement de l'universel en direction du singulier.*

(Guillaume 1994:146)

Nous ne pouvons commencer notre raisonnement sans, au préalable, explorer à propos des articles le modèle proposé par G. Guillaume, couramment appelé *psychomécanique du langage*<sup>6</sup>. Comme l'auteur l'a démontré, celui-ci est tout à fait de nature à répondre avantageusement au problème de la description des articles en français (et donc des éléments grammaticaux des langues). D'ailleurs, celui-ci est l'un des exemples les plus souvent cités pour illustrer les engagements théoriques pris par ce modèle. On pourrait rappeler en outre que G. Guillaume est peut-être le linguiste qui a le plus travaillé sur la question ; trois études au moins balisent le terrain pour tout chercheur s'y intéressant, toutes reprises dans Guillaume (1994:143–183) : «Particularisation et généralisation dans le système des articles français» (*op.cit.* :143–156) qui date de 1944 ; «La question de l'article ; d'une raison qui s'est opposée jusqu'ici à une coopération étroite et fructueuse des linguistes historiens et des linguistes théoriciens» (*ibid.* : 157–166) publié en 1945 ; et enfin, «Logique constructive interne du système des articles français» (*ibid.* : 167–183) de la même année. Notre raisonnement prendra essentiellement appui sur ces trois brillantes études, toujours régulièrement citées. Elles nous permettront, nous l'espérons, de préparer le terrain à nos travaux à venir.

Disons tout d'abord que la difficulté de l'enseignement du fonctionnement des articles à des apprenants étrangers n'avait pas échappé à Guillaume (*ibid.* : 168).

<sup>6</sup> On ne reviendra toutefois pas sur les fondements théoriques de ce qui est devenu, dans l'univers francophone du moins, un courant de la linguistique au même titre que le distributionnalisme par exemple. Nous visons seulement à prendre la mesure des propositions faites au sujet des articles.

Dans les langues où le système de l'article n'existe pas à l'état distinct, les opérations de pensée qui en sont constitutives dans celle où il s'est individué ne sont pas des opérations ignorées de l'esprit humain : ce sont seulement des opérations qu'il accomplit en indivision avec d'autres appartenant avec le catégorie du nombre [...].

Cette remarque n'est pas du tout dissociable du reste du raisonnement et rejoint directement la citation placée en exergue. Car pour G. Guillaume, comme l'indique le titre de la première des trois études, le psycho-mécanisme des articles est justement régi par les aspects *singulier* et *général*, ou plutôt par les deux mouvements, (appelés *tensions* ou *cinétismes*) que sont la particularisation et la généralisation. C'est ce que montre le schéma suivant, tiré de Guillaume (*ibid.* : 147).

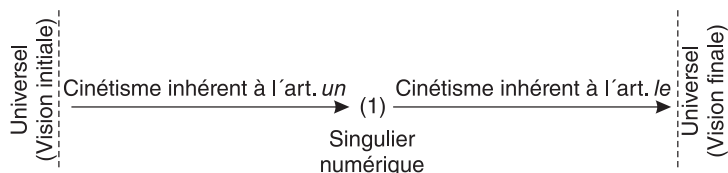


FIGURE 5: Système cinétique des articles fondamentaux du français (Guillaume 1994)

On comprend dès lors mieux que *un* puisse exprimer le nombre, puisqu'il tend vers le singulier. Cette figure est explicitée de la sorte.

Dans la langue, l'article *un* représente l'*entier* du mouvement qui se propage de l'universel au singulier, et l'article *le* l'*entier* du mouvement engagé à partir du singulier et développé *ad infinitum* en direction de l'universel.

Le discours captera alors, pour chaque emploi, un instant de chacun des deux cinétismes, laissant apparaître divers rendements selon que la *saisie* est précoce ou tardive. Ceci permet d'expliquer les différentes utilisations desdits articles *définis* et *indéfinis*, notamment le fait que tous deux puissent exprimer le général, comme le montre la commutabilité (différenciatrice) *le/un* dans *Le soldat français sait résister à la fatigue/un soldat français sait résister à la fatigue*.

Le plus intéressant pour notre propos ici est que, isolant ces deux tensions, Guillaume commence à dégager la quantité de l'étendue, quantité qui deviendra *extensité* sous sa plume. Il insiste (1994 : 170) sur ce problème posé par l'article indéfini :

Un mathématicien dirait, à juste raison, que la position marquée par le mot *un* en français est «irrationnelle», du fait qu'elle appartient à deux catégories : celle du nombre et celle de l'article. Cette irrationalité n'a pas été admise par l'anglais, qui distingue sémiologiquement le numéral *one* et l'article *a, an*.

D'ailleurs, c'est sûrement de l'observation minutieuse des saisies opérées par l'article indéfini que G. Guillaume (cité par M. Wilmet, 1997 : 106) parvient à parler «de la variation d'extensité dont la caractéristique est sa complète indifférence à l'endroit de la compréhension du mot, à laquelle elle ne change rien, se bornant à en élargir ou à en rétrécir le champ d'application».

M. Wilmet tirera définitivement au clair l'utilité de cette notion d'*extensité*. C'est du moins ce que nous voudrions montrer désormais.

#### 4.2. Extension-extensité

*L'extensité commence tout juste à se tailler une place au soleil de la linguistique.*

(Wilmet 1997:146)

A notre sens, nous devons le meilleur exposé contemporain au sujet des déterminants à la *Grammaire critique du français* de M. Wilmet (1997)<sup>7</sup>. Ce travail part du génial constat que les linguistes ont depuis longtemps, depuis Beauzée (1767) plus exactement, confondu *extension* — terme bien connu en linguistique — et *extensité*. Il a fallu près de deux siècles pour que la distinction s'opère à nouveau, sous l'impulsion de G. Van Hout (1973) et de G. Guillaume surtout, à qui, comme nous l'avons vu, on doit le terme d'*extensité*. La grammaire de M. Wilmet achève ce travail en montrant les applications possibles de la distinction. C. Touratier, comme à son habitude, a le mérite de poser les choses plus clairement et simplement encore que ne le fait M. Wilmet lui-même. Aussi prendrons-nous appui sur son raisonnement que nous tirons de C. Touratier (2004:23). Le propos est trop important en vue de notre développement pour que nous nous privions de la citation complète :

Marc Wilmet a proposé une terminologie apparemment compliquée, mais très précise. Il appelle extension d'un substantif «l'ensemble des êtres ou des objets auxquels le substantif ⟨... est⟩ applicable en énoncé» (Wilmet, 1986, 44). Et s'il a

<sup>7</sup> Nous nous appuyons sur le raisonnement produit en 1997 mais celui-ci est la synthèse brillante de nombreux articles sur le sujet.

besoin de parler de l'extension des logiciens, c'est-à-dire de «l'ensemble des êtres ou des objets auxquels le substantif ⟨ou plutôt le concept... est⟩ applicable en dehors de tout énoncé», il parlera alors d'extensionnalité (Wilmet, 1986, 43). Par contre pour désigner «la quantité d'êtres ou d'objets auxquels ⟨le⟩ substantif ou ⟨le⟩ syntagme nominal sont appliqués», il parlera d'extensité (Wilmet, 1986, 47).

Trois termes sont posés ici, sur lesquels il nous faut revenir en détails :

1. le terme d'extension ne fait pas problème puisque les linguistes l'utilisent depuis fort longtemps. On considère traditionnellement que l'extension est proportionnellement inverse à l'intension (ou compréhension). L'extension concerne un ensemble, en énoncé (ce qui est fondamental) comme nous le verrons ;
2. l'extension se distingue donc de l'extension logique d'une unité lexicale qui est, elle, non-contextuelle ;
3. enfin, l'extensité désigne une quantité et l'on comprend mieux que l'on ait pu l'«amalgamer», comme dirait M. Wilmet, avec l'extension. Mais cela revenait à confondre *étendue* et *quantité*.

Raisonnons à présent sur quelques exemples, parmi la multitude proposée par Wilmet (1997 : 124-125), pour illustrer ces propos abstraits.

- (1) L'arbitre a signalé la faute.
- (2) Le juge de ligne a signalé la faute.
- (3) Deux juges de ligne ont signalé la faute.

Du point de vue de l'extension tout d'abord, de (1) à (3), le sujet de la phrase (1) subit une réduction *d'extension* puisque l'ensemble des juges de ligne est compris dans celui des arbitres ; dans le même temps, l'*intension* se trouve proportionnellement renforcée : en effet, un juge de ligne est un arbitre affecté à la tâche de signaler les positions de hors-jeu et donc la précision est accrue. On a ni plus ni moins qu'une relation de type *hyperonyme/hyponyme*.

Passons à l'extensité : de (1) à (2), l'extensité individuelle (soit 1 personne) se maintient. Par contre, de (2) à (3), l'extensité augmente bien pour passer de 1 à 2, même si, soit dit au passage, l'énoncé (3) peut sembler étrange puisqu'il n'y a qu'un juge de ligne pour chaque moitié de terrain.



Bref, il devient désormais possible, en examinant le rapport entre extension et extensité, de décrire le comportement des différents articles. Ce rapport sera nommé *extensivité*. Deux cas de figure sont envisageables :

- L'extensité est égale à l'extension : l'extensivité est dite *extensive*.
- L'extensité n'est pas égale à l'extension, et puisqu'elle ne peut donc être qu'inférieure, on la dira *partitive*.

A ce point, quelques précisions sont indispensables pour rendre la théorie parfaitement cohérente.

### 4.3. Quelques remarques sur l'extension

[...] *la différence entre l'extensité et l'extension est une différence d'emploi et non de nature.*

(Touratier 2004: 24)

Car, en effet, ce qu'il faut bien comprendre est que l'extension d'un SN ou d'un N n'est pas figée. En fait, elle peut être à tout moment, par actualisation des référents mis en jeu dans le discours, limitée par le contexte comme par le co-texte.

Commençons par ce dernier, à partir de deux exemples empruntés à M. Wilmet.

- (4) Un homme entra, qui avait l'air hagard.
- (5) L'homme était entré et s'était assis au coin du feu.

Dans l'exemple (5), si l'extension du nom *homme* renvoyait à tous les humains de sexe masculin, on ne comprendrait pas que l'on puisse employer soit l'article indéfini (4) soit l'article défini ; ou plutôt, il n'y aurait pas de logique. La solution consiste à admettre que l'extension a été modifiée en (4) : l'extension y était collective maximale, mais l'extensité était de 1. Cette extensité a donc réduit l'univers référentiel partagé à 1. De fait, en (5), il ne peut plus s'agir que de cet homme qui est entré l'air hagard. L'extension a donc été modifiée, réduite entre (4) et (5).

Comme l'expliquent M. Wilmet, et Touratier (2004: 25) à sa suite, c'est aussi « tout le temps le cas lorsque le SN contient un complément de nom formé d'un autre SN expressément quantifié, que sa quantification soit extensive ou partitive ». Un des exemples donnés est le suivant :

(6) LA branche de l'arbre, LA branche d'un arbre.

Enfin, le contexte, au sein duquel M. Wilmet range la situation *visible* (7), la situation *contiguë* (8) et la situation *générale* (9), peut augmenter l'intension du SN et rendre le référent plus facilement identifiable.

(7) Passe-moi le marteau.

(8) Va me chercher le marteau à la cave.

(9) J'ai vu le président à la télé.

En (7), le locuteur vise sûrement, par un mouvement déictique, un marteau physiquement présent et proche de l'interlocuteur. En (8), le locuteur fait référence à un marteau en particulier, sans quoi le choix de l'article indéfini se serait imposé. *Président* semble en (9) limité de soi, si l'on peut dire, puisque l'on sait par connaissance générale qu'il n'y a qu'un *exemplaire* actuel de président.

En résumé de cette mise en garde, ce qu'il faut bien voir ici, c'est que le contexte et le co-texte négocient sans cesse l'extension des SN présents dans le discours.

#### 4.4. Extension/extensité et article indéfini/article défini

Il convient à présent de voir comment incorporer à cette théorie la distinction définitude/indéfinitude si essentielle aux articles français. M. Wilmet livre de sérieux éléments de réponse à la question, et parvient, semble-t-il, à définir leurs champs d'application respectifs en ces termes.

L'article défini marquerait l'extensité *extensive* des SN quand l'article indéfini permettrait une percée *partitive* dans l'extension du SN. Traitons des deux unités successivement en envisageant les différents contextes d'emploi dans lesquels ils peuvent apparaître.

Comme le dit Touratier (2004: 24),

L'article dit défini, qui n'est que quantification, semble avoir des emplois qui s'expliquent tous à partir d'un seul et même signifié de quantificateur extensif, c'est-à-dire de quantificateur dont l'extensité recouvre toute l'extension.

L'article défini serait tout désigné lorsque la visée communicative est d'exprimer une extensité extensive. Cela s'explique assez bien dans les exemples

de (6) à (9). Il reste un cas, évoqué en (10), dans lequel l'article défini possède encore une valeur extensive : ici «le SN n'a pas encore été mentionné et ne fait pas expressément partie des données de la situation énonciative, l'extensité du SN est son extension, c'est-à-dire que le SN désigne tous les individus auxquels il est applicable en énoncé» (Touratier *op.cit.* : 24).

(10) L'homme est mortel.

Comme on le voit, on pourra toujours associer la marque formelle de la définitude posée dans *le, la, les*, à ce simple et même signifié. D'ailleurs, il faudrait sans doute aussi ajouter que c'est sûrement l'extensivité extensive qui est le produit de l'article défini plutôt que l'inverse. C'est le sens de cette remarque de Wilmet (1997 : 136<sup>8</sup>) :

Précisons bien : le ou la affirmant d'autorité l'égalité de l'extensité à l'extension, s'il le faut au mépris du réeldotss.

A l'inverse, comme nous l'avons dit, l'article indéfini exprime une extensivité partitive. C'est le cas en (4) mais aussi en (11) et (12).

(11) [...] et dès qu'il fut grand, la première chose qu'il fit fut d'aller dans la ville phénicienne ou philistine de Tamnala courtiser *une* fille d'un de ses maîtres, qu'il épousa. (Voltaire, *Dictionnaire philosophique, Samson*)

(12) Un enfant est toujours l'ouvrage de sa mère.

En (11), que nous tirons de C. Touratier (2004 : 26), alors que l'on aurait attendu «la fille d'un de ses maîtres», l'accent est mis sur le fait que parmi les filles de ce maître, une seule a été courtisée. Quant à (12), avec une finesse que d'aucuns pourraient juger suspecte, M. Wilmet défend sa théorie comme suit (1997 : 127) :

Mais (7) [pour nous (12)] paraîtrait enfreindre l'extensivité partitive [...]. Eché à la théorie? Non. La prédication récurrente *est l'ouvrage de sa mère* multiplie l'extensité individuelle de *enfant* autant de fois que nécessaire pour accéder à l'extensité collective maximale.

<sup>8</sup> Voir d'ailleurs cette page et la suivante pour mesurer la justesse de la remarque au travers d'exemples bien ciselés, que nous ne reprendrons pas faute de place.

Pour notre part, loin de susciter notre méfiance, cette explication permet de rendre compte de la différence de sens que peuvent entretenir les exemples (13) et (14).

(13) *Le* lapin se reproduit en moyenne tous les six mois.

(14) *Un* lapin se reproduit en moyenne tous les six mois.

Sans ce que M. Wilmet appelle le mécanisme  $1 \times n = t$ <sup>9</sup>, on s'interdit d'y voir une quelconque différence. Ce constat était déjà présent chez G. Guillaume, quoique formulé autrement. A propos des exemples (15) et (16) déjà cités,

(15) *Le* soldat français sait résister à la fatigue.

(16) *Un* soldat français sait résister à la fatigue.

Guillaume (1994 : 151) illustre l'hypothèse de psycho-mécanismes divergents associés aux deux articles comme suit :

Dans le cas où la généralisation est demandée à l'article *un*, le résultat est une réalisation mitigée, cinétiquement infléchie du côté du particulier. [...] En d'autres termes, la généralisation produite reste prise dans un mouvement de pensée qui l'entraîne vers un exemple singulier typique.

Il n'y a donc pas d'interprétation possible pour le locuteur recevant (14) ou (16) que la multiplication du singulier pour tendre à l'universel.

#### 4.5. Vue d'ensemble

Nous ne reviendrons pas en détails sur tous les types d'articles, ni même sur la distinction singulier-pluriel au sein de la classe définie notamment. Nous voudrions simplement rappeler le résultat produit par l'application de la théorie de l'extension-extensité à tous les articles.

Il faudrait alors ajouter à ce que l'on a déjà exposé les distinctions massif/numératif («manger du veau»/«manger un veau») et continue/discontinue (vision d'un seul tenant/vision morcelée). Ainsi, selon Wilmet (1997 :

<sup>9</sup> ( $n$  a le même sens que chez B. Pottier, un nombre quelconque ;  $t$  désigne l'extensité maximale).

135), on obtient le tableau suivant. Cinq formes d'articles y sont représentées : *des* (partitif toujours discontinu et le plus souvent numératif) n'y prend pas place car il n'est pas un article « pur » mais seulement une combinaison d'articles purs. Nous ajoutons pour plus de clarté un petit encadré destiné à illustrer le tableau avec des exemples extraits de diverses sections du développement de l'auteur.

Article	Extensif	Partitif	Massif	Numératif	Continu	Discontinu
le (la) <sup>1</sup>	I	○	○	○	I	○
les <sup>2</sup>	I	○	○	○	○	I
un (une) <sup>3</sup>	○	I	○	I	I	○
de <sup>4</sup>	○	I	○	○	○	○
∅ <sup>5</sup>	○	○	○	○	○	○

TABLE I: Les articles en français (Wilmet 1997)

<sup>1</sup> *Dupont chasse la perdrix* [tout ce qui est perdrix], *Ferme la porte* [l'une ou l'autre porte pour éviter le courant d'air], *Hector s'est cassé la jambe* [même s'il a deux jambes], *Le chat est carnivore* [Le singulier insiste sur les similarités et nivèle les différences à continu].

<sup>2</sup> *Les citoyens anglais sont démoralisés par la crise* [l'article les additionne des éléments pour en former un ensemble d'extensité = 2 ou plus], *Les chats sont carnivores* [le pluriel attire l'œil sur l'hétérogénéité].

<sup>3</sup> *Le chien d'un voisin n'a pas cessé d'aboyer* [les autres sont restés silencieux], *Les gendarmes rattrapent un malfaiteur évadé* [pas l'unique évadé].

<sup>4</sup> De + le (la) = *Il y a du vin à table* (de la soupe) exprime une extensité  $q$  non-nulle prélevée sur un ensemble supérieur  $Q$  [partitif + (extensif + continu)]; de + les = *Les hommes restent des hommes* : extensité  $n = 2$  ou supérieure à 2 en deçà de l'ensemble  $N$  [partitif + (extensif + discontinu)]; de + un (une) = *j'ai mis à table d'un petit vin dont vous me direz des nouvelles* : extensité  $q$  non-nulle inférieure à 1; de + ∅ = *de bons vins, beaucoup de vin, personne ne boit de vin*.

<sup>5</sup> *Tambour battant, de porte en porte, de ville en ville* : ne permet donc pas d'enregistrer la moindre extensité ou extension.

A titre informatif, Guillaume (1994 : 181) propose, afin d'inclure l'article zéro, d'ajouter une troisième tension aux deux précédemment évoquées plus haut.

Cette troisième tension, outrepassant l'abstrait en direction du concret, est représentée actuellement par un article zéro.

Les exemples (17) et (18) sont sollicités pour justifier l'analyse,

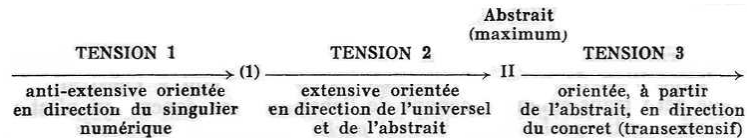


FIGURE 6: Système des articles en français incluant l'article zéro (Guillaume 1994)

(17) Perdre *la* raison.

(18) Perdre patience.

puisque (18) «signale dans le concret momentané une défaillance accidentelle de la faculté d'être patient». Le résultat final serait alors le suivant :

Malgré la pertinence de ces deux systèmes, il ne faudrait toutefois pas les percevoir comme des systèmes auxquels «obéissent» les locuteurs. Au contraire, ce sont plutôt deux interprétations d'emplois des locuteurs. Wilmet (1997: 132) lui-même ne manque pas de le signaler :

(19) [...] il faut soutenir *mordicus* l'absence de contraintes insurmontables de la perception sur la restitution, donc la liberté *en dernier ressort* des utilisateurs. Bien peu de linguistes en conviennent, un brin de philologie les préserverait de l'enfer des astérisques ou du purgatoire des points d'interrogation doubles ou simples.

Il est aussi évident que les raisonnements des deux auteurs sont plus riches en exemples et en éclaircissements divers que nous ne le laissons voir. Il convient donc de s'y rapporter le cas échéant. Mais notre présentation, aussi brève soit-elle, a semble-t-il permis de mettre en évidence une logique qui pourrait renvoyer à une image schématique en particulier.

#### 4.6. La relation PARTIE-TOUT et les articles en français

*The general concept of structure itself is a metaphorical projection of the CONFIGURATION aspect of PART-WHOLE structure.*

(Lakoff 1987: 274)

Comme nous l'avons laissé entendre, nous allons à présent tenter de rapprocher les articles en français, perçus selon l'angle d'approche du rapport

extension-extensité, de l'image schématique PARTIE–TOUT. Langacker (1991: 97) avait esquissé ce projet lorsqu'il écrivait à propos de l'article défini en anglais :

The discourse space may subsume all or portions of other, previously existing spaces, or a new space may be created by the discourse itself [...].

De fait, il nous faut dès à présent ajouter quelques éléments de définition concernant cette dernière. Ce sera, comme il se doit, la dernière étape préalable à ce rapprochement.

Commençons par une évidence : l'image schématique PARTIE–TOUT, qui d'une certaine manière ne fait que reprendre en termes *d'embodiment* la bien connue relation partie–tout, est tout à fait essentielle à la sémantique cognitive californienne, comme le dit clairement G. Lakoff plus haut : c'est même la plus basique dans le sens où elle est le socle conceptuel nécessaire à toute configuration. Souvenons-nous, pour illustration, de l'extension métaphorique de cette image schématique depuis le corps vers les bâtiments et enfin vers les théories. Cela témoigne de l'omniprésence de la relation partie–tout, pour notre fonctionnement en tant qu'être, que nous exportons, si l'on peut dire, à notre univers référentiel et conceptuel. Cruse (1986) a aussi souligné l'importance de cette image-schématique, en remplaçant toutefois «parts» par «pieces» : celles-ci n'y ont pas tout à fait le même rôle que les premières, mais cela n'est pas fondamental pour notre développement.

Plus intéressante est la mise en évidence des liens entre les parties et le tout que propose Lakoff (1987: 273) :

It cannot be the case that the WHOLE exists, while NO PARTS of it exist. However, all the PARTS can exist, but still not constitute a WHOLE. If the PARTS exist in the CONFIGURATION, then and only then does the WHOLE exist. It follows that, if the PARTS are destroyed, then the WHOLE is destroyed.

La première partie de la citation permet de rappeler que, pour référer à une image schématique PARTIE–TOUT, il faut que partie et tout soient clairement imbriquées : des parties peuvent exister sans former de tout. A l'inverse, un tout est forcément constitué de parties. La fin de la citation ne fait que tirer les conséquences de ces considérations.

Ramenons désormais cette courte présentation aux articles en français. Nous avons déjà dit que l'article défini possède à travers tous ces emplois le même signifié de quantifiant extensif, alors que l'article indéfini est assurément un quantifiant partitif. A ce titre, puisque par définition l'extensité

n'excède jamais l'extension, on pourrait considérer cette dernière comme le tout, et la quantité représentée par l'extensité comme la partie. Cette partie, comme nous l'avons vu, serait alors susceptible de recouvrir le tout, sans jamais le dépasser bien sûr. Il semble dès lors que l'on puisse proposer deux configurations différentes. Débutons, une fois n'est pas coutume, par l'article indéfini qui présente une difficulté supplémentaire, déjà signalée plus haut :

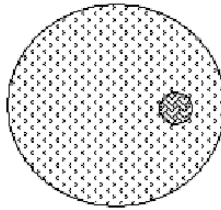


FIGURE 7: Extensivité partitive exprimée par l'article indéfini

Car en effet, cette figure, qui correspond à tous les autres emplois<sup>10</sup>, ne permet pas d'incorporer le mécanisme  $1 \times n = t$ . Il convient donc de modifier quelque peu la configuration.

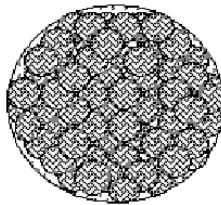


FIGURE 8: Mécanisme  $1 \times n = t$  de l'article indéfini

Dans cette figure, le partitif *un* est multiplié jusqu'à recouvrir toute l'extension. L'article défini produit une toute autre configuration puisque l'extensité y recouvre «directement» l'extension.

Si l'on suivait le raisonnement en vigueur en sémantique cognitive, il faudrait donc dire que *l'image schématique PARTIE-TOUT est constitutive, par lien métaphorique, de l'activité déterminative et quantificatrice jouée par les articles en français*. Pour reprendre aussi les conditions évoquées par G. Lakoff, dans cette relation, la partie n'existe que dans le tout, et le tout n'existe qu'en

<sup>10</sup> D'ailleurs, on pourrait à ce point penser qu'il s'agit d'une relation contenu-contenant, mais la suite nous montrera que non.



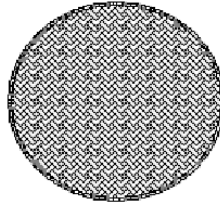


FIGURE 9: Extensivité extensive exprimée par l'article défini

vertu de sa décomposabilité en parties : le mécanisme de multiplication de  $1 \times n$  en met plusieurs en œuvre (fig. 8), tandis que les autres montrent respectivement l'inégalité de la partie—une seule—au tout (fig. 7) et l'égalité (fig. 9).

Langacker (1991: 98) avait aussi, à propos de l'anglais, risqué une définition qui, s'appuyant sur deux concepts, rejoint en partie nos conclusions. Ces deux concepts sont l'*espace mental* qui nous connaissons bien et le *contact mental*, c'est-à-dire la saisie mentale d'une entité quelconque qui est portée à la conscience, mise en valeur par rapport aux autres.

Use of the definite article with type description  $T$  in a nominal implies that (1) the designed instance  $t^i$  of  $T$  is unique and maximal in relation to the current discourse space; (2)  $S^{11}$  has a mental contact with  $t^i$ ; and (3) either  $H$  has a mental contact with  $t^i$  or the nominal alone is sufficient to establish it.

L'emploi de l'article défini, dans cette optique, est soumis à une combinaison de conditions mentales, mais cela revient à dire plus ou moins la même chose que nous. Le point (1) de la définition, que Langacker reconnaît lui-même comme réductrice, ne parle-t-il pas en des termes conceptualistes d'*extensivité extensive*?

## 5. Synthèse

Comme on le voit, une fois de plus il semble que les éléments les plus grammaticaux des langues semblent pouvoir être reliées à des concepts forts, schématiquement définissables. L'éclairage que proposent les auteurs dont nous avons parlé, cette mise en rapport avec la nature et l'origine cognitives des images schématiques, mérite sans doute l'intérêt que la sémantique actuelle, surtout anglo-saxonne, leur porte.

<sup>11</sup> Il faut bien sûr entendre par  $S$  (speaker) et par  $H$  (hearer).

Cet intérêt ne devrait toutefois pas faire oublier que la théorie localiste n'est pas aussi neuve que les sémanticiens cités le laissent entendre. En outre, pour rebondir sur l'exemple des articles que nous avons traité, nous aurions sûrement pu l'illustrer schématiquement sans référence aux images schématiques, mais seulement en renvoyant à la fameuse relation partie-tout. En résumé, nous pensons qu'il ne faut mésestimer ni les approfondissements de la théorie localiste produits par la sémantique cognitive ni le socle théorique que cette dernière ne reconnaît pas.

Enfin, il faut noter que la psychomécanique avait fait bien plus qu'effleurer le problème des articles en français et que M. Wilmet, dans un objectif d'exhaustivité descriptive, a parfaitement isolé leur fonctionnement. En clair, à notre sens, l'observation et un raisonnement linguistiques rigoureux sont le pré-requis, la seule voie d'accès dirions-nous même, aux concepts destinés à être représentés sous forme d'images schématiques.

### Bibliographie

- Beauzée, N. (1767) : *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*. Paris : Delalain.
- Clausner, T. C. & W. Croft (1999) : Domains and image schemas. *Cognitive Linguistics* 10 : 1-31.
- Cruse, D. A. (1986) : *Lexical Semantics*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Culioli, A. (1990) : *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations, vol.1*. Paris : Ophrys.
- Cusimano, C. (2008) : *La polysémie – Essai de sémantique générale*. Paris : L'Harmattan.
- Frank, A. & M. Raubal (1999) : Formal specifications of image schemata – A step to interoperability in geographic information systems. *Spatial Cognition and Computation* 1 : 67-101.
- Gärdenfors, P. (2007) : Cognitive semantics and image schemas with embodied forces. In : J. M. Krois, M. Rosengren, A. Steidele & D. Westerkamp (eds.) *Embodiment in cognition and culture*, Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins. 57-76.
- Groussier, M.-L. (1997) : Prépositions et primante du spatial : de l'expression de relations dans l'espace à l'expression de relations non-spatiales. *Faits de langues* 9 : 221-234.
- Guillaume, G. (1994) : *Langage et sciences du langage*. Québec & Lille : Presses de l'Université Laval & Presses Universitaires de Lille.
- Hjelmslev, L. (1972 [1935/1937]) : *La catégorie des cas. Étude de grammaire générale*. München : W. Fink.
- Hopper, P. J. & E. C. Traugott (1993) : *Grammaticalization*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Johnson, M. (1987) : *The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago : The University of Chicago Press.

- Lakoff, G. (1987) : *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Langacker, R. W. (1991) : *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. 2: Descriptive Application*. Stanford : Stanford University Press.
- Nesset, T. (2007) : The path to neutralization: Image schemas and prefixed motion verbs. *Poljarnyj Vestnik* 10 : 61–71.
- Pena Cervel, S. (1999) : Subsidiary relationships between image schemas : An approach to the force schema. *Journal of English Linguistics* 1 : 187–207.
- Rastier, F. (1991) : *Sémantique et recherches cognitives. Formes sémiotiques*. Paris : P.U.F.
- Regier, T. (1996) : *The human semantic potential: Spatial language and constrained connectionism*. Cambridge MA : MIT Press.
- Saeed, J. I. (1997) : *Semantics*. Oxford & Malden MA : Blackwell.
- Touratier, C. (2004) : Théorie des constructions (ou syntagmes). Manuscript. <http://sites.univ-provence.fr/wclaix/touratier/SCL911-2004.pdf>.
- Van Hout, G. (1973) : *Franc-math : essai pédagogique sur les structures grammaticales du français moderne*. Paris : Didier.
- Wilmet, M. (1997) : *Grammaire critique du Français*. Louvain-la-Neuve : Duculot.

## LE REGROUPEMENT LEXICAL ÉTUDE COMPARÉE DE DEUX DICTIONNAIRES UNILINGUES HONGROIS ET FRANÇAIS

THIERRY FOUILLEUL

Université Eötvös Loránd  
Múzeum krt. 4/c  
1088 Budapest  
Hongrie  
tfouilleul@gmail.com

**Abstract:** This paper deals with the problem of lexical grouping in two monolingual dictionaries of considerably different languages: on the one hand *Robert méthodique*, a dictionary of French, on the other *Magyar Értelmező Kéziszótár*, a dictionary of Hungarian. As the Hungarian model, lacking in a coherent theoretical basis, seems inadequate, a new approach is being suggested with examples from the letter A/Á. The final part of the paper studies the effects of this new model on the macrostructure, especially as far as readability is concerned.

**Keywords:** lexicography, dictionary, macrostructure, lexical grouping

### I. Introduction

La notion de regroupement lexical n'est pas propre au français et connaît des applications dans bien d'autres langues. Le hongrois y recourt, quoique d'une manière fort différente du français. Dans cette étude, nous nous intéresserons au fonctionnement du regroupement lexical dans deux dictionnaires unilingues : d'un côté le *Robert méthodique* (R.M.), dans sa nouvelle édition revue et corrigée de 1990 ; de l'autre le *Magyar Értelmező Kéziszótár*, paru en 1972 et revu et corrigé dans une seconde édition, en 2003 (ÉKsz.<sup>2</sup>). La confrontation de ces deux modèles devrait nous permettre de reconsidérer l'approche hongroise tout en ouvrant la voie à de nouvelles perspectives pour la lexicographie hongroise.

## 2. Quand lexicographie rime avec économie...

Premier dictionnaire de la langue hongroise à recourir à une présentation groupée de ses entrées, l'ÉKsz.<sup>2</sup> est constitué d'une nomenclature de près de 75000 termes classés dans un ordre strictement alphabétique (ÉKsz.<sup>2</sup>: XI). Afin de bien comprendre les motivations des rédacteurs, qu'on nous permette de citer la préface de 1972 (ÉKsz.<sup>2</sup>: IX):

Hogy a viszonylag nagy címszóállomány elférjen egyetlen kötetben, ahhoz munkaközösségünk további szótártechnikai eljárásokat is keresett. Ide tartozik például a címszók részleges bokrosítása. Persze a bokrosítás, vagyis a tövük vagy előtagjuk alapján összetartozó szavaknak egy-egy szóbokorba való foglalása nem történetelt a szoros betűrend rovására, mert ez megnehezítette volna a szótárban a szavak megtalálását.

Deux aspects ressortent nettement de cette citation :

(a) premièrement, l'organisation par regroupement est soumise à des raisons purement pratiques : économiser de la place pour faire entrer le maximum d'entrées dans un seul volume. Si l'on en croit la présentation générale de l'ÉKsz.<sup>2</sup>, les dérivés relevant d'un radical sémantiquement et morphologiquement unique doivent faire partie d'un même regroupement ; parallèlement, les composés dont le premier élément est sémantiquement et morphologiquement identique sont traités dans un regroupement commun. En revanche, dérivés et composés ne peuvent faire partie du même regroupement, et lorsqu'un dérivé ou un composé est lui-même dérivé ou apparaît comme premier élément d'un autre composé, l'ensemble ainsi formé donne lieu à un nouveau regroupement<sup>1</sup> ;

(b) deuxièmement, l'ordre alphabétique ne peut en aucun cas être enfreint. Mais en respectant impérieusement cette règle, les rédacteurs de l'ÉKsz.<sup>2</sup> ont aussi profondément dénaturé le concept lexicographiquement riche de regroupement, morcelant en une suite d'îlots orphelins les entrées qui relevaient en principe d'une même famille lexicale.

<sup>1</sup>En parcourant le dictionnaire, nous avons toutefois relevé quelques inconséquences : (a) *adóazonosító*, qui appartient clairement à la sphère administrative (*hiv*) et renvoie sans aucun doute possible à *adó*<sup>2</sup>, cohabite avec *adóállomás* et *adóantenna*, pourtant qualifiés d'une mention *Távok* et relevant pour le sens de *adó*<sup>1</sup> ; (b) inversement, les termes *rákkeltő* et *rákkutatás*, tous deux composés à premier élément *rák*<sup>2</sup> et qui se font suite dans le dictionnaire, sont présentés sous deux entrées distinctes, alors qu'ils devraient faire l'objet d'un regroupement. Il suffit pour s'en convaincre de les comparer au traitement des termes *adómentes* et *adómorál*, qui présentent les mêmes caractéristiques morphologiques (adjectif, substantif) et sont pourtant regroupés.

Parce que la langue hongroise nous semble toute désignée à une organisation raisonnée de son lexique, une comparaison de la méthode employée par le R.M. avec celle de l'ÉKsz.<sup>2</sup> nous semble indispensable.

### 3. Le principe du regroupement

Le principe du regroupement suppose une double macrostructure : principale, ordonnée alphabétiquement ; et dérivée, présentant les formes apparentées (Rey-Debove 1971 : 56). Contrairement aux principes adoptés autrefois, les formes apparentées ne sont plus aujourd'hui distinguées de l'entrée par une typographie plus petite, elles sont en tout point identiques à l'entrée dans le R.M. et ne se distinguent que par la présence d'un tilde à la place de l'entrée dans l'ÉKsz.<sup>2</sup>.

#### 3.1. Les éléments savants

Un relevé exhaustif opéré dans la lettre *A/Á* de l'ÉKsz.<sup>2</sup> fait état de six éléments gréco-latins entrant comme premier élément dans la composition savante : *aero-*, *agro-*, *anti-*, *antropo-*, *asztro-* et *auto-*. Leurs équivalents français dans le R.M. font l'objet de deux traitements différenciés établis selon la nature de l'élément envisagé. Si l'élément est nominal (type *aér(o)-*, *agro-*, *anthrop(o)-*, *astro-*), l'entrée est, après une brève définition, suivie de l'ensemble des termes dans la composition desquels l'élément intervient. Chaque terme y est défini individuellement et doit impérativement commencer par cet élément savant commun. Pour les composés où l'élément savant est précédé d'un autre élément quelconque, ils sont regroupés à la fin de l'article et font l'objet d'un renvoi.

**ANTHROP(O)-** Élément qui signifie « homme (I), être humain ». V. **Hom(in)-**, **hum- 2**. ▼ **ANTHROPOCENTRIQUE** [ãtrɔposãtrik] *adj.* ∇ → CENTRE • Qui fait de l'être humain le centre du monde. [...] ∇ V. aussi MISANTHROPE, MISANTHROPIE, MISANTHROPIQUE, PHILANTHROPE, PHILANTHROPIE, PHILANTHROPIQUE, PITHECANTHROPE, SINANTHROPE.

Si l'élément est d'origine préfixale (type *ant(i)-* et *aut(o)-*), il est, comme précédemment, défini dans une entrée à part, mais contrairement à la première catégorie, l'article ne donne lieu à aucun regroupement. La nature de l'élément

et sa productivité permettent d'expliquer l'absence de regroupement lexical, en ce qu'ils provoquent inmanquablement une dispersion dans le traitement strictement alphabétique des composés : aux côtés d'*anticancéreux*, d'*antichar* et d'*anticléric* seront définis *antichambre*, *anticiper*, *anticipé(e)* et *anticipation*. Aussi, un regroupement forcé des composés d'*ant(i)-* sous une seule et même entrée obligerait à d'infinis renvois et alourdirait considérablement la macrostructure.

**ANT(I)-** Élément qui exprime l'opposition dans l'espace ou l'action, et qui peut être suivi ou non d'un trait d'union. V. **Contre 1; contra-, contr(e)-, contro-, para- 2; phob-**. || Contr. **Pro- 1; phil(o)-, syn-**. || Ex. *antarctique, anticonformiste, antigel, antimite*. (REM. *Anti-* a parfois la forme *anté-* dans les mots anciens, ex. *antéchrist*. – REM. Ne pas confondre *anté-, anti-*, formes de *ant(é)-*.)

Le traitement de ces mêmes éléments dans l'ÉKsz.<sup>2</sup> semble beaucoup moins clair et les règles qui le régissent contradictoires. Si nous considérons les éléments nominaux, l'élément savant fait l'objet d'un article indépendant s'il est suivi dans la nomenclature par d'autres termes qui ne s'y rapportent pas. Ainsi *aero-* est-il séparé de ses composés (*aerodinamika*, etc.) par le regroupement *aerobik, aerobikverseny*. En revanche, si l'élément précède strictement ses composés, il forme avec eux un regroupement, comme c'est le cas pour *antropo|*-, suivi d'*antropocentrikus, ~lógia, ~lógus, ~morf*<sup>2</sup>.

**antropo|**- ② idegen szavak előtagja. *Tud* Az emberrel kapcs., ember-. ~**morf**. [nk : gör szóból] ~**centrikus** ⑤ mn *Fil* Az embert a világmindenség középpontjának tekintő. [nk : gör és lat el.] [. . .]

Mais dès lors comment expliquer le traitement d'*agro-* et d'*asztro-* sous une entrée différente de celle de leurs composés, qui pourtant leur font suite? De toute évidence, il y a là une anomalie que la polysémie de l'élément ne permet pas de justifier (cf. l'article *ágyék* et son regroupement).

**asztro-** ④ idegen szavak előtagja *Tud* A csillagokkal kapcs. ; csillag-. ~**fizika**. | A világűrrel kapcs. ; űr-. ~**nautika**. [nk : gör tőből]  
**asztro|fizika** ⑤ fn *Tud* Csillagászati fizika. ~**lógia** ③ fn *vál* Csillagjólás. [nk : lat < gör] ~**lógus** ③ fn *vál* Csillagjós. [. . .]

<sup>2</sup>On notera qu'il peut sembler superflu de donner l'exemple *antropomorf* après la définition d'*antropo|*-, sachant qu'il fait l'objet d'une définition dans la suite du regroupement.

En revanche, le traitement des éléments prefixaux *anti-* et *auto-* observe les mêmes principes que ceux que nous avons exposés pour le R.M. : chaque élément fait l'objet d'un article indépendant et ses composés sont définis à leur place dans la nomenclature. Toutefois, conformément à la règle établie par les rédacteurs de l'ÉKsz.<sup>2</sup>, les composés forment des regroupements partiels quand il y a lieu.

### 3.2. Dérivation et composition

Bien que la langue hongroise soit extrêmement riche en dérivés et en composés lexicaux, l'ÉKsz.<sup>2</sup> ne systématise pas les regroupements et préfère la rigueur alphabétique à la clarté morphologique. À l'intérieur d'une même langue, on connaît cependant plusieurs approches au regroupement lexical. Le R.M. représente en cela un consensus entre un classement purement alphabétique et une organisation par familles lexicales stricte. Par « famille lexicale » on entendra « l'ensemble des mots qui présentent une communauté de forme et de sens » (R.M. : XVI). Pour mieux comprendre le phénomène, nous analyserons dans ce qui suit quelques exemples extraits du R.M.

#### 3.2.1. L'organisation au sein de la macrostructure

Chaque famille lexicale est regroupée sous le mot-vedette qui est suivi de ses dérivés et de ses composés, ce qui peut parfois entraîner une légère modification dans l'ordre alphabétique. Ainsi, le regroupement *chance* fait place aux sous-entrées *chançard* et *chanceux*, ce dernier précédant les regroupements *chanceler* – *chancelant* et *chancelier* – *chancellerie*. On notera qu'aucun rappel n'est fait après le regroupement *chancelier* – *chancellerie*. Mais de manière générale ne sont traités explicitement dans un regroupement donné que les termes qui sont à proximité du mot-vedette. Pour les autres, qu'il s'agisse de préfixés, de termes trop éloignés dans la nomenclature, ou encore de composés à premier élément distinct du mot-vedette, ils font l'objet d'un renvoi à la fin du regroupement. Soit l'exemple *forme* :

**FORME** [fɔʀm] *n. f.* [...] ▼ **FORMEL, ELLE** [fɔʀmɛl] *adj.* [...] ▼  
**FORMELEMENT** [fɔʀmɛlmɑ̃] *adv.* [...] ∇ V. aussi CONFORME, CONFORMATION,  
 CONFORME, CONFORMEMENT, CONFORMER, CONFORMITE, CONFORMISME, CONFOR-  
 MISTE, ANTICONFORMISME, ANTICONFORMISTE, NON(-)CONFORMISTE, NON-CONFOR-  
 MISTE ; DEFORMER, DEFORMANT, DEFORMATION, DIFFORME, DIFFORMITE, INDE-  
 FORMABLE, INFORME ; INFORMEL ; FORMALISER I, FORMALISATION, FORMALISER



(SE) 2, FORMALISME, FORMALISTE, FORMALITE; FORMER 1, FORME, FORMATION 1, FORMATEUR; FORMER 2, FORMATION 2, MALFORMATION; HAUT-DE-FORME; PLATE-FORME 1 et 2; PREFORME; REFORMER; REFORMER 1, REFORME 1, CONTRE-REFORME, REFORME, REFORMABLE, REFORMATEUR, REFORMISTE, REFORMISME; TRANSFORMER, TRANSFORMABLE, TRANSFORMATION, TRANSFORMATEUR, TRANSFORMISME, TRANSFORMISTE; UNIFORME 1, UNIFORME 2, UNIFORMEMENT, UNIFORMISER, UNIFORMISATION, UNIFORMITE; CRUCIFORME, CUNEIFORME, FILIFORME, FUSIFORME, IODOFORME, MULTIFORME, PIRIFORME.

Les renvois en fin d'article ne respectent pas non plus l'ordre alphabétique strict. Chacune des sous-familles lexicales est organisée selon les règles établies pour la formation des regroupements (voir le détail dans la partie ci-dessous). En outre, dans notre exemple concret, les adjectifs signifiant «qui a la forme de qqch.» (*cruciforme*, etc.) sont mentionnés en fin de liste et forment une catégorie sémantiquement à part.

### 3.2.2. L'organisation interne

Comme nous l'avons entraperçu précédemment, à l'intérieur de chaque regroupement, l'ordre alphabétique n'est pas observé systématiquement et dépend avant tout de l'analyse morphologique des termes retenus. Soit l'exemple *fumer* :

4. FUMER [fyme] *v. intr.* (1) • 1° Dégager de la fumée. [...] • 2° Exhaler de la vapeur. [...] ▼ FUMANT, ANTE [fymã, ãt] *adj.* [...] ▼ FUMEE [fyme] *n. f.* [...] ▼ FUMEUX, EUSE [fymø, øz] *adj.* [...] ▼ FUMEROLLE [fymrɔl] *n. f.* [...] ▼ FUMERON [fymrɔ̃] *n. m.* [...] ▼ FUMET [fymɛ] *n. m.* [...] ▽ V. aussi ENFUMER, ENFUME; FUMISTE 1, FUMISTERIE 1.

L'adjectif *fumant* présuppose le verbe *fumer* (cf. le participe présent), d'où sa place immédiatement après le verbe. Le substantif *fumée* et l'adjectif *fumeux* lui font suite dans l'ordre alphabétique et restent sémantiquement très proches du verbe *fumer*. Les substantifs *fumerolle*, *fumeron* et *fumet* devraient logiquement se placer entre *fumée* et *fumeux*, mais sémantiquement et morphologiquement ils sont plus indépendants de la base verbale. Dans un autre exemple, le mot-vedette *frustrer* est suivi de l'adjectif et substantif *frustré* (cf. le participe passé), puis de l'adjectif *frustrant* (cf. le participe présent) et seulement après du substantif abstrait *frustration*. Cette entorse à l'ordre alphabétique au profit d'une proximité sémantique et morphologique est une constante dans le traitement des familles lexicales, mais il n'en reste pas moins que la logique de classement nous échappe parfois et mériterait d'être

étudiée dans le détail, car si du point de vue de la recherche elle ne représente pas une réelle difficulté pour l'utilisateur moyen, elle ne manquera pas de l'étonner et de mettre à rude épreuve son sens alphabétique. Tantôt l'ordre alphabétique semble de règle (*exalter – exaltant, ante – exaltation – exalté, ée*) ; tantôt l'adjectif-substantif en *é, ée* prime sur toutes les autres formes, notamment sur l'adjectif en *ant, ante* (*blessé – blessé, ée – blessant, ante – blessure*) ; tantôt encore c'est le nom d'action en *tion* (*participer – participation – participant, ante – participe – participial, iale, iaux*). Certains classements se justifient par la fréquence plus ou moins grande des suffixes mis en œuvre (*fixer – fixé, ée – fixation – fixage – fixateur – fixatif*), d'autres par le respect d'un certain paradigme (*rimer – rime – rimé, ée – rimeur – rimailleur*)<sup>3</sup>.

Nous l'avons vu précédemment, la nomenclature de l'ÉKsz.<sup>2</sup> est foncièrement alphabétique et représente par rapport au R.M. une approche radicalement différente du lexique. Néanmoins, nous pensons que la morphologie de la langue hongroise se prête naturellement à des regroupements en familles lexicales et qu'il vaudrait la peine d'organiser la nomenclature du dictionnaire de façon à donner en même temps à l'utilisateur une image du fonctionnement de la langue.

#### 4. Pour une nomenclature raisonnée de l'ÉKsz.<sup>2</sup>

##### 4.1. Un regroupement simple : le cas d'*abrak*

Afin de rendre le plus clair possible la nomenclature, il importe de décider de l'organisation interne du regroupement et de la place respective des dérivés et des composés, voire des dérivés de composés ou des composés de dérivés. Le fait que le hongrois soit une langue agglutinante implique que la base du mot reste dans la majeure partie des cas transparente et que le mot se prête (relativement) aisément à une analyse—de la gauche vers la droite—en composé, suffixe, marque et désinence. Pour cette raison, il nous paraît possible de répartir les sous-entrées d'un regroupement donné en composés, dérivés de composés, dérivés et composés de dérivés. Soit l'exemple *abrak*. Dans l'ÉKsz.<sup>2</sup>, le traitement de la base, des dérivés et des composés, représente quatre entrées distinctes, parmi lesquelles un regroupement ; la base, elle-même, est séparée du reste de la famille lexicale par l'entrée *abraka-*

<sup>3</sup> D'autres exemples s'expliquent encore plus difficilement. Ainsi, *accélérer – accélérateur – accéléré – accélération*, où *accéléré* est un substantif spécifique au vocabulaire du cinéma, autrement dit sans la valeur générale d'*accélération*.

*dabra*<sup>4</sup>. Une réorganisation de la nomenclature selon les principes que nous avons établis aboutirait au regroupement suivant :

**ábra** ② fn *Tud* v. *vál* [ . . . ]

**abrak** ③ fn Szemes v. egyéb nem szálas takarmány (ló v. szarvasmarha számára). ~*ot készít.* [szláv] ▼ **abraktakarmány** ⑤ fn *Mezőg* Abraknak való v. abrakként adott takarmány. ▼ **abrakol** ⑤ ts ige **1.** Abrakkal etet. **2.** (t. n. is) (Abrakot) eszik. | (t. n. is) *tréf* ⟨Ember⟩ (vmit) eszik. **3.** *táj tréf* Üt, ver. *Ostorról* ~*ja a lovat*: üti, ahelyett, hogy jóltartaná. ▼ **abrakos** ⑤ mn Amiben abrakot tartanak. ~*faládák.* ▼ **abrakostarisznya** ⑤ fn Az a tarisznya, amiből az állatok abrakolnak. ▽ l. még **diákabrak.**

**abrakadabra** ⑤ fn [ . . . ]

Le fait qu'à l'intérieur de l'article *abrak* l'ordre alphabétique ne soit pas strictement respecté ne pose pas véritablement de problème de consultation. Non seulement toutes les sous-entrées se trouvent originellement dans le voisinage de l'entrée principale<sup>5</sup>, mais la conscience de la composition voire même de la dérivation chez le locuteur—ou, le cas échéant, le désir qu'on aura de la développer—palliera pour une large part désordre apparent. On aura remarqué que la partie *l. még* existe depuis fort longtemps et de façon plus détaillée dans les dictionnaires hongrois<sup>6</sup>. Dernièrement l'*Akadémiai Nagyszótár* (Nsz) a distingué trois catégories en fin d'article : *Ö*, *ÖU* et *ÖE*. *Ö* réunit les composés où le mot-vedette intervient en tant que second élément. Ses mots sont tous traités à leur place alphabétique dans le dictionnaire. *ÖU* réunit des composés où le second élément est représenté par le mot-vedette, mais qui ne sont pas traités dans le corps du dictionnaire. *ÖE* rassemble les composés où le mot-vedette est premier élément et qui ne sont pas non plus traités dans le corps du dictionnaire (Nsz I : 48). On peut s'interroger sur la pertinence des catégories *ÖU* et *ÖE*, qui dressent une liste de mots sans autre indication : coupés du corps de l'article, ils suscitent l'intérêt sans jamais le satisfaire. La catégorie *l. még* que nous proposons à la suite de R.M. ne concerne donc que des termes qui font l'objet d'une entrée dans le dictionnaire ou à

<sup>4</sup> On notera que le trait séparateur n'est pas toujours utilisé en respect des consignes données dans la préface de l'ÉKsz.<sup>2</sup> (voir *abrak|ol*).

<sup>5</sup> Dans l'ÉKsz.<sup>2</sup>, les termes sont traités dans l'ordre suivant : *ábra* ; *abrak* ; *abrakadabra* ; *abrakol* ; *abrakos* – *abrakostarisznya* ; *abraktakarmány*.

<sup>6</sup> *A magyar nyelv értelmező szótára* (ÉrtSz) présente une seule catégorie (*Ö*), mais subdivisée en deux parties : la première regroupe les composés à premier élément qui ne sont pas abordés dans la nomenclature ; la deuxième réunit les composés à second élément qui sont traités à leur place alphabétique dans le dictionnaire.

défaut d'une définition à l'intérieur d'un regroupement donné. Ainsi nous ne mentionnons pas le terme *cigányabrak*, cité et traité par le Nszt mais omis par l'ÉKsz.<sup>2</sup>, et de la même façon on ne fera aucune mention d'*abradakadag*, *abraborsó*, *abracipó*, *abrakjászol*, *abrakkosár*, *abrakmester*, *abrakmérték*, *abrakrosta*, *abrakrozs*, *abrakszuszék*, *abrakvályú*, *abrazab* ou *abrazsák* (voir Nszt II : article *abrak*), qui ne sont autrement développés. Ce point est important, nous semble-t-il : le dictionnaire de langue doit, dans la mesure du possible, être une structure fermée sur elle-même, où il n'est pas de terme qui ne puisse avoir son explication quelque part dans la nomenclature. Cet idéal est celui que s'est fixé le *Petit Robert* (2008 : XI) : « Tous les mots utilisés dans les définitions du *Nouveau Petit Robert* sont eux-mêmes définis dans l'ouvrage ; seule exception, les taxons des classifications scientifiques cités entre parenthèses, qui amorcent une recherche encyclopédique éventuelle. »

#### 4.2. Regroupement et lisibilité : le cas d'*adó*

Tout cela est fort bien, mais le hongrois connaît des mots très productifs, notamment en composés, qu'il nous faut intégrer dans la nomenclature de la manière la plus logique, mais aussi la plus transparente pour l'utilisateur. Un exemple particulièrement instructif nous sera fourni par l'entrée *adó*. Double entrée au demeurant, car il nous faut distinguer entre l'émetteur (*adó*<sup>1</sup>) et l'impôt (*adó*<sup>2</sup>). La première entrée fournit 6 composés, la seconde 45 composés et 5 dérivés. Tous ces termes sont mélangés dans la nomenclature alphabétique de l'ÉKsz.<sup>2</sup>, bien plus ils se mêlent à d'autres entrées avec lesquelles ils n'entretiennent cependant aucun lien de parenté. Spatialement, l'ensemble de ces articles représentent trois colonnes du dictionnaire, soit une page et demie. À première vue, deux présentations s'imposent à nous. La première consiste en un regroupement de tous les composés à premier élément identique au mot-vedette ainsi que de tous ses dérivés suffixés :

**adó**<sup>1</sup> ② fn (mn-i ign is) *Táv* • Adóállomás. ▼ **adóállomás** ④ fn *Táv* • Adóberendezés, ill. a hozzá tartozó építmény és felszerelés. ▼ **adóantenna** ⑤ fn *Táv* • Adóállomás antennája. ▼ **adóberendezés** ⑤ fn *Táv* • Rádióhullámok keltésére, módosítására és kisugárzására való műszaki berendezés. ▼ **adócső** ⑤ fn *Táv* • Rádióhullámokat létrehozó elektroncső. ▼ **adókészülék** ⑤ fn *Táv* • Jeleket, közléseket továbbító táviró, távjelző

szerkezet. | Rádió, televízió leadója. ▼ **adótorny** ④ fn *Táv* • Rádió v. televízió adását szétsugárzó toronyszerű építmény. ▽ l. még rádióadó, tévéadó.

**adó**<sup>2</sup> ① fn • **1.** Kötelező jellegű rendszeres (pénzbeli) hozzájárulás az állam v. vmely közjogi testület költségeihez. ~t *fizet vmi után*. | Adózás(i) kötelezettség. *Fölmentik az ~ alól*. | *nép* Adóhivatal. • **2.** *Tört* Hadisarc. • **3.** *vál* (Kif-ekben:) érzésnek vmely

illő v. köteles cselekedettel való kifejezése. **Le-rója a kegyelet ~ját.** ▼ **adóalany** ② fn *hiv* • Adófizetésre kötelezett (jogi) személy. ▼ **adóalap** ③ fn *hiv* • Az adóbevallás, ill. az adókimutatás alapjául megállapított összeg. ▼ **adóazonosító** ③ fn *hiv* • ~ **jel:** az adózót azonosító (tíz számjegyből álló) számjel. ▼ **adóbehajtás** ④ fn *hiv* • Hátralékos adó behajtása. | *rég* Az adók beszedése. ▼ **adóbélyeg** ⑤ fn *hiv* • Árucikk adójának lerovását igazoló pecsét, ill. bélyeg. ▼ **adóbérlő** ⑤ fn *Tört* • Az adók beszedésének jogát bérlő személy. ▼ **adóbevallás** ② fn *hiv* • Adóköteles személy írásbeli nyilatkozata adózás alá eső vagyonáról, jövedelméről, ill. fizetendő adójáról. ▼ **adócsalás** ② fn *Jog* • Az a bűntett, amellyel vki adózási kötelezettsége alól csalással kivonja magát. ▼ **adóelengedés** ⑤ fn *hiv* • Adónak méltánylandó körülmények miatt való elengedése v. csökkentése. ▼ **adóellenőr** ④ fn • Az adózás ellenőrzését végző tisztviselő. ▼ **adóelőleg** ③ fn • A várható adónak (a jövedelemből) visszatartott v. előzetesen befizetett része. ▼ **adóeltitkolás** ⑤ fn *hiv* • (Adóbevallásban) vmely adótárgy eltitkolása. ▼ **adófelszólamlás** ⑤ fn *hiv* • Az adókimutatás mértéke ellen benyújtott fellebbezés. ▼ **adófizetés** ③ fn • Az a tény, hogy vki adót (be)fizet. ▼ **adófizető** ② mn és fn • **I.** Adófizetésre kötelezett (személy). • **2.** *Tört* Hadisarcot fizető (személy, közösség). ▼ **adóforrás** ⑤ fn *Jog Pénz* • Az adóztatás alapjául számba jöhető vagyoni, jövedelmi tényező. ▼ **adófőkönyv** ⑤ fn *Allamig* • Adóhivatalokban az adófizetők adózásának nyilvántartására vezetett könyv. ▼ **adóhátralék** ④ fn • **I.** A határidőig be nem fizetett adó. • **2.** Az a helyzet, hogy vki adóval tartozik. ~ **ban van.** ▼ **adóhivatal** ② fn • Az adóügyeket intéző hivatal. ▼ **adóhivatalnok** ⑤ fn *ritk* • Adóhivatali tisztviselő. ▼ **adóintés** ⑤ fn *hiv* • Az adóhátralék befizetésére v. törlesztésére felszólító írás. ▼ **adóív** ④ fn *Allamig* • **I.** Az évi adókimutatást és a lerovásokat feltüntető adóhivatali értesítés. • **2.** Adóbevallási űrlap. ▼ **adójövedelem** ⑤ fn *Allamig* • Az adókból befolyó jövede-

lem. ▼ **adókedvezmény** ② fn *hiv* • Bizonyos adóalanyoknak adható törvényes adófizetési kedvezmény. ▼ **adókimutatás** ④ fn *hiv* • A fizetendő adó(k) összegének hiv. megállapítása. ▼ **adókönyv** ⑤ fn • **I.** Adófőkönyv. • **2.** *rég* A befizetett adók nyugtázására való könyvecské. ▼ **adóköteles** ③ *hiv* • **I.** mn Adó fizetésére kötelezett. | Ami után adó fizetendő. ~ **jövedelem.** • **II.** fn Adóalany. ▼ **adókulcs** ③ fn *hiv* • Az a arányszám, amellyel az adóalapból kiszámítják az adó összegét. ▼ **adómentes** ③ mn *hiv* • Adó alól mentesített. ▼ **adómorál** ④ fn *sajtó* • Az adózási kötelezettségben tanúsított magatartás. ▼ **adónem** ③ fn *Allamig* • Az adónak vmely fajtája. ▼ **adóösszeírás** ⑤ fn *hiv* • **I.** Az adóalanyokra és adótárgyakra vonatk. adatok összeírása. • **2.** Ezeknek az adatoknak a jegyzéke. ▼ **adóparadicsom** ④ fn *sajtó* • Adózás szempontjából nagyon kedvező ország. ▼ **adópenztár** ⑤ fn *nem hiv* • Adóhivatal pénztára. ▼ **adópotlék** ⑤ fn *Allamig* • Adótartozás után fizetendő késedelmi kamat. ▼ **adóprés** ⑤ fn *sajtó* • Kíméletlen adóztatás(i rendszer). *Csavar (egyét) az ~en:* növeli, szigorítja az adózást. ▼ **adórendszer** ② fn *Allamig* • Az adóztatás elveinek és módjainak rendszere. ▼ **adórészesedés** ⑤ fn *Allamig* • A befolyt adókból a helyi önkormányzatokat illető rész. ▼ **adószedő** ④ fn *Tört* • Az adók beszedését végző tisztviselő. ▼ **adótárgy** ⑤ fn *hiv* • Az, ami után adót kell fizetni. ▼ **adótartozás** ③ fn • Adóhátralék. ▼ **adóteher** ③ fn *sajtó* • Adótárgy után fizetendő (nagyobb) adó(k). | Adózási kötelezettség. *A lakosság adóterhei.* ▼ **adó-tiszt** ⑤ fn *rég hiv* • Adóhivatali tisztviselő. ▼ **adóügy** ③ fn *hiv* • Az adózással kapcs. teendő(k), ügyek összessége. | Adózással kapcs. vitás ügy. ▼ **adóvégrehajtó** ⑤ fn • Az adó-tartozások behajtását és a foglalatásokat végző tisztviselő. ▼ **adózás** ② fn • Az a tény, hogy az adóalany(ok) adót fizet(nek). ▼ **adózási** ③ mn • Adózással kapcs., reá vonatk. ~ **kötelezettség.** ▼ **adózik** ② • **I.** Adót fizet. ~ **ik vmi után.** | *irod* Vmit mintegy adószzerűen juttat vkinek, vminek. ~ **ik a szerelemnek.** • **2.** *vál* Vmivel, kül. vmely cselekedetével

kinyilvánítja érzelmét, értékelő véleményét. **Hálával** ~ik vkinek. • 3. vál: ~ik vmiért: vmivel bűnhődik érte. ▼ **adózó** ③ mn és fn (mn-i ign is) • Adófizető. ▼ **adóztat** ② ts ige • Adófizetésre kötelez. ▽ 1. még aggregnyadó, ebadó, fejadó, forrasadó, földadó, hadiadó, házadó, hozzáadottérték-adó, ínségadó, jövedelemadó, kamatadó, közadó, lakásadó, luxusadó, nyereségadó, póttadó, súlyadó, szegényadó, telekadó, terményadó, tőkeadó, úttadó, vagyoadó; önadózó

adóállomás; adóantenna → adó<sup>1</sup>

adóazonosító; adóbehajtás; adóbélyeg → adó<sup>2</sup>

adóberendezés → adó<sup>1</sup>

adóbérlő; adóbevallás; adócsalás → adó<sup>2</sup>

adócső → adó<sup>1</sup>

**adódik** ② tn ige • Előfordul, (véletlenül) van. **Alkalom** ~ik vmire. | Vmiből származik, következik. **A baj abból** ~ott, **hogy...**

adóellenedés; adóellenőr; adóelőleg; adóelőtitkolás; adófelszólamlás; adófizetés; adófizető; adóforrás; adófőkönyv → adó<sup>2</sup>

**adogat** ④ ts (és tn) ige • 1. (Vminek részeit, egységeit) egymás után átadja, ill. vmit kézzől kézre ad. **Kévé** ~. | tn *Sp* (Játékosok) a labdát egymás között ide-oda továbbítják. | tn *Sp* A labdát egy-egy játék(menet) elindítására a másik félhez átüti; szervál. • 2. (t. n. is) Többször, de csak keveset ad. • 3. Többször, de nem sokszor ad, tart vmit. **Nyelvórákat** ~. ▼ **adogatás** ③ fn • 1. Az a cselekvés, tény, hogy vmit ide-oda adnak, adogatnak. • 2. *Sp* (Asztali)teniszben kezdő ütés; szerválás, szerva. ▼ **adogató** ⑤ fn (mn-i ign is) • 1. *Mezőg* Behordáskor v. csépléskor a szénát, ill. a kévét feladogató munkás. • 2. Ipar *Műsz Gépet*, készüléket anyaggal folyamatosan ellátó személy v. szerkezet. • 3. *Sp* Egy-egy játék(menet) kezdő játékos. ▼ **adogatóudvar** ⑤ fn *Sp* • Teniszben: a fogadó játékos térfelének az a része, ahová az adogatónak a labdát ütnie kell.

adóhátralék; adóhivatal; adóhivatalnok; adóintés; adóív; adójövedelem; adókedvezmény → adó<sup>2</sup>

adókészülék → adó<sup>1</sup>

adókivetés; adókönyv; adóköteles; adókulcs → adó<sup>2</sup>

**adoma** ④ fn *vál* • Élőszóban terjedő rövid, csattanós, vidám történet. [←ad] ▼ **adomás** ⑤ mn *vál* • 1. Adomá(ka)t tartalmazó. • 2. *ritk* Szívesen adomázó. ~ **öregúr**. ▼ **adomázik** ⑤ tn ige • Adomákat mesél. ▼ **adomázó** ⑤ fn (mn-i ign is) • Aki szeret és szórakoztatóan tud adomákat mesélni. **Nagy** ~ **az öreg**.

**adomány** ② fn • 1. Pénzben v. természetben adott (jótékony, közcélú) támogatás, hozzájárulás, ajándék. • 2. *Tört Jog* Adománybirtok. • 3. *rég vál*: (Isteni v. természeti) ~: veleszületett képesség. ▼ **adománybirtok** ⑤ fn *Tört Jog* • Királytól, hűbérúrtól adományozott birtok. ▼ **adománylevél** ④ fn *Tört* • (Királyi) adományozást tanúsító okirat. ▼ **adományos** ⑤ *Tört* \* I. mn Akinek adománybirtoka van. | Adományásról szóló (oklevél). \* II. fn Ilyen személy. **A király** ~a. ▼ **adományoz** ② ts ige *vál* • 1. (Nagyobb összeget, értéket) jótékony v. közösségi célra ad. • 2. *Tört* (Király, hűbérúr) jutalomként birtokot ajándékoz vkinek. • 3. (Államfő, állami szerv) elismerésként vmely kitüntetés, cím viselésére jogosít vkit. **Kétszer** ~tak neki **Kossuth-díjat**. ▽ 1. még birtokadomány, pénzadomány.

adómentes; adómorál; adónem; adóösszeírás; adóparadicsom; adópénztár; adópótlék; adóprés → adó<sup>2</sup>

**adoptál** ④ ts ige *vál* • Örökbe fogad vkit. [lat]

adórendszer; adórészesedés → adó<sup>2</sup>

**adós** ② fn és mn • 1. Vkinek pénzzel tartozó (személy). ~, **fizess!**: *átv is, tréf* tartsd meg az ígéretedet! | *nép* Kölcsönzött dologgal tartozó (személy). • 2. Vmilyen kötelességet v. vminek a viszonzását elmulasztó (személy). **Még** ~ **egy levéllel**. | (Kif-ekben:) **Nem maradt** ~(a): megbosszulta; **ezért még** ~(a) **vagyok**: ezt még megtorlom; **nem marad** ~ **a felelettel** v. **a válasszal**: odamondogat neki; **még sokkal** ~unk: sok jót várunk tőle; **sokkal vagyok az** ~a: lekötöztettedje va-

gyok. ▼ **adóslevél** ⑤ fn rég • Tartozásról adott elismervény.

**adósság** ② fn • I. Az a pénzösszeg v. más érték, amellyel vki tartozik. ~**ot csinál**: a) hitelbe vásárol; b) kölcsönt vesz föl. • 2. *vál* Erkölcsei kötelezettség, hála. ▼ **adósságállomány** ③ fn Pénz • Az az adósság, amellyel egy ország más ország(ok)nak, nemzetközi intézmény(ek)nek, szervezet(ek)nek, bank(ok)nak tartozik. ▼ **adósság-átütemezés** ⑤ fn Pénz • Esedékes hiteltörlesztésnek a hitelezővel kötött megállapodás alapján való módosítása, kül. elhalasztása. ▽ I. még államadósság, bankadósság, kártyaadósság, váltóadósság.

*adószedő; adótárgy; adótartozás; adóteher; adótiszt* → *adó*<sup>2</sup>

*adótorony* → *adó*<sup>1</sup>

**adott** ③ mn (mn-i ign is) • I. *kissé vál v.*

*hiv* Jelenlegi, szóban forgó. *Az ~ esetben.* • 2. Meghatározott, egy bizonyos. ~ *jelre.* • 3. ~ *szó:* nyomatékos ígéret. • 4. *Mat* (Előre) ismert. *Egy ~ egyenes.* | *Tud* Nem befolyásolható, független. ~ *tényező*k. ▼ **adottság** ② fn • I. *sajtó* Meglehető körülmény(ek), helyzet. *A helyi ~ok.* • 2. Öröklött képesség(ek). *Testi-lelki ~ai.* • 3. *Fil* Ismert tény(ek).

*adóügy; adóvégrehajtó* → *adó*<sup>2</sup>

**adó-vevő** ④ \* I. mn • I. Aki ad-vesz. ~ *kupec.* 2. *Táv*k Rádióhullámok kisugárzására és felfogására való (készülék). ~ *állomás.* \* II. fn • Adó-vevő készülék.

*adózás; adózik; adózó; adóztat* → *adó*<sup>2</sup>

La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure les rappels que nous proposons sont nécessaires ou non. Dans le cas des dérivés d'*adoma*, la réponse est clairement non : un seul regroupement, celui d'*adomány*, les sépare du mot-vedette, et le traitement ne doit donc pas différer de celui que nous avons adopté pour la famille lexicale d'*abrak*. Pour les autres rappels, qui concernent tous *adó*<sup>1</sup> et *adó*<sup>2</sup>, ils représentent une aide précieuse pour l'utilisateur peu habitué à manipuler les regroupements, mais force nous est de reconnaître qu'ils alourdissent aussi considérablement la macrostructure du dictionnaire.

La seconde présentation s'inspire directement du R.M. et propose pour les termes productifs en composés et dérivés un renvoi en fin d'article, ce qui permet de conserver l'ordre alphabétique tout en invitant l'utilisateur à procéder à un regroupement. En outre, à la suite de l'entrée, de la catégorie grammaticale et, le cas échéant, de la marque de niveau de langue, on indique par un signe « ▽ → » l'entrée à laquelle le mot défini se rattache en vertu de la famille lexicale dont il dépend.

**adó**<sup>1</sup> ② fn (mn-i ign is) *Táv*k • Adóállomás. ▽ I. még adóállomás, adóantenna, adóberendezés, adócső, adókészülék, adótorony, rádióadó, tévéadó.

**adó**<sup>2</sup> ① fn • I. Kötelező jellegű rendszeres (pénzbeli) hozzájárulás az állam v. vmely közjogi testület költségeihez. ~*t fizet vmi után.* | Adózás(i) kötelezettség). *Föl-*

*mentik az ~ alól.* | *nép* Adóhivatal. •

2. *Tört* Hadisarc. • 3. *vál* (Kif-ekben:) érzésnek vmely illő v. köteles cselekedettel való kifejezése. *Lerója a kegyelet ~ját.* ▽ I. még adóalany, adóalap, adóazonosító, adóbehajtás, adóbélyeg, adóbérlő, adóbevallás, adócsalás, adóelengedés, adóellenőr, adóelőleg, adóeltitkolás, adófelszólamlás,

adófizetés, adófizető, adóforrás, adófükönyv, adóhátralék, adóhivatal, adóhivatalnok, adóintés, adóív, adójóvedelem, adókedvezmény, adókitetés, adókönyv, adóköteles, adókulcs, adómentes, adómorál, adónem, adóösszeírás, adóparadicsom, adópénztár, adópótlék, adóprés, adórendszer, adórészesedés, adószedő, adótárgy, adótartozás, adóteher, adótiszt, adóügy, adóvégrehajtó, adózás, adózási, adózik, adózó, adóztat, aggregényadó, ebadó, fejadó, forrásadó, földadó, hadiadó, házadó, hozzáadottérték-adó, ínségadó, jövedelemadó, kamatadó, közadó, lakásadó, luxusadó, nyereségadó, pótagó, súlyadó, szegényadó, telekadó, terményadó, tőkeadó, útagó, vagyonadó; önadózó.

**adóalany** ② fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Adófizetésre kötelezett (jogi) személy.

**adóalap** ③ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Az adóbevallás, ill. az adókitetés alapjául megállapított összeg.

**adóállomás** ④ fn *Távk* ∇ → adó<sup>1</sup> • Adóberendezés, ill. a hozzá tartozó építmény és felszerelés.

**adóantenna** ⑤ fn *Távk* ∇ → adó<sup>1</sup> • Adóállomás antennája.

**adóazonosító** ③ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • ~ *jel*: az adózót azonosító (tíz számjegyből álló) számjel.

**adóbehajtás** ④ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Hátralékos adó behajtása. | *rég* Az adók beszédese.

**adóbélyeg** ⑤ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Árucikk adójának lerovását igazoló pecsét, ill. bélyeg.

**adóberendezés** ⑤ fn *Távk* ∇ → adó<sup>1</sup> • Rádióhullámok keltésére, módosítására és kisugárzására való műszaki berendezés.

**adóbérlő** ⑤ fn *Tört* ∇ → adó<sup>2</sup> • Az adók beszédésének jogát bérlő személy.

**adóbevallás** ② fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Adóköteles személy írásbeli nyilatkozata adózás alá eső vagyonáról, jövedelméről, ill. fizetendő adójáról.

**adócsalás** ② fn *Jog* ∇ → adó<sup>2</sup> • Az a bűntett, amellyel vki adózási kötelezettsége alól csalással kivonja magát.

**adócső** ⑤ fn *Távk* ∇ → adó<sup>1</sup> • Rádióhullámokat létrehozó elektroncső.

**adódik** ② tn ige • Előfordul, (véletlenül) van. *Alkalom ~ik vmire.* | Vmiből származik, következik. *A baj abból ~ott, hogy...*

**adóelengedés** ⑤ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Adónak méltánylandó körülmények miatt való elengedése v. csökkentése.

**adóellenőr** ④ fn ∇ → adó<sup>2</sup> • Az adózás ellenőrzését végző tisztviselő.

**adóelőleg** ③ fn ∇ → adó<sup>2</sup> • A várható adónak (a jövedelemből) visszatartott v. előzetesen befizetett része.

**adóeltitkolás** ⑤ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • (Adóbevallásban) vmely adótárgy eltitkolása.

**adófelszólamlás** ⑤ fn *hiv* ∇ → adó<sup>2</sup> • Az adókitetés mértéke ellen benyújtott fellebbezés.

**adófizetés** ③ fn ∇ → adó<sup>2</sup> • Az a tény, hogy vki adót (be)fizet.

**adófizető** ② mn és fn ∇ → adó<sup>2</sup> • **1.** Adófizetésre kötelezett (személy). • **2.** *Tört* Hadisarcot fizető (személy, közösség).

**adóforrás** ⑤ fn *Jog Pénz* ∇ → adó<sup>2</sup> • Az adóztatás alapjául számba jöhető vagyoni, jövedelmi tényező.

**adófükönyv** ⑤ fn *Államig* ∇ → adó<sup>2</sup> • Adóhivatalokban az adófizetők adózásának nyilvántartására vezetett könyv.

**adogat** ④ ts (és tn) ige • **1.** (Vminek részeit, egységeit) egymás után átadja, ill. vmit kézről kézre ad. *Kévéit ~.* | tn *Sp* (Játékosok) a labdát egymás között ide-oda továbbítják. | tn *Sp* A labdát egy-egy játék(menet) elindítására a másik félhez átüti; szervál. • **2.** (t. n. is) Többször, de csak keveset ad. • **3.** Többször, de nem sokszor ad, tart vmit. *Nyelvórákat ~.* ▼ **adogatás** ③ fn • **1.** Az a cselekvés, tény, hogy vmit ide-oda adnak, adogatnak. • **2.** *Sp* (Asztali)teniszben kezdő ütés; szerválás, szerva. ▼ **adogató** ⑤ fn (mn-i ign is) • **1.** *Mezőg* Behordáskor v. csépléskor a szénát, ill. a kévét feladogató munkás. • **2.** Ipar *Műsz Gépet*, készüléket anyaggal folyamatosan el-látó személy v. szerkezet. • **3.** *Sp* Egy-egy játék(menet) kezdő játékos. ▼ **adogatóud-**



**var** ⑤ fn *Sp* • Teniszben: a fogadó játékos térfelének az a része, ahová az adogatónak a labdát ütnie kell.

**adóhátralék** ④ fn  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • **1.** A határidőig be nem fizetett adó. • **2.** Az a helyzet, hogy vki adóval tartozik. *~ban van.*

**adóhivatal** ② fn  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adóügyeket intéző hivatal.

**adóhivatalnok** ⑤ fn *ritk*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Adóhivatali tisztviselő.

**adóintés** ⑤ fn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adóhátralék befizetésére v. törlesztésére felszólító írás.

**adóív** ④ fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • **1.** Az évi adókiivetést és a lerovásokat feltüntető adóhivatali értesítés. • **2.** Adóbevallási űrlap.

**adójövedelem** ⑤ fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adókból befolyó jövedelem.

**adókedvezmény** ② fn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Bizonyos adóalanyoknak adható törvényes adófizetési kedvezmény.

**adókézfűlék** ⑤ fn *Táv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>1</sup> • Jeleket, közléseket továbbító táviró, távjelző szerkezet. | Rádió, televízió leadója.

**adókiivetés** ④ fn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • A fizetendő adó(k) összegének hiv. megállapítása.

**adókönyv** ⑤ fn  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • **1.** Adófőkönyv. • **2. rég** A befizetett adók nyugtázására való könyvecske.

**adóköteles** ③ *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • **I.** mn • Adó fizetésére kötelezett. | Ami után adó fizetendő. *~jövdelem.* • **II.** fn • Adóalany.

**adókulcs** ③ fn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az a %-os arányszám, amellyel az adóalapból kiszámítják az adó összegét.

**adoma** ④ fn *vál* • Élőszóban terjedő rövid, csattanós, vidám történet. [ $\leftarrow$ ad] ▼ **adomás** ⑤ mn *vál* • **I.** Adomá(ka)t tartalmazó. • **2. ritk** Szívesen adomázó. *~ öregúr.* ▼ **adomázik** ⑤ tn ige • Adomákat mesél. ▼ **adomázó** ⑤ fn (mn-i ign is) • Aki szeret és szórakoztatóan tud adomákat mesélni. *Nagy ~ az öreg.*

**adomány** ② fn • **I.** Pénzben v. természetben adott (jótékony, közcélú) támogatás, hozzájárulás, ajándék. • **2. Tört.Jog** Adománybirtok. • **3. rég vál:** (*Isteni* v. *természeti*)

*~*: veleszületett képesség. ▼ **adománybirtok** ⑤ fn *Tört.Jog* • Királytól, hűbérúrtól adományozott birtok. ▼ **adománylevél** ④ fn *Tört* • (Királyi) adományozást tanúsító okirat. ▼ **adományos** ⑤ *Tört* • **I.** mn Akinek adománybirtoka van. | Adományzásról szóló (oklevél). • **II.** fn Ilyen személy. *A király ~a.* ▼ **adományoz** ② ts ige *vál* • **I.** (Nagyobb összeget, értéket) jótékony v. közösségi célra ad. • **2. Tört** (Király, hűbérúr) jutalomként birtokot ajándékoz vkinek. • **3.** (Államfő, állami szerv) elismerésként vmely kitüntetés, cím viselésére jogosít vkit. *Kétszer ~tak neki Kossuth-díjat.*  $\nabla$  l. még birtokadomány, pénzadomány.

**adómentes** ③ mn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Adó alól mentesített.

**adómorál** ④ fn *sajtó*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adózási kötelezettségben tanúsított magatartás.

**adónem** ③ fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adónak vmely fajtája.

**adóösszeírás** ⑤ fn *hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • **I.** Az adóalanyokra és adótárgyakra vonatk. adatok összeírása. • **2.** Ezeknek az adatoknak a jegyzéke.

**adóparadicsom** ④ fn *sajtó*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Adózás szempontjából nagyon kedvező ország.

**adópenztár** ⑤ fn *nem hiv*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Adóhivatal pénztára.

**adóptótlék** ⑤ fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Adótartozás után fizetendő késedelmi kamat.

**adóprés** ⑤ fn *sajtó*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Kíméletlen adóztatás(i rendszer). *Csavar (egyvet) az ~en:* növeli, szigorítja az adózást.

**adoptál** ④ ts ige *vál* • Örökbe fogad vkit. [lat]

**adórendszer** ② fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • Az adóztatás elveinek és módjainak rendszere.

**adórészesedés** ⑤ fn *Államig*  $\nabla \rightarrow$  adó<sup>2</sup> • A befolyt adókból a helyi önkormányzatokat illető rész.

**adós** ② fn és mn • **I.** Vkinek pénzzel tartozó (személy). *~, fizess!: átv is, tréf* tartsd meg az ígéretedet! | *nép* Kölcsönzött dologgal

tartozó (személy). • 2. Vmilyen kötelességet v. vminek a viszonzását elmulasztó (személy). *Még ~ egy levéllel.* | (Kif-ekben:) *Nem maradt ~ (a):* megbosszulta; *ezért még ~ (a) vagyok:* ezt még megtorlom; *nem marad ~ a felelettel* v. *a válasszal:* odamondogat neki; *még sokkal ~unk:* sok jót várunk tőle; *sokkal vagyok az ~a:* lekötelezettje vagyok. ▼ **adóslevél** ⑤ fn *rég* • Tartozásról adott elismervény.

**adósság** ② fn • I. Az a pénzösszeg v. más érték, amellyel vki tartozik. *~ot csinál:* a) hitelbe vásárol; b) kölcsönt vesz föl. • 2. *vál* Erkölcsei kötelezettség, hála. ▼ **adósságállomány** ③ fn *Pénz* • Az az adósság, amellyel egy ország más ország(ok)nak, nemzetközi intézmény(ek)nek, szervezet(ek)nek, bank(ok)nak tartozik. ▼ **adósság-átütemezés** ⑤ fn *Pénz* • Esedékes hiteltörlesztésnek a hitelezővel kötött megállapodás alapján való módosítása, kül. elhalasztása. ▽ I. még államadósság, bankadósság, kártyaadósság, váltóadósság.

**adószedő** ④ fn *Tört* ▽ → adó<sup>2</sup>. Az adók beszédését végző tisztviselő.

**adótárgy** ⑤ fn *hiv* ▽ → adó<sup>2</sup> • Az, ami után adót kell fizetni.

**adótartozás** ③ fn ▽ → adó<sup>2</sup> • Adóhátalék.

**adóteher** ③ fn *sajtó* ▽ → adó<sup>2</sup> • Adótárgy után fizetendő (nagyobb) adó(k). | Adózási kötelezettség. *A lakosság adóterhei.*

**adótiszt** ⑤ fn *rég hiv* ▽ → adó<sup>2</sup> • Adóhivatali tisztviselő.

**adótorony** ④ fn *Táv* ▽ → adó<sup>1</sup> • Rádió v. televízió adását szétsugárzó toronyszerű építmény.

**adott** ③ mn (mn-i ign is) • I. *kissé vál v. hiv* Jelenlegi, szóban forgó. *Az ~ esetben.* • 2. Meghatározott, egy bizonyos. *~jelre.* • 3. *~szó:* nyomatékos ígéret. • 4. *Mat* (Előre) ismert. *Egy ~ egyenes.* | *Tud* Nem befolyásolható, független. *~tényezők.* ▼ **adottság** ② fn • I. *sajtó* Meglehető körülmény(ek), helyzet. *A helyi ~ok.* • 2. Öröklött képesség(ek). *Testi-lelki ~ai.* • 3. *Fil* Ismert tény(ek).

**adóügy** ③ fn *hiv* ▽ → adó<sup>2</sup> • Az adózással kapcs. teendők, ügyek összessége. | Adózással kapcs. vitás ügy.

**adóvégrehajtó** ⑤ fn ▽ → adó<sup>2</sup> • Az adótartozások behajtását és a foglalásokat végző tisztviselő.

**adó-vevő** ④ \* I. mn • I. Aki ad-vesz. *~kupec.* 2. *Táv* Rádióhullámok kisugárzására és felfogására való (készülék). *~állomás.* \* II. fn • Adó-vevő készülék.

**adózás** ② fn ▽ → adó<sup>2</sup> • Az a tény, hogy az adóalany(ok) adót fizet(nek).

**adózási** ③ mn ▽ → adó<sup>2</sup> • Adózással kapcs., reá vonatk. *~kötelezettség.*

**adózik** ② ▽ → adó<sup>2</sup> • I. Adót fizet. *~ik vmi után.* | *irod* Vmit mintegy adószzerűen juttat vkinek, vminek. *~ik a szerelemnek.* • 2. *vál* Vmivel, kül. vmely cselekedetével kinyilvánítja érzelmét, értékelő véleményét. *Hálával ~ik vkinek.* • 3. *vál:* *~ik vmiért:* vmivel bűnhődik érte.

**adózó** ③ mn és fn (mn-i ign is) ▽ → adó<sup>2</sup> • Adófizető.

**adóztat** ② ts ige ▽ → adó<sup>2</sup> • Adófizetésre kötelez.

Dans cette présentation, les composés et dérivés d'*adó*<sup>1</sup> et *adó*<sup>2</sup> sont tous sur le même plan. On ne recourt à aucun regroupement partiel, qui obligerait à mettre en avant arbitrairement un terme plutôt qu'un autre. Le procédé a cependant un inconvénient : sa réalisation nécessite une plus grande place, mais il représente en même temps un compromis idéal entre le regroupement absolu et l'ordre alphabétique absolu. Ce type de présentation, nous l'avons dit, n'a lieu d'être que dans le cas d'entrées très productives en compo-

sés et dérivés, les termes moins productifs continuant, eux, à suivre le modèle d'*abrak* (voir *adogat*, *adoma*, *adomány*).

## 5. Conclusion

Si le regroupement partiel pratiqué par l'ÉKsz.<sup>2</sup> ne présente, semble-t-il, pas de véritable intérêt, il en va tout autrement des regroupements que, sous l'impulsion du R.M., nous proposons : ils rétablissent les relations de forme entre les différents termes d'une même famille lexicale que le classement alphabétique tend malencontreusement à disperser. Une telle organisation de la nomenclature ouvre des perspectives nouvelles, croyons-nous, en matière d'apprentissage de la langue et de recherche sur le fonctionnement de son lexique. On aura remarqué que nous ne nous sommes pas prononcé de manière catégorique sur les deux nouvelles organisations que nous soumettons : c'est qu'elles nécessitent d'être mises à l'épreuve sur un échantillon plus large de la nomenclature (par exemple une lettre entière), ce que nous espérons pouvoir réaliser prochainement.

## Bibliographie

- A magyar nyelv értelmező szótára* [Dictionnaire de la langue hongroise] (1959–1962), Bárczi G. & Országh L. (eds.). Budapest : Akadémiai Kiadó.
- A magyar nyelv nagyszótára* [Grand dictionnaire de la langue hongroise] (2006–), Ittész N. (ed.). Budapest : MTA Nyelvtudományi Intézet.
- Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2008), Rey-Debove, J. & Rey, A. (eds.). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Le Robert méthodique. Dictionnaire méthodique du français actuel (Nouvelle édition revue et corrigée)* (1983), Rey-Debove, J. (ed.). Paris : Le Robert.
- Magyar Értelmező Kéziszótár (Második, átdolgozott kiadás)* [Petit dictionnaire hongrois (Seconde édition revue et corrigée)] (2003), Pusztai F. (ed.). Budapest : Akadémiai Kiadó.
- Rey-Debove, J. (1971) : *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. In : Th. A. Sebeok (ed.) : *Approaches to semiotics* 13. The Hague & Paris : Mouton.



## « AGIR EN SILENCE » : LA SCÈNE DE GENRE DE CHARDIN ET DE GREUZE

ERZSÉBET PROHÁSZKA

Université de Szeged  
Egyetem u. 6.  
H-6722 Szeged  
Hongrie  
proerzs@yahoo.fr

**Abstract:** Contrary to literary works, paintings do not speak. They are closely related to the notion of silence, although, for a long time, theorists of painting have held that pictures tell a story, that of a great event. The Royal Academy of Painting and Sculpture established a hierarchy of genres in painting, according to which historical painting was the most highly esteemed while genre painting was at the bottom of the hierarchy. Historical themes are naturally eventful; paintings often want to educate the public, they intend to say something. However, genre painting is fundamentally different. Most often, it represents an everyday life scene in which the protagonist is silently absorbed in their activity. In this paper, we will try to answer the following question: if genre painting does not intend to instruct the spectator, what does it express then? We will examine the paintings of Chardin, comparing them with those of Greuze, based on the writings of art critics of the 18th century.

**Keywords:** genre painting, hierarchy of genres, silence, Chardin, Greuze

*Le discours est une peinture de nos pensées: la langue est le pinceau qui trace cette peinture et les mots sont les couleurs<sup>1</sup>.*

Contrairement aux œuvres littéraires, les tableaux ne parlent pas. Le silence est donc, par son essence même, propre aux peintures, bien que pour longtemps, les théoriciens de la peinture voulaient que les tableaux racontent une histoire, celle d'un grand événement. C'est André Félibien qui

<sup>1</sup>B. Lamy: *La rhétorique ou l'Art de parler*, Paris, chez A. Pralard, 1978: 4.

a codifié la hiérarchie des genres dans sa préface aux *Conférences* de l'Académie en 1667 : il place en effet la peinture d'histoire avec ses sujets allégoriques en haut de l'échelle des genres, alors que tous les autres genres se situent en bas<sup>2</sup>. En ce qui concerne la peinture d'histoire, elle n'est pas une catégorie homogène car elle comprend les tableaux à sujets religieux, mythologiques ou historiques qui doivent être porteurs d'un message moral. Viennent ensuite, en valeur décroissante : les scènes de la vie quotidienne, dites scènes de genre, les portraits, puis le paysage et enfin la nature morte. On passe en fait du genre qui exige le plus d'imagination et de créativité—et pour lequel il faut plus de talent—à ceux qui sont considérés comme de la copie pure du réel. Il est vrai que Félibien ne mentionne pas directement la scène de genre, il y fait cependant implicitement allusion. Le critère de la représentation de l'homme n'est pas propre aux seuls portrait et genre historique : il caractérise également la peinture de genre.

Les théoriciens d'art classiques en France ont placé la scène de genre au-dessous de la peinture d'histoire sur l'échelle de la hiérarchie picturale. Les thèmes historiques sont naturellement mouvementés : ces tableaux veulent souvent instruire le public, ils ont donc l'intention de *dire* quelque chose. Cependant, les peintures de genre sont foncièrement différentes. Le plus souvent, elles représentent une scène quotidienne où le sujet s'absorbe silencieusement dans son activité. Dans notre contribution, nous essayerons de répondre à la question suivante : si les peintures de genre n'ont pas l'intention d'instruire le spectateur, qu'est-ce qu'elles expriment alors ? Autrement dit, peuvent-elles exprimer quelque chose lorsque leur sujet ne dit rien ? C'est à propos de cette question que nous examinerons les scènes de genre de Chardin en les comparant avec celles de Greuze.

En effet, le terme de silence n'est lié à aucun genre pictural concret. Il est vrai que la notion de silence est subjective : on peut dire que les natures

<sup>2</sup> «Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...]»—A. Félibien : «Préface» aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667* ; dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle* (édition par Alain Mérot), Paris : ENSBA, 1996 : 45–59, pp. 50–51. Il est notable que Félibien distingue hiérarchiquement des catégories et des sujets différents sans pour autant utiliser le terme de «genre». D. Arasse : «Sept réflexions pour la préhistoire de la peinture de genre», in : *Majeur et mineur ? Les hiérarchies en art*, sous la dir. de G. Roque, J. Nîmes & Chambon, 2000 : 33–51.

mortes ou des paysages sont silencieuses puisqu'ils ne représentent pas généralement de sujets animés. Pourtant, dans les scènes de genre, nous retrouvons toujours des figures humaines qui ont la possibilité d'être silencieuses ou bruyantes. Avant d'aborder notre sujet principal, à savoir la manifestation visuelle du silence (et éventuellement du bruit) dans les scènes de genre, nous trouvons utile d'examiner la terminologie concernant la notion de silence pour mieux voir comment elle peut se rattacher à l'art pictural en général et plus particulièrement à la peinture de genre.

Les dictionnaires et les encyclopédies de l'époque ne s'intéressent pas beaucoup à la notion de silence. Parmi les peu de définitions qui traitent ce terme, nous examinerons de plus près de celle du *Dictionnaire Encyclopédique Quillet* et de celle du *Vocabulaire d'esthétique* rédigé par Étienne Souriau<sup>3</sup>. Selon l'encyclopédie mentionnée, le silence : « c'est l'opposé du bruit. [...] le silence fait le beau [...] Ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire [...] ce mot, outre sa signification ordinaire, se prend au figuré dans l'Écriture ; pour la patience, le repos, tranquillité : nous les conjurons de manger leur pain, en travaillant paisiblement, *in silentio* [...]. Ce terme désigne la retraite, la séparation du grand monde<sup>4</sup>. » Il est à noter que l'article se réfère à un répertoire de lexique relativement abondant que le terme silence peut couvrir : il désigne tous les aspects du sentiment que le silence peut causer en nous. Selon le *Vocabulaire d'esthétique* de Souriau le silence est

Au sens propre, absence de sons, de bruits. [...] il ya des silences partiels lorsque certains voix se taisent pour en laisser entendre d'autres ; le silence complet peut se rencontrer sortes de vides sonores où l'œuvre s'interrompt pour un temps. De tels silences peuvent avoir des fonctions esthétiques : suspension créant une attente, absence d'une réponse escomptée, etc. [...] Enfin on a pu soutenir que si l'on définit l'harmonie par l'absence de tout battement, le silence qui n'en peut comporter aucun serait la forme suprême de l'harmonie<sup>5</sup>.

Il est notable que l'auteur de l'article, Anne Souriau établit un parallèle entre le silence et l'harmonie. En plus, elle déclare que le silence est en quelque sorte un repos, une forme de l'harmonie : c'est justement le sentiment que les toiles de Chardin sont susceptibles de suggérer au spectateur.

<sup>3</sup> K. Bartha-Kovács : *A csend alakzatai a festészetben* [Des figures du silence en peinture], Budapest : L'Harmattan, 2010 : 15.

<sup>4</sup> A. Quillet (ed.) : *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, Paris : Librairie Quillet, 1962 : 548-549.

<sup>5</sup> É. Souriau : *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Quadrige/PUF, 1991 : 1292.

Dans toutes les scènes de genre exécutées par Jean-Baptiste-Siméon Chardin, nous retrouvons en effet le silence et l'immobilité des actions. René Démoris souligne également le caractère silencieux de l'œuvre de Chardin, dans son livre intitulé *Chardin, la chair et l'objet* : « Plus que d'autres, cette œuvre est placée sous le signe du silence, et pas seulement en raison des objets muets qu'elle représente<sup>6</sup>. » Selon lui, ce silence est lié à « un effet d'affect » représenté dans les toiles, et il cause par là une certaine difficulté pour les critiques qui veulent parler des compositions de Chardin. Bien que les critiques d'art de son temps reconnaissent également son talent, il est frappant de voir qu'ils parlent et écrivent très peu du peintre. René Démoris suppose que ce silence des théoriciens et critiques dure même de nos jours. Il explique ce fait avec un « mystère » présent dans les tableaux de Chardin qui rend difficile la tâche des critiques<sup>7</sup>.

Parmi les peintres français, c'est peut-être sur Chardin que la peinture hollandaise exerçait la plus grande influence. Les Hollandais lui ont transmis leur goût pour les scènes d'intérieur, aussi bien que celui de la durée qui s'épanouit dans le silence et l'attachement aux valeurs d'intimité. Dans son livre intitulé *Peinture et Temps*, Bernard Lamblin remarque que « Chardin est en effet, après Vermeer, le peintre qui a su le mieux susciter le sentiment de l'écoulement du temps<sup>8</sup>. » Ce rapprochement se retrouve aussi chez René Démoris qui affirme que « [Chardin a] été pris pour un peintre flamand. Et comme tel, condamné, dans une certaine mesure, au silence<sup>9</sup>. »

Le verbe « condamner » dans la citation donne à réfléchir. Effectivement, nous ressentons une certaine lenteur et patience dans les peintures de genre de Chardin où les personnages accomplissent leurs activités sans aucune précipitation. Cette patience « rend sensible dans la paix des intérieurs l'écoulement du temps dans *Le Bénédicité* où la jeune femme se détourne un instant de ses plats pour veiller à ce que les fillettes disent la prière<sup>10</sup> ». Chardin montre le travail de tous les jours des femmes non pas comme une activité physique dure et fatigante mais comme l'image d'un moment de bonheur et de tranquillité. Aussi sur *La ratisseuse de navets* voyons-nous « une

<sup>6</sup> R. Démoris : *Chardin, la chair et l'objet*, Paris : Olbia, 1999 : 8. René Démoris trouve que les tableaux peints par Chardin ont un effet de calme et non seulement parce que les personnages peints font une activité silencieuse mais aussi parce que ils le font tranquillement.

<sup>7</sup> « J'ai donc supposé que notre difficulté à parler de Chardin avait quelque rapport avec le silence de ses contemporains. » *Ibid.* : 9.

<sup>8</sup> B. Lamblin : *Peinture et temps*, Paris : Klincksieck, 1983 : 501.

<sup>9</sup> R. Démoris : *Chardin, la chair et l'objet*, *op.cit.* : 15.

<sup>10</sup> B. Lamblin : *Peinture et temps*, *op.cit.* : 502.



jeune fille de cuisine assise sur une chaise basse qui, le temps d'une pause, regarde distraitement dans la vague vers notre droite<sup>11</sup>». Par terre se trouvent divers légumes et ustensiles de cuisine et l'ensemble de la toile suggère une «paisible scène de rêvasserie<sup>12</sup>».

En regardant ce tableau, on se demande ce que la jeune fille peut regarder si attentivement. Peut-être rien, peut-être elle est représentée dans un moment de rêverie par la figure de la fille qui s'arrête en plein milieu de son travail : elle ne se soucie pas de l'écoulement du temps du tout. Pour elle, il est entièrement indifférent si son travail ne s'achève pas à l'heure, elle n'est alors guère un «modèle d'ardeur» au travail.

Chardin avait l'audace, presque unique en son temps, de ne rien vouloir raconter : il se refuse à toute anecdote, au pittoresque, au narratif, et ainsi à la moralisation. Ses peintures suggèrent la simplicité : il n'a peint que ce qu'il a vu, rien de plus. Mais il en a choisi, l'a simplifié, l'a réduit à l'essentiel. Dans ses œuvres, il n'y a rien de trouble, aucune sensualité, seulement un monde innocent et silencieux. En effet, Chardin met en scène la simplicité, l'harmonie entre les gens et les intérieurs où ils vivent. Pour ce qui est de son attitude à l'égard de la hiérarchie des genres, il l'a admise et ne voulait pas s'en sortir comme Greuze dont nous parlerons dans le détail plus loin : il a acceptée avec un zèle exemplaire les règles de l'Académie et les principes de son fonctionnement.

Les peintures d'histoire, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, se trouvent au-dessus des peintures de genre selon la hiérarchie picturale. Au XVIII<sup>e</sup> siècle cette hiérarchie implique le fait que la peinture doit «toucher» le spectateur. Les théoriciens de l'époque étaient convaincus que ce sont pas uniquement les thèmes allégoriques qui peuvent produire un effet sur le public. Pourtant, Diderot était persuadé que les tableaux de Chardin, qui n'ont pas des thèmes historiques proprement dites, peuvent aussi bien toucher le spectateur mais autrement que les tableaux d'histoire. Ses toiles suggèrent le silence et la tranquillité et, par là elles influencent aussi l'observateur :

On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, dans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> C. Bailey, Ph. Conisbee & T. W. Gaetgens : *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, Paris : La Renaissance du Livre, 2003 : 230.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 230.

<sup>13</sup> D. Diderot : «Salon de 1767», in : *Œuvres*, tome IV, Esthétique-Théâtre, éd. établi par Laurent Versini, Paris : Robert Laffont, 1996 : 230.

Parmi les critiques contemporains de son temps, le principal défenseur de Chardin était Diderot. Bien que Chardin ait été un peintre de natures mortes et de scènes de genre—qui occupaient les rang méprisés dans la hiérarchie—Diderot l’admire fidèlement. Il regrette le fait que ce soient seulement les peintres d’histoire qui reçoivent les plus grands mérites alors que les peintres des autres genres peuvent aussi bien réaliser des chefs d’œuvre, comme l’illustre sa phrase suivante : «Chardin n’est pas un peintre d’histoire, mais c’est un grand homme<sup>14</sup>.» Selon René Démoris, cette déclaration de l’écrivain montre son hésitation envers le peintre car on attend effectivement le mot «grand peintre» qui n’est pas pourtant prononcé. Diderot hésite sur le titre de Chardin, il n’ose pas mettre le peintre parmi les «grands peintres» mais il admet que Chardin est aussi talentueux que les peintres d’histoire, les seuls qu’on appelle à l’époque «grands peintres<sup>15</sup>».

A côté de Diderot, le critique d’art bien moins connu de son époque, Jacques Lacombe défend également Chardin dans ses écrits sur la peinture. Il est enchanté devant l’œuvre du peintre, il n’utilise que des adjectifs positifs lorsqu’il décrit ses tableaux. Il souligne aussi le caractère simple des personnages peints : il est vrai qu’il ne prononce pas le mot silencieux, mais sa description suggère que l’œuvre de Chardin est harmonieuse et suscite alors un effet semblable à bien des égards au silence.

On ne sera pas en droit de reprocher à M. Chardin d’être plagiaire, soit pour le choix de ses sujets, soit pour la manière de les rendre. Il s’est créé un genre nouveau, & qui est tout à lui. Son talent est de peindre des actions simples & naïves, avec une vérité surprenante. Mais ne croyez pas que ce choix demande peu d’invention ; il y a un art admirable à saisir dans une action, le moment le plus heureux, & dans les personnages l’attitude la plus convenable. [...] Au reste cette pratique est séduisante, mais elle demande sûrement beaucoup de patience & de tems<sup>16</sup>.

Chardin s’intéresse toujours aux personnes qui s’absorbent dans leurs activités ordinaires, en les faisant dans le plus grand silence. Cela caractérise aussi ses toiles qui représentent les jeux d’enfants. Il est remarquable que dans ces tableaux Chardin ne représente pas des enfants issus de la classe sociale inférieure, comme dans la majorité de ses scènes de genre, mais de celle de la

<sup>14</sup> *Ibid.* : 89.

<sup>15</sup> R. Démoris : *Diderot et Chardin : la voie du silence*, <http://www.fabula.org/colloques/document635.php>.

<sup>16</sup> J. Lacombe : *Le Salon*, in *Six pièces rares de l’année 1753*, s.l. [Paris], 1753 (Deloynes V/55).

bourgeoisie. Ces enfants jouent tous seuls, sans aucune surveillance adulte. L'enfant au toton est élégamment coiffé, soigneusement vêtu à la française, déjà comme un vrai adulte, contrairement au garçon de *La blanchisseuse* qui joue en présence d'une adulte, probablement de sa mère : il fait tout simplement des bulles de savon. Malgré leurs différences sociales, ils ont pourtant des points communs : c'est l'expression calme, silencieuse et oublieuse du monde qui les entoure et leur regard absorbé dans le jeu.

*Le Bénédicité* était, pendant longtemps, le tableau le plus célèbre de Chardin. Nous y voyons également des enfants non pas jouer mais exécuter une action beaucoup plus sérieuse : ils disent la prière avant le repas. Cette scène de tous les jours, délicate et tendre, nous fait penser à l'enfance, au moment où une mère apprend soigneusement à ses enfants des prières et, à travers elles, le comportement vertueux. Sur la toile en question, l'aînée prie en louchant sur son assiette alors que l'autre fille observe sa mère. Le silence comme toujours y est présent, tout comme l'attente et l'attention. La mère suspend son action un moment avant le déjeuner : Chardin a très bien saisi la transition entre le moment sacré et le moment profane. La singularité des tableaux de l'artiste est en partie due au fait que leurs thèmes ne sont pas loin du quotidien du spectateur : ils sont capables de le toucher, puisqu'il est fort probable que l'observateur ait tout aussi bien joué pendant son enfance, dit des prières, pris soin des enfants où fait le ménage. Les peintures de genre de Chardin sont baignées d'une certaine sentiment de nostalgie. Bernard Lamblin relève aussi cette caractéristique :

Le tableau d'histoire dit : Cela est arrivé une fois, le tableau de genre dit : Ceci arrive souvent, c'est de cette façon que les paysans se comportent à tel et tel moment et dans tel endroit, ou : ceci est ce qui arrive lorsque des cavaliers animés d'intentions belliqueuses se rencontrent<sup>17</sup>.

Pour exprimer l'effet du quotidien, autrement dit, pour que le spectateur ait le sentiment que « ceci arrive souvent », l'artiste a possédé une technique de l'imitation, une « manière » qui lui était propre et qui fascinait les critiques contemporains. A ces valeurs s'ajoute encore celle de l'imagination : contrairement aux sujets d'histoire, qui ne peuvent avoir qu'un seul contenu, les scènes de genre recourent à l'imagination de l'observateur<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> B. Lamblin : *Peinture et temps, op.cit.* : 501.

<sup>18</sup> « Or un événement historique dont la signification extérieure paraît capitale peut n'avoir qu'une seule signification intérieure des plus banales, alors qu'une scène de la vie journalière peut avoir une signification intérieure considérable, du moment qu'elle met en plein et claire

Comme nous venons de le voir, Chardin représente une ou deux personnes silencieuses qui ne communiquent avec leur entourage que par leurs gestes et par leurs comportements. En revanche, dans les peintures de Jean-Baptiste Greuze, nous rencontrons des sujets de genre beaucoup plus «bruyants». Quant à Greuze, il importe de noter qu'il voulait toujours devenir peintre d'histoire mais l'Académie royale de peinture et de sculpture en France a refusé son tableau qu'il lui a soumis comme morceau de réception. Ou, plus précisément, elle l'a refusé comme peinture d'histoire et ne l'a admise que comme peinture de genre. Le titre entier de cette peinture est : *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*. Après cet échec, Greuze est nécessairement resté peintre de genre, ce qui n'empêche pas que ses tableaux contiennent des caractéristiques originaires propres à la peinture d'histoire. Le trait peut-être le plus évident en est que Greuze voulait créer une «série narrative» d'épisodes, autrement dit, raconter une histoire par ses toiles et, par ce fait, il ne s'efforce pas de l'illustrer par des scènes silencieuses. Il avait apparemment le désir de hausser la peinture de genre au niveau de la peinture de l'histoire. Il nous semble qu'il voulait représenter les personnes de tous les jours en héros : pères nobles, mères dévouées, enfants respectueux. Il voulait réaliser par là «un roman en tableaux», avec une série des toiles dont les protagonistes sont tous issus de la même famille. Bien qu'il ne soit pas arrivé à mettre sur pied de véritables séries, nous sentons tout de même que *L'accordée de village* a trouvé sa conclusion deux ans plus tard, dans *La Pitié filiale*. L'artiste était toujours attaché aux thèmes familiaux. Dans son tableau *L'accordée de village*, le peintre a mis en image la vie domestique idéale : le prototype de la famille heureuse qui se ressemble. La toile montre la cérémonie des promesses de mariage et la signature de l'acte de mariage civil devant un notaire, qui précède la cérémonie religieuse. *L'accordée de village* fait pourtant allusion à plusieurs sujets : l'importance de l'agriculture, les liens familiaux, l'accroissement de la population, ainsi que la légitimité du contrat civil. Diderot retrouve dans ce tableau toutes les caractéristiques qu'il considère comme essentielles dans une œuvre artistique, c'est-à-dire les émotions et la bonne morale : «Sa composition est pleine d'esprit et de délicatesse. Le choix de ses sujets marque de la sensibilité et de bonnes mœurs<sup>19</sup>.» Elle est une toile complexe à laquelle l'artiste a visiblement beaucoup travaillé pour bien l'exécuter. Par cette

---

lumière les individus, l'activité humaine, le vouloir humain surpris dans leurs replis les plus secrets.» *Ibid.* : 467.

<sup>19</sup> D. Diderot : «Salon de 1767», *op.cit.* : 235.

complexité et par la famille nombreuse dans le tableau, la scène représentée devient encombrée et, ainsi, le spectateur peut la ressentir à juste titre comme bruyante. Dans l'autre peinture évoquée de Greuze, *La Piété filiale*, il illustre minutieusement une victime d'apoplexie, entourée de ses proches qui sont en train de lui apporter nourriture et réconfort dans une scène émouvante. Diderot y voit «une peinture morale» répondant à de nobles principes : un genre qui, comme la poésie dramatique, peut arriver «à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu<sup>20</sup>».

Contrairement à Chardin, Greuze aime représenter plusieurs personnages dans ses tableaux. En plus, les protagonistes sont le plus souvent en train de faire quelque chose, tout comme les enfants dans *La Piété filiale*, qui sont préoccupés de soigner leur père soit par le nourrissant soit par lui lisant des passages de la Bible. Cette peinture de genre est plutôt bruyante que silencieuse, tout comme le tableau précédent, par le sujet représenté et aussi par le fait que l'artiste avait l'intention de transmettre un message au public. Il voulait montrer le bon exemple de la famille idéale où la tendresse envers nos proches est fort présente et la chrétienté joue un rôle essentiel. Nous avons l'impression que le tableau est encombré avec la famille nombreuse. En revanche, les toiles de Chardin sont beaucoup plus dépouillées : elles contiennent le plus souvent seulement un ou deux personnages, ne comportent pas de «messages» pareils et ne servent pas à instruire le public.

Il importe de noter l'existence d'une peinture de Greuze, intitulée *Silence*. Malgré son titre, ce tableau ne semble pas tout à fait silencieuse. L'artiste représente l'instant de l'action d'une mère : elle pose sur ses genoux le plus jeune de ses fils qui vient de s'endormir pendant la tétée. Le sein de la mère est encore découvert : elle n'a visiblement pas eu le temps de prendre garde à le cacher. Les ustensiles de ménage sont arrangés sans ordre dans la chambre, la mère a été obligée de les abandonner subitement pour allaiter l'enfant qui criait. Une mère à trois enfants ne peut pas tout faire à la fois. Nous sentons bien que celui qu'elle fait taire, retire à demi de sa bouche une petite trompette de bois, mais qu'il est bien dans l'intention de s'y mettre le plus tôt qu'il le pourra. Nous voyons d'autre côté de l'image un enfant endormi sur une chaise. Son sommeil est profond, son tambour cassé attaché à sa chaise indique de sa part une grande sympathie pour le jouet<sup>21</sup>. C'est un très court moment de calme que la mère a pu réaliser par son ordre, pourtant

<sup>20</sup> *Ibid.* : 275.

<sup>21</sup> P. Rosenberg : *Greuze et l'affaire de Septime Sévère*, Paris : Somogy édition d'art, 2005 : 36.

il est fort probable que dans la présence de trois petits garçons, ce silence ne soit pas durable. Les jouets—le tambour et la trompette—démontrent que les enfants en général font un grand bruit. Il est intéressant de remarquer, en rapport avec le «message» du tableau, que l'artiste, en outre, se pose en défenseur de l'allaitement maternel par *Silence*. Greuze adopte, sur la question de l'éducation des enfants, un point de vue bien avant-gardiste. A l'époque, si l'on avait le moyen, on avait notamment la tendance à se séparer des enfants pour les mettre en nourrice. Pour revenir à notre sujet principal, à savoir la présence ou l'absence du silence dans les peintures de genre du point de vue de leur effet exercé sur le spectateur, nous pouvons constater que contrairement aux scènes de genre de Chardin, celles de Greuze sont fort bruyantes.

Après avoir analysé quelques scènes de genre de Chardin et de Greuze, nous pouvons désormais répondre à notre question de départ. Pour ce qui est de Chardin, il illustre le plus souvent des scènes de tous les jours avec des personnages quotidiens. Il n'a pas l'intention de transmettre un message moralisateur au public ou bien représenter toute une histoire par ses toiles comme Greuze, mais il montre des pauses dans les actions lorsque les personnages s'arrêtent pour un moment, toujours dans le plus grand silence. Sans rien dire, ils expriment le calme, la tranquillité dans une vie laborieuse où tout le monde se précipite d'achever son travail. En revanche, dans les scènes mouvementées de Greuze, les personnages semblent être saisis au milieu de leurs occupations quotidiennes «bruyantes». Nous pouvons alors constater que ce que les scènes de genre veulent exprimer paraît tout à fait évident dans le cas des toiles de Greuze, alors que pour celles de Chardin, foncièrement silencieuse, l'observateur a besoin de plus de temps pour comprendre leur contenu. Lors de l'observation du tableau, le spectateur reprend en effet, dans les deux cas, le «rythme» suggéré par la toile : le rythme du bruit, le rythme du silence.

## COLLABORATION MILITAIRE FRANÇAISE PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE : DES VOLONTAIRES FRANÇAIS DANS LA WAFFEN-SS 1943–1945

KRISZTIÁN BENE

Université Pécs  
Département d'Études Françaises  
Ifjúság útja 6.  
H-7624 Pécs  
Hongrie  
benekriztian@yahoo.fr

**Abstract:** The French military collaboration started with the *Légion des volontaires français contre le bolchevisme* (French volunteers' legion on Bolshevism). This military unit was a part of the German army as the 638th infantry regiment of the Wehrmacht. The legion was deployed on the front before Moscow as well as in the back area on the partisans from 1942 until 1944. In 1943, the German authorities started to recruit in France to establish a new French Waffen-SS unit. The volunteers got the instruction in the camp of Sennheim in Alsace and in Bohemia. The first contingent was deployed on the Red Army in Galicia. The mission was accomplished, but the losses were very high: 80 percent of the unit was killed, wounded or missing. Afterwards, the unit became a division with 7000 people, who fought in the combats of Pomerania and in the final battle of Berlin.

**Keywords:** France, collaboration, army, Second World War

### Les antécédants

La collaboration militaire française commence au lendemain de l'invasion de l'Allemagne contre l'Union soviétique. Les représentants de tels partis collaborationnistes comme le *Parti populaire français*, le *Rassemblement national populaire*, le *Parti franciste*, le *Mouvement social révolutionnaire*, expriment leur désir de participer à la croisade antibolchevique à côté des Allemands<sup>1</sup>. Le gouvernement français ne partage pas cet enthousiasme et n'a pas l'in-

<sup>1</sup> P. Giolitto : *Volontaires français sous l'uniforme allemand*, Paris : Perrin, 1999 : 14.

tention d'envoyer des troupes au front de l'Est, mais il donne sa permission pour les partis collaborationnistes<sup>2</sup>.

Peu de temps plus tard, les Allemands donnent leur permission de leur part qui résulte la fondation de la *Légion des volontaires français contre le bolchevisme* (LVF) le 7 juillet 1941. Cette association regroupe les gens qui souhaitent lutter contre les Soviétiques dans le cadre de l'armée allemande (*Wehrmacht*). Le recrutement qui commence aussitôt ne résulte que quelques milliers de personnes<sup>3</sup>. Ce chiffre médiocre montre bien que la majorité des Français n'acceptent pas l'idée de la collaboration militaire avec l'Allemagne. Il y a un bon nombre de Russes émigrés parmi les volontaires qui veulent continuer la lutte commencée 20 ans plus tôt contre le régime bolchevique<sup>4</sup>. Malgré cette réticence, les autorités allemandes soutiennent l'établissement d'une unité française au sein de la *Wehrmacht*. Cette faveur s'explique par le fait que la collaboration militaire française est un atout pour la propagande allemande et pas par l'importance militaire de la participation française<sup>5</sup>.

Les volontaires français reçoivent leur instruction militaire dans un camp d'instruction allemand sur le territoire de la Pologne appelé Deba (Dębica en polonais). La formation ne dure que quelques semaines, car la nouvelle unité (638<sup>e</sup> régiment d'infanterie) de l'armée allemande est déployée sur le front devant Moscou avant la fin de l'instruction ordinaire<sup>6</sup>.

Cette manque a de lourdes conséquences : le régiment de deux bataillons perd plus de 50 pour cent de son effectif pendant son engagement dans la première ligne de front la fin 1941<sup>7</sup>.

Cet échec nécessite la réorganisation de l'unité pendant la première moitié de 1942. On rétablit les deux bataillons, mais on élimine tous les éléments inaptes ou dangereux pour l'unité de la LVF et les bataillons sont déployés sur des lieux différents sous un commandement allemand<sup>8</sup>. La mission des bataillons change aussi : ils doivent lutter contre les partisans ce qu'on réalise avec une grande efficacité. Les succès réalisés pendant ces combats résultent

<sup>2</sup> E. Lefèvre & J. Mabire : *Par -40° devant Moscou*, Paris : Grancher, 2004 : 55.

<sup>3</sup> Le chiffre total des volontaires trouvés aptes au service militaire n'est que 13 400. Cf. Ph. Burrin : *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, Paris : Seuil, 1995 : 439.

<sup>4</sup> Gy. Bebesi : *A feketeszázak [Les Centaines noires]*, Budapest : Magyar Ruzsisztikai Intézet, 1999 : 301-302.

<sup>5</sup> J. Delarue : *Trafics et crimes sous l'occupation*, Paris : Fayard, 1968 : 162-164.

<sup>6</sup> P. H. Dupont : *Au temps des choix héroïques*, Paris : L'Homme libre, 2002 : 99.

<sup>7</sup> Archives nationales F 60 1688.

<sup>8</sup> E. Lefèvre & J. Mabire : *La Légion perdue*, Paris : Grancher, 2004 : 82.



le rétablissement du régiment le 1<sup>er</sup> septembre 1943<sup>9</sup>. La LVF continue la lutte contre les partisans, mais les conditions se dégradent : les partisans sont de plus en plus nombreux et mieux équipés, tandis que le ravitaillement et la position des Français se dégradent continuellement<sup>10</sup>.

En juin 1944, l'Armée rouge perce les lignes de l'armée allemande et les volontaires de la LVF doivent lutter contre les troupes régulières soviétiques au long du fleuve Bóbr (Bober). Les soldats français luttent remarquablement : ils stoppent l'avancée des troupes soviétiques pendant 36 heures et infligent de grandes pertes sur leurs adversaires<sup>11</sup>. Après ce succès indéniable, la LVF est retirée en Allemagne où son effectif est versé à la nouvelle brigade française de la SS<sup>12</sup>.

### La création d'une brigade d'assaut française au sein de la Waffen-SS

La situation militaire devient défavorable pour les pouvoirs de l'Axe à partir du tournant de la guerre au début 1943, ainsi les autorités allemandes sont intéressées par tous les moyens par lesquels on peut recruter plus de soldats. Dans le cadre de la campagne de recrutement de la *Waffen-SS*, elles commencent à s'intéresser au potentiel humain de la France et lancent un appel aux Français pour rejoindre la *Waffen-SS*<sup>13</sup>. Le gouvernement français, qui opte pour la collaboration, soutient cet effort et donne des garanties financières et juridiques pour les volontaires<sup>14</sup>.

Tous les citoyens français conformes aux conditions d'engagement<sup>15</sup> peuvent s'inscrire à l'organisation allemande. Les portes sont ouvertes pour les prisonniers de guerre en captivité et les ouvriers français effectuant une activité de *STO* (service de travail obligatoire) en Allemagne<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> Archives nationales 72 AJ 258, 232 14.

<sup>10</sup> (Sans auteur) : *Vae Victis ! ou deux ans dans la LVF*, Paris : La jeune parque, 1948 : 183.

<sup>11</sup> AN F60 1688.

<sup>12</sup> P. Masson : « La LVF nach Moscou », *Historia hors série* 40, 1975 : 135-146, p. 146.

<sup>13</sup> J.-L. Leleu : *La Waffen-SS. Soldats politiques en guerre*, Paris : Perrin, 2007 : 186-189.

<sup>14</sup> Archives nationales F 7 14956.

<sup>15</sup> Les conditions d'engagement étaient les suivantes. Age : 17 à 40 ans. Taille : 1,65 m. Etat normal de points de vue physique et moral, des aptitudes requises pour satisfaire les exigences d'une instruction militaire. Le volontaire ne peut avoir encouru de condamnation déshonorante. Archives nationales F 7 15 304.

<sup>16</sup> J. Malardier : *Combats pour l'honneur*, Paris : L'Homme libre, 2007 : 60.

Le recrutement connaît un succès inattendu au sein des Français : pendant quelques semaines, plusieurs milliers de candidats se présentent aux bureaux de recrutement ouverts partout en France et en Allemagne. La majorité des volontaires sont de jeunes ouvriers et étudiants (leur âge moyen est 18 ans) qui souhaitent rejoindre une unité d'élite prestigieuse. L'autre motif de l'engagement est la volonté d'éloignement de la situation politique intérieure française qui est confuse. Les jeunes ont marre de l'inactivité totale de gouvernement français, veulent agir et combattre sur le champs de bataille. Ils n'ont pas de possibilité de rejoindre les *Forces Françaises Libres*, ainsi paradoxalement ils sont contents de devenir les membres de la Waffen-SS. Le désir de l'action est plus fort dans leurs rangs que l'idéologie des camps adversaires<sup>17</sup>.

Les membres de la *Milice française* constituent une partie importante des volontaires. Le chef de l'organisation, Joseph Darnand, conclut un accord avec les autorités allemandes : la Milice reçoit des armes allemandes pour mener une campagne efficace contre les maquisards, tandis qu'elle envoie un nombre des miliciens bien instruits pour la Waffen-SS qui peuvent fournir les cadres de la nouvelle formation militaire. Cet échange a d'autre avantage aussi pour Darnand qui espère que les officiers miliciens peuvent influencer l'unité ce qu'il peut utiliser dans la guerre civile française éventuelle à l'avenir<sup>18</sup>.

### L'instruction

L'instruction a lieu en Alsace, dans le camp d'entraînement de Cernay (Sennheim en allemand). Les premiers volontaires français y arrivent l'été 1943 et leur instruction commence aussitôt. D'autres contingents de volontaires les suivent pendant l'année suivante. Leur nombre total est à peu près de 3000<sup>19</sup>.

Au début l'instruction, on met l'accent sur l'activité sportive. Les volontaires se sentent dans un village olympique : ils sont obligés de courir, de sauter, de plonger jusqu'à l'éternité. Ceux qui ne sont pas capables de suivre les exercices, sont remerciés et renvoyés en France. Pour le reste, bien maigri et très sportif, on commence la vraie instruction. Ils reçoivent un mélange de formation militaire et de celle idéologique. Ils passent leurs jours aux ter-

<sup>17</sup> L. Deloncle : *Trois jeunesses provençales dans la guerre*, Paris : Dualpha, 2004 : 77.

<sup>18</sup> F. Delatour : «SS et Français. Pourquoi?» *Historia hors série* 32, 1973 : 114-121, p. 115.

<sup>19</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques à la Waffen SS*, Paris : Editions du Lore, 2008 : 62.

rains d'exercices et dans les classes. La discipline est dure, mais les résultats sont spectaculaires. 50 pour cent des volontaires sont sélectionnés et retenus, ils constituent le régiment grenadier des volontaires français au sein de la Waffen-SS (*Französisches SS-Freiwilligen-Grenadier-Regiment*)<sup>20</sup>.

Les Français, restés dans les rangs de la nouvelle unité, sont obligés de prêter un serment militaire. Le serment est le suivant : «Devant Dieu, je jure obéissance absolue à Adolf Hitler, commandant en chef de l'armée allemande et aux supérieurs désignés par lui. Je jure d'être un soldat brave et fidèle et suis prêt à faire le sacrifice de ma vie pour respecter ce serment.»<sup>21</sup>

Après l'instruction de base, les meilleurs éléments de l'effectif sont élu pour des formations d'officier et de sous-officier dans les écoles spécialisées de la Waffen-SS à Posen-Treskau et à Bad Tölz. Les membres de ces stages reçoivent leur nouveau grade à la fin de l'instruction selon leurs résultats obtenus. La nouvelle unité française reçoit 26 officiers et 50 sous-officiers au printemps 1944<sup>22</sup>.

Le 1<sup>er</sup> mars 1944, le commandement allemand prend une décision inattendue : il transforme l'unité française en un régiment d'artillerie motorisé. Cette décision s'explique par l'impression faite sur les soldats allemands par l'artillerie française pendant la Première Guerre mondiale. Une partie de l'effectif français est tout de suite transféré dans une école d'artillerie en Bohême et l'unité est nommée le régiment d'artillerie lourde motorisé 500 des volontaires français de la SS (*schweres SS-Freiwillige-Artillerie-Regiment (mot.) 500 (franz.)*). Cependant les Français refusent cette idée, car ils veulent lutter comme fantassins. Le refus est tellement résolu que les autorités allemandes renoncent à cette idée<sup>23</sup>.

Le 1<sup>er</sup> avril 1944, tous les volontaires de la nouvelle unité sont regroupés à Networschitz, dans la proximité de Prague, où ils doivent constituer la brigade d'assaut des volontaires français de la SS (*Französische SS-Freiwilligen-Sturmbrigade*)<sup>24</sup>. Le chef de cette formation est le commandant Gamory-Dubourdeau. Le premier bataillon de la brigade (qui est le seul) est dirigé par le capitaine Pierre Cance. Le bataillon est constitué par une compagnie

<sup>20</sup> P. P. Lambert & G. Le Marec : *Les Français sous le casque allemand, Europe 1941-1945*, Paris : Grancher, 1994 : 106.

<sup>21</sup> AN F 7 15304.

<sup>22</sup> J. Mabire : *La brigade Frankreich. Le premier combat des SS français*, Paris : Grancher, 1996 : 15-16.

<sup>23</sup> F. Costabrava : *Le soldat baraka. Le périple européen de Fernand Costabrava Panzergrenadier de la Brigade Frankreich*, Nice : sans éditeur, 2007 : 74.

<sup>24</sup> L. Deloncle : *Trois jeunesses... , op.cit.* : 86.

de commandement, trois compagnies de voltigeur, une compagnie lourde et une compagnie de DCA (défense contre avion), mais cette dernière est envoyée pour l'instruction à Berlin<sup>25</sup>.

En mai, de nouveaux volontaires arrivent à Networschitz (Netvořice) qui sont retenus pour établir le deuxième bataillon de la brigade, c'est pourquoi le premier bataillon est transféré à Neweklau (Neveklov, quelques kilomètres plus tard) où on a continué l'instruction et la sélection des soldats. Malgré la présence des officiers français, récemment arrivés des écoles spécialisées, la formation est conduite par un officier allemand, capitaine Kostenbader. En juin, on arrive les casiers judiciaires et 10 pour cent des volontaires sont remerciés comme auteur des crimes<sup>26</sup>.

### Les combats en Galicie

Le premier bataillon de la brigade est déployé en Galicie au début août où la situation des armées allemandes est critique à cause de l'avance des troupes soviétiques. Le premier front (groupe d'armées) ukrainien réussit à percer les lignes allemandes et le commandement allemand a besoin de toutes les troupes possibles pour colmater la brèche. Cependant le reste de la brigade continue son instruction en Bohême pour créer le deuxième bataillon le plus tôt possible<sup>27</sup>.

Le premier bataillon arrive à Turka, en Galicie, le 5 août 1944 où il est attaché à la SS-division «*Horst Wessel*». Cette unité récemment établie ne possède que quelques bataillons disponibles, ainsi le renfort français est un atout primordial pour la division. Le combat de groupe (*Kampfgruppe* selon la terminologie militaire allemande) constitué par ces forces doit éliminer une poche soviétique dans la région de Krosno<sup>28</sup>.

L'unité française fait une marche de 100 kilomètres en trois jour pour rejoindre la division «*Horst Wessel*» le 8 août. Les volontaires sont tout de suite déployés contre les patrouilles russes sur l'aile gauche de l'unité allemande. Les vraies opérations commencent le lendemain quand le bataillon doit relever les unités de la 208<sup>e</sup> division d'infanterie allemande dans la première ligne. Le feu de l'artillerie soviétique est dévastateur et surprend les Français

<sup>25</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...* , *op.cit.* : 96.

<sup>26</sup> P. H. Dupont : *Au temps...* , *op.cit.* : 221.

<sup>27</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...* , *op.cit.* : 97.

<sup>28</sup> F. Costabrava : *Le soldat baraka...* , *op.cit.* : 74.

sur un terrain découvert. L'unité subit des pertes très importantes (12 morts, 60 blessés) et elle doit reculer à ses positions de départ. C'est seulement la 3<sup>e</sup> compagnie qui réussit à tenir ses positions contre les attaques des troupes russes. Malgré ce fait, le bilan du premier jour est décevant<sup>29</sup>.

Le 11 août, les volontaires français ne sont pas obligés de contenir des attaques soviétiques, car l'axe de progression russe change d'orientation. Cette pause leur permet de réorganiser les compagnies et rétablir le moral ébranlé des soldats après le choc du premier jour. Le 12, le commandement allemand lance une grande attaque contre les forces soviétiques dans la poche et les Français reçoivent une mission primordiale dans la réalisation de cette opération. Le bataillon français avance 5 kilomètres et occupent deux villages qui assurent des bases de départ pour l'attaque du lendemain réalisée par des troupes allemandes. Les résultats atteints méritent une citation dans l'ordre de jour de la division «*Horst Wessel*» et dans le communiqué de la OKW (*Oberkommando der Wehrmacht* : le commandement suprême des forces armées allemandes<sup>30</sup>).

Les volontaires français sont déployés de nouveau dans la première ligne les 14 et 15 août. Dans ces combats, ils réussissent à occuper tous les cibles désignés et atteindre la route stratégique Sanok-Krosno (Saanig-Krossen). Sur les deux ailes, les troupes allemandes font le même exploit, ainsi la mission est accomplie, on élimine la poche soviétique autour de Sanok<sup>31</sup>.

Le 16 août, le bataillon est relevé par une unité de la Wehrmacht et se rassemble dans un village (Wolica) derrière le front. Le bilan des premiers combats du bataillon est lourd : 20 morts (dont un officier), 110 blessés (dont 4 officiers). Le bataillon perd plus de 10 pour cent de son effectif, ainsi le baptême de feu se paye cher<sup>32</sup>.

Ensuite, l'ensemble de groupe de combat, constitué par la division «*Horst Wessel*» et le bataillon français, est envoyé dans un autre secteur du front. Il est dirigé dans la région de Mielec où il occupe des positions au long du fleuve Wisłoka le 17 août. Le lieu occupé par les Français a une importance stratégique, car la 5<sup>e</sup> armée de la Garde de 1<sup>er</sup> front d'Ukraine se trouve en face qui menace les troupes allemandes du secteur d'un encerclement dans le cas d'une percée réussie. Les troupes allemandes présentes sont faibles,

<sup>29</sup> L. Deloncle : *Trois jeunesses...* , *op.cit.* : 95.

<sup>30</sup> R. Forbes : *Pour l'Europe, les volontaires français de la Waffen-SS*, Paris : Aencre, 2005 : 128.

<sup>31</sup> Saint-Loup : *Les Hérétiques*, Paris : Presses de la Cité, 1965 : 24.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 28.

ainsi le bataillon français occupe un quartier de 15 km avec ses compagnies de grenadiers<sup>33</sup>.

L'attaque soviétique attendue se déclenche le 20 août avec des forces bien supérieures à leurs adversaires. Les compagnies du bataillon sont sévèrement accrochées et elles doivent décrocher vers le sud-ouest. Le recul est difficile à cause des unités russes infiltrées qui coupent la voie de retraite. Une partie de la formation française (la 1<sup>re</sup> compagnie et une section de la 3<sup>e</sup> compagnie) est encerclée et éliminée. Seulement une poignée de volontaires de ces unités réussissent à échapper du massacre<sup>34</sup>.

Cependant la section antichar du bataillon est détachée du commandement français et engagée dans le village de Radomyśl Wielki. Cette position est très importante car le propriétaire du village peut librement circuler vers le dos des unités franco-allemandes, ainsi sa défense est primordiale pour la survie de celles. La section, qui a été obligée de transmettre ses pièces antichar pour la division «*Horst Wessel*», doit contenir les attaques soviétiques par des effectifs et des moyens de fortune. Malgré les pertes extrêmement élevées, elle réussit à tenir ses positions jusqu'au soir du 21 août ce qui permet pour les autres unités de battre en retraite en ordre<sup>35</sup>.

Le bataillon (dont l'élément combattant ne représente plus que l'effectif d'une compagnie complète) prend des positions à Nagoszyn. Les survivants des unités détruites pendant la nuit y arrivent et s'intègrent au dispositif. Le village est constamment bombardé et subit des attaques. La ligne de résistance récemment créée est percée en plusieurs endroits et les pertes augmentent sans cesse, mais le bataillon tient ses positions jusqu'à l'arrivée de l'ordre de retraite à 19 heures selon lequel l'unité doit replier dans le village de Mokre<sup>36</sup>.

Les éléments du bataillon commencent la retraite tout de suite et se replient vers le sud-ouest l'un après l'autre. La marche est difficile car l'unité est de nouveau encerclée par les patrouilles russes qui barrent la voie vers l'arrière. Le bataillon forme un groupement de combat avec les restes de l'effectif et force le passage de la colonne dans un accrochage violent. Les Français trouvent le village occupé par l'ennemi, mais ils le libèrent et prennent de nouvelles positions de défense<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...*, *op.cit.* : 120–125.

<sup>34</sup> Saint-Loup : *Les Hérétiques*, *op.cit.* : 39.

<sup>35</sup> J. Mabire : *La brigade Frankreich*, *op.cit.* : 161–165.

<sup>36</sup> P. H. Dupont : *Au temps...*, *op.cit.* : 228–229.

<sup>37</sup> Saint-Loup : *Les Hérétiques*, *op.cit.* : 52.

Les attaques russes contre la nouvelle ligne de résistance commencent dès les premières heures le 22 août. La tenue des positions nécessite le déploiement de tout le monde y compris les chauffeurs et les cuisiniers. Les assauts sont repoussés, mais le prix de la résistance est élevé : les officiers et les hommes tombent l'un après l'autre. A 11 heures, il n'y a que deux officiers blessés (commandant Cance et lieutenant Fenet) dans le bataillon qui conduisent les hommes. A la fin de journée, les restes de l'unité sont retirés de la première ligne et amenés en camion à Dębica, puis à Tarnów où on établit le bilan de premier (et dernier) engagement de la brigade d'assaut française<sup>38</sup>.

Le 23 août, le bataillon Cance n'aligne que 130 hommes qui va augmenter à 200 après l'arrivée des éléments isolés de l'unité. Le bilan ultime est le suivant : 100 tués, plus de 660 blessés et 40 disparus. Sur les 19 officiers et aspirants, quatre sont morts, deux sont portés disparus, sept sont blessés et évacués. Même les survivants ne sont pas indemnes, leur majorité sont légèrement blessés<sup>39</sup>.

Le bataillon est cité dans l'ordre de jour la division «*Horst Wessel*» et général Trabandt, le commandant de cette dernière, propose 58 Croix de fer pour les volontaires français qui seront remises en novembre au camp de Wildflecken (sauf celles à titre posthume)<sup>40</sup>.

Après les pertes sévères subies, le bataillon est retiré dans l'arrière-pays. Il s'embarque en gare de Tarnów le 1<sup>er</sup> septembre et il arrive dans l'ancien corridor de Danzig (Gdańsk) le 5 septembre. Les autres unités de la brigade se trouvent déjà là, étant donné qu'elles doivent fournir le noyau pour la reconstruction et l'agrandissement de la brigade<sup>41</sup>.

### **La réorganisation : la naissance de la division Charlemagne**

La nouvelle unité française de la Waffen-SS doit regrouper tous les volontaires français engagés dans les rangs des forces armées allemandes, y compris la marine de guerre (*Kriegsmarine*) et les unités non-combattantes (*NSKK : Nationalsozialistisches Kraftfahrkorps*, Corps motorisé national-socialiste). La brigade reçoit un autre nom provisoire : la brigade française des SS (*Franzö-*

<sup>38</sup> F. Costabrava : *Le soldat baraka...*, *op.cit.* : 153-155.

<sup>39</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...*, *op.cit.* : 143.

<sup>40</sup> L. Deloncle : *Trois jeunesses...*, *op.cit.* : 97.

<sup>41</sup> Saint-Loup : *Les Hérétiques*, *op.cit.* : 65.

*sische Brigade der SS*). Sa création est liée à la décision de commandement allemand de lever des formations de volontaires étrangers pour qu'on puisse combler les pertes des armées allemandes lors de l'année 1944<sup>42</sup>.

Le dépôt de guerre de la nouvelle brigade est constitué à Greiffenberg, en Poméranie occidentale, où se trouve déjà celui du régiment de la LVF. Le commandant de l'unité est le général Puaud, le plus élevé en grade des officiers français disponibles. Il porte le grade de colonel en France, mais de la part des Allemands il n'est reconnu qu'un *Oberführer* (grade intermédiaire entre le colonel et le général sans équivalent dans l'armée française). En réalité, le vrai commandant de l'unité est le chef de l'inspection allemande des formations SS françaises (*Inspektion der französischen SS-Verbände*), le général de brigade Krukenberg<sup>43</sup>.

Les nouveaux effectifs de la brigade arrivent de la LVF (1 200), de la brigade d'assaut de la SS (2 000), de la Milice française (1 800), de la *Kriegsmarine* (1 000) et du *NSKK* (1 000)<sup>44</sup>. Le nombre des soldats est autour de 7 000, mais le niveau de leur instruction militaire est très varié, ainsi l'état-major divisionnaire envoie une grande partie de l'effectif dans de différentes écoles spécialisées pour combler les vides<sup>45</sup>. Les cadres de l'unité sont fournis par l'effectif de la Milice qui arrive dans le camp d'instruction en nombre à partir du novembre<sup>46</sup>.

La grande unité française au sein de la Waffen-SS porte le nom de «*Charlemagne*» qui avait déjà été choisi pour le futur régiment SS français en 1943 (malgré cette décision, certaines sources mentionnent que l'indication «*Jeanne d'Arc*» a été aussi retenue pendant longtemps comme un nom possible pour l'unité)<sup>47</sup>. La brigade a deux régiments qui portent les numéros 57 et 58, cependant les autres unités de la brigade sont indiquées par le numéro 57. Le régiment 57 est constitué majoritairement par les membres de la brigade d'assaut française, tandis que celui 58 est marqué par la pré-

<sup>42</sup> AN 72 AJ 258, 232 14.

<sup>43</sup> *Idem*.

<sup>44</sup> L. Levast : *Le soleil se couchait à l'Est*, Paris : L'Homme libre, 2008 : 34.

<sup>45</sup> Les écoles sont les suivantes : celles de Neweklau (stage d'officier), de Josefstadt (stage d'artillerie), de Hradischko (stage de génie), de Janowitz (stage d'antichar), de Sterzing (stage de transmission), de Munich (stage de DCA), de Göttingen (stage de cavalerie), d'Orianenburg (stage d'interprète), de Lissa (stage d'artillerie de campagne), de Breslau (stage d'administration), de Stettin (stage d'infirmier) et de Berlin (stage de mécanicien). Cf. J. Malardier : *Combats pour l'honneur*, *op.cit.* : 76.

<sup>46</sup> J. Auvray : *Les Derniers Grognards*, Paris : Irminsul, 1999 : 40.

<sup>47</sup> L. Levast : *Le soleil... , op.cit.* : 36.



sence des ex-légionnaires de la LVF. Les régiments ne disposent que deux bataillons, ainsi ils sont relativement faibles. La brigade contient un bataillon de chasseurs de chars, un groupe d'artillerie, une compagnie de génie, celle de travailleurs, celle de transmissions et celles des différents services)<sup>48</sup>.

A la fin d'octobre 1944, la brigade française quitte le corridor de Danzig pour le camp d'instruction de Wildflecken en Basse-Franconie afin de continuer l'entraînement. Le moral des soldats n'est pas élevé, car la France est perdue pour eux, comme la guerre aussi, ainsi leur destin semble bien sombre. En plus, l'état militaire de l'unité n'est pas du tout bien. Il y a des déficiences en matière d'armement, d'équipement, même d'habillement. L'instruction est insuffisante et n'est pas menée à terme, celle pourrait être finie en juin 1945. Un grand nombre de stagiaires est loin de l'unité, leur retour est envisagé au printemps<sup>49</sup>.

Pendant ce temps-là, le 10 février 1945, la brigade devient la 33<sup>e</sup> division de grenadier «Charlemagne» de la SS (33. *Waffen-Granadier-Division der SS «Charlemagne» (franz. Nr. 1.)*)<sup>50</sup>. C'est un changement prestigieux, mais n'entraîne ni l'augmentation d'effectifs, ni la modification des tableaux de guerre, ainsi l'unité est bien plus faible que son grade laisse penser<sup>51</sup>.

### Les combats en Poméranie

La grande partie de l'unité (les deux régiments d'infanterie, le bataillon de chasseurs de chars et quelques unités divisionnaires) est déployée en Poméranie contre les troupes russes à la fin février 1945. La situation des troupes allemandes dans la région est désespérée : la 2<sup>e</sup> armée du colonel-général Weiss, à laquelle la division française est rattachée, s'oppose au 2<sup>e</sup> front de Biélorussie possédant des forces bien supérieures. L'offensive de ces dernières se déclenche le 24 février quand les troupes françaises sont en train de débarquées et démunies des armes lourdes. Malgré le fait qu'elle est inapte au combat, le commandement allemand envoie la division française à la première ligne pour arrêter l'avance soviétique<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> P. H. Dupont : *Au temp...*, *op.cit.* : 244-245.

<sup>49</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...*, *op.cit.* : 143.

<sup>50</sup> Ce numéro a été attribué à une division hongroise détruite pendant le siège de Budapest, ainsi l'unité française le reçoit. Cf. R. Bail : *Les croix de Monseigneur de Mayol de Lupé*, Paris : Dualpha, 2000 : 204.

<sup>51</sup> A. Bayle : *Des jeux olympiques...*, *op.cit.* : 173-174.

<sup>52</sup> L. Levast : *Le soleil...*, *op.cit.* : 76.

Les unités de la division repoussent plusieurs assauts, mais finalement elles sont obligées de replier et occuper de nouvelles positions le 26 février. Ce jour-là, 500 personnes (tués ou blessés) manquent déjà à la division, c'est pourquoi le commandement allemand considère que l'unité française n'a plus guère de valeur combative. C'est pourquoi la division doit se regrouper derrière le front et réorganiser ses effectifs. Après une marche de 80 kilomètres, les Français se regroupent à Belgard où on constitue un régiment de marche avec les éléments les plus aptes et un régiment de réserve avec le reste<sup>53</sup>.

Pour le 3 mars, la division est encerclée à Körlin par les troupes soviétiques mécanisées et soutenues par des blindés. L'état-major divisionnaire organise la percée vers l'ouest en plusieurs échelons. La grande partie des troupes (à peu près 2 000 hommes) est anéantie par des blindés soviétiques aux alentours de Belgard. Presque tout le monde est assassiné ou capturé, y compris le commandant de la division, le général Puaud qui disparaît à jamais<sup>54</sup>.

La seule unité qui réussit à réaliser la percée, c'est le bataillon Fenet (I/57) accompagné par général Krukenberg et ses officiers. Cette unité atteint la Mer Baltique le 9 mars où elle réalise une nouvelle percée vers l'ouest ensemble avec les unités allemandes encerclées. 724 officiers, sous-officiers et grenadiers du bataillon réussissent à échapper à l'anéantissement<sup>55</sup>.

Pendant ce temps-là, 600 hommes de la division participent dans la défense de Kolberg, grande ville portuaire, qui joue un rôle important dans l'évacuation des civils et des soldats de Poméranie. Un autre bataillon de fortune fait la même chose dans la poche de Danzig. Dans tous les deux cas, les survivants sont évacués par mer et transportés en Allemagne où ils peuvent rejoindre une partie de la division<sup>56</sup>.

Après la destruction de la division, la réorganisation de l'unité française se déroule dans deux lieux différents : une partie des survivants est dirigée à Wildflecken où on constitue un régiment de circonstance de 1 200 hommes tandis que l'autre partie des soldats (1 100 hommes) est regroupée près de Neustrelitz basée sur le bataillon Fenet. Les deux unités ne sont pas regrou-

<sup>53</sup> J. Mabire : « Les Waffen SS français, derniers défenseurs du bunker de Hitler », in J. Dumont (ed.) : *Les grandes énigmes de l'occupation*, Genève : Crémille, 1970 : 65-137, p. 109.

<sup>54</sup> L. Deloncle : *Trois jeunesses...*, *op.cit.* : 127.

<sup>55</sup> P. Rostaing : *Le prix d'un serment. 1941-1945. Des plaines de Russie à l'enfer de Berlin*, Paris : Librairie du Paillon, 2008 : 172-174.

<sup>56</sup> J. Mabire : « Les Waffen SS français... », *op.cit.* : 115-118.

pés à cause de la situation militaire générale, ainsi leur destin est différent. La première ne voit plus de grands accrochages et se rend aux Américains quelques mois plus tard. La deuxième aura encore une mission importante à accomplir.

### Les derniers efforts : la défense de Berlin

Ce deuxième élément subit une reprise en main difficile, car la plupart des officiers français les plus gradés sont tués, blessés ou disparus. On organise un bataillon de travailleurs de 400 hommes à partir de ceux qui refusent de poursuivre le combat. Le reste de l'unité (700 hommes au plus) forme un régiment grenadier (*Waffen-Grenadier-Regiment der SS «Charlemagne»*) ayant deux bataillons d'infanterie (ceux 57 et 58) et un bataillon lourd<sup>57</sup>.

Le 24 avril, un ordre arrive de Berlin selon lequel le général Krukenberg doit constituer un bataillon d'assaut (*Sturmbataillon*) et rejoindre les défenseurs de la capitale. Le bataillon comprend un état-major et cinq compagnies de grenadiers de 60–70 hommes en chacune. Les membres de cette formation reçoivent un complément de fusils-mitrailleurs MG 42, de fusils d'assaut *Sturmgewehre* 44 et des armes antichars (*Panzerfäuste*). A cause des difficultés une partie des hommes n'arrivent pas dans la capitale, ainsi l'effectif est à peu près 320 à 330 hommes<sup>58</sup>.

Le bataillon arrive à Berlin le 24 avril et est déployé contre les troupes soviétiques le 26 avril rattaché à la division «*Nordland*» dans le quartier de Neukölln. L'unité réalise une attaque fougueuse, gagne de terrain, mais elle perd presque la moitié de son effectif en tués, blessés ou disparus. Pendant le siège de Berlin, c'est la contre-attaque la plus réussie<sup>59</sup>.

Le 27 avril, le bataillon épuisé est au repos et divisé en équipes de destruction de chars. Le lendemain, l'unité française est déployée dans la défense de la Wilhelmstrasse où les chars russes attaquent en masse. Malgré les immenses efforts des troupes soviétiques, les Français arrêtent les ruées de l'Armée Rouge. Le 28, les volontaires reçoivent un renfort constitué par une centaine d'hommes de la Ministère de l'Intérieur qui sont peu aptes au service militaire<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> P. Rostaing : *Le prix d'un serment...*, *op.cit.* : 175–176.

<sup>58</sup> L. Levast : *Le soleil...*, *op.cit.* : 99.

<sup>59</sup> Saint-Paulien : *Les lions morts. La bataille du Berlin*, Paris : Plon, 1958 : 65.

<sup>60</sup> G. Bernage : *Berlin 1945*, Bayeux : Heimdal, 2005 : 123.

Sous la pression des troupes russes, le reste du bataillon recule de pas en pas, mais il continue la lutte. L'intensité des combats est prouvée par le fait que selon le commandement allemand, les volontaires français détruisent 62 chars soviétiques entre le 26 avril et le 1<sup>er</sup> mai. Ce résultat extraordinaire vaut 4 croix de chevalier de la Croix de fer pour les membres de l'unité qui est une reconnaissance particulière<sup>61</sup>.

Le 30 avril, un communiqué soviétique annonce la chute de la capitale allemande pour le 1<sup>er</sup> mai. Au même jour, Adolf Hitler se suicide dans son bunker, seulement 800 mètres au nord des positions des Français. Mais les volontaires français tiennent leurs positions devant la chancellerie. Les attaques russes sont extrêmement violentes, mais elle ne réussissent pas à percer la ligne de défense. Le soir du 1<sup>er</sup> mai, les derniers défenseurs allemands se rendent, mais les Français, qui ne reçoivent pas l'ordre, gardent leurs positions. On peut déclarer que littéralement ils sont les derniers défenseurs du bunker de Hitler<sup>62</sup>.

Le 2 mai, les rares survivants de l'unité essaient de s'évader vers l'Ouest dans le tunnel du métro, mais finalement ils sont découverts et pris comme prisonniers. Leur destin est varié : l'exécution sur place, le camp de prisonnier soviétique, la prison ou le peloton d'exécution en France, éventuellement le service militaire en Indochine<sup>63</sup>. Le bilan est contradictoire : la société d'après-guerre anticomuniste punit sévèrement ceux qui ont choisi le même combat, mais prématurément.

<sup>61</sup> E.-G., Krätschmer, *Die Ritterkreuzträger der Waffen-SS*, Göttingen : Plesse Verlag, 1957 : 411.

<sup>62</sup> P. Rostaing : *Le prix d'un serment...*, *op.cit.* : 200-203.

<sup>63</sup> G. Bernage : *Berlin 1945*, *op.cit.* : 166.

RAPPRESENTAZIONE INSOLITA DEI GRANDI FONDATORI  
DELLA CITTÀ DI ROMA NELLA *GENEALOGIA DEORUM*  
*GENTILIUM* DI GIOVANNI BOCCACCIO

ZSÓFIA BABICS

Università Cattolica Pázmány Péter  
Egyetem u. 1.  
H-2087, Piliscsaba  
Ungheria  
babics.zsofi@t-online.hu

**Abstract:** This paper has a twofold purpose. On the one hand, its objective is to explore two chapters concerned with Aeneas and Romulus in Boccaccio's *Genealogy*, more closely, to address the issue of the two heroes' death. The author ends their lives in a surprisingly similar and undeserved way, to which there is no reference in other sources. On the other hand, examining those matters, the paper wishes to point out Boccaccio's unusual humanistic approach to the subject of his work, i.e., to heathen mythology or to the sources he exploited. In the majority of cases he prefers the latter and at times Christian authors' opinion to those of the antique writers despite the fact that he is aware of a considerable amount of ancient sources and attempts to use each of them in his works.

**Keywords:** Boccaccio, *Genealogia deorum*, Romulus's death, Aeneas's death, Christian humanism

[...] si tangere portus  
infandum caput ac terris adnare necesse est,  
et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret,  
at bello audacis populi vexatus et armis,  
finibus extorris, complexu avulsus Iuli  
auxilium imploret videatque indigna suorum  
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae  
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,  
sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Virgilio: *Eneide*. (nei seguenti: *Aen.*) IV. 612sgg.

Con queste celebri parole la regina Didone maledice Enea nel canto quarto del poema di Virgilio. Come si sia avverata la maledizione contenuta negli ultimi versi (cioè che Enea muoia prematuramente, restando insepoltto), il poema non ce lo rivela. Tanto più lo conosciamo dai capitoli della *Genealogia* di Boccaccio. Il nostro autore, anche se è ovviamente un devoto del poeta mantovano, guida di Dante, fa finire la vita del pio Enea di progene divina, in modo abbastanza sorprendente, e tratta allo stesso modo pure Romolo, similmente prole degli dèi, che riveste un ruolo altrettanto cospicuo nella mitologia romana.

Lo scopo dell'articolo presente è duplice: trattare da una parte quei due capitoli, particolarmente le domande sorte in rapporto alla morte delle due grandi figure mitologiche; e dall'altra, come spero che emergerà bene dall'analisi, rappresentare l'attitudine peculiarmente umanistica con cui Boccaccio si rapporta al suo tema. In altre parole: l'uso che egli fa della mitologia pagana, e delle fonti usate, conosciute capillarmente (come si chiarisce dall'indice dell'edizione del 1951, si serve di opere di più di centonovanta autori diversi),<sup>2</sup> a testimonianza di una minuziosità straordinaria che mira a raccogliere tutto lo scibile nella descrizione delle storie mitologiche.

<sup>2</sup> Nell'edizione dell'opera curata da Vincenzo Romano, una parte di valore non trascurabile è costituita dall'indice delle fonti, allegata alla fine. (Indice degli autori e delle fonti. *Genealogia* 867–893.) — Ho utilizzato l'edizione del 1951 della *Genealogia* (Giovanni Boccaccio: *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, Bari: Gius. Laterza & figli 1951, nei seguenti: *Genealogia*) L'edizione in questione ricomincia la numerazione delle righe ad ogni pagina, perciò nelle citazioni darò il numero del libro e del capitolo (numeri romani) e poi, per facilitare il ritrovamento del luogo, aggiungo anche il numero di pagina e di riga dell'edizione del 1951 (cifre arabe). Nella maggioranza dei casi, cioè quando in base ai riferimenti di Boccaccio era possibile identificare le singole fonti, l'edizione indica il luogo esatto da dove l'autore ha attinto le sue informazioni. In base a questo possiamo dire quanto segue sugli autori usati. Lui rinvia a più di 190 fonti nella sua opera (naturalmente alcuni vengono citati una sola volta, come p.e. Zenodoto, Nevio, Ambrogio). Da questa quantità di fonti si vede bene, che ha cercato di raccogliere tutto quello che poteva: autori greci come quelli latini, autori pagani come quelli cristiani. Per quanto riguarda i greci dobbiamo comunque far notare che li cita normalmente in maniera indiretta, attraverso qualcun altro. Tra le sue fonti si trovano i suoi contemporanei (Barlaam, Andalò del Negro, Leonzio Pilato) e naturalmente Dante (a lui tuttavia fa riferimento solo cinque volte), i Padri della Chiesa (p.es. Ambrogio, Anselmo, Eusebio, Lattanzio, Agostino, ecc.) e naturalmente autori antichi: Virgilio, Livio, Ovidio, Cicerone, Plinio o autori più tardivi, come Macrobio, Fulgenzio, Teodonzio. Riporta citazioni qualche volta anche dalle Sacre Scritture e inoltre da un alto numero di autori sconosciuti (p.es. Gaio Flacco, Gaio Celio, Tarquizio). — Boccaccio, nel Libro XV, in cui si difende contro i suoi avversari che gli rimproverano di riferirsi a storie sconosciute di autori sconosciuti, scrive ampie digressioni sull'autorevolezza dei singoli scrittori, tra cui dei suoi contemporanei e usa parole veramente crude per ammonire quelli che non credono qualcosa

Sarebbe logico cominciare il nostro tema con il capitolo dedicato a Enea. Ma avendo non piccola portata l'episodio della regina Didone nella vita — anzi, come sopra ho già accennato a proposito della maledizione, non meno nella morte dell'eroe troiano —, mi pare giusto di dedicare qualche parola al capitolo della regina di Cartagine, limitandomi a ciò che pertiene strettamente al nostro tema. Così per chiarezza userò l'ordine della *Genealogia*, cioè prima il capitolo di Didone, poi quello di Enea, e infine quello di Romolo.

Nel capitolo dedicato a Didone<sup>3</sup> si può incontrare anche due volte l'espressione: *ut Vergilio placet* (come piace a Virgilio) Il primo caso è la descrizione della discendenza della regina,<sup>4</sup> la quale, decoro più luminoso delle donne, come piace a Virgilio, fu figlia di Belo; il secondo è rinvenibile nella descrizione delle circostanze della sua morte.<sup>5</sup> Qui dopo aver ripetuto la variante di Virgilio, dalla scelta delle parole<sup>6</sup> possiamo facilmente trarre la conseguenza che Boccaccio si inclini più ad accettare le cose scritte dallo storiografo Giustino,<sup>7</sup> a cavallo dei secoli III e IV, scrivendo che la regina, fedele alla memoria del suo marito salì sul rogo invece di accettare l'amore forzato del re di Musitania. Tale versione, infatti esistente già nell'antichi-

---

solo perché non conoscono il nome dell'autore. "Dicunt igitur hi me inauditos a se inducere autores, quasi, quia eorum nomina non audiverint, non illis integra prestanda sit fides. Insipientis equidem est credere nil preter quod viderit fide dignum, quasi lectis fidem legendo iniunxerit ipse! ... Legant, perscrutentur, et invenient, quod non norunt, ..." (*Genealogia* XV. Cap. VI.) Cioè, se non credono, vadano essi stessi a ricercarli. Boccaccio a questo punto afferma di aver compiuto queste ricerche. È vero: Boccaccio, sulle orme di Petrarca ha cercato opere sconosciute nella biblioteca di Montecassino (P. es. Varrone, Cicerone, Marziale, Tacito, Apuleio), e ciò è un suo merito perenne nel campo della filologia — "di valore più salda attività propriamente filologica," come dice Contini (Gi. Contini: *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, 1970: 697).

<sup>3</sup> *Genealogia* II. Cap. LX.

<sup>4</sup> "Dido precipuum matronalis pudicitiae decus, *ut Vergilio placet*, Beli regis fuit filia." *Genealogia* II. Cap. LX. 106,3.

<sup>5</sup> "Ad hanc (Didonem) accessisse Eneam profugum, vi tempestatis impulsus, et hospitio thoroque susceptum ab ea, *Virgilio placet*, eamque, discedente a se Enea, ob amoris impatientiam occisam." (*Genealogia* II. Cap. LX. 106,17sgg).

<sup>6</sup> "Verum Justinus et historiographi veteres aliter sentiunt." (*Genealogia* II. Cap. LX. 106,3.) — Cioè: Giustino, ed altri, i quali per giunta non sono poeti, bensì storiografi antichi, la storia non *placet* diversamente, ma *aliter sentiunt*, hanno un altro parere sugli eventi. Anche se il significato dei due verbi non differisce radicalmente (volendo dire ambedue fondamentale un modo di pensare, con una sfumatura semantica di diverso grado), *Justinus et veteres historiographi* ci fa pensare che per l'autenticità del racconto conviene accettare di più il loro parere che non quello del poeta.

<sup>7</sup> M. Giuniano Giustino: ha composto un riassunto intitolato *Trogi Pompei Historiarum*

tà, è in totale contrasto con la storia di Virgilio. Come nella frase seguente constata anche il nostro autore: “Quod etiam longe aliud est a descriptione Maronis?”<sup>8</sup> (Il che similmente è molto lontano dalla descrizione di Virgilio.) Essendo questa l’ultima frase del capitolo richiama ancora di più l’attenzione del lettore, e lascia ancora meno dubbi che Boccaccio presti più fede alla variante di Giustino, pur senza dirlo apertamente.

In base a queste frasi scelte e sopraccitate non possiamo certamente venire alla conclusione che Boccaccio non rispettasse Virgilio come autorità.<sup>9</sup> Possiamo ipotizzare che in questo caso abbia trovato una fonte storiografica che considerava più autorevole della parole di un poeta. Potremmo pensare di più che forse Boccaccio non riuscì a intravedere il carattere di Enea manifestato nell’abbandono di Didone, e quindi ritenne una soluzione migliore non accettare che Enea fosse mai passato per Cartagine. L’altra possibilità, a cui fa menzione Boccaccio nel *De mulieribus claris* nel capitolo dedicato a Didone, è che Enea arrivò a Cartagine solo dopo la morte della regina, e che dunque non si incontrarono mai.<sup>10</sup>

Questi aspetti meritano di esser presi in considerazione, così da comprendere meglio come mai Boccaccio, grande veneratore di Dante, non ha dato ragione in tutti i casi a Virgilio. Il suo giudizio sul poeta mantovano,

---

*Philippicarum epitoma* a cavallo tra il III e IV secolo. Ergo ci troviamo di fronte al fenomeno che Boccaccio considera più autentici gli autori vicini alla sua epoca rispetto a quelli dell’epoca d’oro. (Per Giustino v. T. Adamik: *Római irodalom a késő császárkorban* [Letteratura romana nell’eta tardoimperiale], Budapest: Seneca kiadó, 1996: 156–157. La parte riferente a Didone: *Historiarum Philippicarum in epitomen redacti a M. Iuniano Iustiniano Liber XVIII, VI,1–7*).

<sup>8</sup> *Genealogia* II. Cap. LX. 106,32.

<sup>9</sup> Anche se ritroviamo la metà della frase “ut... placet” riferita a Livio, ma solo unica volta, e nel caso di un aneddoto, di cui in realtà non troviamo traccia nello storico patavino.

<sup>10</sup> Boccaccio tratta dettagliatamente la figura di Didone sia nel *De casibus virorum illustrium*, sia nel *De mulieribus clairs*. Nel primo non fa neanche una menzione del fatto, che Enea avesse avuto qualsiasi ruolo nella vita della regina, nel secondo invece, raccontando che Didone era salita sul rogo per evitare il matrimonio forzato col re di Musitania, volendo rimanere fedele al suo marito, Siceo, e rimanere nella sua virtù degna di una moglie pudica, perché la aveva tenuto più prezioso di tutto, anche della vita, il nostro autore aggiunge: “Quo concessio atque adveniente Enea Troiano nunquam viso, mori potius quam infringendam fore castimoniam rata, in sublimiori patrie parte, opinione civium manes placatura Sicei, rogom construxit ingentem et pulla tecta veste et cerimoniais servatis variis, ac hostiis cesis plurimis, illum conscendit, civibus frequenti multitudine spectantibus quidnam factura esset.” (*De mulieribus claris* XLII.). — La fonte di Boccaccio poteva essere Petrarca, che in una lettera mandata a Federico Aretino (*Seniles* IV, 5), e nei *Trionfi* dice, che Enea e Didone non hanno incontrato mai, poichè Enea è stato a Cartagine quando lungo tempo passava dalla morte di regina. (Per l’informazione sono grata a Ágnes Máté, dottoranda da SZTE).



come si vedrà più avanti, nel capitolo su Enea, (ma potremmo trovare lo stesso anche nel caso delle altre figure dell'Eneide, quali Creusa o Laocoonte),<sup>11</sup> non sempre lo favorisce nemmeno in altri episodi.

### **Pater Aeneas**<sup>12</sup>

Boccaccio in questo capitolo si appoggia prima di tutto su Virgilio. Descrive la fuga da Troia e accenna anche alla tradizione secondo cui Enea era stato lasciato uscire da parte dei Greci. Potè andarsene illeso assieme al padre, al figlio e ai suoi uomini. Anche se nell'*Eneide* non possiamo leggere di questo, esiste comunque una tradizione, secondo la quale Enea si era ritirato prima dell'incendio della città sul monte Ida, siccome con la morte di Laocoonte era ormai diventato chiaro che Troia fosse stata abbandonata dagli dèi e che dovesse perire.<sup>13</sup> Boccaccio dà due spiegazioni alla benevolenza dei Greci. Secondo la prima Enea ha ricevuto la libera uscita per il suo tradimento.<sup>14</sup> Ciò concorda con quanto leggiamo nel capitolo su Creusa, cioè che Enea sacrificò la moglie, costretto da un contratto stipulato coi Greci.<sup>15</sup> Questa ipotesi, cioè che Enea avrebbe commesso un tradimento, è sorprendente da diversi punti di vista. Vistosamente Boccaccio non fa menzione in nessun punto dell'epiteto adoperato da Virgilio, cioè non parla mai di Enea come di uomo *pío*, e risulta abbastanza strano che l'autore, conoscitore perfetto dell'Eneide, non menzioni tale qualità. Se ciò per qualche motivo fosse importante per lui, potrebbe anche presentare il figlio della dea Venere non solo in base alle caratteristiche positive. Un qualsiasi tradimento comunque fa parte dei peccati più gravi, e non è del tutto chiaro come mai Boccaccio, che aveva peraltro senso morale acutissimo, non lo giudicasse così grave da poter sviare la considerazione del personaggio da parte dei lettori, rendendo Enea addirittura una figura negativa. Anche se non teniamo presente l'aggettivo *pío*

<sup>11</sup> Creusa secondo la versione di Boccaccio diventa vittima del patto tra Enea e i Greci, che per la vita di Creusa gli avevano assicurato via libera dalla città; nel caso di Laocoonte il nostro autore mette in dubbio, che il sacerdote alla fine sia morto nello stringimento dei serpenti, o no. Creusa: *Genealogia* VI. Cap. XV.; Laocoonte: *Genealogia* VI. Cap. XLIII.

<sup>12</sup> *Genealogia* VI. Cap. LIII.

<sup>13</sup> K. Kerényi: *Görög mitológia [Mitologia greca]*, Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1997<sup>2</sup>: 358.

<sup>14</sup> "Qui (Aeneas), et si multa clara facinora apud Troiam egerit, secundum tamen quosdam proditionis patrie macula notatus est, et inter alia trahitur in argumentum, quod incolumis cum filio et navigiis et parte copiarum abire permissus sit, cum fere in ceteros sit sevitum." (*Genealogia* VI. Cap. LIII. 322,29sgg).

<sup>15</sup> V. la nota II.

di Enea, non può essere compatibile con il carattere di Enea un tradimento quale l'uccisione della regina Creusa di stirpe regale o la consegna della città. Naturalmente può darsi che Boccaccio abbia raccolto anche qui tutto quello che c'era a disposizione, e solo per essere più preciso possibile abbia citato anche questa variante. Tale mia ipotesi è sorretta dall'espressione *secundum quosdam* che troviamo nella frase già citata.<sup>16</sup> In base al contenuto della frase, nonostante il fatto che Enea si sia distinto con numerosi atti valorosi durante l'assedio di Troia, "secondo alcuni" è diventato famoso piuttosto tradendo la patria. Il tradimento viene confermato—continua Boccaccio—dal fatto che lo lasciano andare via illeso assieme al figlio e alcuni uomini che riempiono alcune navi, mentre gli altri vengono sterminati crudelmente. Non sappiamo se qui basi già alla sua opinione propria o continui la citazione, ma dal punto di vista della storia non ha grandissima importanza. D'altro canto il tradimento di Enea non è probabile neanche perché l'ombra di Ettore gli aveva affidato gli dèi difensori della città affinché li facesse uscire. Difficilmente potremmo credere, che l'anima di Ettore (caduto come eroe nell'assedio di Troia) abbia affidato gli dèi a un traditore. Comunque sia, senza esitazione possiamo opporre all'ipotesi del tradimento il fatto che nessuna delle tradizioni nega: Enea, portando con sé gli dèi, partì con i compagni a cercare una patria nuova. Non si può far coincidere questo con il carattere di un traditore della patria. Chi si assume un compito del genere, vede chiaramente le difficoltà che esso comporta. Un traditore, che vende la patria per salvare la propria vita, non la mette a rischio. L'altra spiegazione alla liberalità dei Greci sembra più plausibile. Boccaccio scrive così: altri dicono, in base a Omero, che Enea, nelle trattative svolte coi Greci, voleva sempre ottenere la consegna di Elena.<sup>17</sup>

Dopo aver elencato queste versioni Boccaccio continua il racconto della storia di Enea basandosi su Virgilio. Non prende posizione, probabilmente sente che vi sono delle contraddizioni tra le versioni da lui citate. Per questo affida la decisione al lettore e continua il racconto con queste parole: "*Sed qualitercunque factum sit, Virgilius dicit, quod, capta Troia, cum ipse frustra in defensionem patrie aliquandiu laborasset, sumptis diis penatibus, sibi ab Hectore per quietem commendatis, et patre sene, et filio parvulo, matre dea*

<sup>16</sup> La frase in questione, riferitasi al tradimento, v. nota 14.

<sup>17</sup> Nell'*Iliade* troviamo numerosi riferimenti al fatto che le parole di Enea erano rispettate dai Greci come dai Troiani: *Iliade* V. 230; XIII. 463; XVII. 485. Che Enea fosse sempre dello stesso avviso della pace, e sollecitasse sempre l'estradizione di Elena, lo sappiamo da Livio. (*Ab urbe condita* I. I, 15gg).

monstrante viam, devenit ad litus. . .”<sup>18</sup> Cioè: *comunque sia stato*, Virgilio dice che Enea, non avendo potuto salvare la città, con suo padre e suo figlio, su ordine di Ettore è uscito dalla città. Sperimentiamo quindi che, a confronto con i casi precedenti infine accetta la versione di Virgilio. Questo sentimento ci accompagna fino alla morte di Enea; la descrizione dei diversi tentativi di fondazione di città e di avventure varie corrisponde più o meno a quelle descritte nell’*Eneide*.<sup>19</sup>

Non abbiamo alcuna informazione sulla morte di Enea. Sembra che sia semplicemente scomparso. Boccaccio, dopo aver scritto che i pareri degli antichi differiscono sulla morte di Enea, cita la maledizione di Didone del Canto IV. Per noi ciò è importante da due punti di vista: da una parte qui si vede bene, che Boccaccio conosceva perfettamente, e parola per parola la storia di Enea e Didone come narrata dal poema di Virgilio — anche se contesta la sua autorità nel capitolo di Didone, ossia lo nega direttamente in *De mulieribus* —, d’altra parte per via delle parole di accompagnamento che rispecchiano concordia: “Quod Vergilius *eleganter* tangit, ubi Didonem morituram eum execrantem inducit.” Cioè Virgilio allude *elegantemente* alla scomparsa e morte di Enea. Questa frase mostra bene, quanto Boccaccio rispettava i poeti che avevano creato qualcosa di duraturo nel loro mestiere. Pur non essendo sempre d’accordo con la loro opinione, tributava rispetto alla loro professione.

Ritornando alle circostanze della morte di Enea: l’*Eneide* in seguito non si occupa della morte del protagonista. Il canto XII si conclude con il duello di Enea e Turno. Turno, il principe dei Rutuli fu sposo di Lavinia, la figlia del re Latino. Latino invece, all’entrare in scena di Enea cambiò la sua intenzione originaria e promise la figlia all’eroe troiano. Da ciò è derivata una guerra tra i Latini e i Rutuli. In uno dei combattimenti secondo il poema di Virgilio, non era presente Enea, andato a chiedere aiuto ai vicini Etruschi.<sup>20</sup> Turno non sapeva questo e quando ha visto correre Enea, senza pensare a lungo lo ha rincorso. Il perseguitato non era però Enea, ma solo una sosia, fatta là apparire da Giunone proprio perché portasse via Turno dal tumulto della guerra, volendo salvare la vita del suo protetto. Turno perseguita l’ombra fino al fiume Numíco. Qui lo pseudo-Enea salì su una nave e Turno si lanciò

<sup>18</sup> *Genealogia* VI. Cap. LIII. 323,3sgg.

<sup>19</sup> Sebbene incontriamo nelle descrizioni di questi della struttura menzionata *ut Virgilio placet*. A proposito di Anchise, padre di Enea Boccaccio osserva: “Aeneas [...] apud Drepanum, ut Virgilio placet, Anchisem perdidit” (*Genealogia* VI. Cap. LIII. 323,24).

<sup>20</sup> La descrizione della battaglia v. *Aen.* X.

dietro di lui. Giunone sciolse le corde e la nave di Turno venne portata dal vento verso il mare.

Boccaccio, secondo il suo consueto metodo, elenca alcune possibilità: ci sono quelli che pensano che Enea sia scomparso dalla battaglia ed altri che sia caduto nel fiume Numíco mentre presentava il sacrificio agli dèi, senza che il suo cadavere venisse mai ritrovato. Inoltre ci sono alcuni secondo i quali egli è stato sicuramente assunto tra gli dèi. Dopo questa digressione Boccaccio descrive la battaglia sopra ricordata e aggiunge: secondo la storia reale non fu nè Giunone nè la sua creatura ad assumere la forma umana di Enea, bensì Enea stesso a fuggire davanti alle armi di Turno, il quale lo ha anche ucciso in verità. Ci troviamo di fronte ripetutamente all'autorità dello storiografo: "*Quod volunt secundum historie veritatem non Iunonem fuisse in Eneam mutatam, sed ipsum Eneam, qui arma Turni fugiens ab eodem apud Nomicum occisus est.*"<sup>21</sup> Presso Livio troviamo davvero la versione secondo cui Enea concluse la vita mortale in battaglia e „situs est, quemcumque eum dici ius fas est, super Nomicum flumen: Iovem Indigetem appellant."<sup>22</sup> Cioè comunque vada conosciuto, sia come dio sia come mortale, Enea giace in riva al fiume Numíco e viene venerato come *Iuppiter Indiges*. Livio cioè—concordemente alla sua epoca e alla sua fede—mantiene la possibilità che Enea dopo la morte sia diventato dio. Naturalmente non possiamo rinvenire presso Boccaccio questa variante. Sta anche di fatto che Enea è morto in una battaglia. Ma Livio non scrive che sia fuggito davanti a Turno, un'azione simile al tradimento della patria, citato sopra. Non si può concordare la fuga col carattere di un uomo che aveva compiuto numerose azioni eroiche a Troia (come abbiamo menzionato già prima da Boccaccio, a proposito del presunto tradimento),<sup>23</sup> e che fuggendo dalla città incendiata aveva salvato il padre e il figlio. Ora non parliamo del fatto che ciò sarebbe indegno del padre di una nazione, perché Boccaccio assolutamente non sottolinea questo ruolo di Enea. L'ipotesi però che un condottiere scappi dalla battaglia, abbandonando i propri uomini, è sorprendente anche senza riguardo a questo fatto, e secondo quanto abbiamo detto, al nostro parere è inaccettabile. Che Enea si sia perduto nel fiume mentre presentava il sacrificio, non appare da nessuna fonte. L'idea è stata presa forse da Ovidio, a cui Boccaccio fa anche riferimento. A proposito di Enea che diventa dio, Ovidio scrive nelle *Metamorfosi* che Venere ha ordinato al dio del fiume Numíco di lavare

<sup>21</sup> *Genealogia* VI. Cap. LIII. 324,31.

<sup>22</sup> Livio: *Ab urbe condita*. I. II,6.

<sup>23</sup> La frase originale v. nota 14.

di Enea tutto quello che è mortale e portarlo fino al mare. Forse è questo il particolare interpretato da Boccaccio come se Enea si fosse perso nel fiume, perché ciò che è mortale, è finito nel fiume. Ovidio però va oltre e descrive che di Enea è rimasta solo la parte migliore e che sua madre ungeva il suo *corpo* di nettare e di ambrosia, per renderlo divino.<sup>24</sup> In tal caso però il corpo di Enea non può essere finito nel fiume.

A conclusione del capitolo Boccaccio riassume il suo giudizio nel modo seguente circa le ipotesi elencate: per quanto riguarda il diventare dio di Enea, ciò non è altro che fantasticheria stupida e ridicola. “Credo enim”; continua, che Enea sia stato ucciso e buttato nel Numico, il quale lo ha portato al mare e che il suo corpo sia divorato dai pesci etruschi o laurenti.<sup>25</sup> Se prendiamo questa frase di nuovo alla lettera, ci troviamo di fronte con il problema che una persona venerata da altri, il padre della nazione romana, il pio Enea, venerato sia come uomo sia dio (almeno secondo il parere di Livio, sopraccitato) non poteva aver finito così la sua vita. Non è degno di un discendente degli dèi, ma nemmeno di un uomo generalmente rispettato che il suo cadavere sia divorato in un fiume. Eppure è proprio questo che Boccaccio afferma. Se cerchiamo un significato allegorico dietro la frase, possiamo decifrarne il probabile significato, che gli Etruschi hanno più tardi sottomesso i Romani. (Non fa senso il riferimento a Laurento in questo caso, perché i Laurenti non hanno “divorato” i Romani. I due popoli si sono certamente fusi, ma ciò non viene espresso bene con l’immagine dei pesci laurenti che divorano Enea, mentre per gli Etruschi la stessa allegoria vale pienamente. Come spiegazione conveniente all’attributo *Laurentino* usato dal nostro autore può proporsi il fatto, che il fiume Numico sboccò nel mare accanto alla città di Laurento.) Purtroppo Boccaccio non dà un aiuto a interpretare il senso della frase. Non aggiunge altro al capitolo su Enea, così esso viene concluso da questa frase, ricca di suggestioni ma alquanto opaca nella sua interpretazione.

Secondo il Boccaccio quindi la maledizione (citata dal nostro autore parola per parola, anche solo per la bellezza) della regina si è compiuta in un

<sup>24</sup> “... quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat // et respersit aquis; pars optima restitit illi. // *Lustratum genatrix divino corpus odore // unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta // contigit os fecitque deum*, quem turba Quirini // nuncupat Indigetem temploque arisque recepit” (*Metamorphoses*. (nei seguenti: *Metam.*) XIV. 603sgg.) Boccaccio afferma in base a Ovidio che hanno innalzato in questo luogo un santuario a Enea, venerato in seguito dai Romani come Iuppiter Indiges.

<sup>25</sup> “Deificatio autem sua non aliud est, quam insipientium ridenda fatuitas. Credo enim eum (Aeneam) in Numico flumine nectum, et in mare devolutum et Tuscis piscibus escam fuisse, seu Laurentinibus” (*Genealogia* VI. Cap. LIII. 326,33sgg).

modo singolare: il cadavere del pio Enea, padre dei Troiani, viene lacerato dai pesci del fiume; a cui non troviamo riferimento neanche in una delle fonti conosciute.<sup>26</sup> Vale la pena a ricordarci del fatto, che mentre Boccaccio in questo capitolo cita alla lettera la maledizione di Didone dall'*Eneide*, in un altro capitolo della *Genealogia* mette invece in dubbio l'incontro tra Didone ed Enea, e poi, in altra opera sua nega espressamente la possibilità di questo episodio.

Il parallelo tra Romolo ed Enea è dato dalle circostanze similmente "soprannaturali" della morte di queste figure grandi della mitologia romana. Allora nelle pagine seguenti vediamo, cosa pensa il nostro autore della morte, scomparsa dai vivi di Romolo.

### Romolo<sup>27</sup>

Il capitolo, come sempre, comincia con il problema della discendenza. Boccaccio in questo caso scrive soltanto, che Romolo è figlio di Marte trattando questo *figmentum* ("invenzione")<sup>28</sup> nel capitolo precedente, in cui descrive

<sup>26</sup> Sebbene nè dai capitoli trattati, nè dalle note di edizione dell'1951 curata da Romano, nè da quella del 1998, curata da V. Branca non diventi chiaro, se Boccaccio avesse conosciuto l'opera di Dionigi di Alicarnasso, essendo lo storiografo uno tra le fonti che tratta la figura di Romolo, ho guardato anche i capitoli quanto alla storia di Enea. Secondo Dionigi fu solo la notte a mettere fine alla battaglia tra i Troiani e Rutuli (nella quale entrambi gli eserciti persero moltissimi soldati), e il corpo di Enea non venne trovato sul campo alla mattina. Alcuni pensavano che Enea era salito dagli dèi, secondo altri si era perso nel fiume. Nella traduzione latina la frase "Enea si è perso nel fiume" viene espressa così: "in flumine periisse". La versione originale greca usa la forma del verbo διαφθαρῆναι, che in questo senso vuol dire *è stato perso, è venuto perso*. La forma latina *pereo* significa semplicemente e solo *perire*, cioè non ha senso diretto *essere ucciso da qualcuno*, in conseguenza la versione latina, ma nemmeno quella greca suppone direttamente uccisione. Boccaccio invece applica il verbo *neca*, che secondo il dizionario di Finály ha senso di "uccidere, ma senza sangue, cioè generalmente da veleno, impiccagione, annegamento, soffocamento." Il nostro autore comunque, sebbene non se ne trovi cenno nè in Livio, nè in Virgilio, nè nell'autore più tardi Dionigi persiste nell'ammazzamento di Enea tra le onde di fiume. Questo momento è ancora più interessante confrontandolo con le righe scritte da Boccaccio stesso al fiume di Numico nel *De fluminibus*. Qui dice, che il Numico è il fiume, in cui secondo alcuni Enea troiano cadde (*cecidisse*). In quest'opera dunque Boccaccio non sottolinea la morte violenta del pater pius. Ho ritenuto importante a farne menzione, perché incontreremo proprio il suo contrario nel caso della morte di Romolo. (I riferimenti v. *Dionysi Halicanassensis Romanorum Antiquitatum quae supersunt*, I. LXIV. 20sgg; *De montibus silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, 638.)

<sup>27</sup> *Genealogia* IX. Cap. XLI.

<sup>28</sup> Parola usata più volte da Boccaccio in rapporto delle storie mitologiche antiche.

dettagliata la vita e la storia dei gemelli fondatori della città di Roma.<sup>29</sup> Poi sulla base di Fulgenzio e Macrobio<sup>30</sup> parla dell'origine della festa Larentalia (fondata forse dalla matrigna dei gemelli; Larentia da cui ebbe il nome), e gli ordini presi da Romolo (per l'esercito, per le leggi, per il senato ecc). Qui non allude ormai alle fonti, quindi l'ultima fonte riportata è Fulgenzio.<sup>31</sup> Non sappiamo se il resto viene citato in base alla sua opera, l'ultimo nome menzionato comunque—tranne le due ultime frasi del capitolo, dove descrive il periodo del regno di Romolo in base a Eusebio, e l'origine del nome *Quirinus* in base allo pseudo-Plinio—, è quello del mitografo tardo-antico. Così nel caso della morte di Romolo possiamo avere solo vaghe idee quanto alle fonti del nostro autore.

Il diventare dio di Romolo secondo la tradizione (per quanto riguarda Livio e Ovidio)<sup>32</sup> avvenne nel seguente modo: lui ha radunato i suoi soldati e il popolo a una riunione legislativa presso la palude della Capra. Durante la riunione si alzò un vento tempestoso e tra tuoni scese una nuvola sul prato. Quando la nuvola risalì, il trono regale era vuoto. Sia Ovidio sia Livio accennano al fatto che dopo il primo sbigottimento il popolo cominciò a sospettare i padri, tra cui Romolo non era tanto popolare quanto tra la gente semplice e i soldati. Livio, restando alla sua consuetudine, non prende posizione, scrive che *c'erano altri, secondo cui i padri strapparono con le proprie mani Romolo, ma chi sospettava così, taceva*. L'altra ipotesi prevale, per via dell'ammirazione sentita per l'uomo (cioè Romolo) e per i fenomeni

<sup>29</sup> "Figmenti huius ratio (cioè le circostanze della nascita dei gemelli) satis summitur ex Romanorum annalibus." (*Genealogia* IX. Cap. XL, 480,15.)

<sup>30</sup> Macrobio: Aristocratico neoplatonico del V secolo. Le sue opere fondamentali (*Saturnalia*, *Commentario a Sogno di Scipione*) vengono considerate come ultime testimonianze della tradizione pagana, e sono importanti, la prima per essere collazione delle tradizioni virgiliane, e di frammenti di più opere smarrite, mentre la seconda come testimonianza della filosofia neoplatonica. (v. T. Adamik: *Római irodalom...*, *op.cit.*: 230sg; Fabio Planciade Fulgenzio: mitografo nel secolo quinto, probabile cristiano. Sappiamo sicuramente, che già nel Medioevo è stato identificato con il vescovo di Ruspe. Scrisse tra gli altri i *Mythologiarum libri III*, che cercano le motivazioni "scientifiche" sottostanti ai racconti della mitologia pagana per ricavarne le verità nascoste, e renderle accessibili al cristiano, ed un dialogo (*Expositio Vergilianae continentiae*) in cui Virgilio illustra all'autore le allegorie dell'*Eneide*, e propone una lettura possibile del poema in chiave morale. (Cfr. *Der kleine Pauly*, Lexikon der Antike in fünf Bänden, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1979: Vol 2. col.628).

<sup>31</sup> Le cui parole Boccaccio recita alla lettera. (Fulgentius Serm. Ant.9.) Cfr. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II. 16.2: 822.

<sup>32</sup> Cfr. Livio *op.cit.*: I. XVI., e Ovidio *Metam.* XIV. 805sgg, *Fasti* II. 490sgg.

che accompagnavano la sua scomparsa.<sup>33</sup> Anche Ovidio dice che il popolo cominciò a sospettare i padri. Questo dubbio era comunque vivo fino all'arrivo del sabino Giulio Procolo, il quale portò la notizia di aver incontrato Romolo diventato dio che tramite lui ammoniva il suo popolo di non piangere per lui, perché era indegno. Inoltre il re esprimeva la sua volontà che Roma fosse degna del suo primo signore e perciò sottomettesse il mondo intero, educando i propri giovani alla guerra. Boccaccio descrive fedelmente questi eventi, anzi, cita Livio parola per parola nel messaggio mandato a Giulio Procolo. Esiste un solo particolare che può balzare agli occhi nel brano che narra le circostanze della morte di Romolo. Dopo aver descritto il tuono e la scomparsa di Romolo, Boccaccio aggiunge alla storia questo: “adeo ut eius conspectus auferretur a plebe, nec ulterius postea in terris visus sit, creditumque est a patribus, eo quod plebi videretur favere nimis, trucidatum et in paludem cadaver eius deiectum.”<sup>34</sup> Romolo è scomparso, ed era diffusa l'opinione che essendo lui troppo liberale con il popolo fosse stato ucciso e buttato nella palude dai padri.

Come abbiamo accennato poco sopra, l'ultimo riferimento di fonte nel capitolo era stato Fulgenzio, del secolo quinto. Non sappiamo esattamente in base a quale autore ha scritto Boccaccio le frasi circa la morte di Romolo. È perfettamente in sintonia con quello che si legge presso Livio e Ovidio, o anche da Plutarco o Petrarca, eccezione fatta per un'unica cosa: che questi autori non parlano del cadavere di Romolo gettato nella palude. Plutarco annovera ancora due variazioni della morte del re,<sup>35</sup> Petrarca tuttavia aggiunge, che secondo lui Romolo non fu rapito al cielo, ma incenerito dal fulmine, dalla forza della tempesta.<sup>36</sup> Boccaccio con molta probabilità ha conosciuto l'opera di Plutarco, perché da lui si può trovare la spiegazione etimologica del nome *Quirinus* e *Quirites* nella forma, alla quale fa riferimento Boccaccio alla fine del capitolo.<sup>37</sup> Non fa menzione invece di quella versione di Plutarco,

<sup>33</sup> È spettacolare il modo in cui Livio descrive il fatto: “Fuisse credo tum quoque alios, qui disceptum regem patrum manibus taciti arguerent: manavit enim haec quoque perobscura fama, illam alteram admiratio viri et pavor praesens nobiliavit.” (Livio *op.cit.* : I. XVI. 4.)

<sup>34</sup> *Genealogia* IX. Cap. XLI. 482,28sgg.

<sup>35</sup> I senatori spogliati dalla loro autorità hanno ucciso Romolo proditoriamente nel tempio del Vulcano, hanno tagliato in pezzi il suo corpo, e portato fuori così nascondendo sotto la loro toga. Secondo l'altra versione Romolo è scomparso avanti agli occhi dei senatori. (Plutarco: *Vite parallele, Romolo*, 27.)

<sup>36</sup> Petrarca: *De viris illustribus*, I. *De Romulo*, 42.

<sup>37</sup> Si serve di una spiegazione simile anche Ovidio, (*Fasti* 2, 475sgg) ma presso lui non si legge, che la lancia (nella lingua sabina *quiris*) può essere il fondamento dell'etimologia,



che sarebbe molto più adatto al suo gusto, che Romolo fu ammazzato dai senatori nel tempio di Vulcano, da dove i padri hanno portato fuori il suo corpo strappato in pezzi nascondendolo sotto i loro vestimenti.

Le fonti sopraccitate quindi non ci danno una mano a individuare da dove deriva il motivo, che il corpo di Romolo venisse buttato nella palude.<sup>38</sup> Non sappiamo se questa sia stata la conclusione di Boccaccio, ovvero

---

perché Romolo si presentò davanti a Procolo in armatura splendida, con una lancia nella sua mano; mentre da Boccaccio si trova chiaramente: “Ex quo factum ut, sub nomine Quirini, sic enim quia hastatus incederet, et hasta quiris Sabina lingua diceretur, appellatus et deus habitus sit.” (*Genealogia* IX. Cap. XLI, 483,9sgg). Così si può trarre la conseguenza probabile, forse non frettolosa, che la fonte del nostro autore qui sia stato Plutarco.

<sup>38</sup> Da Dionigi di Alicarnasso si legge quella versione (*op.cit.* : LVI. 5sgg), secondo cui proprio il dio Marte fu a rapire al cielo Romolo dalla riunione. Ma, come osserva l'autore, quelli, che sono più vicini alla verità, dicono, che il re fu ucciso dal popolo, perché dopo di un certo tempo il suo regno assomigliava più a una tirannia, che a un regno. Anche lui fa menzione delle due versioni leggibili da Plutarco, sopraccitate già da me nel testo, poi il *Populifugium*, cioè il giorno della Fuga del popolo, quando nella riunione la gente spaventata dalle tenebre improvvise, dalla tempesta e dal tuono fuggì, e al suo ritorno non trovò più il re sul trono, già ammazzato dai padri. Dionigi invece non nomina il luogo della riunione, da lui manca il nome della palude della Capra. Il fatto, che nel racconto della morte di Romolo coincidono molte volte le espressioni usate da lui con quelle di Boccaccio, anche se una cosa molto piacevole, purtroppo, non rinsalda l'ipotesi, che Boccaccio abbia usato quest'opera (più precisamente la traduzione latina), poiché le espressioni *contio*, *repente caeli serenitate*, *tempestas cum fragore coorta* ecc. ci sono in forma simile anche in Livio. Non possiamo ritenere sufficiente neanche, che il verbo *concionari* nella forma di participio, lo possiamo incontrare solo in Dionigi, e nel passo riferito alla palude della Capra del *De stagnis et paludibus*. (In Dionigi: si presenta nella forma di “eum concionantem”, in Boccaccio “concionante Romulo?”) Comunque sia, che abbia conosciuto Boccaccio l'opera di Dionigi, o no, appare indubbio che nessun altro, tranne Boccaccio fa menzione della fine di Romolo, come se il suo cadavere fosse buttato nella palude. Il nostro autore concede ancora nel caso di Enea, che in *De fluminibus* non dica apertamente: Enea fu ucciso, solo che cadde nel fiume. Mentre di Romolo, nella descrizione della palude non troviamo già una tale versione meno dura: la palude della Capra “haud longe a Roma est, apud quam concionante Romulo Romanorum rege exorta tempestate a patribus occisus est et in eam deiectus” (*De stagnis et paludibus*, 14). Qui allora Boccaccio non concede spazio a una possibilità contraria a quella esaminata nella *Genealogia*. (La nota aggiunta del Branca nella edizione del 1998: “Boccaccio evidenzia e dà per certa un'interpretazione razionalistica dell'improvvisa scomparsa di Romolo che in Livio è riferita incidentalmente come ‘perobscura fama’” — *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio Vol. VIII*, a cura di Vittore Branca, Milano: Arnoldo Mondadori Editrice S.p.A. 1998: nota 18, 2112.) La conclusione del Boccaccio naturalmente è indiscutibile, ma il fatto che, tranne lui non si trova nessuno, e neanche tra gli autori non classici, a formulare la fortuna del corpo di Romolo dopo la scomparsa, ci fa riflettere. È assai verosimile, che né Dionigi, né Plutarco siano stati trattenuti da un rispetto e venerazione divina al fondatore mitologico della città, anzi, nemmeno il Livio dell'epoca d'oro non abbia avuto paura a scrivere la possibilità di un assassino

l'idea di Fulgenzio. Non possiamo attaccare l'ipotesi nelle sue fondamenta, perché nessuno ha mai più visto il corpo: se i padri hanno ammazzato il re, dovevano pur nascondere il cadavere da qualche parte.<sup>39</sup> Ma il tuono, la tempesta, la nuvola non vengono spiegati da niente e non è per niente certo che i padri fossero talmente pronti da cogliere l'occasione della casuale tempesta per uccidere di comune accordo il re, buttare il suo corpo nella palude ed avere pure la coscienza di glorificare Romolo dopo che la nebbia era salita. Se nonostante tutto questo supponiamo che ciò sia avvenuto proprio così, continuiamo a non capire perché Boccaccio aveva interesse a far cancellare questi due ascendenti rispettabili dei Romani dal numero dei vivi in questa maniera umiliante: perché bisogna dare Enea in pasto ai pesci nel fiume Numico, quando, se dal suo carattere è lontano il motivo del diventare dio, avrebbe potuto accettare la versione di Livio, che Enea è sepolto sulla riva del fiume; e far affogare senza vergogna Romolo nella palude della Capra sul Campo di Marte, quando, se similmente lo disturbava il motivo della deificazione — a cui fa solo un breve riferimento, titolandolo semplicemente *opinione stolidi*<sup>40</sup> — avrebbe potuto scegliere senza problemi la possibilità proposta da Plutarco.<sup>41</sup>

Se non prendiamo il paragone che innegabilmente esiste tra le due storie (ambedue i personaggi sono spariti in circostanze misteriose, come tuono, tempesta, folla di una battaglia sanguinosa o tutto questo insieme, e dopo la scomparsa vengono venerati come dèi, anzi, tutti e due hanno ricevuto il nome di un dio già esistente e rispettato non in poca misura — nel caso di Enea *Iuppiter Indiges* e in quello di Romolo *Quirinus* —, non è chiaro ancora, che cosa ha retto il nostro autore a far finire entrambi così similmente e così indegnamente.

Invece dai succitati testi si vede bene, che benché Boccaccio abbia già un certo carattere umanistico (è esperto nella lingua latina e anche un po'

---

nel caso del re primo. Ma con tutto questo nessuno di loro fa buttare alla palude della Capra il cadavere del prole divino, fondatore di Roma, Romolo.

<sup>39</sup> A questo riferimento v. p.e. anche la nota precedente.

<sup>40</sup> "Sed postquam plebs orbitatis metu aliquandiu tacuit, a nonnullis initio facto, deum deo natum regem parentemque urbis Romane salutare cepere, et vota exhibere. *Quam stolidam opinionem* unius nobilis viri consilio roboratam aiunt." (*Genealogia* IX. Cap. XLI. 482,31sgg.)

<sup>41</sup> Il capitolo si chiude con la citazione di *Cronaca* di Eusebio e di *De viris illustribus* di pseudo Plinio(?). Dal primo sappiamo per quanti anni Romolo era rimasto sul trono, il secondo riferisce all'incontro tra l'uomo sabino con Romolo e dà l'etimologia delle parole *Quirinus* e *Quirites*. — Per questo ultimo, come riferimento ad autore, v. nota di Branca: "Ps. Plin. *de vir. ill.* (ma vi manca *Romulus*)" (G. Boccaccio: *Tutte le opere...*, *op.cit.*: nota 138, 1677).

in quella greca, conosce un quantità imponente delle fonti antiche, anzi, ha meriti imperituri nella ricerca<sup>42</sup> di quelle), appare chiaro — almeno dai capitoli analizzati — che favorisce molto più gli autori tardo-antichi, in qualche caso dunque con grande probabilità cristiani, o addirittura i Padri della Chiesa piuttosto che scrittori dell'epoca d'oro. Inoltre di questo può sorgere il sospetto in base alla sua opinione quanto alla deificazione (“ridiculus”, “opinio stolidus”), o al fatto, che molte volte non accetta l'autorità di Virgilio, che Boccaccio, sebbene abbia stimato per natura i poeti,<sup>43</sup> che hanno scritto queste cose *ridicole*, invecchiando, appesantito dalla conversione, e dalla angoscia sempre più grande nei confronti della sua salvezza, non ha avuto capacità di accettare le storie mitologiche in sé e per sé. Come si manifesta bene dagli altri capitoli della *Genealogia* nell'autorità degli scrittori antichi, oscilla continuamente tra i due mondi: tra il suo tema pagano e la sua cristianità senza trovar il modo definitivo di conciliarli.

In questo sta quindi l'umanesimo particolare di Boccaccio, che pone fine in maniera imprevedibile all'autore del *Decameron*, forse non solo alla sua enciclopedia in un'epoca senza pari, ma anche all'oscillazione tra i due mondi, con queste parole: *non nobis Domine, sed nomini tuo dà gloriam.*

<sup>42</sup> Per quanto riguarda le scoperte filologiche del Boccaccio sullo stimolo di Petrarca nella biblioteca di Montecassino e i testi trovati da lui v. nota 2.

<sup>43</sup> Come si può trarre conseguenza al suo rispetto dagli aggettivi di una frase del *Proemio*, dove Boccaccio illustrando la grandezza del compito ricevuto dal re di Cipro e Gerusalemme, IV Ugo di Lusignago, committente del lavoro, dice al re, che aggiunga poi il tempo che richiederà da parte sua esporre, che cosa gli *uomini saggi* hanno nascosto *sotto la crosta ridicola* delle favole. — “Addebas preterea, ut explicarem, quid sub ridiculo cortice fabularum abscondissent prudentes viri, quasi rex inclitus arbitretur stolidum credere, homines fere omni dogmate eruditos simpliciter circa describendas fabulas nulli veritati consonas nec preter licteralem sensum habentes trivisse tempus et impendisse sudores!” (*Genealogia*, Proh. I,4, 3 sgg.)

## I POETI DEL CERTAME CORONARIO PRESENTI NELLA RACCOLTA ARAGONESE

ESZTER PAPP

Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest  
Scuola di Dottorato di Studi di Letteratura  
Specializzazione in Italianistica  
Múzeum krt. 4/A  
H-1088 Budapest  
Ungheria  
eszter.boboli@gmail.com

**Abstract:** This paper presents an analysis of some of the poets that took part in the poetic contest, called *Certame Coronario* in 1441, organized by the humanist Leon Battista Alberti. We'll discuss the great poetic anthology, the *Compilation of Aragon*, put together by Lorenzo de' Medici and Poliziano in 1476. The merit of the anthology is its systematic summary of the vernacular poetry from the 13th century (*Duecento*) until the second half of the 15th century (*Quattrocento*). We provide an analysis of the selective criteria of Lorenzo and Poliziano, which reveals their concept of vernacular poetry and language.

**Keywords:** poetic contest, anthology, Lorenzo de' Medici, vernacular poetry, vernacular language

*Segue costoro di poi più lunga gregge di novelli scrittori, i quali tutti di lungo intervallo si sono da quella bella coppia allontanati.*

*Questi tutti, signore, e con essi alcuni della età nostra, vengono a renderti immortal grazia, che della loro vita, della loro immortal luce e forma sie stato autore, molto di maggior gloria degno che quello antico ateniese di chi avanti é fatta menzione.*

Sono parole dell'*Epistola prefatoria* della silloge aragonese indirizzate a Federico d'Aragona, con tutta probabilità di mano di Angelo Poliziano (è noto il dibattito sull'attribuzione, ora direi pacificamente accolta). Di alcuni di questi *novelli scrittori* appartenenti alla *lunga gregge*, definizione di stampo piuttosto peggiorativo, vorrei ora trattare nella mia relazione.

Ho riconosciuto, nel *Certame Coronario*, una tappa fondamentale del processo che giunge alla poesia e alla politica culturale laurenziana e poliziana, una tappa che permette di delineare le concezioni sia del Poliziano, sia del suo magnifico committente, dal punto di vista poetico-culturale e linguistico.

Avendo già più volte parlato della *Raccolta Aragonese*, oggetto, in una prospettiva filologica, della mia tesi di laurea e ora, in una prospettiva critico-letteraria, della mia tesi di dottorato, mi limito a fornire solo alcuni dati essenziali per poterla collocare nel tempo. La *Raccolta Aragonese* è un'ampia silloge di antica poesia siciliana e toscana, con l'aggiunta di alcune rime di Lorenzo il Magnifico, che nel 1476 la inviò al suo amico, il giovane principe Federico d'Aragona, dopo il loro incontro avvenuto a Pisa un anno prima, in occasione del quale i due ebbero una dotta conversazione attorno alla poesia, alla lingua volgare e al rapporto tra la tradizione latina e volgare. Si tratta di un manoscritto il cui originale si è perso; il testo autentico, genuino, è però ricostruibile in base alle tre copie più famose—studiate in modo approfondito da Michele Barbi—sopravvissute rispettivamente nei codici *Laurenziano XC inf. 37* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, *Palatino 204* della Nazionale Centrale di Firenze e *Italiano 554* della Bibliothèque Nationale di Parigi.

Com'è noto, il *Certame coronario*, la gara poetica per cantare l'amicizia, è stata ideata dal grande umanista Leon Battista Alberti e da Piero di Cosimo de' Medici, "uomini prudenti, amatori e esaltatori della lor patria", come si legge nel libro famoso di Francesco Flamini,<sup>1</sup> che cita alcune righe estratte dal *Prologo* premesso al Certame nel ms. *Laur. XC inf. 38*. Il premio, poi non assegnato, sarebbe stato una ghirlanda argentea in foglia di lauro; i giudici furono dieci segretari apostolici—numero tratto da un altro ms., il *Pal. 215*, anch'esso della Nazionale di Firenze—tra i quali anche Poggio Bracciolini e Flavio Biondo.

I dicatori della gara furono numerosi, ma, stando alle ricerche di Lucia Bertolini,<sup>2</sup> vennero effettivamente recitati solo sette componimenti di sette poeti (il caso di Antonio degli Agli, *O Padre eterno* è dubbioso). Nella silloge aragonese si riscontra la presenza di cinque poeti del *Certame*, con i loro componimenti, ma non nell'ordine in cui i testi vennero realmente recitati nel

<sup>1</sup>F. Flamini: *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1891. Bologna: ristampa anastatica, 1977: 4.

<sup>2</sup>L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia, I testi del primo Certame Coronario*, ISR-Ferrara/Franco Cosimo Panini Editore S.p.A., 1993.

corso della gara; facendo un breve paragone con i due mss. del *Certame* sopra menzionati, si deve dire che nel ms. *Laur. XC inf. 38* del sec. XV. abbiamo l'ordine — con buona probabilità — vero e proprio, stando alla testimonianza di una frase del prologo del ms. (“e li dicitori tratti furon per sorte, come in questo per ordine leggendo si vede”)<sup>3</sup> e cioè Francesco d’Altobianco degli Alberti, primo dicitore; Antonio degli Agli, secondo dicitore; Mariotto Davanzati, terzo dicitore; Anselmo Calderoni, Araldo del Conte d’Urbino, quarto dicitore; Francesco Malecarni e Benedetto di M. Michele d’Arezzo. Il codice è lacunoso, quindi elenca solo i primi sei dicitori, ma lo fa, forse, perchè riporta i versi realmente recitati, tralasciando volontariamente le altre poesie. Nel ms. *Pal. 215*, sempre del sec. XV, l’ordine si inverte e i poeti vengono così elencati: Michele di Nofri del Gigante, M. Benedetto di Michele Accolti d’Arezzo, Mariotto d’Arrigo Davanzati, Francesco d’Altobianco degli Alberti, M. Antonio degli Agli, M. Leonardo Dati; segue la ‘Protesta de’ dicitori contro ai giudici del Certame Coronario’. Questo stesso ordine, cioè quello del *Pal. 215*, fino ad Antonio degli Agli, si riscontra nelle copie della *Raccolta Aragonese*; Antonio degli Agli risulta essere l’ultimo dicitore, venendo così a essere tralasciati sia il Dati sia la “Protesta de’ dicitori”, adespota nel ms., ma attribuita poi a Leon Battista Alberti da Pio Rajna,<sup>4</sup> tesi ribadita dal Gorni.<sup>5</sup> La Bertolini, nella sua edizione,<sup>6</sup> segue l’ordine del ms. *XC inf. 38* ed elenca, tra i testi recitati, oltre ai sei componimenti, anche i testi di Ciriaco de’ Pizzicolli d’Ancona, di Leonardo Dati (Scena) e dello stesso Leon Battista Alberti, ma aggiunge che per i testi restanti di questi tre poeti non abbiamo alcuna testimonianza.

Quello che interessa qui ora, oltre alle assenze, le cui ragioni potrebbero essere oggetto di trattazione (soprattutto per il Dati e l’Alberti che rappresentano piuttosto la linea landiniana in prospettiva quattrocentesca-albertiana contro quella duecentesca e stilnovistico-petrarchesca di Lorenzo e del Poliziano), sono sia l’ordine dei poeti, sia la loro *effettiva presenza* nella silloge aragonese, essendo, per la maggior parte, salvo eccezioni, poeti piuttosto mediocri sia per il linguaggio, sia per i testi: come ribadisce più volte anche il Lanza, constatando che la poca qualità di quei poeti “é indice della crisi profonda che funestò la lirica volgare negli anni Quaranta, dopo la positiva

<sup>3</sup> Anche nel: F. Flamini: *La lirica...*, *op.cit.* : 21.

<sup>4</sup> P. Rajna: ‘Le origini del Certame Coronario’, in: *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino: Bocca, 1912: 1027–1056.

<sup>5</sup> G. Gorni, ‘Storia del Certame Coronario’, *Rinascimento* XII, 1972: 135–181.

<sup>6</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia*, *op.cit.*

stagione della poesia tardogotica dell'età aurea?<sup>7</sup> Come questi poeti potevano essere elencati nella *Raccolta* e sfuggire la severa selezione e il giudizio di un Lorenzo o di un Poliziano che nell'epistola prefatoria "biasimava" pure Dante per il suo "antico rozzore"?

Esaminiamo il caso del primo dicitore: Michele di Nofri del Giogante; come mai questo poeta mediocre può essere non solo presente nella silloge, ma può anche precedere tutti gli altri dicatori, nonostante si sia autoescluso, per giustificata modestia, dal concorso vero e proprio?<sup>8</sup> Penso che la scelta del Magnifico (e del Poliziano), oltre ad essere stata indotta, come altre volte, da ragioni politiche — il Giogante, infatti "ebbe grande amicizia e familiarità coi Medici, che lo aiutarono economicamente in più d'un occasione; in cambio si rendeva utile come poteva e componeva poesie in loro esaltazione", come attesta il Lanza<sup>9</sup> — si possa spiegare vuoi per i *concetti* espressi nei versi del Giogante (e non solo di lui, ma anche degli altri certatori), vuoi per l'evento stesso del *Certame*, come tappa importante e tentativo per *l'affermazione della lingua volgare* in quei caotici anni '40 del primo Quattrocento, quando la lingua volgare era stata messa tra parentesi dall'Umanesimo latino e fu oggetto di vivaci discussioni (Bruni-Biondo). Il *Certame* poteva configurarsi dunque come un evento fondamentale nella storia del sodalizio Lorenzo-Poliziano anche per il tentativo in sè.

Tornando al Giogante, il poeta, nel suo *Nel mio picciol precipio, mezzo e fine*, offre una sorta di prologo alla gara, con cui ci lascia delle *notizie utili* per es. sulla primitiva idea albertiana di offrire tre doni, e non uno solo, al vincitore o la richiesta, accanto ai parametri del volgare e della poesia, di *sententiae* che dovevano corredare i testi presentati, dando con essi delle informazioni essenziali sulla gara.<sup>10</sup> Ma, oltre a questo fatto, credo sia importante constatare che con il prologo il poeta fa una vera esaltazione all'Alberti, il che potrebbe anche giustificare l'assenza dalla *Raccolta* di Leon Battista, presente, in modo indiretto, tramite le lodi di Michele di Nofri. Si veda, per esempio, II 5-8:

<sup>7</sup> A. Lanza: *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio: De Rubéis Editore Srl., 1994: 613.

<sup>8</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia, op.cit.*

<sup>9</sup> A. Lanza (a c. di): *Lirici toscani del '400*, Roma: Bulzoni, 1973: 667.

<sup>10</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia, op.cit.*

o inventor, che ti muovi a difesa  
del vulgar idioma d'onor degno,  
in varii stili, in diverse manere;  
sien benedette le tuo cagion vere.

Altra cosa di estrema importanza (che si riscontra anche nei versi sopracitati e che i versi giogantini ribadiscono più volte: IV 1-5) è la *bellezza* del “vulgar idioma” e le sue possibilità in poesia; e anche la sua capacità di esprimere sentenze di *auctores* che lo ornano (“colla sentenza è fondato e *fronzuto*”) e, contemporaneamente, gli offrono una sicura base filosofica: le varie possibilità della lingua volgare potevano essere “le cagion che hanno mosso l’Alberti a ideare il concorso”.<sup>11</sup> Si vedano alcuni esempi:

Singularmente un vulgar ben tessuto,/terso e ripien di vera leggiadria,/con un verso sonor, degno e compiuto/d’arte suprema, qual vuol poesia,/colla sentenza è fondato e fronzuto,/in forma tal che l’uditore stia/attento e lieto all’opera gentile,/per la ricerca di sì dolce stile.

Oppure:

Già sento di dolcezza i sensi persi,/tanto licor mi par giù dal ciel prema/in laude propria della lingua nostra,/come la vera esperienza mostra.

L’ultima frase è forse da intendere: “come dimostrano le precedenti opere dei poeti volgari” o “come sarà dimostrato dall’esperienza”.

Vengono inoltre elencati degli esempi classici, per es. Cicerone, ma si incontrano anche dei versi strani dal punto di vista interpretativo; parlando del tema dell’amicizia, caro anche ai classici, il poeta dice (XVIII 2-4):

del greco Omero e del buon Mantovano,/di Tulio ancor, che seppe e dire e fare,/Valerio ed altri come noi sappiano;

e continua così nei vv.5-8:

ognun diffusamente in suo trattare/n’han detto e mostro quel che ne leggiano,/singularmente ancora i tuoi moderni,

aggiungendo alla fine: “Dante e ’l Petrarca, *sol per fama etterni*”.

<sup>11</sup> *Idem.*



Anche negli altri certatori, ossia in Benedetto Accolti ( il Vecchio), *Se mai gloria d'ingegno altri commosse*, di cui il Lanza scrive che è un “versificatore tradizionalista, umanista di rilievo, poeta volgare di scarso livello che rovina il suo componimento infarcendo i suoi versi delle abituali liste di nomi della mitologia e della storia antica”,<sup>12</sup> o in Mariotto d'Arrigo Davanzati *Quel divo ingegno qual per voi s'infuse* (il cui testo fu recitato in Santa Maria del Fiore da Antonio di Matteo di Meglio), si riscontrano degli esempi classici. Nel primo frequenti sono i luoghi ciceroniani, in cui si insiste sul riconoscimento della virtù nell'altro, quale primo moto dell'amicizia nei suoi confronti; l'Accolti cita anche *l'Etica Nicomachea* di Aristotele (v. 155)—il filosofo che poteva piacere sia all'elettico Lorenzo nella platonica e ficiniana Firenze che al Poliziano che ebbe la sua conversione filosofica alla fine dei suoi anni—quindi *l'utile e il diletto* che sono degli elementi accessori e conseguenti al legame fondato sulla *virtù* come elemento costituente dell'amicizia: “*bonum delectabile* (qui: mondan diletto) e *bonum utile* (qui: util di merito) che si oppongono, come principi ispiratori di amicizie non perfette al *bonum honestum*, su cui si fonda l'amicizia virtuosa”.<sup>13</sup> Nell'epilogo gli amici vengono paragonati a Dio, in quanto Dio-Trinità è una in tre persone : Padre (Potere), il Figlio (Saper), lo Spirito Santo (Amor). Così gli amici sono uniti in un solo volere, in una sola anima, ma distinti per il corpo.<sup>14</sup> Il Davanzati, che “partecipò attivamente alla vita culturale della Firenze di quegli anni e fu in rapporti d'amicizia anche col Magnifico oltre che col Piero di Cosimo”,<sup>15</sup> viene scelto forse per il suo *eclettismo* tra i poeti presenti nella *Raccolta*. Fu infatti esponente di una poesia erudita tradizionalista, rappresentante della lirica tardogotica, in particolare del petrarchismo fiorito, sperimentò sia la rimeria comico-realistica che quella encomiastica.<sup>16</sup> Aveva una formazione petrarchista che fu sicuramente importante per il Magnifico, vista la seconda fase del suo *Canzoniere*; inoltre nella poesia del Davanzati si riscontrano anche degli echi della poesia per musica (*l'Ars nova*)—la cui l'importanza per Lorenzo (v. per es. i *Canti carnascialeschi*) potrebbe spiegare, tra l'altro, anche la presenza così massiccia del Sacchetti (madrigali, ballate) nella *Raccolta*. Davanzati partecipò al *Certame* con un ternario, erudito sì, ma piuttosto in-

<sup>12</sup> A. Lanza: *La letteratura. . .*, *op.cit.* : 608–613.

<sup>13</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia*, *op.cit.*

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> A. Lanza: *La letteratura. . .*, *op.cit.*: 782. Inoltre: *Lirici toscani del '400*: a cura di Antonio Lanza, Roma: Bulzoni, 1973: 407.

<sup>16</sup> *Ibid.*: 783.

felice. Si può sottolineare, come curiosità, che l'uso della parola *auctorista*, come lettore degli *auctores*, si trova solo in una sua poesia ed è stato segnalato anche dal Billanovich, nel suo *Auctorista, humanista, orator*.<sup>17</sup> Mariotto, oltre ai già citati esempi ciceroniani e aristotelici e dopo la topica richiesta di aiuto alle Muse—connessa alle finalità del *Certame* di esaltare poeticamente il volgare: vv. 1-10—loda i concittadini Dante e Petrarca (vv. 10-15):<sup>18</sup>

O di mie vita sostegno e riposo,/compatrioti miei Dante e Petrarca,/sanza i qua'  
di parlar non sare' oso,/ponete mano alla mie fragil barca/sicchè, per mezzo di  
duo sacri lumi,/di palma e lauro in porto arrivi carca

poi passa all' esaltazione della lingua volgare (vv. 19-21):

Notar dovriesi pria la degnitate/immensa in tanto sublime inventore,/quanto la  
lingua nostra ha di bontate;

Il Davanzati rifiuta categoricamente le invenzioni favolose, il parlar per figura, le *finzioni* che, utili mezzi per chiarire concetti astrusi e difficilmente comprensibili, non sono motivate in questo caso, in cui l'oggetto della *trattazione filosofica* è già chiaramente individuato.<sup>19</sup> L'amicizia non per utilità, né per diletto (vv. 46-48):

Ma a vera amicizia i miei sermoni/drizzo, la qual *sol per virtù* s'elegge,/unica,  
intègra a paragon de' buoni.

Per quanto concerne Francesco d'Altobianco degli Alberti (*Sacrosanta, immortal, celeste e degna*, recitato—tra l'altro, cosa curiosa—da Cristoforo di Meo da Pratovecchio cioè da Cristoforo Landino), si capisce forse meglio la sua inclusione tra i poeti del *Certame* anche se il padre venne bandito da Firenze per ragioni politiche e il figlio Francesco, dopo esser tornato in patria, dovette, per problemi economici, accostarsi ai Medici. Occupa tuttavia un posto centrale nel panorama poetico quattrocentesco: “verseggiatore dalla vena facile e dotato di un certo gusto, si cimentò con qualche successo e nella poesia amorosa e nella gnomica e giocosa. Le sue liriche: sono di derivazione evidentemente *petrarchesca*, ma scevre da quella erudizione fastidiosa e pedante che caratterizza tanta parte della poesia del tempo (solo il ternario

<sup>17</sup> A. Lanza (a c. di): *Lirici toscani del '400*, *op.cit.* : 407-408.

<sup>18</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia*, *op.cit.*

<sup>19</sup> *Idem.*

sull'amicizia e un sonetto non ne sono esenti!)” — scrive il Lanza.<sup>20</sup> Credo però che Lorenzo e il Poliziano abbiano preso in considerazione — in certi casi — anche la sua poesia estranea al *Certame*. A Lorenzo poteva essere cara una costante dei versi di Francesco: l'*insistenza*, alla maniera petrarchesca, sui temi del pentimento e dell'*instabilità* e *fugacità* delle cose terrene. Stimato dai contemporanei (il Panormita, per es.; Leon Battista Alberti, suo parente e fraterno amico che lo pose interlocutore nella *Cena familiaris*), fu una delle voci più notevoli e meno monotone della poesia e della cultura toscana del Quattrocento. Nella sua poesia recitata al Certame sono presenti motivi danteschi, petrarcheschi, suggestioni albertiane; non mancano i motivi classici: Aristotele, *Etica Nicomachea*; Cicerone, *L'Amicizia (Laelius de amicitia)*; Plutarco, *De amicorum multitudine*. L'invocazione alle Muse e a Dio, che frequentemente apre i testi dei certatori, qui manca; ma tale mancanza è stata poi ovviata con l'aggiunta dei vv. 1–9 riportati da una parte della tradizione; nei mss. *II.IV. 250* della Biblioteca Nazionale di Fi e nel *Laur. XLI. 30* il ternario è preceduto dalle seguenti tre terzine:<sup>21</sup>

Quale immensa cagion ch'ogn'altra imprima  
 produsse sì ch'all'ordin corrisponde  
 gli occulti effetti suoi, chi dritto stima,  
 o vera, eterna, incomprendibil, donde  
 ciò che qua giù fra noi spira e procede  
 dalla sua grazia abbonda e non d'altronde,  
 soccorri sempre a chi chiama con fede,  
 prestagli ingegno all'opra ornata e pregna,  
 sì che suplisca ov'io nè altri il crede!

Si noti inoltre che *la coscienza della natura filosofica* dell'argomento certatorio è ribadita nella *Protesta* albertiana (§ 24): “[23a] Quanti sono fra noi, per opera di questi certatori, che ora sanno che prima non sapevano che cosa sia l'amicizia? [...] [24a] E diteci, priegovi, o huomini eccellentissimi: [24b] duol'egli che noi ora intendiamo questa parte di *filosofia*, la quale non intendevamo?”; e in Davanzati: “ma perchè con poetica mistura/*filosofia* è qui ferma e 'ndivisa,/tutte fizion fien fuor d'esta misura.” (vv.31–33) — *La filosofia (morale)* pare ben rispondere ai requisiti richiesti per parlare dell'amicizia.<sup>22</sup>

Antonio degli Agli (*O Padre eterno, onde a noi nasce e piove*, recitato da Messer Antonio di Matteo di Meglio) è, a mio avviso, il più debole tra i cer-

<sup>20</sup> A. Lanza (a c. di): *Lirici toscani del '400*, *op.cit.*: 53–54.

<sup>21</sup> *Ibid.*: 78.

<sup>22</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia*, *op.cit.*

tatori presenti nella *Raccolta*. È infatti un dilettante che si improvvisa, *una tantum*, nel 1441, come poeta volgare.<sup>23</sup> La sua presenza quindi anche qui si spiega piuttosto con i *concetti* espressi e non con la sua bravura come poeta. Nella parte introduttiva (vv. 1–30), l'autore impetra l'aiuto di Dio-Amore, avvicinandosi alla *Scena* datiana (somiglianze segnalate dal Flamini—lo studioso segnala anche l'impronta dell'imitazione di Dante<sup>24</sup>—e dal Rajna):<sup>25</sup> l'Amicizia, dopo aver fuggito il consorzio umano, sta per ritornare sulla Terra, lusingata dall'ampio successo riscosso dal *Certame* organizzato in suo onore. Ma l'opera dell'Agli, differentemente dal Dati che presenta un testo paganeggiante, è di ispirazione cristiana, teologica e mistica. La definizione dell'oggetto è affidata ai vv.31–147, parte centrale dal punto di vista filosofico: l'Amicizia equivale alla Carità, e sottolinea la *secondarietà* di quella nei confronti dell'Amore cristiano, illustrando così il precetto evangelico. L'azione dell'Amicizia sull'uomo consiste nella *deificatio*, condizione imprescindibile per poter ascendere alla visione divina. Ma quello che interessa soprattutto è l'indubbia *vena platonizzante* rintracciabile in tutti e tre i capitoli certatori,<sup>26</sup> che non dovette essere cosa indifferente nell'ambiente laurenziano, fortemente neoplatonico-ficiniano in quegli anni. Si riscontra anche la partecipazione letteraria di Antonio teologo ai successivi conviti neoplatonici e ficiniani. Ma nei suoi versi il platonismo è *cristiano* contro il platonismo *ermetico* del Platone fiorentino.<sup>27</sup>

Per cercare di capire le diverse ragioni delle scelte del Lorenzo e del Poliziano bisogna vedere le loro attività e concezione in quegli anni '70, anni in cui la *Raccolta* è stata allestita e mandata a Federico d'Aragona: nel 1476, ben trentacinque anni più tardi della gara pensata dall'Alberti. La silloge è stata la riscoperta della tradizione poetica volgare, delle proprie radici, l'atto costitutivo di un Umanesimo volgare.

Il Poliziano scrisse tra il 1475 e il 1478 le *Stanze per la Giostra del magnifico Giuliano*, dove avviene “il ridimensionamento dell'epopea classica attraverso la cultura e il sentimento e l'immaginazione secolari”, come dice il De Robertis nel suo saggio.<sup>28</sup> Il formalismo strenuo del Poliziano, in cui si crea una

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> F. Flamini: *La lirica...*, *op.cit.*: 44, 286.

<sup>25</sup> P. Rajna: 'Le origini del Certame Coronario', *op.cit.*: 1027–1056.

<sup>26</sup> L. Bertolini (a c. di): *De vera amicitia*, *op.cit.*

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> D. De Robertis: 'L'esperienza poetica del Quattrocento', in: *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano: Garzanti, 1966: 530.

dialettica tutta interna alla *forma*, all'*ideale stilistico*,<sup>29</sup> in cui si contrappongono *la leggiadria* e *la rozzezza*, passano — sembrerebbe — in seconda linea nella scelta dei certatori da inserire nella *Raccolta. Res* e *non verba*, quindi, in questo caso potrebbero giustificare e spiegare la presenza di tali poeti mediocri. Tali selezioni però, nello stesso tempo, potrebbero spiegare una scelta *voluta di più* dal Magnifico che non dal suo segretario-“collega”. Potrebbe essere, ma non è detto che le cose siano andate in questo modo.

Prima però di guardare alla poesia poliziana vera e propria, che rispecchia comunque — come vedremo — lo spirito delle scelte della silloge aragonese, bisogna tenere conto anche di un altro fattore importante nel sodalizio Lorenzo-Poliziano: il rapporto *poesia-politica* che il Martelli<sup>30</sup> riconosce in due periodi nell'attività del Poliziano: una prima e una dopo del 1480. E dice che essi si manifestano in due diversi modi di fiancheggiare l'azione politica del suo signore, uno *diretto* o *scoperto* (prima del 1480), e uno *dissimulato* e *indiretto*, dopo il 1480, e aggiunge che è impossibile non constatare come la produzione in volgare del Poliziano si concentri proprio in quegli anni tra il 1473 e il 1478. Negli anni '70 appunto, il problema fondamentale con cui bisogna fare i conti sul versante della politica culturale è quello del *volgare*. Si deve trasformarne l'aspetto e assicurargli *una nuova gloria*, strappandolo di mano all'oligarchia.<sup>31</sup> Si tratta della volontà da parte del Magnifico e del Poliziano di superare la poesia del cosiddetto “gotico internazionale” — dalla fine del Trecento fino agli inizi del quarto decennio del Quattrocento cca. —, una situazione letteraria cristallizzata, quando i fatti della poesia si separano da quelli del pensiero e della cultura (dagli studi storici e filologici appunto), in cui resta l'immagine di un mondo glorioso, ormai perfettamente concluso. Poesia che non riusciva a dire nulla di nuovo, non era coraggiosa, non faceva altro che perpetuare categorie e figure ormai fissate lungo tutto il Trecento. L'indeterminazione espressiva, l'ibridazione stilistica e dei contenuti erano i caratteri salienti di tale letteratura che prende sì l'esempio dei grandi del Trecento, ma non riesce a trarne nulla di originale: Dante e Petrarca faranno parte del frasario quotidiano. Alcuni dei rappresentanti di tale poesia sono Domenico da Prato che sembra riassumere in sé i caratteri di quest'epoca di crisi, del “gotico internazionale”;

<sup>29</sup> R. Cardini: ‘Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare’, in: *La critica del Landino*, Firenze: Sansoni, 1973.

<sup>30</sup> M. Martelli: ‘Poliziano e la politica culturale laurenziana’, in: *Angelo Poliziano — Storia e metastoria*, Lecce: Conte, 1995: 39, 32–61.

<sup>31</sup> *Ibid.*: 41.

Iacopo Sanguinacci, la poesia burchiellesca che come novità interessa solo *formalmente* la poesia, Francesco d'Altobianco degli Alberti ecc.. Nell'età laurenziana, il Magnifico e il Poliziano cercano di interpretare il passato in modo coraggioso, distaccarsene in un certo senso con la consapevolezza di poter — e dover — trovare la *propria* lezione e voce.<sup>32</sup> Contemporaneamente cercano anche di saldare la frattura fra gli studi storici e filologici e la poesia volgare, per poter, attraverso l'esperienza della propria poesia e l'esperienza classica arrivare a una poesia tutta originale e più matura, assicurando una *nuova gloria* alla lingua e poesia volgari.

Poliziano diventa quindi un interprete tanto *fedele*, quanto *geniale*<sup>33</sup> (ed è importante questa duplice caratteristica) della volontà del Magnifico per innalzare, in un programma ben preciso, la lingua volgare, tutta municipale, a lingua nazionale. Lorenzo gli aveva quindi richiesto di contribuire per la sua parte a raffinare quel volgare, al quale anch'egli si dedicava con tutte le sue risorse di poeta:<sup>34</sup> e questo avvenne anche tramite la stesura della silloge aragonese. La cultura fiorentina viene propagandata anche fuori Firenze e all'estero: anche se i testi del *Certame* erano in circolazione da un bel pezzo, il Magnifico, con quelle presenze nella *Raccolta*, voleva forse ribadire l'importanza di quell'iniziativa.

Nella poesia del Poliziano avviene per la prima volta che la tradizione latina *integra* e non *sostituisce* quella volgare (non più contrapposta a quella latina, ma ad essa parallela). Così si dilata l'orizzonte della lingua volgare. Nella poesia poliziana si avvertono il compenetrarsi delle tradizioni, dove non conta solo il tessuto espressivo, ma la storia immaginata e narrata; l'antica poesia viene riscoperta: Ovidio, Virgilio, Omero, Teocrito, Esiodo, Stazio, Claudiano... e anche Dante e Petrarca come parte della propria tradizione poetica. La storia della poesia diviene la storia dell'ispirazione che, a sua volta, diventa poesia stessa.<sup>35</sup> Gli esempi classici presenti in quei versi mediocri dei certatori, quindi, avevano il loro peso.

Il volgare, come vera alternativa, e il nuovo stile danno senso alla realtà e all'attualità dell'antico: le esperienze di quella poesia e di quel mondo vengono riassorbite nel volgare, dando in questo modo una vera maturità alle *Stanze*. Ma non solo. Il Poliziano aveva un forte *tono programmatico* nell'attività di quegli anni e anche se le *Stanze* avevano avuto una risonanza limitata,

<sup>32</sup> D. De Robertis: 'L'esperienza poetica del Quattrocento', *op.cit.* : 400–420.

<sup>33</sup> M. Martelli: 'Poliziano e la politica culturale laurenziana', *op.cit.* : 42.

<sup>34</sup> *Ibid.*: 49.

<sup>35</sup> D. De Robertis: 'L'esperienza poetica del Quattrocento', *op.cit.* : 532.

interessava soprattutto “ripercorrere la via che conduceva a quella poesia”:<sup>36</sup> Poliziano aveva una grande fiducia nel *volgare*, nella nuova letteratura, di cui bisognava rifare la storia e vedere in altri poeti la causa/storia della loro ispirazione. Si sentiva in un certo senso *responsabile* sia di fronte a se stesso, che di fronte alla sua epoca e ai poeti, Lorenzo compreso, occupandosi e preoccupandosi *paternamente* dell’opera altrui: ciò rispecchiava anche la sua forte *coscienza storica*.

Anche nella poesia latina Poliziano guarda con interesse a scrittori in certo senso “minori”, per esempio Stazio o Quintiliano; c’è forse un’*analogia* con il volgare, con la scelta, per la *Raccolta*, di poeti come quelli del *Certame*: il Poliziano ha coscienza che, in un quadro storico-critico più ampio, i minori significhino un *gradino* per poter arrivare poi ai maggiori. L’“imperfectum” quindi, il “non absolutum”, il non finito non è necessariamente una cosa negativa, ma è solo un passo, da dove partire e, riconoscendone i limiti, tentare di procedere verso esiti maggiori, verso una poesia più matura. Com’è anche la poesia occasionale, l’interesse per un genere di poesia mossa da un’ “improvvisa accensione” dell’ispirazione, “poesia occasionale” in questo senso—cert’aria di “non absolutum” con cui “più che a sè, forniva a Lorenzo una poetica di quell’imperfectum che contrassegna tutto il suo lavoro”:<sup>37</sup> Nella scelta dei poeti certatori nella silloge aragoneese, vedo fortemente presente anche la personalità e l’impronta del Poliziano. Nel corso degli anni settanta l’operazione (anche sperimentalistica) condotta dal Poliziano, era quella di applicare all’espressionismo tipico della maggior poesia fiorentina di metà secolo (Luigi Pulci, Francesco d’Altobianco, lo stesso giovanissimo Lorenzo) la *sua* cultura, e quindi, la sua sensibilità di ascendenza classica, latina e, soprattutto greca.<sup>38</sup>

Per quanto concerne Lorenzo, il Magnifico in questi anni ’70, dopo le esperienze poetiche contrassegnate dalla forte presenza prima del Pulci (*Uccellaggione di starne*—1473, termine *circa quem*; *Simposio*—1469–70, *Nencia da Barberino*—espressionismo linguistico: scritta con ogni probabilità prima del 1470), poi del Ficino (*De summo bono*—l’*Altercazione*—alti temi della cultura filosofica ficiniana—1473) e dopo la prima forma del suo *Canzoniere*, intorno agli inizi degli anni ’70 si sta avvicinando alla sua “nuova stella” che è appunto il Poliziano. La natura eclettica del Magnifico, il non identificarsi mai con una tendenza filosofica (neanche col neoplatonismo), la sua

<sup>36</sup> *Ibid.*: 535.

<sup>37</sup> *Ibid.*: 549.

<sup>38</sup> M. Martelli: ‘Poliziano...’ *op.cit.*: 53.

continua ricerca di se stesso, della sua strada poetica, sono il tratto distintivo di Lorenzo intorno alla metà degli anni 70, attorno al periodo appunto della stesura della *Raccolta Aragonesa*, dove il Magnifico voleva dare di sé e della propria cultura poetica un'immagine composita,<sup>39</sup> oltre che con i propri componimenti, anche tramite le poesie degli altri poeti. Un'immagine composita sostenuta da una poesia caratterizzata dal suo petrarchismo che si è ampliato poi con echi danteschi e stilnovistici e un interesse sempre più cospicuo per la cultura classica, per poi arrivare alla poesia e prosa più mature del *Comento* e ai due diamanti delle *Selve* e dell'*Ambra*, nonché alla presenza nella silloge aragonese, delle sue canzoni a ballo.

Per concludere, vorrei ribadire che, per capire a fondo le scelte del Magnifico e del Poliziano, dobbiamo capire il clima culturale di quegli anni: la forte volontà che “ad una poesia quale era stata quella del periodo immediatamente precedente—quella appunto di un Antonio di Meglio o di un Francesco d'Altobianco degli Alberti, ma soprattutto di un Luigi Pulci—dovesse subentrare una diversa poesia volgare”<sup>40</sup> che, considerata l'esperienza poetica di metà secolo ormai superata, proprio con queste scelte, messe in tal modo nella storia della poesia volgare come un'esperienza già superata, fosse pronta ad affrontare nuove sfide. E se fino ad allora la poesia volgare e la poesia latina stavano procedendo parallelamente, senza toccarsi o “guardandosi in cagnesco”,<sup>41</sup> col Poliziano e con la riflessione critica da lui condotta sulla propria storia si è aperta una nuova era, ed “era questa la strada battendo la quale Lorenzo pensava di nobilitare e di promuovere il volgare fiorentino”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> L. de'Medici: *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino: Giulio Einaudi editore, 1992: 318.

<sup>40</sup> M. Martelli: 'Poliziano...', *op.cit.* : 41.

<sup>41</sup> *Ibid.* 53.

<sup>42</sup> *Ibid.*: 54.



LA SERVANTE MOLIÉRESQUE.  
TOINETTE DU *MALADE IMAGINAIRE* :  
SERVANTE SENSÉE OU SCAPIN AU FÉMININ ?

ZSÓFIA MUSSÓ

Université Eötvös Loránd  
Département d'Études Françaises  
Múzeum krt. 4/C  
H-1088 Budapest  
Hongrie  
zsofia.musso@gmail.com

**Abstract:** The aim of this paper is to point out that Toinette, the last servant of Molière in *Le Malade Imaginaire*, “The Hypochondriac”, is a more complex, more unique, and less typified character than servants in his other works. During his authorship, Molière employed many different methods which can be recognized in the role of Toinette, however, inseparably. Even if her role is composed of the elements of several types, these components constitute a perfect totality.

**Keywords:** comedy, Molière, servant, type, Toinette

## Introduction

Dans cette étude, nous avons choisit d'examiner le personnage de Toinette du *Malade imaginaire*. On pourrait demander pourquoi elle mérite un tel intérêt. La réponse réside en la catégorisation des valets moliéresques<sup>1</sup>, qui, dans le cas de notre servante, n'est pas aussi évidente qu'il nous semble l'être à première vue. Peut-on inclure Toinette dans la catégorie des servantes de bon sens? Sans doute. Elle peut certainement être considérée comme une servante sensée, ou pour reprendre l'expression d'Yves Moraud, comme une

<sup>1</sup> Sur les types des valets moliéresques voir : G. Gouvernet\* : *Le type du valet chez Molière et ses successeurs, Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage. Caractères et évolution*, New York & Berne : P. Lang, 1985 : 17–51 ; M. R. Demers : *Le valet et la soubrette : De Molière à la Révolution*, Paris : Nizet, 1971 : 23–38.

« parfaite servante des familles bourgeoises<sup>2</sup> » : elle a un bon sens populaire, une sorte de liberté d'esprit et de la sagesse accompagnée de bonne humeur.

Pourtant la catégorisation n'est pas si facile. En examinant la construction de la pièce, nous voyons plus qu'une servante sage dont la conscience fidèle essaye de se dresser contre ceux qui, de l'extérieur ou de l'intérieur, menacent de détruire la paix et l'équilibre familial. Elle utilise des moyens qui sont loin de cette sagesse. Elle veut ridiculiser son maître à tout prix. Jeter les oreillers à la tête du maître<sup>3</sup>, se déguiser en médecin pour le tromper<sup>4</sup>, s'opposer à lui comme à une personne de même rang ; ce sont vraiment des caractéristiques de fourbe, particulièrement si on regarde globalement son rôle dans la comédie, ce qui est le rôle d'un vrai metteur en scène, un vrai moteur de l'action. Toinette permet à la comédie d'exister, sans elle, toute l'histoire perdrait son sens et son caractère.

Ces considérations nous invitent à établir l'hypothèse que le personnage de Toinette—créé à la fin de la vie de Molière—est déjà plus complexe, plus original, moins typique, que la majorité des figures ancillaires créées par le dramaturge. Même si elle est certainement composée de plusieurs types, dans l'ensemble de son personnage, ces composantes forment une unité et une totalité qui nous permettent de l'appeler la *servante moliéresque*. Dans cette étude, nous voudrions examiner ces composantes, et analyser leurs effets. Les deux composantes que je viens de présenter, et qui sont certainement les plus visibles, nous amènent à poser une question, la question qui a donné le titre à notre travail : Toinette est-elle une servante sensée ou un Scapin au féminin ? Nous considérons ces deux éléments, comme la base de cette analyse et comme la base du personnage de notre servante.

Pour répondre à notre question, nous nous proposons d'examiner le rôle de Toinette à l'aide d'une comparaison avec un vrai fourbe, et une servante sensée : chercher dans son rôle des éléments de fourbe et ceux du bon sens qui la poussent vers l'un ou l'autre type de valet. La présence de la ruse dans le personnage de Toinette sera saisie à partir d'une comparaison avec Scapin. Le type du fourbe est perfectionné dans le rôle de Scapin, qui reçoit de Molière le rôle prestigieux du protagoniste. Son importance est encore plus évidente si nous observons que c'est la seule fois dans l'œuvre de Mo-

<sup>2</sup> Y. Moraud : *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro. Valet, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, Paris : PUF, 1981 : 36.

<sup>3</sup> Molière : *Le Malade Imaginaire*, acte I, scène 6.

<sup>4</sup> *Ibid.* : acte III, scènes 7, 8, 9, 10.

lière qu'une pièce ne s'achève pas seulement sur la réplique d'un serviteur<sup>5</sup>, mais «sur une scène entièrement consacré au valet<sup>6</sup>». Nous devons donc reconnaître dans le personnage de Scapin la meilleure référence aux valets fourbes.

En ce qui concerne les servantes sensées, nous avons choisi le personnage de Dorine du *Tartuffe*. Elle est présente dans la pièce dès la première scène, comme elle fait partie de la famille qui l'emploie. En tant qu'une bonne servante sensée, elle tient l'équilibre entre l'indépendance et la fidélité à son maître elle n'a pas du tout l'esprit de fourberie et défend toujours l'ordre de la vérité sans l'espoir d'en retirer quelque bénéfice personnel.

### Les fourberies de Toinette

Le fourbe a un rôle dramatique important. Il est poussé au premier plan, il conduit toute l'action. Comme on lui a légué les pleins pouvoirs, tout va dépendre de lui. Comme nous pouvons le voir dans l'exposition, tout au début de la pièce Scapin devient le secours de son jeune maître, son action donc consisterait à résoudre le problème d'Octave, convaincre son père de son mariage. Pourtant un vrai fourbe, comme Scapin mène l'action non seulement d'après la situation de son maître, mais aussi un peu selon son plaisir personnel. La vengeance de Scapin contre le maître Géronte dans la «scène du sac<sup>7</sup>» est le plaisir personnel de Scapin. Ce comportement apparaît chez Toinette aussi, même si dans une variante diminuée. Elle aime se moquer de la «maladie» de son maître et mettre Argan hors de lui en toute occasion. On peut suivre ce comportement tout au long de la pièce, dès le début.

La pièce commence calmement, Argan vérifie longuement la note de son apothicaire, puis il sonne à sa servante. Comme il ne reçoit pas de réponse, il se met en colère et la montée de son et de rythme va provoquer le cri d'entrée de Toinette : «On y va<sup>8</sup>.» Même si nous pouvons supposer qu'elle a la cause de son retard, nous pouvons voir que son véritable motif, ou plutôt son véritable rôle dramatique, réside en mettre en colère son maître. Après cette entrée, elle ne se conduit non plus en personne raisonnable, ses cris

<sup>5</sup> On a comme exemple Mascarille dans *l'Etourdi*, Toinette dans *l'Ecole des femmes* et Sganarelle dans *Dom Juan*.

<sup>6</sup> Y. Moraud : *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro. Valet, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, Paris : PUF, 1981 : 12.

<sup>7</sup> *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, scène 2.

<sup>8</sup> Acte I, scène 2.

«Ha!» sont destinés à couvrir ceux d'Argan, à l'interrompre toujours. Elle fait même semblant de s'être cogné la tête. Ces petites ruses initiales n'ont pas du tout d'importance dans l'intrigue de la pièce, le seul motif donc est le plaisir personnel de Toinette, tout est dirigé à sa fantaisie. Elle introduit dans l'intrigue des fourberies superflues et gratuites, qui sont très peu en rapport avec l'action principale.

A la fin de cette scène, elle met en doute la nécessité des remèdes et l'existence même de la maladie d'Argan, seulement pour le mettre en colère. Cette moquerie de Toinette à propos de la maladie de son maître revient plusieurs fois dans la pièce. Un peu plus tard, en essayant de raisonner contre le mariage d'Angélique avec Diafoirus<sup>9</sup>, elle n'ose point poser la question : «Mais Monsieur, mettez la main à la conscience : est-ce que vous êtes malade?». Pourtant, vu l'exaspération d'Argan, elle change de méthode et parle de sa maladie en l'exagérant, et en ironisant sur sa maladie elle met l'accent sur la naïveté de son maître. C'est le même cas dans la scène 2 de l'Acte II, quand Argan accueille Cléante, comme maître de musique. Dans ce cas-là, c'est Toinette qui, connaissant la manie d'Argan, nie sa santé et son bien-être et, en raillant son maître, exagère la mesure de sa maladie : «Il ne s'est jamais si mal porté<sup>10</sup>».

Ces petites ruses parviennent à leur point culminant, dans la «scène du sixième oreiller<sup>11</sup>». C'est vraiment le cas, où Toinette, comme un vrai fourbe, agit selon son plaisir personnel. Quand elle revient sur l'appel de Béline, elle semble être calmée, mais ce n'est qu'une apparence. Comme Béatrix Dussane dit : «Son démon va se réveiller<sup>12</sup>». Après qu'elle soit insultée plusieurs fois par Argan, elle veut le venger, elle agit donc selon sa fantaisie. Tout d'abord elle prend partie de Béline et propose de mettre Angélique dans un couvent, déjà pour augmenter la colère d'Argan. Pourtant quand Béline arrange les cinq oreillers dans le fauteuil de son mari, elle jette un sixième à la figure de son maître, avec les mots suivants : «Et celui-ci pour vous garder du serein». C'est cet élan de folie qui approche Toinette à Scapin, et qui nous permet de la considérer comme un fourbe. On doit reconnaître dans cette scène la même attitude qu'on retrouve chez Scapin dans la «scène de sac» : fourberie gratuite, occasion à venger tous les insultes de maître.

<sup>9</sup> Acte I, scène 5.

<sup>10</sup> Acte II, scène 2.

<sup>11</sup> Acte I, scène 6.

<sup>12</sup> B. Dussane : «Les femmes de Molière : Les soubrettes», *Revue hebdomadaire* 4, 1931 : 340–366, p. 352.

Il faut voir pourtant que les ruses de Toinette ne sont pas identiques à celles de Scapin. Ses fourberies sont semées dans l'histoire, successivement, mais avec des ralentissements réguliers. Scapin a l'art de conduire plusieurs intrigues à la fois, il prépare ses fourberies à l'avance et ainsi il ne doit jamais se reposer. Pourtant le spectateur non plus ne peut jamais se reposer, comme il crée une action complexe. Il faut qu'il arrive toujours quelques choses sur scène, car s'il n'agit pas, il n'a plus de raison d'être. Il conduit ainsi un incroyable mouvement dramatique. A peine que Scapin décide une fourberie, sa mise en application se présente aussitôt. Ainsi il n'y a jamais aucun repos, les fourberies se succèdent à un rythme endiablé, il est un «véritable machine à fourberies<sup>13</sup>». Il saute d'une intrigue à l'autre, va de Géronte à Argante et d'Argante à Géronte.

Nous devons donc constater que, par rapport à Scapin, Toinette a un rôle dramatique limité qu'elle n'utilise qu'accessoirement dans des situations différentes. Pourtant lorsqu'elles se manifestent, les actions de Toinette ressemblent beaucoup, ou déjà sont bien égales, à celles de Scapin : la même décision prompte, la même exécution rapide, le même jeu aisé. Lorsqu'elle est poussée au premier plan, Toinette a la même conduite, face à Argan, que Scapin face à Argante ou Géronte. C'est le plus évident en cas de la ruse principale de notre servante : le déguisement en médecin qui ne se situe que vers la fin de la pièce. Le déguisement est une caractéristique régulière des fourbes et Molière recourt à cette ressource inépuisable dans *Le Malade Imaginaire* même. C'est une «imagination burlesque», comme elle l'avoue elle-même à Béralde et elle exprime aussi, que c'est plutôt pour son propre amusement que pour l'avancement de l'affaire de sa maîtresse : «Cela sera peut-être plus heureux que sage<sup>14</sup>». Nous pouvons y reconnaître en Toinette une autre caractéristique importante des valets fourbes : «un beau parleur» qui sait convaincre. Nous le retrouvons en Scapin, quand il ensevelit verbalement Argante, sous le poids des termes juridiques qu'il manie à l'envie, et lui décrit le Tribunal comme l'antichambre de l'Enfer<sup>15</sup>. Toinette aussi, elle utilise des termes médicaux pour faire croire son identité médecin à Argan :

Monsieur, agréez que je vienne vous rendre visite, et vous offrir mes petits services pour toutes les saignées, et les purgations, dont vous aurez besoin<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> J. Emelina, *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence : La Pensée universitaire, 1958 : 96.

<sup>14</sup> Acte III, scène 10.

<sup>15</sup> *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 5.

<sup>16</sup> Acte III, scène 10.

En lisant ces scènes, nous pensons *au Médecin volant*, particulièrement si nous observons le jeu de scène de Toinette se présentant en médecin<sup>17</sup>, puis en servante<sup>18</sup>, ensuite de nouveau en médecin<sup>19</sup>. Sganarelle, le fourbe de cette petite farce, joue le même rôle de médecin parallèlement à son identité de valet, même s'il continue son jeu pendant toute la pièce, dès la scène IV, jusqu'à la fin (scène XV), quand on découvre son mensonge.

En arrivant à la fin des caractéristiques dramatiques des fourbes, nous devons constater d'après Scapin, que même si les fourbes réussissent au cours de leurs menées, on voit enfin leur échec final. Les fourberies de Scapin sont découvertes à la fin, il sera puni à cause de ses ruses, et, en plus, ses actions ne parviennent pas à tirer ses maîtres d'affaire, elles n'ont pas de sens. Dans *Le Malade imaginaire*, Toinette n'est pas découverte à la fin, et ses ruses principales ont enfin d'importance : Argan reconnaît, à cause de sa fausse mort, l'amour de sa fille, et devient compréhensif à propos de son mariage. Cependant nous devons mentionner, que les fausses flatteries et les mensonges, qui englobent toute l'action de Scapin, manquent du comportement de Toinette. En cas de Scapin, les fourberies multiples se croisent et créent un fleuve de ruses et ceci est impossible de suivre par le spectateur. Nous pouvons seulement se laisser emporter par le courant des fourberies.

Dans *Le Malade imaginaire*, en raison du sujet, l'action devait être nécessairement beaucoup plus lente. Pourtant Toinette en a grande importance, elle en est l'animateur. Quand elle vient sur scène, elle donne à l'action un mouvement plus nerveux et plus vif. Il faut seulement comparer les discussions d'Argan et de Béralde avant et après l'arrivée de Toinette déguisée en médecin, ou comparer le lent monologue du début d'Argan à la scène suivante où Toinette arrive avec son cri d'entrée «On y va<sup>20</sup>». Toinette, en son rôle dramatique peut-être considérée comme «un fourbe mineur<sup>21</sup>», qui a un rôle dramatique limité parce qu'on ne l'utilise qu'accessoirement dans des situations différentes d'une pure comédie intrigue.

<sup>17</sup> Acte III, scène 8.

<sup>18</sup> Acte III, scène 9.

<sup>19</sup> Acte III, scène 10.

<sup>20</sup> Cette comparaison est plus détaillée dans J. Emelina : *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence : La Pensée universitaire, 1958 : 102.

<sup>21</sup> L'expression apparaît chez Jean Emelina, qui met dans ce groupe les valets ayant quelques caractéristiques fourbes. En détails voir J. Emelina : *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence : La Pensée universitaire, 1958 : 99-102.

### Le bon sens de Toinette

La situation des servantes sensées est, dans ses grandes lignes, toujours à peu près la même. Chaque fois, son maître ou un proche de la famille s'est engagé dans une entreprise ridicule et a adopté une attitude révoltante ou grotesque, contre laquelle la maison se dresse, dirigée par la servante, pour tenter de le corriger et de le ramener à la raison. C'est le cas de Dorine et de Toinette aussi. Dans *Le Tartuffe*, Dorine essaye de défendre non seulement Mariane, mais toute la famille d'Orgon, et ouvrir les yeux de son maître. Tout à fait, comme Toinette, qui, avec Béralde, défendra Angélique à la fois contre Argan et contre Béline.

Dorine, comme servante de bon sens est affectée par le trouble que provoque dans la maison la passion du maître, elle en subit les répercussions. Comme elle appartient à la famille depuis longtemps, elle y est assimilée en quelque sorte. A cause de ce rôle important dans la famille, elle estime aussi qu'elle a le droit d'intervenir et de s'opposer. Elle le fait en plus par conviction morale, sous le coup de l'indignation. Parmi les sages, elle est la plus énergique, elle est celle qui groupe les forces et mène la lutte. Dorine est la première à interrompre Mme Pernelle en fureur<sup>22</sup>, et elle est à peu près la seule, à part quelques interventions de Cléante, à raisonner et à lui tenir tête tout au long de la scène. Mais c'est aussi le cas de Toinette. A la fin de la pièce, elle obtient un allié en personne de Béralde, le frère d'Argan, qui se met à côté d'Angélique et s'oppose à Argan. Pourtant il n'influence pas vraiment son frère. Il aide Toinette passivement, ainsi son rôle est réduit au niveau du rôle de Cléante du *Tartuffe*, un simple auxiliaire passif au bon côté. Dans *Le Malade imaginaire*, comme dans *Le Tartuffe*, c'est la servante qui prend les devants. Toinette ne peut pas supporter la maladie imaginaire de son maître. Elle se heurte toujours contre lui, et elle essaye d'exprimer son opinion sur les caprices du Monsieur, par exemple quand elle boycotte son lavement<sup>23</sup>. Pourtant elle devient la plus énergique quand elle voit qu'à cause de cette manie de son maître, on veut punir Angélique et on veut forcer à se marier avec un médecin. Elle comprend comme Dorine, que l'essentiel est d'ouvrir les yeux du maître en ruinant la considération de ceux dont il s'est entiché. Dans ce dessein, elle va tout imaginer et tout entreprendre.

Une caractéristique importante de la servante sensée est sa sagesse. On la retrouve chez Dorine, comme chez Toinette. Elles ont une nature droite

<sup>22</sup> *Le Tartuffe*, acte I, scènes 1, 3.

<sup>23</sup> Acte I, scène 2.

et elles manifestent leurs sentiments et disent leurs pensées quoiqu'il puisse leur en coûter. Dorine dit ouvertement ses pensées à Mme Pernelle et à Orgon, elle se scandalise devant la lâche soumission de Mariane aux volontés d'Orgon qui veut le marier à Tartuffe. Elle dit même à Mariane, qu'elle se sent le seul à agir<sup>24</sup>. Toinette est en même situation. C'est elle, qui s'oppose à Argan, au lieu d'Angélique, et elle exprime ses pensées contre le mariage avec Thomas Diafoirus. Toinette sent aussi qu'elle doit lutter seule, mais elle ne se plaint pas. Elle prend du plaisir à être le seul qui est capable d'agir.

Leur sagesse se manifeste en leurs conseils qu'elles utilisent pour éclairer le maître aveuglé. Ce bon sens est l'expression spontanée de leur nature, ces conseils représentent pour eux quelque chose qu'elles doivent dire. Comme Dorine dit à Orgon : « Vous n'en feriez que mieux de suivre mes leçons. » Toinette dit à Argan : « Ma foi, Monsieur, voulez-vous qu'en amie je vous donne un conseil ? ». Elles disent donc leurs conseils, elles racontent leurs opinions, et elles raisonnent avec leurs maîtres. Cependant, outre leurs interjections, elles font de véritables scènes à leurs maîtres pour les ramener dans la voie de la raison. Dorine nargue Orgon, qui lui demande des nouvelles de son Tartuffe, en lui montrant son égoïsme et gloutonnerie<sup>25</sup>. Toinette essaye aussi de convaincre Argan, que même s'il est malade, Angélique doit choisir un mari pour elle-même, et comme elle n'est point malade, elle ne peut pas être obligée de choisir un médecin<sup>26</sup>.

Il est évident que cette franchise et cette audace des servantes dans l'expression de leurs opinions ne vont pas sans quelque insolence, qui provoque la colère du maître. Pourtant ce qui la provoque vraiment, c'est l'expression d'une vérité qui n'est pas bonne à dire. On trouve donc dans ce cas, un thème constant dans les comédies de Molière, la colère perpétuelle du maître contre son valet<sup>27</sup>. Le raisonnement de la servante ne reste pas sans conséquences, mais elle sait toujours sauver sa vérité, elle sait toujours raisonner et répondre. Même si Toinette voit la colère d'Argan, elle continue à exprimer son opinion en disant : « Quand un maître ne songe pas à ce qu'il fait, une servante bien sensée est en droit de le redresser ». Pourtant la franchise in-

<sup>24</sup> *Le Tartuffe*, acte II, scène 3.

<sup>25</sup> *Le Tartuffe*, acte I, scène 4.

<sup>26</sup> Acte I, scène 5.

<sup>27</sup> Sur le thème de la colère des maîtres contre leurs valets voir, J. Emelina : *Les valets et les servantes dans le théâtre de Molière*, Aix-en-Provence : La Pensée universitaire, 1958 ; J. Emelina : *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble : P.U.G., 1975 ; G. Gouvernet : *Le type du valet chez Molière et ses successeurs...*, *op.cit.*



vective de la servante ne va pas aussi loin que la fureur du maître. Dorine et Toinette savent donc, toutes les deux, où est la limite de leur provocation. Elles savent calmer la situation et leur maître, si on en a besoin. Toinette propose à Argan de garder son «sang-froid». Tandis que Dorine supplie à Orgon à parler sans se «fâcher». Toutes les deux sont conscientes de la justesse et de la valeur de leurs observations. Pourtant elles n'en tirent pas de gloire face au maître qui reste dans l'erreur. Elles expriment leur opinion par leur colère. Mais leur bonté et leur dévouement apparaissent aussi à travers leur insolence et leur colère. Elles se heurtent aux maîtres parce qu'elles veulent leur bien. Comme Dorine l'exprime : «Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous-même.» Cette sagesse solide, qui est la leur, provient aussi de leur expérience de vie. Elles appartiennent à la maison dans laquelle elles se trouvent depuis le début de leur condition de valet. Elles y passent toute leur vie, c'est ce qui explique la liberté autorisée de leurs réflexions et de leurs agissements. Les deux servantes connaissent si bien leurs maîtres que Molière leur confie le soin de faire leur portrait. Nous pouvons donc constater que, sans doute, ces servantes ont vu pas mal de choses. Par exemple à propos des mariages d'intérêt et d'affaires, où l'inclination n'a pas joué, elles ont toujours des remarques. Toinette condamne le projet de mariage d'Argan concernant sa fille, au nom de son expérience, mais elle avertit Angélique aussi<sup>28</sup> :

Eh, eh, ces choses-là parfois sont un peu sujettes à caution. Les grimaces d'amour ressemblent fort à la vérité ; et j'ai vu de grands comédiens là-dessus.

Elle connaît le cœur humain et la faiblesse des pères lorsqu'elle dit à Argan, qui croit ne pas se laisser fléchir par sa fille<sup>29</sup> :

Une petite larme, ou deux, des bras jetés au cou, un «mon petit papa mignon», prononcé tendrement, sera assez pour vous toucher.

Ce bon sens est donc plus qu'une sagesse moyenne. Il s'y ajoute des qualités de cœur, une finesse de pensée et de sentiment. Elles condamnent les excès dans tous les sens, elles sont favorables aux inclinations naturelles du cœur. Leur sagesse s'exprime avec la plus de vie, le plus naturellement.

Cependant il faut voir, que Toinette n'a pas le sérieux de Dorine : elle semble s'amuser des manies d'Argan plutôt que les condamner. Toinette est bien la plus gaie des servantes droites et ces deux traits de caractère ne sont

<sup>28</sup> Acte I, scène 4.

<sup>29</sup> Acte I, scène 5.

pas faits pour s'opposer. Bon sens et joie de vivre vont de pair chez Toinette. Pour elle toute est une occasion de jeu. Argan crie après elle à son arrivée, donc elle crie plus fort que lui, en faisant semblant de s'être cogné la tête. En arrangeant ses oreillers, elle ne peut résister à l'envie d'en écraser un sur la figure de ce pseudo malade. Sa gaieté vient peut-être de sa jeunesse. On ne connaît pas son âge en tant que servante, mais quand elle est déguisée en médecin, Argan estime que le médecin peut avoir vingt-six, ou vingt-sept ans. Malgré sa sagesse, Toinette est jeune donc, qui lui prête cette gaieté, ses jeux et ses rires.

Dorine et Toinette tiennent l'équilibre entre l'indépendance et la fidélité pour leurs maîtres. Pourtant en leurs caractères, on peut trouver des différences. Dorine est élégante et elle aime la vie de société. Elle a même une conception de la religion. Elle sait s'adapter à toutes les circonstances et parle à chacun dans son style, comme un vrai diplomate. Toinette ne possède pas de telles caractéristiques. Toinette a moins de respect pour son maître que Dorine. Elle se plaît aussi à le mettre en colère, mais au contraire de Dorine, gratuitement, pour le plaisir de rire. Elle met sa «folie au service de la raison<sup>30</sup>».

## Conclusion

Au début de notre analyse, nous avons constaté que l'identification de la servante du *Malade imaginaire* à un type de valet n'est pas évidente et rencontre des difficultés. Ainsi, nous avons établi l'hypothèse que le rôle de Toinette, créé à la fin de la carrière de Molière, est moins typique, plus complexe et plus original que celui des valets antérieurs de l'auteur. Après avoir examiné ces composantes, arrivant à la fin de notre étude, nous pouvons constater, que le rôle de Toinette est vraiment composé de deux types différents, qui s'entraident, se modifient et créent ainsi une totalité parfaite.

Comme il s'agit d'une servante, le dramaturge tente de suivre la tradition de la servante sensée : Toinette, en première vue, semble même être le représentant de ce type de valet. Nous devons encore constater que cette catégorie de valet de bon sens doit le moins à la tradition théâtrale, les personnages sont plutôt construits à partir de l'observation de la société. Toinette est ainsi la compagne fidèle d'Angélique et possède un rôle d'informateur ; dans

<sup>30</sup> B. Dussane : « Les femmes de Molière : Les soubrettes », *Revue hebdomadaire* 4, 1931 : 340–366, p. 353.

ses conversations, elle informe le public de la problématique de la pièce : l'amour d'Angélique et la manie d'Argan. Elle emprunte même une fonction didactique des servantes de bon sens : elle juge et commente l'action et, ayant une nature droite, elle agit toujours en faveur de son maître. Elle représente dans la pièce l'intelligence et la sagesse et crée le comique en opposant aux autres personnages de la pièce. Pourtant, nous devons reconnaître que le rôle de Toinette n'est pas seulement construit à partir de l'observation de la société, mais elle hérite beaucoup des différentes traditions théâtrales. Notre servante a ainsi un rôle dramatique et comique plus accentué qu'une vraie servante sensée.

Elle a un mouvement presque égal à celui de fourbe, la fourberie de ses stratagèmes la rapproche de Scapin. Elle est motivée par un élan de folie et elle a l'intention d'agir selon son plaisir personnel<sup>31</sup>, le dramaturge emprunte même pour sa servante des scènes de déguisement<sup>32</sup>. Sa décision prompte, son exécution rapide et ses jeux aisés qui sont exactement ceux d'un fourbe nous induisent aussi de considérer Toinette comme héritier direct de Scapin. Pourtant nous ne pouvons pas la mettre dans la catégorie des fourbes. Comme elle utilise ses ruses seulement accessoirement, son rôle dramatique devient plus limité par rapport à Scapin. Les fausses flatteries et les mensonges manquent de son comportement.

Nous pouvons constater ainsi que Toinette est une sorte de mélange original des fonctions et des caractéristiques fourbes et sensées. Bon sens et joie de vivre vont de paire chez elle. Nous ne pouvons pas retrouver séparément le fourbe, la servante sensée, ou un *zanno* de la *commedia dell'arte*. Tous ces éléments constituent déjà une totalité parfaite. Molière crée par Toinette, à la fin de sa vie, son propre type de valet, ce que nous appelons la *servante moliéresque*.

<sup>31</sup> Comme dans « la scène du sixième oreiller », acte I, scène 6.

<sup>32</sup> Acte III, scènes 8, 10.

MÉMOIRES ET MÉMORIALISTES DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
EN FRANCE : ESSAI SUR LES MÉMOIRES DU VALET CLÉRY  
ET DE MADAME CAMPAN

MÁRTA VÁRADI

Université de Szeged  
Egyetem u. 2.  
H-6722 Szeged  
Hongrie  
varadi.f.marta@gmail.com

**Abstract:** Memoirs (from the French *mémoires*) were the most common and popular literary genre in French literature between the 17th to late 18th centuries—then slowly the genre started to decline. Firstly reserved to the upper high society, memoirs were written foremost as a kind of “must” by aristocratic people and then after as testimony, a will to leave a trace in history. Many memoirs were composed during and shortly after the French revolution. Their authenticity is often difficult to investigate—among them the *Journal* of Cléry, valet of Louis XVI and the *Mémoires* of Madame Campan, first lady in waiting to the Queen. These written treasures are extraordinary testimonies of the French Royal family and their ultimate hours.

**Keywords:** Cléry, Campan, journal, memoirs, literature

Les Mémoires comme genre voient leur essor durant l'âge classique et ont vite conquis le public ; l'expansion de cette nouvelle forme de littérature durera jusqu'à environ la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour connaître ensuite un déclin, ou plutôt une transformation : celle du changement du genre à travers l'apparition de l'autobiographie et le journal intime. Les mémoires ont surtout suscité la curiosité et l'attention des lecteurs par leur caractère intime qui était l'originalité du genre. Cette attention sera retenue non seulement du lecteur contemporain, mais du public futur aussi.

Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle la rédaction des mémoires gagne du terrain et pour ainsi dire devient «une mode» : chacun pouvait

déjà s'attribuer le droit de laisser ses mémoires en guise de témoignage à la postérité. Le genre vit en pleine expansion et voit la croissance de sous-genres fictifs aussi, tels que les romans-mémoires, les faux-mémoires et les pseudo-mémoires. Auparavant, le genre était réservé à la classe aristocratique, mais avec le changement des temps, le genre du « scriptum intimi » touche diverses classes, notamment la bourgeoisie et toute la classe roturière. Parallèlement à cette évolution, les mémoires se sécularisent, c'est-à-dire, petit à petit ils commencent à mettre, l'accent sur la tracée personnelle, le destin de l'individu même. Ainsi, les *Mémoires* de Mme Campan et le *Journal* de Cléry sont des témoignages historiques qui, malgré les intentions de l'auteur dans ce dernier cas exceptionnel, dessinent un profil personnel à travers la présentation des vicissitudes du mémorialiste.

### Pour une analyse du genre

Se souvenir de sa vie et d'en laisser des traces écrites est un témoignage considéré premièrement comme un « écrit destiné à rappeler certains faits ou à les faire connaître<sup>1</sup> ». Le Grand Robert note que le genre est défini dès 1552 comme « relation, récit qu'une personne fait par écrit des choses, des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin », car c'est en 1552 que Commynes édite ses *Mémoires*<sup>2</sup> et ce sera à partir de ce moment que l'histoire littéraire date le genre des mémoires. En ce qui concerne la finalité du geste, les écrits intimes sont premièrement laissés pour « faire mémoire de » par le mémorialiste, mais cette prise de position changera à travers le fil du temps classique. Pour interpréter ce processus, une approche théorique du genre est indispensable. Actuellement, on dispose déjà d'un grand nombre d'études sur la recherche des écrits intimes, des mémoires, souvenirs et témoignages. La connaissance même partielle de ces critiques aide à connaître et à analyser l'essence de la littérature intime.

*Que signifie le terme de mémoires ? Quelles sont les règles du genre ?* Il s'agit premièrement d'un discours narratif qui tente de répondre aux questions suivantes : *qui étais-je ? de quoi est-ce que je me souviens ? qu'est-ce que je juge important de laisser à la postérité ? pourquoi est-ce que j'écris ? quels sont mes motifs pour laisser des mémoires de ma vie ?*

<sup>1</sup> Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de langue française. Paris : La Robert, 2001.

<sup>2</sup> Commynes : « Mémoires », in : A. Pauphilet & E. Pognon (ed.) : *Histoire et chroniqueurs du Moyen-Age*. Bruges : Pléiade. 1958.

A l'origine, la réponse à cette suite de questions était étroitement liée à l'aspect religieux de type confessionnel et à l'introspection, comme les *Confessions* de Saint Augustin en témoignent. Ensuite, nous devons mentionner la volonté historique, qui a pour but de réécrire les expériences vécues sous forme de *Mémoires* où nous retrouvons «Le Moi, sujet de l'Histoire<sup>3</sup>». De tels mémoires sont par excellence ceux de Comynnes (1552), œuvre qui a connu un succès immédiat grâce à la subjectivité du récit et à *l'image du moi*, ce qui était jusqu'alors une notion inconnue dans le genre. Ainsi, l'historiographie revêt une nouvelle forme : les annales et les chroniques s'effacent et laissent place à un registre plus personnel, aux mémoires.

C'est donc à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que les mémoires commencent à revêtir un aspect laïc : le changement du genre du religieux vers un renouveau philosophico-politique se montre déjà pleinement à travers les *Confessions* de J.-J. Rousseau, tandis que *l'Histoire de ma vie* de Casanova appartient aux mémoires séculaires, voire mondains, rédigés par un homme du monde. Dans *l'Histoire de ma vie* de Casanova, l'aventurier met l'accent sur sa vie intime et sur son destin personnel, même si cela n'est pas spécifié dans *l'Avant-propos*, et c'est justement grâce à cet accent mis sur le privé que les souvenirs de Casanova sont lus et populaires même de nos jours.

Philippe Lejeune<sup>4</sup> insiste, dans sa définition, sur le fait que les mémoires ont pour sujet la vie et le passé d'une personne concrète. Le genre répond à des questions théoriques de base que nous avons déjà sommairement énumérées. On peut en conclure que si l'auteur est capable de les adapter, à les reproduire dans son œuvre, il est apte à se connaître lui-même et le lecteur le connaîtra aussi. Les deux côtés de cette connaissance sont indispensables pour revivre l'époque du mémorialiste et se former une opinion de sa personnalité. Ainsi la connaissance de soi et la remémoration du passé s'unissent pour créer une œuvre qui servira de témoignage historique précieux, parfois plus authentique que les chroniques elles-mêmes. C'est dans ce contexte que la problématique du *narrateur* se pose. S'agit-il d'une *personne* ou d'un caractère, d'un *personnage*? Le mémorialiste est-il *écrivain* ou *écrivain*? S'il s'agit d'un caractère, ses traits seront bien plus sophistiqués dans le récit. Le *moi* dominant peut être analysé selon l'image de la personne/personnage que le mémorialiste aurait voulu être et laisser à la postérité. Le but du chroniqueur est la création d'une continuité entre le passé et le présent :

<sup>3</sup> N. Kuperty-Tsur : «Le Moi, sujet de l'Histoire», *Nouvelle Revue du Seizième siècle* 19/1, 2001 : 63–81.

<sup>4</sup> Ph. Lejeune : *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996.

un témoignage du dessein de sa vie, la présentation de ce qu'il a voulu être. Il faut donc trouver et interpréter le motif de *chercher à être quelqu'un* et non pas celui d'*être quelqu'un*<sup>5</sup>.

Le fil d'Ariane des mémoires serait donc la présentation personnelle du «*j'ai toujours cherché à...*». Ce motif implique un *thelos*, donc une *fin* (*fatalité?*), une *direction* concrète. Ce *thelos* détermine la subjectivité de l'être — il définit le *destin*. Les mémoires évoquent le destin et obligent le narrateur à remémorer sa vie. Les souvenirs racontés dans un récit concernent la genèse du caractère de l'homme, son essor et son épanouissement.

### Mémoires roturiers : le *Journal* de Cléry et les *Mémoires* de Madame Campan

Parmi les mémoires roturiers écrits vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ceux de Madame Campan (née Genet) sont probablement les plus connus par le public et sont considérés aujourd'hui comme l'une des biographies authentiques de Marie-Antoinette. Le *Journal*<sup>6</sup> de Cléry est à l'inverse peu lu et a été pratiquement oublié, «englouti par le temps<sup>7</sup>», alors qu'il présente les dernières heures de la captivité de la famille royale, spécialement celles de Louis XVI, racontées d'une voix émue, de première main. La similitude incontestable des deux œuvres est constituée par le seul fait que les deux mémorialistes connaissaient de près la famille royale : l'un ayant été le valet de chambre du roi, tandis que l'autre, Madame Campan, avait été premièrement lectrice de Mesdames les tantes du couple royal pour devenir ensuite femme de chambre de la reine. Cléry avait assisté au calvaire de ses souverains, les avait servis même au Temple, puis était resté aux côtés du roi jusqu'à l'exécution de celui-ci. Tous les deux mémorialistes présentent le caractère humble et familier de la famille royale : à en juger par leurs souvenirs, Louis XVI et Marie-Antoinette n'étaient plus les représentants de l'Etat lors de cette période terrible, mais étaient devenus bien plus des personnages réels, voir même ordinaires : des parents qui aimaient leurs enfants et voulaient les protéger.

<sup>5</sup> Les mémoires comprennent aussi une problématique métaphysique : l'opposition de l'*être* (*esse*) et de l'*étant* (*quod est*).

<sup>6</sup> Cléry : *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres : Imp. De Baylis, 1798.

<sup>7</sup> F. Simonet-Tenant : *Le journal intime*, Paris : Nathan, 2001.

Dans les *Mémoires*<sup>8</sup> de Mme Campan, nous connaissons premièrement un caractère, donc un *personnage*. Certains critiques<sup>9</sup> la considèrent comme une mémorialiste romantique, puisque son style, la manière dont elle rapporte les événements annoncent le romantisme, alors que son langage reste formellement celui du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans son *Avant-propos*, Mme Campan décrit les changements sociaux de la fin de l'Ancien Régime, en insistant sur les raisons et les conséquences de ceux-ci. Nous sommes capables de revivre les intrigues et les murmures des passages et couloirs, de réentendre le froufrou des robes de soies. Madame Campan utilise parfaitement la *remémoration visuelle* et *auditive*. Ses *Mémoires* ont connu plusieurs éditions, la plus complète et le mieux annotée est probablement celle de 1849, par Firmin Didot Frères, puisqu'elle contient non seulement les notes et les explications de la mémorialiste elle-même, mais aussi les commentaires des éditeurs qui sont très riches du point de vue historique.

Bien que Cléry et Madame Campan aient fréquenté le même cercle social et se soient côtoyés au quotidien, il est intéressant de noter qu'ils ne font guère mention l'un de l'autre. Ils s'ignorent dans leurs souvenirs comme s'ils avaient été des étrangers ou des inconnus. Il est pourtant vrai que le *Journal* de Cléry commence au Temple, où Madame Campan n'a plus suivi la reine dans ses tourments, mais ce seul fait ne suffit pas à expliquer leur silence mutuel. Le dessein de Cléry à écrire son *Journal* résidait dans la volonté d'honorer la mémoire de Louis XVI :

En classant des notes en formes de journal, mon intention est plutôt de fournir des matériaux à ceux qui écriront l'histoire de la fin malheureuse de l'infortuné Louis XVI, que de composer moi-même des mémoires [...] <sup>10</sup>.

Deuxièmement, Cléry rédigea son *Journal* dès le premier jour de son arrivée au Temple<sup>11</sup> (et ses notes représentent donc véritablement un journal au dé-

<sup>8</sup> Campan : *Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette, Reine de France et de Navarre, suivis de Souvenirs et Anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Première femme de chambre de la Reine et depuis Surintendante de la Maison d'Ecouef, Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1849.

<sup>9</sup> Campan : *Mémoires de...* «[...] certaines cadences, certains envols annoncent déjà cette primauté accordée aux sentiments qui va donner naissance au romantisme. Faut-il voir en Madame Campan une préromantique? Oui, si l'on considère sa chaleur à revivre un autrefois à jamais perdu [...]», *Présentation*, Edition présentée par Jean Chalon, notes établies par Carlos de Angulo, Paris : Mercure de France, 1988 : 10.

<sup>10</sup> Cléry : *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres : Imp. De Baylis, 1798.

<sup>11</sup> «J'ai servi pendant cinq mois le roi et son auguste famille dans la tour du Temple ; et malgré la surveillance des officiers municipaux qui en étaient les gardiens, j'ai pu cependant,



part), et entama la rédaction complète des ses écrits à partir de 1795 pour les publier en 1798. Il ne pensait donc pas à laisser une œuvre complète à la postérité. Il est même très probable que s'il n'avait pas été témoin de la tragique révolution, il n'aurait sans doute guère laissé un journal à la postérité.

Madame Campan, elle, commença à rédiger ses *Mémoires* sous le Premier Empire<sup>12</sup> et voulait pleinement montrer le temps d'autrefois et ceci en contant les anecdotes de la Cour de son temps<sup>13</sup>. Lorsqu'elle entame son manuscrit, Cléry est déjà décédé et enterré à Heitzingen, à proximité de Schönbrunn. Elle mentionnera une seule fois le nom du fidèle valet pour en louer tout le dévouement<sup>14</sup>.

Cléry fait preuve d'un désintéressement extraordinaire dans son récit : il ne parlera pratiquement jamais de lui-même. Pendant tout le long des ses mémoires, le sujet principal est le roi et la captivité de toute la famille royale, leurs peines et leurs tourments. Il présente toute l'horreur ressentie devant le sang répandu par la révolution, racontée dans son journal comme une forme de la barbarie humaine. Par contre, Mme Campan s'occupe de son propre destin aussi et donne un récit assez complet de sa vie. Elle décrit minutieusement les changements de conditions, parle des décisions politiques, de leurs enjeux et très certainement des intrigues aussi, comme par exemple la célèbre affaire du collier. Ce qui unit toutefois les deux mémoires, c'est l'*intimité* de la famille royale. Cléry lui, aura donc pour sujet de son *Journal* la captivité de la famille royale et tout spécialement celle de Louis XVI. Le récit de Cléry est «[...] du plus touchant intérêt, parce qu'il répète mot à mot ce qu'il a entendu, et finit son récit par le roulement de tambour qui le sépara de son infortuné souverain<sup>15</sup>.» Cléry, d'«une fidélité inviolable, un

---

soit par écrit, soit par d'autres moyens, prendre quelques notes sur les principaux événements qui se sont passés dans l'intérieur de cette prison.» (*Idem.*)

<sup>12</sup> Nous ne connaissons pas de date exacte.

<sup>13</sup> «Je dois maintenant de publiques excuses à Madame Campan. Dans ma présentation des *Mémoires* de Mme de Tourzel, je n'hésitais pas à écrire : «*Mme de Tourzel a un tel sentiment de sa propre dignité, voir de sa grandeur, que cela l'empêche de se jeter, comme une Campan, tête perdue dans l'anecdote.*» J'en ai honte. Pardon, Mme Campan. Si vous n'aviez pas perdu votre tête et votre cœur dans ces anecdotes, nous serions privés de ces innombrables petits détails qui font de vos *Mémoires* un inépuisable trésor, ces mêmes petits détails avec lesquels Colette affirmait justement que se font les grandes œuvres.» Campan : *Mémoires de*, Présentation de Jean Chalon, Paris : Mercure de France, 1988 : 15.

<sup>14</sup> Voir note 15.

<sup>15</sup> Campan : *Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette, Reine de France et de Navarre, suivis de Souvenirs et Anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*, Première femme de chambre de la Reine et depuis Surintendante de la Maison d'Ecouef.

dévouement sans réserve<sup>16</sup>» a rédigé son *Journal* à Strasbourg où il était allé attendre le passage de Marie-Thérèse Charlotte de France, fille de Louis XVI et de Marie-Antoinette d'Autriche<sup>17</sup>. Il était attaché à la famille royale depuis 1782 et l'a servi pendant cinq mois à la Tour du Temple.

J'ai servi pendant cinq mois le roi et son auguste famille dans la tour du Temple ; et malgré la surveillance des officiers municipaux qui en étaient les gardiens, j'ai pu cependant, soit par écrit, soit par d'autres moyens, prendre quelques notes sur les principaux événements qui se sont passés dans l'intérieur de cette prisons<sup>18</sup>.

En effet, Cléry a rédigé

[...] son *Journal*, sur les notes qu'il avait prises au crayon ou de toute autre manière, durant son service dans la Tour, et que sa femme avait recueillies lors de ses visites dans cette prison ; de sorte que l'ouvrage était entièrement terminé [...]; craignant de perdre son manuscrit [...], Cléry le confia à une personne de Strasbourg, mademoiselle Hélène Kugler, depuis madame Dupreuil<sup>19</sup>.

Son récit reproduit donc fidèlement toute une chaîne d'épisodes et donne la description détaillée du destin tragique de la famille royale, puisque Cléry avait terminé son texte par l'exécution de Louis XVI.

---

Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1849. Nous mentionnons ici le texte d'origine de Cléry aussi : «Je restai seul dans la chambre, navré de douleur et presque sans sentiment. Les tambours et les trompettes annoncèrent que sa majesté avait quitté la tour... Une heure après, des salves d'artillerie, des cris de vive la nation ! vive la république ! se firent entendre... Le meilleur des rois n'était plus !», *op.cit.* :173.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 7.

<sup>17</sup> Suite à la mise à mort de Louis XVI (21 janvier 1793), Cléry a été enfermé dans la même tourelle où le feu Roi avait passé ses premières nuits au Temple. Contrairement aux dernières volontés de Louis XVI, Cléry ne put rester à la Tour du Temple servir le jeune Louis XVII et la famille royale. Il resta enfermé jusqu'au mois de mars, à ce moment Garat (Ministre de la Justice) le laissa quitter le Temple et le manda à se retirer à la campagne, ce que Cléry fit aussitôt et alla rejoindre sa famille à Juvisy. Son frère Hanet, qui avait déjà quitté Paris, proposa à Cléry une place dans l'administration de l'armée ; mais comme l'éloignement de Paris était contraire aux volontés de Marie-Antoinette, Cléry le refusa. Suite à la chute de Girondins, les Jacobins commencèrent à jeter en prison puis à l'échafaud tous les suspects. Cléry fut frappé de proscription et en septembre 1793, il fut conduit à la prison de la Force. Il resta près d'un an en prison et obtint la liberté le 10 août 1794, après la chute de Robespierre. Suite à la mort de Louis XVII (le 8 juin 1795—il n'avait que 10 ans), Cléry reçut l'ordre de Marie-Thérèse Charlotte de France de le suivre à Vienne ; alors il se rendit à Strasbourg où il attendait le passage de son Altesse Royale.

<sup>18</sup> Cléry : *Journal de ce qui s'est passé à la tour du Temple*, Londres : Imp. De Baylis, 1798.

<sup>19</sup> J. Eckard : *Notice sur J.B.C. Hanet-Cléry et sur le Journal de la Tour du Temple*, Paris, 1825.

## Conclusion

Beaucoup de mémoires<sup>20</sup> ont été rédigés au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle et la raison en est principalement la rupture et les changements radicaux entraînés par la révolution française. La rédaction des souvenirs et des témoignages augmentent toujours de manière considérable suivant les grands tournants économiques et politiques et il est parfois bien difficile de juger de leur authenticité. Certains mémoires, comme ceux de Saint-Simon ou de Chateaubriand sont largement analysés et servent de sujets et/ou de références de base à de nombreuses études et thèses, alors que les mémoires roturiers sont peu connus et exploités, même par les chercheurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, bien qu'ils soient de précieuses sources littéraires et historiques. Ces écrits n'ont pas été classés parmi les grands classiques et un bon nombre d'entre eux n'ont jamais été réédités<sup>21</sup> ou se sont perdus, ou n'existent toujours que sous forme de manuscrit. Le *Journal* de Cléry et les *Mémoires* de Campan n'ont pas été réédités pendant presque cent ans. Grâce à la maison d'édition *Mercure de France*<sup>22</sup>, les textes sont désormais disponibles et on peut les explorer dans leur intégralité en vue de mieux connaître le passé.

<sup>20</sup> Nous nous référons uniquement aux mémoires historiques pour cette étude.

<sup>21</sup> Ainsi les *Mémoires* de Riouffe, qui ont été publiés pour la dernière fois en 1847 (la première édition date de 1795).

<sup>22</sup> Pour le *Journal* de Cléry voir les éditions de 1969, 1987 et 2006. Pour les *Mémoires* de Madame Campan consulter les éditions de Firmin Didot Frères de 1822, 1823, 1826 et 1849 et pour les éditions *Mercure de France* ceux de 1988 et 1999. Récemment les éditions Poches se sont employées à publier les *Mémoires* de Madame Campan (2007). Certes, concernant les *Mémoires* de Madame Campan, il existe d'innombrables publications, dont beaucoup de reliures inconnues.

## FRAGMENT ET FANTASTIQUE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE : À LA RECHERCHE DE L'ABSOLU

BARBARA MIKLÓS

Université Eötvös Loránd  
Département d'Études Françaises  
Múzeum krt. 4/C  
H-1088 Budapest  
Hongrie  
arabratsolkim@gmail.com

**Abstract:** If one considers 19th-century French literature, Romanticism and Fantastic literature are not always clearly distinguishable. Romantic thinking rebelled against the conventions of the time, rejected the earlier models, placed problems into a new light, and renewed the concept of aesthetics fundamentally. The ideal of Romanticism finds its form in the fragment that symbolizes the fragmentedness of the work—of any work, in opposition to the values of Classicism, which was to strive for perfection. The fragment, as a rediscovered form of self expression and as an aesthetic dimension different from the previous ones in the past, naturally had an effect on Fantastic Literature. This paper outlines the form and content of these influences.

**Keywords:** fragment, fantastic literature, romanticism, 19th century, literature

Dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, romantisme et fantastique ne se distinguent pas toujours clairement. Selon certains critiques, une telle distinction n'aurait même pas de sens : on parle souvent du « fantastique romantique<sup>1</sup> » ou du « romantisme fantastique<sup>2</sup> » pour souligner le fait que — au moins dans la première moitié du siècle — le développement du fantastique est étroitement lié au romantisme. Les premiers récits fantastiques écrits ou traduits en France datent de la période romantique, marquée par des

<sup>1</sup> Par exemple : P.-G. Castex : *Anthologie du conte fantastique français*, Paris : J. Corti, 1947.

<sup>2</sup> J. Finné : *La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

révolutions politiques et industrielles, ainsi que par le développement de techniques nouvelles aux conséquences importantes, tant sociales que psychologiques. Ces changements se traduisent dans la littérature par la volonté d'exprimer les extases et les tourments du cœur et de l'âme ; par l'importance accordée aux sentiments, au mystère et au surnaturel ; par la recherche de l'évasion au quotidien et le ravissement dans le rêve, dans l'exotisme et dans le passé : il est évident que le climat littéraire est favorable à la cultivation du fantastique.

La pensée romantique renverse les modèles, déplace les problèmes, ouvre de nouvelles tensions, et renouvelle profondément la pensée esthétique. On sait que c'est dans le fragment que l'idéal de l'époque romantique prend corps : il est le symbole de l'incomplétude de l'œuvre artistique, contrairement à l'idéal classique qui s'exprime dans la perfection et l'achèvement. Pour les romantiques allemands, qui sont les premiers à envisager la question du fragment comme une solution esthétique pour articuler les bouleversements et explorer les changements du monde, « le fragment représente une nouvelle philosophie de l'art, expression de la crise fondamentale dont le romantisme a surgi<sup>3</sup> ». Les *Fragments* de Friedrich Schlegel ouvrent la voie, en esquissant les lignes de base d'une véritable théorie du fragment et l'imposant comme un genre littéraire au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, le fragment devient non seulement une forme d'expression mais aussi une manière de penser, étroitement liée à l'esthétique romantique. Dans cette époque, à la place de la perfection et de l'harmonie, perdues à toujours, ne reste que le sentiment de manque et une nostalgie incurable. Le fragment, souvent apostrophé comme un tout, indépendant et complet malgré son incomplétude apparente, exprime parfaitement ce changement de vision du monde. Dans le 206<sup>ème</sup> fragment de l'*Athenaeum*, Schlegel s'exprime ainsi : « Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson<sup>4</sup>. » Selon l'interprétation des romantiques, il n'est possible de décrire le monde que d'une manière fragmentaire. Le processus de connaissance est caractérisé par la fragmentarité et ainsi, sa reproduction artistique doit être également fragmentaire. Cela indique que cet acte de représentation — activité du Sujet qui se cherche et cherche à se prononcer — doit être une tentative sans cesse renouvelée et refor-

<sup>3</sup> J. Maár : *Mallarmé. De l'oeuvre parfaite au fragment*, Budapest : Eötvös University Press, 2008 : 14.

<sup>4</sup> Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy : *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978 : 126.

mulée. Selon la théorie de Schlegel, «dans l'ontologie du fragment l'idée de devenir est plus importante que celle d'être<sup>5</sup>», et cela indique un processus d'individuation qui, à son tour, devient la notion-clé du romantisme.

Le fragment devient la notion fondamentale de la philosophie de l'art et de l'esthétique romantiques, considéré souvent comme l'emblème même du romantisme, «la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité<sup>6</sup>». Il nous paraît logique que—prenant en considération le lien étroit entre le romantisme et le genre fantastique—cette forme d'écriture a exercé une influence quelconque sur les textes fantastiques. Dans le présent travail, nous nous proposons de retrouver les traces de cette influence, suivant notre fil conducteur : la notion de fragment.

Le principe du fragment est inconsiderablement présent dans la littérature fantastique bien qu'avec certaines modifications par rapport à ce que nous venons de décrire plus haut à propos du romantisme. La différence la plus élémentaire concerne la forme du récit : dans le cas du fantastique, on ne peut parler d'une structure fragmentaire au sens propre du mot. Pourtant, l'apparition des récits fantastiques a largement contribué à la formation d'un nouveau genre littéraire : celle de la nouvelle. La nouvelle ne vise pas à reproduire une totalité : elle est centrée en général autour d'un seul événement dont elle étudie surtout les effets psychologiques ; met sur scène un nombre limité des personnages dont, à la différence du roman, la psychologie n'est pas étudiée tout entière, mais simplement sous un aspect fragmentaire.

A part ce parallèle intéressant mais plutôt formel, la théorie et la définition du fragment montrent également beaucoup de ressemblances avec celles du fantastique :

Le fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c'est le *Klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là : convulsion, attaque nerveuse, qui disloque<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Maár : *Mallarmé... , op.cit.* : 15.

<sup>6</sup> Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy : *L'absolu littéraire... , op.cit.* : 58.

<sup>7</sup> A. Montandon : *Les formes brèves*, Paris : Hachette, 1992 : 77.

On sait qu'il existe presque autant de définitions de la littérature fantastique que de théoriciens s'intéressant à ce sujet. Or, indépendamment de différents points de vue, on peut affirmer qu'il existe un accord concernant cet élément : on parle souvent d'une brisure, d'une rupture causée par l'irruption ou l'intrusion de l'inexplicable, du mystère dans le monde réel, pour décrire le genre. Roger Caillois définit le fantastique comme «un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel<sup>8</sup>», tandis que Pierre-Georges Castex parle d'une «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle<sup>9</sup>». Bien qu'on ne puisse parler d'une fragmentalité du texte, de la syntaxe ou de la structure narrative dans le cas de la littérature fantastique<sup>10</sup>, il est incontestable que les événements surnaturels anéantissent, mettent en pièce tout une vision du monde. La stabilité, la certitude n'existent plus ; une profonde déchirure apparaît dans le tissu du réel. Le fantastique «tire violemment» le lecteur de sa sécurité apparente : il est contraint de remettre en question son sain d'esprit, puisque l'événement surnaturel «brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables<sup>11</sup>». Faire face au surnaturel, c'est toujours subir la violence de l'inconnu : c'est un rencontre intolérable pour l'esprit matérialiste. Selon Stéphane Rongier, «la brisure fragmentaire est l'irruption d'un *nouveau* autant que d'un négatif, une distance et un écart qui expriment la disjonction et la non-coïncidence<sup>12</sup>». Après l'irruption du surnaturel, le lecteur perd les points d'orientation : la distance entre réel et surnaturel, possible et pas possible grandit et diminue à la fois. C'est la certitude qui s'est brisée.

Le fantastique, «tout en produisant un bouleversement des notions communément admises [...] n'a pas pour dessein de changer le monde<sup>13</sup>» et ne propose rien pour remplacer ce qu'il remet en question. Le texte fantastique reste toujours un fragment dans la mesure où sa fin ne correspond pas à sa clôture : le champ d'interprétation—possible, pas possible - demeure intact. Tout comme dans le cas de l'esthétique du fragment, l'idée de l'œuvre achevée, et avec cela, celle de l'achèvement comme prémisses de

<sup>8</sup> R. Caillois : *Anthologie du fantastique*, t. I, Paris : Gallimard, 1966 : 8.

<sup>9</sup> P.-G. Castex : *Le Conte Fantastique...*, *op.cit.* : 16.

<sup>10</sup> A l'exception des textes d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (*L'Eve future, Contes cruels*).

<sup>11</sup> R. Caillois : *Anthologie du fantastique*, *op.cit.* : 26.

<sup>12</sup> S. Rongier : «La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire».  
(<http://sebastienrongier.net/articles5.html>)

<sup>13</sup> J.-L. Steinmetz : *Littérature fantastique*, coll. «Que sais-je?», Paris : PUF, 1990 : 29.

l'œuvre devient hors de propos. L'existence du fragment n'est jamais une existence terminée ou définitive : il «est en constance devenir<sup>14</sup>» ainsi que l'inaccomplissement du texte fantastique est le garant de son caractère fantastique même<sup>15</sup>. Pourtant, il faut noter une différence fondamentale dont l'origine se trouve probablement dans une différente approche de la même crise de conscience. Le fragment est une révolte exprimée par sa forme extérieure, par le refus de l'achèvement, de finalité, tandis que le récit fantastique exprime la même préoccupation par son contenu. Le refus de la notion de vérité est à la base du récit fantastique ; la négation de la complétude est le fondement de l'esthétique du fragment. Le fantastique est un genre ouvertement ambigu : il reconstruit la réalité mais s'acharne à la déconstruire ; il s'appuie sur les normes, les valeurs et le système de pensée du réalisme pour mieux les contester. Tout comme la forme fragmentaire traduit un refus des formes habituelles, classiques de la pensée et des possibilités de s'exprimer, le fantastique est également «une continue, une irrépressible protestation contre ce qui est, contre le monde créé et la vie qu'on y mène<sup>16</sup>».

Notre troisième piste d'analyse suit l'interprétation des romantiques allemands, selon laquelle le concept de fragment a une fonction de monument et d'évocation, semblable à celle des ruines. Le symbolisme des ruines est une question importante dans le romantisme français également, par exemple chez Chateaubriand<sup>17</sup>. Les ruines représentent la possibilité d'un dialogue du présent avec le passé ; et cette possibilité est également l'un des thèmes importants de la littérature fantastique. Il s'agit non seulement de la question de voyage dans le temps, mais d'une nostalgie incurable, résultat de la conviction que le bonheur et la perfection ne sont plus réalisables, mais l'étaient jadis. Et c'est à ce propos que nous retrouvons le concept du fragment comme sujet des textes fantastiques, bien que sous une forme curieusement transformée. Deux récits nous paraissent emblématiques de ce point de vue : *Le Pied de momie* de Théophile Gautier et *La Chevelure* de Guy de Maupassant. L'intrigue de ces nouvelles est centrée autour d'une partie de corps féminin, qui est, en fait, un fragment humain. La chevelure de la femme inconnue et morte depuis longtemps ou le pied embaumé de la princesse Hermonthis appartiennent à la fois au présent et au passé. Le fragment humain — comme

<sup>14</sup> F. Schlegel : «Fragment 116», in : J. Maár : *Mallarmé... op.cit.* :18.

<sup>15</sup> Cf. la théorie de T. Todorov sur l'étrange et le merveilleux in : *l'Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970 : 46-62).

<sup>16</sup> M. Schneider : *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris : Fayard, 1985 : 409.

<sup>17</sup> J. Maár : *Mallarmé... op.cit.* :14.



chaque fragment d'ailleurs—est doté d'une nature double : d'un côté il est une totalité en soi, autonome et si parfaite que les hommes ne sont pas capables à lui résister ; d'autre côté, il est l'isolement, le détachement d'un tout, notamment de la femme à qui il appartient. Ainsi, comme le fragment rappelle le *tout*—l'entité plus grande dont il fait originellement partie—par un procédé métonymique, la chevelure ou le pied évoque la femme entière. La fonction d'évocation est renforcée par le fait qu'il s'agit toujours des femmes mortes, appartenant au passé, à une autre *tout* qui n'existe plus. Dans leur réalité matérielle indubitable et palpable, ces fragments conservent sous une forme condensée l'essence de la vivante, d'où leur pouvoir magique sur les protagonistes masculins. On a l'impression que c'est l'idée d'August Wilhelm Schlegel sur « l'identité originelle de l'esprit et de la matière<sup>18</sup> » qui est illustrée ici comme dans un conte didactique. Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, la relation entre partie et tout se renforce et comme nous sommes sur le domaine du fantastique, rien n'empêche que la théorie prenne corps : la princesse Hermonthis revient du tombeau pour réclamer son pied et la femme aux cheveux magnifiques passe des nuits amoureuses avec le héros.

L'esthétique du fragment a fortement influencé la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous un autre aspect, fragment et fantastique peuvent être considérés comme les différentes voies pour exprimer la tension de l'époque romantique. Conformément au *Zeigeist*, il porte les marques très semblables, et leur organisation interne suit la même logique. Il n'est pas par hasard que cette citation est applicable presque mot à mot à la littérature fantastique :

La modernité prend acte de la dissolution de la totalité. Plus aucune suture. Elle saisit le sens de l'inconfort et de la dissonance révélé par les fracas de la conscience. Le fragmentaire devient le point de convergence d'une triple crise : crise de l'œuvre et de son achèvement, crise de l'idée de totalité, et crise de la notion de genre sûre de ses frontières. Le fragmentaire exprime une autre logique, avançant dans l'inconfort et l'incertitude, rendant audible l'insécurité issue de l'effondrement d'une connaissance continue, pleine d'elle-même<sup>19</sup>.

Révolutions, guerres et problèmes sociaux : au XIX<sup>e</sup> siècle, la vie est caractérisée par de multiples changements, à la fois sociaux et idéologiques. L'esthétique du fragment et la littérature fantastique ne font que—chacun à sa propre manière—refléter cette déstabilisation intellectuelle et culturelle

<sup>18</sup> *Ibid.* : 17.

<sup>19</sup> S. Rongier : *op.cit.*

par laquelle le siècle est marqué. Centré sur l'individu et ses possibilités à connaître la réalité qui l'entoure, la philosophie de l'époque et surtout l'idéalisme allemand expriment la même obsession selon laquelle la réalité n'est pas connaissable comme une chose absolue : tout est basé sur les possibilités de la connaissance du sujet et de l'objet. Étant donné que le monde n'est que la représentation de l'esprit, différente et unique chez chaque être vivant, tout est relative et incomplète. Comme individu, l'homme est incapable à posséder le tout. Le monde n'est connaissable que partiellement : comme si chacun aurait un fragment mais personne n'aurait le tout. Pourtant, ce tout est indiscutablement existant, malgré notre incapacité de le connaître. Le fragment, étant l'incomplétude même, exprime la même idée : il porte en soi une certaine prédisposition à la complétude, à un absolu, à un tout ; et dans ce sens, sa réception incite à une tentative d'accomplissement. Selon la théorie todorovienne, la tension du fantastique naît du fait qu'en achevant la lecture d'une nouvelle fantastique, le lecteur est contraint à choisir entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle. Or, dans la plupart des cas, on est incapable à choisir, d'où le caractéristique décisive du genre : l'ambiguïté. De notre point de vue, ce n'est pas le résultat de ce choix qui s'avère particulièrement intéressant, mais l'hypothèse selon laquelle il existe—il doit exister—une vérité absolue, même si cette vérité n'est pas détectable dans les circonstances données. Enracinée dans le romantisme, la littérature fantastique est profondément imprégnée de l'idée de base de l'époque : la théorie de l'existence d'un absolu universel. Le texte fantastique et le fragment littéraire reflètent l'absolu, dont ils font hypothétiquement partie ; mais on ne peut pas oublier que l'existence de cet absolu dépend étroitement de ses parties. Le fragment, tout comme le texte fantastique est toujours paradoxal : autonome et dépendant, clos et ouvert à la fois, ils semblent exprimer l'angoisse existentielle de l'homme romantique.

## LA LINEA PIRANDELLO—SHAW IN BASE ALLA CRITICA

EDINA SZABADOS

Università degli Studi Eötvös Loránd  
Scuola di Dottorato in Studi letterali  
Programma di Dottorato in Studi di Italianistica  
Múzeum krt. 4/A  
H-1088 Budapest  
Ungheria  
szabadosedina@yahoo.com

**Abstract:** In this paper, I discuss the possible parallels suggested by various critics between the dramatic art of Luigi Pirandello and that of G. B. Shaw. Only few critics, such as Walter Starkie and Eric Bentley, dealt with this question thoroughly. Starkie states that there are not many similarities between the works of the two artists. In order to support this statement, he studied the main characteristics of the Pirandellian and the Shavian plays, observed the stage directions, and the heroes and heroines represented in the dramas. After this, I study Bentley's views on the intellectualism of Pirandello and Shaw, and how they react to the question of illusion and reality as an everyday experience. The summary of the Pirandello-Shaw criticism provides a basis for my further studies of these arguments.

**Keywords:** Luigi Pirandello, G. B. Shaw, 20th-century drama, Walter Starkie, Eric Bentley

Numerosissimi sono gli studi pubblicati sull'attività dei due drammaturghi, di contro, però, poche critiche affrontano il loro rapporto. Possiamo dire che certamente sono presenti, all'interno del comune sfondo culturale, alcune affinità tra l'autore italiano e quello irlandese, ma anche delle differenze molto rilevanti e addirittura delle contrapposizioni di fondo. Walter Starkie<sup>1</sup> fu il primo che dimostrò con prove convincenti alcuni parallelismi interessanti fra Pirandello e G. B. Shaw. Successivamente su questo argomento si

<sup>1</sup>Walter Starkie (1894–1976) fu un studioso Irlandese, ispanista, scrittore, musicista. Fu il direttore dell'Abbey Theatre a Dublino tra 1927–1942, poi professore di letteratura comparata all'Università di Madrid. Tenne lezioni in varie università degli Stati Uniti.

è soffermato a lungo in vari studi Eric Bentley.<sup>2</sup> Ogni tanto troviamo brevi commenti superficiali sul loro legame, e proprio per questo intendo riassumere in questo lavoro la critica rilevante. Prima di tutto, esaminerò le osservazioni di Walter Starkie, proseguirò con la visione di Eric Bentley e, infine, ricapitolerò tutti quei commenti sul tema che finora sono riuscita a ritrovare.

Starkie fu uno dei critici che ebbe la possibilità di incontrare Pirandello personalmente, nel 1934, e di seguire i suoi successi negli Stati Uniti dopo aver ricevuto il Premio Nobel. Il critico irlandese conobbe a fondo la situazione del teatro italiano durante la Prima Guerra Mondiale e dopo. Vide il periodo in cui D'Annunzio raggiunse la fama grazie ai suoi drammi storici sia in Italia che nel mondo letterario internazionale. Vide i successi del "Teatro del Pensiero" del drammaturgo napoletano Roberto Bracco, allievo di Ibsen, e preferì l'interpretazione freudiana dei suoi personaggi. Allo stesso tempo, Starkie osservò lo sviluppo di Pirandello come autore di drammi completamente diversi dai principali filoni letterari rappresentati dai due compatrioti italiani.

Non è sorprendente dunque che la prima rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* provocò uno scandalo a Milano e a Roma, dato che gli spettatori, abituati alle messinscene tradizionali, non erano ancora pronti all'intellettualismo pirandelliano. Il critico irlandese tenne varie lezioni sullo scrittore agrigentino negli Stati Uniti già nel 1929 e nel periodo seguente. Nel *Pirandello Italiano* rispettò il Futurista e l'intellettuale determinante durante le due Guerre Mondiali, nel *Pirandello Siciliano* riconobbe il discepolo di Verga e Capuana, e infine, rivelò come il Pirandello Europeo avesse creato un mondo artistico così saliente da poter essere paragonabile solo con quello di Shaw.

Ma affrontiamo la questione dei possibili rapporti tra Pirandello e Shaw. Starkie nel suo libro dedica un intero capitolo all'analisi dei legami tra le opere di Pirandello e quelle di G. B. Shaw per dimostrare che "[...] in spite of certain superficial similarities of talk and plot, no spirits are further apart."<sup>3</sup> La sua analisi consiste di quattro aspetti: le caratteristiche del dramma di

<sup>2</sup> Eric Bentley (1916-) critico letterario, drammaturgo, cantante, editore, traduttore. È stato un professore universitario alla Columbia e alla Harvard University. Ha scritto varie opere critiche, ad esempio su Tennessee Williams, Arthur Miller, Bernard Shaw. È un esperto di Brecht.

<sup>3</sup> W. Starkie: *Luigi Pirandello 1867-1936*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1965: 245. "[...] malgrado alcune somiglianze superficiali nel discorso e nell'intreccio, non esistono spiriti così differenti."

Shaw e quello di Pirandello, le indicazioni sceniche, gli anti-eroi, e infine le eroine dello scrittore. Il critico riconosce i meriti di entrambi i drammaturghi, sottolineando però le differenze tra le loro poetiche. Assume che Shaw sia una persona arguta, capace di vedere consistenza in tutto intorno a lui. Si occupa di questioni sociali con un ottimismo che ha le sue radici nel progresso dell'uomo. Pirandello è un'umorista che vede solo l'inconsistenza del mondo e perciò si occupa di problemi metafisici con pessimismo, esprimendo la sua incapacità di credere nel futuro.

Ibsen created a new technique for the modern play; Shaw abandoned this technique in order to give freer play to his individual talent. Shaw has taught the public of the world's theatre how to think on social questions. [...] Then we come to Pirandello, who in the last few years won a world position and has rapidly changed our notion of drama.<sup>4</sup>

Comunque, Ibsen e gli altri due drammaturghi condivisero il fondamentale ruolo di innovatori della drammaturgia moderna.

Inoltre, l'autore irlandese e quello italiano condividono un'ulteriore caratteristica: l'artificiosità. Vari critici teatrali li stigmatizzano per questa loro caratteristica: Shaw perché usa il teatro come luogo di propaganda, Pirandello perché lo utilizza per drammatizzare concezioni metafisiche. Spetta a noi a decidere se accettare questo approccio, oppure essere d'accordo con Starkie, che li ritiene Puritani:

To him (i.e. Pirandello) the struggle between the Life Force and the masks with which men try to cover it becomes the material for tragic drama. In this respect we might say of Pirandello what Shaw says of himself, "I have always been a Puritan in my attitude towards art." The essence of Puritanism is intellectual earnestness, always ready to probe dogmas and dissect institutions, and in both authors we see that love of logical consistency which makes them avoid the sensual.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*: 244. "Ibsen creò una tecnica nuova per il dramma moderno; Shaw ha abbandonato questa tecnica per poter mettere in scena il suo proprio talento individuale. Shaw ha insegnato al pubblico del teatro mondiale come riflettere sui problemi sociali. [...] Poi arriviamo a Pirandello che negli ultimi anni ha raggiunto un riconoscimento mondiale e ha rapidamente cambiato la nostra idea sul dramma?"

<sup>5</sup> *Ibid.*: 44. "Per lui (i.e. Pirandello) la lotta tra la Forza Vitale e le maschere con cui l'uomo cerca di nasconderla sarà il materiale del dramma tragico. Da questo punto di vista si può dire quello che dice Shaw su se stesso, 'Io sono sempre stato un Puritano nel mio atteggiamento verso l'arte.' L'essenza del Puritanesimo è sincerità intellettuale che è sempre pronta ad indagare dogmi e a dissacrare istituzioni, e nel caso di ambedue gli autori si può vedere quell'affezione per la consistenza intellettuale che aiuta loro ad evitare il sensuale."

In questo senso in ogni dramma lo Shaw Puritano parte dall'irrazionale per il razionale: Shaw rivelando ai suoi personaggi le illusioni in cui credono, allo stesso tempo li illumina, permettendo loro di pensare ragionevolmente ai problemi sociali. Nel Pirandello Puritano invece, i personaggi sorgono dalla razionalità e gradualmente si avvicinano all'irrazionalità: per esempio in *Pensaci Giacomino!* vediamo la situazione irrazionale dell'individuo impedito dalle convenzioni sociali.

Il metodo di dare istruzioni sceniche dettagliate è molto simile sia nelle opere teatrali di Pirandello, sia in quelle di Shaw. Secondo Starkie, però, la differenza sta nello scopo degli artisti: Shaw tramite le sue istruzioni sceniche tiene lezioni al lettore del dramma in modo da farlo divertire, e contemporaneamente aiuta gli attori nell'immedesimarsi nella parte. I suoi drammi sembrano romanzi o saggi dialogati sui temi sociologici, istruttivi e divertenti allo stesso tempo. Per quanto riguarda Pirandello, anche lui vuole che i lettori e i critici capiscano il messaggio dei suoi drammi ed il carattere dei personaggi. Talvolta le istruzioni estensive rivelano più dell'azione che l'azione stessa. I due drammaturghi si sforzano di distaccarsi dalla forma tradizionale per poter esprimere un nuovo contenuto. Mentre Pirandello si angoschia, Shaw si diverte.

Studiando gli eroi inventati di Pirandello è chiaro come i suoi personaggi siano degli anti-eroi. Secondo Starkie, tutti sono eccezionali, anormali, con aspetto ridicolo e grottesco (per esempio Toti, Ciampa, il Padre). Questo tipo è già conosciuto dalla letteratura Siciliana, ma è presente un'altra tipologia di personaggio: l'uomo di mondo, filosofico e arguto, in vestito elegante (come per esempio Laudisi oppure Leone Galla). La loro caratteristica comune è l'incertezza dovuta alla lotta interna del loro Io oppure al rivelarsi di una personalità nascosta. Shaw, con il suo concetto del superuomo, si trova in opposizione a Pirandello: i suoi personaggi sono sicuri nella loro missione nel mondo (come per esempio A. Undershaft oppure John Tanner). L'uno scrive sul mondo dell'incapacità e dell'incertezza, l'altro su quello della certezza e della volontà.

Non è sorprendente dunque che Shaw attacchi nei suoi drammi il mondo teatrale convenzionale attraverso il suo femminismo. L'eroina di Shaw personifica il buon senso perché la Forza Vitale si trova in lei: nella lotta sessuale tra donna e uomo è sempre la donna-cacciatrice a vincere. Caccia l'uomo-braccato affinché lui sia il padre dei futuri figli e per adempiere all'obbligo di perpetuare l'umanità. Nonostante i ruoli invertiti nei drammi di Shaw, appare la linea tradizionale del teatro: sebbene la donna riconosca i

difetti dell'uomo, lei fa la sua scelta in ogni caso. L'eroina pirandelliana, al contrario, è disprezzata perché ha un ruolo inferiore. Il tipo *Nora* di Ibsen, che sfugge da situazioni simili, non emerge nei drammi dell'autore siciliano: la donna pirandelliana è debole e frivola oppure sensuale e capricciosa. La figura della donna non è così elaborata come quella dell'uomo, e la maternità non è mai glorificata come nelle opere di Shaw.

Eric Bentley negli anni sessanta reinterpreta la teoria del dramma dal punto di vista delle esperienze e delle impressioni sulla vita quotidiana. Con questo approccio esamina il dramma secondo i criteri antropologici e psicologici per arrivare a questioni metafisiche nell'arte drammatica. Si occupa del cosiddetto "intellettualismo" di Shaw e Pirandello, e le sue osservazioni collocano il rapporto Pirandello—Shaw in dimensioni nuove. Secondo il parere del critico inglese, il fatto che Shaw, Pirandello e Brecht fossero giudicati troppo intellettuali può esser attribuito a Shaw, visto che i suoi personaggi tendono a discutere fino alla conclusione dell'opera. Bentley ritiene che il dramma moderno sia contrassegnato da questi tre nomi, quindi questa critica sembra essere superficiale.

I tre drammaturghi sopramenzionati, secondo Bentley, hanno applicato "l'idea" in una forma nuova, cosa che andava contro le correnti tradizioni, venendo perciò accettato dai critici solo con difficoltà. Studiando sinteticamente le opere di Shaw, Bentley divide i drammi in due categorie: ci sono i "drammi di discussione", in cui vengono trattati dei problemi reali (per esempio in *Getting Married (Oh, il matrimonio!...)*), e i "drammi delle idee", in cui la discussione è solo un mezzo per raggiungere l'emanazione del conflitto tra i personaggi: il dialogo è quindi usato tradizionalmente (per esempio in *Major Barbara (Il Maggiore Barbara)*).<sup>6</sup> Per capire meglio la novità di Shaw, è importante menzionare il fatto che fu Ibsen a cominciare a disintegrare l'unità formata da esposizione, complicazione e scioglimento, sostituendo lo scioglimento con la discussione in *Casa di bambola*. È poi Shaw a continuare a punteggiare il dramma di discussioni spiritose e divertenti.

Per quanto riguarda l'intellettualismo pirandelliano, esso è ritenuto 'cerebrale'. Bentley ragiona in modo tale da non poter identificare l'autore siciliano come 'cerebrale', perché chi è cerebrale pensa senza sentimenti. L'attività di Pirandello, invece, è piena di sentimenti; più precisamente è piena della confusione dei sentimenti. In questo senso il drammaturgo di Agrigento sta più vicino ai personaggi ibseniani che a quelli di Shaw, dato che Pirandel-

<sup>6</sup> E. Bentley: *Bernard Shaw*, New York: Limelight Editions, 1985: 80–81.

lo rappresenta l'angoscia dell'uomo profondamente nevrotico. Essa è dovuta alla tensione causata dalla dicotomia tra illusione e realtà.<sup>7</sup> Probabilmente l'unico dramma pirandelliano che potrebbe essere chiamato un "dramma delle idee" è *Così è (se vi pare)*.

Bentley afferma che questa parabola sembra il più puro "dramma delle idee" della storia del teatro: esibisce l'idea che la verità sia relativa e soggettiva. Naturalmente, questo sarebbe un approccio tipicamente pirandelliano, perché in *Così è (se vi pare)* l'autore vuole difendere l'uomo contro l'influsso disumanizzante della società. Diventa però chiaro che l'obiettivo dell'autore non fosse scrivere un "dramma delle idee": "L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che diviene centro della vita interiore, si impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo d'immagini."<sup>8</sup> Quindi "l'idea" non può essere intesa neanche in senso stretto, come, al contrario, nel caso di Shaw.

Anche Shaw si occupa del problema della realtà e dell'illusione, ma da un aspetto diverso:

[...] Shaw classifies as a necessary illusion "the guise in which reality must be presented before it can rouse a man's interest or hold his attention or even be consciously apprehended by him at all" [...] On the stage the notion has been brilliantly used by Pirandello, and clumsily by Eugene O'Neill, for its pathos and horror. Shaw's use of it ought to be praised not because it is more cheerful and amusing (anyone can be an optimist even in these days) but because it is cheerful *and* pathetic, amusing *and* horrible.<sup>9</sup>

Secondo Shaw, il paradosso della mente dell'uomo sta nel fatto che è capace di arrivare alla realtà solo tramite le illusioni. È ovvio che Pirandello non usa il concetto "dell'illusione necessaria", ma ritiene l'illusione una maschera di cui ci si deve privare.

<sup>7</sup> E. Bentley: *A dráma élete*, Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998: 110.

<sup>8</sup> L. Pirandello: *L'umorismo*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992: 134.

<sup>9</sup> E. Bentley: *Bernard Shaw, op.cit.* : 123-124. "Shaw classifica come un'illusione necessaria 'la maschera in cui la realtà deve esser presentata prima che essa possa suscitare l'interesse dell'uomo oppure tenerne viva l'attenzione o addirittura possa esser consapevolmente capita.' [...] Sul palcoscenico il concetto fu utilizzato da Pirandello in modo brillante, e goffamente da Eugene O'Neill per il suo pathos ed orrore. L'uso del concetto fatto da Shaw deve essere lodato non perché più allegro e divertente (chiunque può essere ottimista perfino in questi giorni) ma perché esso è allegro *e* patetico, divertente *e* orribile."



Maurice Valency<sup>10</sup> propone un altro aspetto importante dal punto di vista della nostra analisi. Conferma che sia Pirandello che Shaw utilizzano il melodramma come base dei loro drammi, opinione con cui sono d'accordo. La differenza fra loro è invece fondamentale secondo Valency: per Shaw il melodramma è sempre un mezzo per raggiungere il suo scopo, mentre per Pirandello è lo scopo stesso.<sup>11</sup> Non sono d'accordo con quest'opinione, nonostante gli esempi apportati. Anche se le somiglianze tra *Come tu mi vuoi* di Pirandello e *Pigmalione* di Shaw sono ovvie, questa dichiarazione sembra troppo generalizzata e rimane superficiale.

Andrew Kennedy<sup>12</sup> confronta il linguaggio nei drammi dei due drammaturghi, i.e. "l'azione parlata" pirandelliana e la teatralità verbale utilizzata da Shaw:

Shaw carried in his mind a prodigious gallery of known rhetorical models ready to be drawn on for "power of expression." It is a process of heightening from without, essentially different from Pirandello's definition of *spoken action*: "immediate expressions inseparable from action. . . words, expressions, phrases impossible to invent but born when the author has identified himself with his creature to the point of seeing it only as he sees himself."<sup>13</sup>

Questa distinzione esprime la differenza fondamentale nel processo creativo dei due artisti. Shaw cerca di essere creativo sotto la costrizione dell'azione e si esprime intuitivamente tramite il linguaggio. Dall'altro lato, in Pirandello è il personaggio che evoca il linguaggio, che in questo caso è un modo per esprimere la propria esistenza.

<sup>10</sup> Maurice Valency (1903–1996) drammaturgo, scrittore, critico letterario e Professor Emeritus a Columbia University. Ha scritto opere accademiche su Čechov, Strindberg, Ibsen e Shaw.

<sup>11</sup> M. Valency: *The End of The World*, Oxford: Oxford University Press, 1980: 187.

<sup>12</sup> Andrew Kennedy (1931–) è un critico del dramma moderno e un comparatista, insegna al Dipartimento di Anglistica dell'Università di Bergen.

<sup>13</sup> A. Kennedy: *Six Dramatists in Search of a Language*, London: Cambridge University Press, 1975: 54. "Shaw aveva in mente un'enorme serie di modelli retorici conosciuti, pronta per esser evocata dal 'potere dell'espressione'. Questo processo è essenzialmente differente dalla definizione pirandelliana dell'*azione parlata*: 'l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria quel a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si è veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.'"

Secondo il parere di Géza Hegedűs,<sup>14</sup> Shaw aveva bisogno di Pirandello per poter scrivere i suoi drammi arditi.<sup>15</sup> Mentre Francis Fergusson<sup>16</sup> è convinto che per poter seguire come sia nata l'idea del teatro di oggi sia necessario esaminare prima di tutto l'arte di Pirandello, e non quella di Shaw.<sup>17</sup> Chi ha ragione? Non è facile decidere. Siamo però fortunati perché non spetta a noi a risolvere questo dilemma. Abbiamo avuto la possibilità di ripassare i paralleli tra Pirandello e Shaw con l'aiuto di critici che guardano alle radici comuni, ai temi, al linguaggio, alle caratteristiche principali, all'intellettualismo, agli eroi e alle eroine tipici dei drammi, e alle indicazioni sceniche utilizzate dagli autori. Nella maggior parte delle casi, invece, le analisi non sono abbastanza elaborate: di conseguenza, spetta a noi continuare gli studi sui possibili rapporti tra Pirandello e Shaw e sottolineare ulteriormente i loro meriti.

<sup>14</sup> Géza Hegedűs (1912–1999) giornalista, drammaturgo. Ha insegnato all'Accademia di Studi Teatrali e Cinematografici di Budapest per molti anni.

<sup>15</sup> G. Hegedűs: *G. B. Shaw világa*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970: 173.

<sup>16</sup> Francis Fergusson (1904–1986) accademico, critico teorico del dramma e di mitologia.

<sup>17</sup> F. Fergusson: *A színház nyomában*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986: 244.

## LA CIRCULACIÓN INFINITA DEL TIEMPO EN LA OBRA LITERARIA

ZSUZSANNA DOBÁK-SZALAI

Universidad Eötvös Loránd de Budapest  
Departamento de Español  
Múzeum körút 4/C  
H-1088 Budapest  
Hungria  
eltespanyol@freemail.hu

**Abstract:** According to Octavio Paz, the passage of time seems cyclical to primitive people: life repeats the same acts in an eternal cycle, and we humans are reborn in this endless flow. However, after a certain degree of literary evolution, people begin to view time as linear and their own lives as inevitably finite. Art is, however, the place where this lineal time-stream dissolves, shows different structures and intermixes. But why are authors not satisfied with the concept of a lineal time-stream, and why do they find the concept of a looped timeline so alluring? And how can one convey the never-ending circle of time in the closed, stand alone world of a literary work, and what techniques can allow him to achieve the unachievable: to contain infinity in something finite? This study examines how Paz's mystical cyclical view of time acts in numerous novels of Julio Cortázar.

**Keywords:** time, closure, circle, Octavio Paz, Julio Cortázar

### Introducción: tiempo y clausura

El concepto del tiempo gana en la literatura moderna—y postmoderna—un papel cada vez más grande. La ruptura de la linealidad temporal es una estrategia que tiene la función de complicar el discurso, desautomatizar la lectura y perder al lector en el enredo del texto. Los artistas hacen esfuerzos para llegar a un conocimiento más auténtico porque el mundo conocido por la razón no es más que nuestra idea sobre el mundo. Es decir, hay un abismo enorme entre las cosas y nuestro conocimiento sobre éstas. En la literatura, los autores intentan establecer un contacto directo con las cosas, representar

la realidad simultánea a través del lenguaje, traspasando su carácter sucesivo y creando una nueva realidad lingüística; creando, con signos, realidades. Su propósito es “expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos lógicos”.<sup>1</sup> Dando un paso más hacia el tema actual de este trabajo es preciso examinar esta particular expresión artística en el ámbito de los cuentos.

El cuento es una apertura hacia un mundo simbólico o trascendental; es como una criatura en embrión, representa una totalidad en el episodio, y “proyecta su significación más allá de su breve anécdota”.<sup>2</sup> Es el modelo finito del mundo infinito, y justamente su finitud es lo que demuestra su irrealidad.<sup>3</sup> Con las palabras de Marco Kunz: “La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece”.<sup>4</sup>

Barbara Herrnstein Smith dice que la estructura dramática de introducción, complicación, climax y resolución es la estructura de “any temporally organized work of art from short story to sonata”.<sup>5</sup> Según la teórico existe una relación muy profunda entre la estructura y la clausura de una obra, puesto que el cierre completa la estructura. “The sense of closure is a function of the perception of structure”.<sup>6</sup> La clausura provoca en el lector la experiencia de la integridad, coherencia y estabilidad. Marco Kunz define “la clausura de una obra literaria como su capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes”.<sup>7</sup> Por la clausura se presenta la obra como acabada, como un conjunto coherente, una unidad artística. Pero la clausura es sólo una potencialidad del texto que tiene que actualizar el lector,<sup>8</sup> y por eso tenemos que distinguirla tanto del cierre como del desenlace. Siguiendo la termino-

<sup>1</sup> J. Alazraki: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos, 1983: 74.

<sup>2</sup> J. M. Pozuelo Yvancos: *Ventanas de la ficción—Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona: Península, 2004: 67.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 70–71: “El arte es esa forma de irrealidad que cierra, que corona, que suplanta o emblematiza, en un episodio finito, en un espacio simbólico concreto, la vida amorfa, que conocemos mejor precisamente gracias a ese modelo.”

<sup>4</sup> M. Kunz: *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Gredos, 1997: 102.

<sup>5</sup> B. H. Smith: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968: 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 4.

<sup>7</sup> M. Kunz: *El final... , op.cit.* : 107.

<sup>8</sup> *Idem.* “La clausura es para nosotros ante todo una potencialidad del texto, una posibilidad intrínseca que cada lector individual tiene que actualizar.”

logía de Kunz, el cierre es “el último segmento antes del vacío que sigue al punto final?”<sup>9</sup> que no tiene por qué coincidir con el desenlace, es decir, con los últimos sucesos de la trama.<sup>10</sup>

La estructura puede ser continuada hasta lo infinito pero la obra no, por eso necesita una ruptura rítmica o temática, una modificación en la estructura, que es la clausura.<sup>11</sup> Como ejemplo cito al poeta húngaro, Sándor Weöres y su poema que se titula “La sombrilla perdida” (“Az elveszített napernyő”).<sup>12</sup> El poema nos muestra el proceso cómo la sombrilla regresa a la naturaleza, se descompone y vuelve a formar parte de la circulación infinita de la vida. La fluidez de la obra encubre al lector y le hace participar en este círculo vital hasta el final, cuando Weöres rompe la circulación con un corte tipográficamente reforzado y con una estrofa aparte que, prácticamente, bota al lector del poema y le devuelve a la realidad. Ésta es una de las muchas posibles estrategias para cerrar una obra y hacer salir a su lector.

### De vuelta a las raíces

Según la teoría de Octavio Paz,<sup>13</sup> el arquetipo temporal de la sociedad primitiva es cíclica: considera el pasado como el origen y el paso del tiempo como la repetición rítmica del pasado intemporal. Esto no sólo provoca la sensación de la regularidad, de la existencia de una norma, sino también duplica al sentido del futuro: es el fin de los tiempos pero, a la vez, la resurrección, el nuevo comienzo. De esta manera el tiempo es infinito e impersonal en la vida ritual primitiva, frente al arquetipo moderno occidental que percibe el tiempo como algo finito y personal. Paz dice que el cristianismo rompió el arquetipo cíclico, diciendo que las cosas pasan sólo una vez, que el paso del tiempo es irreplicable, pero todavía existía la fe en la vida celestial eterna e infinita. La concepción moderna carece de esta fe, así que no le queda más

<sup>9</sup> *Ibid.*: 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 41: “Conviene distinguir claramente el enunciado final del discurso, el *cierre*, del desenlace. . . conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada (y más específicamente de la trama).”

<sup>11</sup> Con las palabras de B. Smith: *Poetic. . . , op.cit.* : III: “When a principle of sequential structure does not imply its own termination point, closure must be secured either through special terminal features or through some other structural principle.”

<sup>12</sup> S. Weöres: ‘Az elveszített napernyő’ [‘La sombrilla perdida’], in: S. Weöres: *Egybegyűjtött írások II.*, Budapest: Magvető, 1975: 239–251.

<sup>13</sup> O. Paz: *Los hijos del limo—Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1990.

que un tiempo finito que se va continuamente hacia un futuro inalcanzable, y, como la perfección reside en el futuro, nunca podemos alcanzarla y siempre quedamos insatisfechos. El hombre moderno busca el tiempo cíclico, es decir, mítico en la poesía, en la literatura, en el arte; y su instrumento más destacado es la repetición, “la única arma de que dispone nuestra finitud para conquistar cierta persistencia.”<sup>14</sup>

El cuento de Julio Cortázar titulado “La noche boca arriba” es interpretable como la realización del regreso del hombre moderno al arquetipo primitivo. La narración comienza en un plano temporal contemporáneo, pero muy poco definido. Sabemos precisamente que estamos a las nueve menos diez de la mañana, pero no sabemos el día, el mes, el año, ni sabemos dónde estamos. Pero el indicio más sobresaliente de la generalidad del texto es que el protagonista no tiene nombre, o, mejor dicho, el narrador nunca le nombra, diciendo: “y él—porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre.”<sup>15</sup> El narrador ve desde fuera al protagonista, pero eso no le impide que relate los sucesos desde la perspectiva del motociclista, y que nos informe de los pensamientos más íntimos del protagonista. La quiebra del orden cotidiano llega en forma de un accidente de moto—acontecimiento nada fantástico—, en el cual el protagonista—que es el focalizador de la narración retrospectiva en tercera persona—queda herido, es transportado a un hospital y llega a ser operado.

La segunda realidad entra por una situación onírica, en forma de una pesadilla, que no desvanece al despertar, sino prosigue en cada momento de dormirse de nuevo. El protagonista se reconoce en el sueño como un moteca, huyendo de los aztecas que quieren matarle en marco de un sacrificio ritual. El epígrafe que precede al cuento anticipa esta segunda realidad con la mención de la guerra florida, lo que ayuda a reconocer el segundo plano temporal como la época precolombina, es decir, en la sociedad primitiva a la cual se refiere Paz. Desde este momento los estados de vigilia y sueño alternan, y gracias a ello también vamos entrando y saliendo de un plano temporal en otro. Los dos planos son en la misma medida reales, verosímiles y palpables. En los dos mundos vemos ciertos procesos sensitivos: el protagonista ve y oye su alrededor en ambos planos, pero en la realidad primera predominan las voces y los sabores, mientras que en la segunda los olores. Justamente la

<sup>14</sup> P. Ramírez Molas: *Tiempo y narración—Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid: Gredos, 1978: 148.

<sup>15</sup> J. Cortázar: ‘La noche boca arriba’, in: *Obras completas I, Cuentos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 505.

actuación del olfato es lo que le molesta al enfermo en su pesadilla: le parece curioso y excepcional su sueño, porque es demasiado verosímil por el olor a pantano, a guerra, a miedo y, por fin, a muerte.

Las dos historias se desarrollan paralelamente y culminan en un punto común: el protagonista termina tendido boca arriba en la oscuridad de la noche. El cierre repite los acontecimientos iniciales, tan familiares para nosotros, desde la perspectiva de una persona precolombina, y así parecen completamente absurdos. “Lo que parecía narrado como una ‘pesadilla’... constituye el presente de la narración y el accidente del hombre en la moto... sería la prospección onírica”<sup>16</sup>—dice Quintero Marín sobre la inversión final de la realidad. Este cambio de perspectiva nos obliga a reinterpretar la obra. Hay que admitir que la paráfrasis de los acontecimientos anteriores no carece del todo de ironía. Pero el cierre es una vuelta al principio también en otro sentido: es un regreso al título. Los dos elementos del título—*noche* y *boca arriba*—se repiten constantemente durante la obra, y aparecen en ambos planos de la realidad. De ahí la sensación de la incapacidad, de la impotencia, ya que el protagonista está condenado desde los principios—no sólo desde el accidente, sino mucho antes, ya desde el título—a una pasividad completa. No puede moverse, no puede cambiar su postura en la cama, como tampoco puede evitar su muerte. Su impotencia le acompaña hasta el final.

De este modo recibe el lector una clausura múltiplemente cerrada y completa: el protagonista muere y el texto regresa al inicio—y no sólo vuelve hasta el incipit sino incluso retorna hasta el título. Además, sabemos de Barbara Smith, que la repetición de las palabras clave en la clausura genera una conclusión sumativa, y refuerza la validez y la autoridad de la obra. Entonces ¿por qué se siente el lector tan perturbado? Entre los factores inquietantes de la obra cabe también la interpretación según la teoría de Octavio Paz: el protagonista regresa al mundo primitivo, al arquetipo temporal circular, para huir de la muerte definitiva e inapeable al tiempo ritual que conoce la muerte no sólo como fin, sino también como nuevo comienzo. Entonces lo que nos falta, es la mención de la resurrección, para que nos tranquilicemos. Pero precisamente esto es lo que Cortázar quiere evitar: la quietud contenta del lector al final de la lectura.

<sup>16</sup> M. C. Quintero Marín: *La cuentística de Julio Cortázar* (tesis doctoral), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981: 174.

### La serpiente mordiéndose la cola

El cuento “Las armas secretas” pertenece también a la clase de literatura que resiste a la lectura automatizada porque no se explica directamente.<sup>17</sup> La narración parece seguir el orden cronológico, pero hay varias repeticiones, suspenses, saltos temporales, alusiones sin referencia comentada, etc. El lector se pierde cada vez más, sabe, que hay algo, de lo que no se habla, y no viene la explicación, hasta el final, cuando se aclara todo. Pero ¿se aclara todo de verás? Según mi opinión, el cierre tiene doble función. Primero, nos advierte que el tiempo se cierra en un círculo y, segundo, deja salir a los lectores de este círculo. La última conversación de Roland y Babette sugiere que el asesinato también va a repetirse, pero los lectores ya no lo ven. El tiempo del relato no termina con la clausura, sigue en una forma circular, de la que no se puede salir. Tanto el abuso sexual como el asesinato se repiten una y otra vez, hasta lo infinito. El cuento muestra sólo la primera repetición, cuando el círculo se cierra, pero el fin abierto no sólo sugiere una continuación, sino también una repetición infinita.

“Y el círculo se irá cerrando,”<sup>18</sup> dice Pierre en la obra, hablando aparentemente del círculo de los amigos. Los motivos recurrentes que generan este círculo son los falsos recuerdos de Pierre: la escopeta, Enghien, la melodía de Schumann, la bola de vidrio en la escalera y las hojas secas. Todos estos elementos se refieren al pasado de otra persona y, a la vez, a su propio futuro. Las analepsis y prolepsis confluyen, las retrospecciones son al mismo tiempo anticipaciones. El motivo que primero aparece es la escopeta de doble caño—elemento relacionado con el título—, y el que por último, son las hojas secas. Así la imagen de la muerte da un marco a los acontecimientos pasados-futuros. El hecho de que los recuerdos son de otra persona alude a un cambio de identidad. Los primeros signos de este cambio aparecen en el espejo, motivo importante en cuanto a todo tipo de duplicaciones, multiplicaciones y reflejos, sean espaciales o temporales. “El espejo del armario le devuelve su sonrisa, obligándolo como siempre a recomponer el rostro, a echar hacia atrás el mechón de pelo negro que Michèle amenaza cortarle.”<sup>19</sup> La ambigüedad del espejo es que el reflejo es y no es idéntico con

<sup>17</sup> Sobre la literatura neofantástica que no se explica directamente, está abierta a la interpretación y es inagotable, ver J. Alazraki: ‘Para una poética de lo neofantástico’, in: *En busca...*, *op.cit.* : 15–72.

<sup>18</sup> J. Cortázar: ‘Las armas secretas’, in: *Obras completas, op.cit.* : 371.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 364.



la persona reflejada. El espejo hace posible vernos desde fuera, posibilita la autorreflexión y así puede dar paso al distanciamiento de la propia personalidad. Ramírez Molas afirma en cuanto a la metáfora del espejo que “traduce más fielmente la radical diversidad de lo idéntico, es decir, la diversidad del tiempo pretérito y del tiempo futuro que cuajan en el instante presente.”<sup>20</sup>

Otro elemento importante que aparece en la parte citada es el acto de cortar el pelo, lo que está profundamente cargado de la connotación bíblica de Sansón y Dalila. Pero en este caso el hombre no pierde nada en el negocio: solicita el cuerpo de la mujer, pero lo que da en cambio, su pelo, no le va a faltar. El pensamiento de un negocio desequilibrado con el cuerpo femenino es la primera alusión a la violación de la mujer. La agresividad le agarra siempre cuando vienen los recuerdos del otro, y se va creciendo con el proceso de su cambio. Primero sólo le muerde la boca a Michéle y, por fin, la nombra perra y la viola. Los pasos del cambio aparecen reflejados en el espejo: su imagen se aleja cada vez más de sí mismo, hasta que su reflejo en el espejo le impone la visión de las hojas secas en su cara, es decir, su propia muerte.

Pero, teniendo en cuenta el hecho del cambio de identidad, surge la cuestión, ¿hasta qué punto Pierre es culpable? ¿Podemos culparle por formar parte de un círculo de donde ninguno de los personajes puede salir? Ni siquiera Babette y Roland, a pesar de su objetividad aparente: dejaron de ser observadores de la vida de Michéle y entraron en el círculo asesinando al violador, interviniendo así en los acontecimientos. Y más, ellos son los únicos que forman parte de este círculo por propia voluntad. Ellos decidieron intervenir y actuaron. Pierre entró de una manera mucho más pasiva en este círculo, simplemente enamorándose de Michéle, figura central de la trama infinitamente repetida. Entra en una trampa, en una ‘ratonera’, como dice el texto. No entiende nada de lo que le pasa, pero intenta luchar contra su cambio, contra sí mismo. La chica se compara con una gata, mientras que Pierre se relaciona con un ratón. Esto sugiere que la víctima verdadera es el hombre—como en la historia de Sansón y Dalila—, preso de la vida fatal de la mujer.

En este giro incesante también Michéle pierde su identidad, deja de ser una mujer concreta, se generaliza, es como “un retrato anónimo”<sup>21</sup> es el centro de este círculo. Aquí se puede observar la tragedia de la mujer y del hombre. Michéle es el prototipo de la mujer, símbolo de la fertilidad y de la maternidad, mientras que Pierre llega a ser el prototipo del hombre que

<sup>20</sup> R. Molas: *Tiempo...*, *op.cit.* : 161.

<sup>21</sup> J. Cortázar: ‘Las armas secretas’, *op.cit.* : 368.

desea a la mujer. Los dos cambios son involuntarios y completamente pasivos. Michéle no es una mujer tentadora como Dalila, y tampoco Pierre es un violador malvado. Este chico de 23 años desea a la chica simplemente porque él es hombre y ella mujer. El problema es que Michéle es incapaz de comportarse conforme a su entidad femenina, rechaza su papel de mujer, rompiendo así la circulación normal de las cosas, pero formando a la vez otro círculo, su desdicha infinita que hace desgraciadas a tantas personas cuantas entren en su vida.

El texto mismo nos remite a ampliar el horizonte del análisis a niveles filosóficos, puesto que desde el principio encontramos reflexiones sobre la repetibilidad o irrepitibilidad de las cosas, sobre la excepcionalidad de los actos. “Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas. ‘Pero si todo es excepcional’, piensa Pierre”<sup>22</sup> “Las armas secretas” de Cortázar es un experimento sobre la hipótesis de Paz, según la cual “la modernidad niega al tiempo cíclico... las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles”<sup>23</sup> Al principio Pierre está de acuerdo con eso, pero pronto le entran dudas: “Las mujeres serán siempre las mismas, en Enghien o en París, jóvenes o maduras. Su teoría de los casos excepcionales empieza a venirse al suelo, la ratita retrocede antes de entrar en la ratonera. Pero ¿qué ratonera? Un día u otro, antes o después”<sup>24</sup> Por una observación irónica y machista sobre las mujeres Pierre pierde la seguridad en cuanto a su teoría. La figura de la mujer aparece como algo estable, incambiable, eterno. La mujer es la clave de la circulación de la vida. Y en esta circulación vital eterna el paso del tiempo, el antes y después pierden interés.

Después de haber comprobado la circularidad que domina la obra podemos pasar a la segunda función del final, que consiste en botar al lector del cuento que le ha absorbido durante la lectura. La clausura está en su técnica completamente contraria al resto del texto. En toda la obra Pierre es el focalizador, muchas veces también el narrador. El hecho de que el lector ve los acontecimientos sólo desde una única perspectiva, completamente subjetiva y parcial, y la intimidad que todo esto conlleva, absorbe al lector en el mundo del cuento. El texto carece de diálogos directos, y los pocos que aparecen son muy fragmentados, con muchas frases inacabadas; hecho que muestra

<sup>22</sup> *Ibid.*: 363.

<sup>23</sup> O. Paz: *Los hijos...*, *op.cit.* : 52.

<sup>24</sup> J. Cortázar: *Las armas...*, *op.cit.* : 365.

la incomunicación, la falta de poder expresarse y explicarse. Casi todas las conversaciones giran alrededor de la misma cosa, nunca pronunciada, siempre callada, salvo el último diálogo, muy seco y carente de emociones, que nos revela el secreto de manera casi accesoria. Las palabras de los personajes sugieren más de lo que dicen abiertamente, y estas alusiones se refieren tanto al pasado como al futuro, igual que los falsos recuerdos de Pierre. Frente a la perspectiva única de Pierre, aquí nos encontramos ante una visión externa, la de los personajes secundarios, y en vez del estilo indirecto libre escuchamos un diálogo directo que nos informa abiertamente sobre los detalles callados. Esta técnica no sólo nos ofrece las informaciones necesarias para entender el relato, sino también nos arranca del mundo interior de Pierre y—a la vez—de la circulación de la obra. La clausura de “Las armas secretas” es muy parecida a la estrofa extra de Weöres. Ambas obras son como una serpiente mordiéndose la cola que devora a los lectores durante la lectura y al final los escupe.

### **El tiempo cíclico en la literatura fantástica**

El relato titulado “Circe” trata también de una mujer central alrededor de la cual giran los acontecimientos sin cesar, destruyendo la vida de los hombres que entran en el círculo magnético de la mujer. Pero tanto la figura de la protagonista como las técnicas usadas por Cortázar son muy diferentes, a veces incluso contrarias a las de “Las armas secretas”. Delia se opone a la pasividad de Michéle: no sólo actúa, sino lo hace conscientemente. Encarna el prototipo de la mujer tentadora y malvada, atrae a los hombres sin entregarse, se deja adorar pero es incapaz de amar, sólo quiere dominarles y someterles a sus juegos sucios. Es una figura femenina muy bécqueriana. Su apellido, Mañara que contiene el palíndromo de ‘araña’ y su vestido negro, de luto insinúan la imagen de la mujer araña, la viuda que mata a sus maridos. Ya en la cita inicial de Dante Gabriel Rossetti aparece la imagen del novio muriéndose a los pies de la mujer amada, por culpa de ella.

Delia tiene un toque sobrenatural, a pesar de que no hay nada en concreto en el texto que pueda comprobar esta sugerencia. La sospecha de que Delia sea una bruja procede de varios motivos, como el aislamiento de ella y sus padres, sus extravagancias, sus manías de preparar licores y bombones, su relación curiosa con los animales y sobre todo la muerte enigmática de sus dos novios. El título refuerza enormemente esta sospecha y—como también la cita—reinterpreta el texto desde fuera, conforme a las palabras de Alazra-

ki.<sup>25</sup> Circe es una bruja mítica que convirtió a los hombres en animales por medio de elixires y encantamientos, para poder dominarles. Esto explica la afición de Delia a los licores y bombones que son los instrumentos de la tentación que embriagan a los hombres. También razona el hecho de que la rodeen toda clase de animales—gatos, perros, cucarachas, arañas, mariposas, etc.—a pesar de que no la aman e incluso la temen. “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó. . . y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos”<sup>26</sup> Pero los animales tienen otra función más: su muerte anda unida a la muerte de los novios (por ejemplo la del conejo blanco con la muerte de Héctor) y Delia siempre la anuncia previamente (como en los casos del pez y del gato). Y todo esto conduce a chismes.

Con los términos de Quintero Marín,<sup>27</sup> la segunda realidad entra, porque Delia viola el orden cotidiano de las cosas con su extravagancia y con las coincidencias sospechosas y esto genera rumores. La acusación de haber matado a los dos novios es pronunciado en indicativo, sin reparo. Este hecho tiene doble función: como veremos, el narrador habla desde la perspectiva de Mario, el tercer pretendiente de Delia, quien ironiza sobre los chismes tomándolos aparentemente ciertos. Pero esta certeza en cuanto a la culpabilidad de Delia proyecta el final, cuando se desvela el engaño y la mala intención de la mujer, a pesar de que no se trate directamente de un asesinato. Pero, al mismo tiempo, los chismes maliciosos empujan a Mario cada vez más cerca a los Mañara, y con esto en las manos de Delia. Mario vive una doble vida, sin pertenecer a ninguno de los dos mundos. La relación entre Mario y los padres de la chica es ambigua, y la conducta de los padres se vuelve más fría frente a Mario cuando el mismo llega a ser novio de su hija, entrando así en un nivel más avanzado del juego. Se nota una leve intención por parte de los padres de avisarle a Mario del peligro, e incluso intentan evitar lo que saben que pasará, pero no llegan a romper la incomunicación. El único diálogo directo que aparece en la obra ocurre entre Mario y el pa-

<sup>25</sup> J. Alazraki: *En busca...*, *op.cit.* : 166: “Como un catalizador, el título corrige, desde fuera de la narración, el inevitable desequilibrio a que lo obliga su textura realista.”

<sup>26</sup> J. Cortázar: ‘Circe’, in: *Obras completas*, *op.cit.* : 208.

<sup>27</sup> Según la hipótesis de Quintero Marín en los cuentos de Cortázar siempre se sobreponen dos realidades. La segunda realidad, que incluye lo fantástico, surge por la violación del orden de la realidad primera. Más detalladamente ver Quintero Marín: *La cuentística...*, *op. cit.*

dre de Delia, y es completamente ambiguo: el padre insinúa que Mario está equivocado en cuanto a Delia y que todo se repetirá otra vez, pero no le advierte nada en concreto. Mientras tanto el chico está tan obsesionado con la idea de salvar a la chica, que no le atribuye importancia a ningún indicio.

Usando los términos de Alazraki,<sup>28</sup> al juego serio de Mario de llevar una vida doble se opone el juego de Delia: ella llega a dominar a sus víctimas con sus licores y bombones, mostrando simplemente gratitud a los hombres por su ayuda a través de sus besos, los que ellos confunden con los signos del amor. Las ceremonias de las pruebas son cargadas de erotismo. Siempre transcurren por la noche, en penumbra, en un calor sofocante el cual lo aumentan los licores y bombones. Delia exige que el degustador cierre sus ojos, hecho que ayuda en la concentración, pero que, al mismo tiempo, le pone a la merced de la chica. A ciegas, el novio pierde su capacidad de defenderse y tiene que confiar completamente en la mujer, sin que ella lo merezca. Estos ritos de la degustación son como pequeños actos eróticos, con la excitación creciente de Delia y con su placer al contemplar al novio durante este acto. El punto culminante llega con la última prueba: “Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz... sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración... los ojos crecidos... oscilando apenas el cuerpo al jadear... y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada”<sup>29</sup> Este singular acto erótico malogrado provoca el llanto loco de Delia y una onda de agresión en Mario, queriendo hacerle callar, casi ahogándola. La decepción de los Mañara muestra que son los padres quienes necesitan un redentor que les quite de encima la carga de su hija monstruosa.

La personalidad antitética de la protagonista es una exigencia del género fantástico. Otras oposiciones en la obra son la destructividad y malicia de Delia contra la intensión redentora de Mario, las sonrisas y risitas de ella durante el proceso de la seducción frente a su llanto final, el mundo completamente solitario de los Mañara en contra del mundo de los demás, etc. Pero el recurso narrativo más importante del texto es la repetición. Delia repite sus ritos para dominar a los hombres, los atrae y los engaña maniáticamente, parece tener una fuerza instintiva por la dominación y destrucción, pero nunca llega a la satisfacción, porque los hombres la dejan en cuanto se dan cuenta de sus juegos y se desengañan. El fracaso repetido de Delia alimen-

<sup>28</sup> Sobre el papel y los tipos del juego en la narrativa de Cortázar ver J. Alazraki: ‘«Homo sapiens» vs. «homo ludens» en tres cuentos de Cortázar’, in: *En busca...*, *op.cit.* : 215–232.

<sup>29</sup> J. Cortázar: ‘Circe’, *op.cit.* : 219–220.

ta la frustración de la mujer, asegurando así la infinitud de este círculo, de la serie de los novios y del llanto—metáfora de su eterna insatisfacción. De este modo se forma en “Circe” el tiempo circular, igual que en “Las armas secretas”, pero las técnicas narrativas son diferentes.

Aquí tenemos un narrador-testigo que nos cuenta la historia de Delia y Mario retrospectivamente y en tercera persona, desde un punto de vista externo. Sin embargo, a veces llama la atención a su presencia como testigo usando la primera persona singular, e incluso subraya su función de narrador escribiendo en presente, por ejemplo: “Yo me acuerdo mal de Delia.”<sup>30</sup> Se trata de un autor implícito representado que es a la vez un narrador homodiegético. Pero permanece anónimo y desconocido durante toda la obra, impidiendo de esta manera la identificación del lector con la voz narrativa. En la mayoría del cuento predomina la perspectiva de Mario, sin embargo el narrador no nos deja olvidar de que se trata de los recuerdos de un testigo al margen de los acontecimientos que está bastante distanciado tanto espacial como temporalmente de los sucesos narrados. El narrador está incierto y es limitado, lo que socava su fiabilidad. Justamente esta distancia entre el narrador y los acontecimientos provoca la ambigüedad básica del cuento, elemento necesario para mantener el equilibrio entre los motivos realistas y fantásticos, conforme a los requisitos del género fantástico según Todorov.<sup>31</sup>

Frente a “Las armas secretas” que absorbe a los lectores en la circulación de la obra, “Circe” sólo nos muestra desde fuera el círculo, para que flotemos entre la realidad y la brujería. Así su final es también muy diferente: no es menester de que nos deje salir, porque no hemos entrado en la obra tan profundamente como en el ejemplo anterior. Basta con ver a Mario saliendo de la vida de la mujer, es decir, el cierre y el desenlace coinciden. Sabemos que Delia irá seduciendo y destruyendo a los hombres. Sabemos que Mario se va, sin matarla, como todos. ¿Morirá, como Rolo y Héctor? Nunca lo sabremos, porque otra característica de la literatura fantástica es el final ambiguo. Pero, como el cuerpo de texto incluye la ruptura necesaria para que salgan los lectores del mundo del cuento, no se trata de una anticlausura ni de una clausura aparte.

<sup>30</sup> *Ibid.*: 207.

<sup>31</sup> Sobre la literatura fantástica ver T. Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest: Napvilág, 2002.

### **Conclusiones**

Acabamos de conocer tres diferentes estructuras temporales y tres distintas técnicas para cerrar las obras. En el primer caso el héroe intentó regresar al tiempo mítico, y el texto mismo también regresó a su inicio, pero el acto del recommienzo no aparece dentro de la trama, sólo en el nivel de la escritura. En el segundo cuento la circulación nunca cesa, pero la ruptura generada por el cierre, el brusco cambio de perspectiva bota al lector del texto. Finalmente, la tercera obra, por las características de la literatura fantástica, no exige una técnica especial para hacer salir a los lectores: por los efectos de distanciamiento el desenlace cumple con ello. Como se ve, la sensación de lo acabado es un problema complejo, de muchos factores, en el cual el número de las posibles variaciones de las estructuras temporales y las clausuras son prácticamente inagotables. Y todo eso en servicio de una realidad alternativa, de la búsqueda de la excepción.

## L'ENFANT FACE À LA NATURE

GRAŻYNA STANILEWICZ

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

**Abstract:** The dissertation *The Child in Relation to Nature* is an attempt at introducing readers into one of the most important aspects of the theme of the magical child. Such authors as Saint-Exupéry, Le Clézio, Henri Bosco, etc. depict their little heroes as being in contact with nature and inseparable from it. This bond, totally unintelligible to adults, stems both from the unusual philosophy that lies behind the child-hero behaviour and its ability to personify the world that surrounds it. The World in turn looks after the child carefully.

**Keywords:** magical child, nature, connection, philosophy

En tant qu'êtres vivants nous faisons partie de la nature et nous ne pouvons vivre normalement en dehors d'elle. Qui de nous n'a jamais voulu avoir de chien, ou de chat? Ce désir est un instinct très profond, un besoin de voir et de sentir la vie autour de nous. Nos maisons, même si leurs fenêtres donnent sur un jardin, nous en séparent. Si nous avons cru possible de se détacher de nos origines en nous fabriquant nous mêmes nos propres univers, les villes ont vite fait de nous des orphelins de «la mère Nature», orphelins de celle qui nous a façonnés pendant des millénaires. La complicité mystérieuse de l'enfant et de l'environnement naturel est autant dans la culture que dans la littérature un thème assez courant. La remarquable opposition du petit être sans défense, d'une part, et des forces énormes, sauvages et dangereuses, de l'autre, est un phénomène qui intéresse nombreux auteurs. Ce qui rapproche ces deux entités est la séparation du raisonnable, du bien fondé, du



prévisible, du monde civilisé en un mot. Nous essayerons dans notre travail éclaircir les raisons pour lesquelles les auteurs tels que Saint-Exupéry et Le Clézio choisissent le personnage de l'enfant magique pour léguer au public les valeurs du retour au naturel.

Par *nature* nous comprenons le principe actif, souvent personnifié, qui anime, organise l'ensemble des choses existantes selon un certain ordre, certaines lois, ce qui dans l'univers se produit spontanément, sans intervention et action de l'homme. Les dictionnaires ajoutent encore à ceci le principe fondamental de tout jugement moral, la totalité des règles idéales dont les lois humaines ne sont qu'une imitation imparfaite<sup>1</sup>. Puis l'intégralité des caractères innés, spontanés, par opposition à ce qui est acquis par la coutume, la vie en société, la civilisation.

Il nous semble que *Le Roi des Aulnes* de Goethe est un bon point de départ pour une analyse des relations du monde de l'adulte et celui de l'enfant en lien avec la nature. Nous nous rappelons que ce poème datant du romantisme porte sur la course entre un père voulant sauver son enfant enfiévré et l'appel du Roi des Aulnes comptant entraîner le petit garçon avec soi vers la mort. Nous avons affaire à deux mondes bien séparés celui de la nature et celui de l'homme civilisé que représente l'adulte. A cheval entre ces deux univers, l'enfant, être éphémère, vulnérable, indéfinissable, n'appartenant tout à fait ni à l'un ni à l'autre. Ce personnage enfantin transcendant, nous le retrouvons dans beaucoup de récits. Qu'il s'appelle Mondo, petit prince ou Daniel Sindbad son portrait caractérolgique et ses relations avec la nature sont souvent rapprochés voire pareils.

Le plus souvent les auteurs présentent le personnage de l'enfant comme celui d'un petit sage silencieux venu pour laisser son empreinte et disparaître après un certain temps. Le petit prince, Mondo, Juba et d'autres n'en sont que quelques exemples. Ook Chung dans son ouvrage intitulé *Le Clézio, une écriture prophétique* tient à souligner que chez cet auteur, plus l'être est proche des origines plus il est jeune. Cette temporalité n'a rien à voir avec le calendrier, mais désigne plutôt les états successifs de la nudité de l'être. Dans l'univers leclézien l'enfance est associée à la pureté originelle, le sage de la montagne de Reydarbarmur ou les «dieux-bébés» dans *L'inconnu sur la terre* en sont le témoignage. Selon Chung le fait d'être au plus proche des origines et de vivre dans un extra-monde est la cause du silence du héros enfantin. En effet la plupart des petits personnages lecléziens ne parlent pas, ou presque pas, la parole étant considérée comme une dégradation de l'être originel.

<sup>1</sup> *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000.

Le silence est l'état de révolte par excellence mais dès que cette révolte cherche à s'exprimer par des mots, elle entre déjà dans l'ordre social, par opposition à un langage divin<sup>2</sup>.

L'enfance est donc comparable à la nature dans ce sens qu'elle est un regard silencieux et vierge qui ne peut faire retour ni sur soi, ni dans la conscience, ni dans le discours et encore moins dans le jeu du monde des adultes.

Les petits êtres magiques des contes de Le Clézio et de Saint-Exupéry sont, dans leur immense sensibilité, inadaptés au monde humain qui leur paraît étrange. Des principes caractéristiques se répètent dans les contes : ce sont la simplicité, la vérité et l'amour naïf pour les beautés du monde, sans faire attention à leur valeur matérielle. La philosophie de vie longtemps oubliée par les grandes personnes est rétablie par l'enfant. Comme si la réflexion ne lui coûtait presque rien, l'enfant après «un silence méditatif<sup>3</sup>» fait tout d'un coup partage d'une idée qui, venant du fond de son esprit, est pour son interlocuteur un signe de sagesse et de génie. Ce petit personnage est de temps en temps présenté comme un genre de prophète. Dans la liaison de son âme avec la nature, le petit garçon de la montagne Reydarbarmur dit :

Ton père et ta mère se sont endormis ; ils ne se réveilleront pas avant demain matin. Tu peux rester ici<sup>4</sup>.

Petite Croix n'a pas besoin de se servir de ses yeux pour savoir ce qui se passe autour d'elle et pour parler au «Peuple du ciel», aux nuages, au vent et aux couleurs qu'elle ne voit pas. Comme Mondo et Sindbad elle entend le bruit de la chaleur venir sur les rochers, elle parle aux animaux. La connaissance du petit héros provient d'un monde de l'existence duquel les adultes doutent fortement, voici la raison pour laquelle ceux-ci sont à chaque fois étonnés de la grande sagesse de l'enfant qui leur arrive de côtoyer. Dans l'imagination générale «le prophète» est une personne qui prédit le futur, elle a un âge avancé et une certaine expérience. Rien de tel pour le petit héros qui est en possession de ce savoir inné dont nous avons parlé au début de notre travail. Il n'a pas besoin d'illumination soudaine venue de forces surnaturelles ; pas de visions, de divinations, son intuition, son instinct de conduite, le lien avec la nature, avec toute créature qui lui appartient, lui montrent la piste

<sup>2</sup> O. Chung : *Le Clézio une écriture prophétique*, Paris : Imago, 2001.

<sup>3</sup> A. de Saint-Exupéry : *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, 1946.

<sup>4</sup> Le Clézio : «La montagne du dieu vivant», in : *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 1978.

sur laquelle il avance. L'expérience si nous pouvons le dire, vient à l'enfant autrement, non par rapport à ce qu'il a vécu, ou à son intellect mais par rapport à ce qu'il pressent, à ce qu'il sait de lui-même tout simplement. Il s'agit donc d'une connaissance instinctive qui ne provient pas des livres ni des formules magiques mais d'un pouvoir qui «est» depuis toujours, qui compose la nature du héros, comme celui-ci est component d'un grand cercle naturel.

Hatrous [le bouc] savait tellement de choses, non pas de ces choses qu'on trouve dans les livres, dont les hommes aiment parler, mais des choses silencieuses et fortes, des choses pleines de beauté et de mystère. [...] Hatrous avait vu toute la terre, au-delà des dunes et des collines de pierre [...] Il connaissait les traces des renards et des serpents mieux que personne. C'était cela qu'il enseigné à Augustin, toutes les choses du désert et des plaines qu'il faut apprendre pendant une vie entière<sup>5</sup>.

Dans *Ourania* les enfants habitants du Campos deviennent des maîtres. «On y enseigne la vie» comme nous dit Le Clézio :

Ils enseignent ce qu'on sait encore quand on est un enfant, et qu'on oublie en grandissant. [...] Ici, on enseigne en conversant, en écoutant des histoires, ou même en rêvant, en regardant passer les nuages<sup>6</sup>.

Si les petits princes et les Sindbads des pages des contes fuient aussi volontiers la ville et la civilisation pour les troquer contre l'isolement dans un environnement naturel, ils le font pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'ils veulent connaître le monde entier (jusqu'à devenir ami d'un bloc de ciment) ensuite pour être libres de le faire. Cet élan vers la liberté commun pour tout être vivant non civilisé s'avère être tout à fait celui de l'enfant magique. Bien que la solitude pesante se manifeste parfois dans la recherche d'amis, de famille, dans une envie d'apprivoiser un animal ou une chose, le petit être ne dépasse jamais les limites qui sont pour lui bien claires et nettes, celles qui font d'un autre être vivant un ami, un frère, un captif.

L'incompréhension du monde adulte, agrandit l'isolement et rapproche l'enfant de la Nature. Le fait que celui-ci voit et saisit plus de choses que les grandes personnes, qu'il ne peut pas partager avec elles sa passion pour les étoiles, pour la mer ou pour une fleur, le sépare définitivement et il apprend vite — s'il ne le sait pas encore — qu'«on est seul aussi chez les hommes<sup>7</sup>.» Il

<sup>5</sup> Le Clézio : «Les bergers», in : *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 1978.

<sup>6</sup> Le Clézio : *Ourania*, Paris : Gallimard, 2005.

<sup>7</sup> A. Saint-Exupéry : *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, 1946. *op.cit.*

est important de rappeler ici que la majorité des grandes leçons sur la vie est léguée à l'enfant de Saint-Exupéry par des animaux.

Nous voyons que la distance entre le petit héros et l'adulte augmente à une énorme vitesse : «...il coulait verticalement dans un abîme sans que je puisse rien pour le retenir<sup>8</sup>». nous dit le narrateur du *Petit Prince* en sentant son ami s'écarter de plus en plus. Ce passage très imagé n'est-il pas proche de celui de l'éloignement d'un autre petit bonhomme ?

Mon père, mon père, et ne vois-tu pas là-bas  
Les filles du Roi des Aulnes dans ce lieu sombre ? [...]

Mon fils, mon fils, je vois bien :  
Ce sont les vieux saules qui paraissent si gris [...]

Mon père, mon père, maintenant il m'empoigne !  
Le Roi des Aulnes m'a fait mal<sup>9</sup> !

Une des questions posées dans presque chacun de ces contes est la question de savoir d'où vient le héros, qui est-il. Vu comme un visiteur venu d'ailleurs, l'enfant aux yeux de l'adulte est souvent insolite, aussi imprévisible qu'un animal sauvage et pourtant reste un être humain. Avec une hiérarchie de valeurs renversées par rapport à celle des «grandes personnes», le héros du conte de Le Clézio de *La montagne du dieu vivant* questionné sur sa peur de vivre seul en pleine montagne, sourit et répond : «Pourquoi aurais-je peur ? Est-ce que tu as peur dans ta maison<sup>10</sup> ?»

Cette négation des principes de la vie adulte revient non seulement dans le fantastique du dialogue avec un milieu naturel ou artificiel, comme la liaison d'une fillette avec une maison nommée Orlamonde, mais aussi dans le fait que ce héros évite souvent de se présenter par lui-même. Nous sommes souvent témoins de telles situations comme dans *La montagne du dieu vivant*<sup>11</sup> :

— Tu ne m'as pas répondu. Quel est ton nom ? demanda Jon.  
— Ça n'a pas d'importance puisque tu ne me connais pas, dit l'enfant... Moi je ne t'ai pas demandé ton nom.

Il faut remarquer ici que le registre des données personnelles est une invention dont l'utilité est tout à fait abstraite autant pour la Nature que

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Ch. Nodier adaptation du *Roi des Aulnes* de Goethe

<sup>10</sup> Le Clézio : «La montagne du dieu vivant», *op.cit.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

pour les enfants magiques, petits voyageurs et prophètes de Le Clézio et de Saint-Exupéry. Ce qui pour les grandes personnes est d'une importance primordiale, ce qui est un repère de classification dans le monde matériel et civilisé, n'a aucune valeur pour le petit prince puisque «l'essentiel est invisible pour les yeux<sup>12</sup>».

Au lieu de se présenter, le garçon demande de dessiner un mouton et il est nommé par son interlocuteur «petit prince», un autre personnage s'appelle Mondo, ce qui peut signifier qu'il s'appelle comme tout le monde ou comme le monde entier. Encore un autre s'appelle Lullaby ce qui désigne en anglais une «berceuse». D'autres, comme Alia, Sindbad ou Khaf n'ont pas non plus de prénoms dits rationnels et sérieux. Ceci démontre leur double présence dans deux univers à la fois, avec un penchant plus important à leur propre monde, le prénom étant dans l'espace des personnes adultes, dans le monde civilisé, un signe d'existence sûre.

Le petit personnage a encore une autre fâcheuse tendance, totalement incompréhensible pour les adultes. Il est capable à l'instar d'autres espèces dans leur environnement naturel, partir d'un jour à l'autre, quand il le juge bon, sans aucune explication raisonnable. L'histoire de Mondo finit par deux mots écrits en lettres capitales maladroitement, trouvées longtemps après la disparition de leur auteur : «Toujours Beaucoup». Ce seul message écrit qui nous est légué involontairement, gravé sur un galet, trouvé par hasard, est d'une force considérable. La capacité d'écriture n'est tout au long du conte qu'un jeu, dont chaque signe correspond à un élément de la nature et pourtant le choix des deux mots ne donne pas l'impression de hasard comme ce serait le cas de n'importe quelle autre paire de mots. Le Clézio les a choisis car avec leur valeur abstraite ils font tous deux référence à l'intensité, la même intensité qu'on trouve dans la nature. «Toujours» qui dit sans fin, sans interruption, continuellement, infiniment, éternellement et «Beaucoup» lié à énormément, fortement intensément, abondamment ; ils réunissent la force avec laquelle le goût de l'existence pénétra à jamais dans la vie de Mondo. La volonté, la puissance, la joie de vivre ses aventures, ses sentiments, ses victoires et ses désenchantements. Le message que comprennent parfaitement les marginaux en dehors de la société, ramène à l'enfance, au monde où les odeurs, les couleurs, les goûts, tout était plus intense, dynamique, proche, étonnant et plus fort.

La Nature, quand à elle, elle est parente et maître en même temps, sans être pour autant tout à fait possesseur de l'enfant. Elle a ses propres lois et ses

<sup>12</sup> A. Saint-Exupéry : *Le Petit Prince*, *op.cit.*

préceptes que notre personnage enfantin respecte et suit avec intérêt, sans en être obligé pour autant. Par son côté inexplicable elle échappe au monde civilisé, elle aussi, et s'en détache complètement. Silencieusement, elle réaménage la ville à sa façon ou la fuit dès que l'occasion se présente. Elle avance obstinément, constamment au sens inverse du mouvement des citadins, au sens inverse des coutumes humaines. L'enfant a ce pouvoir instinctif de créer une grande complicité avec tout ce qui l'entoure, les plantes, les étoiles, les animaux, la nature ne lui restent pas redevables, elle se fait comprendre, elle communique avec l'enfant, elle se donne, elle le protège sans l'importuner pourtant. Elle fait de lui un être extraordinaire, en quelques sorte magique. Mondo, dont le prénom symbolique fait penser à l'accord quasi divin avec le monde, s'endort souvent sur la plage ou dans un jardin, corps et âme dans la nature. Gatz et Pascalet dans *L'enfant et la rivière* de Henri Bosco, font un long trajet en barque, longeant le rivage. Dans le silence de l'eau lente, la nature les nourrit, les accompagne dans leurs baignades et les berce quand ils s'endorment. Elle se laisse apprivoiser par l'enfant et lui révèle ses secrets, comme le font les plantes envers un petit garçon dans *Le voyage au pays des arbres* de Le Clézio. Nous remarquons aussi, qu'en cas de différence d'intérêts ou en présence d'un choix : rester entre les hommes ou suivre l'appel de la nature (comme dans *Le Roi des Aulnes* par exemple), le dilemme se résout souvent en faveur de celle-ci. La supériorité de la nature sur la bassesse des soucis adultes est une chose évidente pour le petit personnage magique. Les relations entre l'enfant et les éléments naturels sont souvent pareilles à une symbiose idéale. Avec ses centres commerciaux et ses réseaux de métro, la grande ville moderne qui naît du savoir scientifique et technique de l'homme moderne devient vite la prison de celui-ci. Les sables du désert, les plages, la mer, les forêts façonnées par la nature sont en revanche des «villes originelles», des «cités primordiales<sup>13</sup>» dont les valeurs prépondérantes sont la créativité et la liberté. Nous pouvons donc dire avec certitude que l'enfant et la nature se mélangent. Ils constituent dans les récits de Le Clézio, de Saint-Exupéry et de beaucoup d'autres auteurs la fusion idéale, un parti suffisamment fort pour bousculer le monde adulte mais en même temps suffisamment fragile et simple pour se laisser abolir. Le personnage de l'enfant magique reflète la nature impeccablement et, tout en étant un petit être humain, il en reste un partenaire fort, courageux et respectueux.

<sup>13</sup> Ch.-É. Konaté : d'après le dossier sur *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 2006.

## SINTASSI LATINA E SINTASSI VOLGARE NELLO SPECCHIO DEL SISTEMA GLOSSATORIO MEDIEVALE

ALMA HUSZTHY IN VÁGI

Università Cattolica Pázmány Péter  
Scuola di Dottorato di Linguistica  
Egyetem út 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Ungheria  
almahuszthy@hotmail.com

**Abstract:** The paper focuses on a vernacular Tuscanian Gospel translation from the Middle Ages which was transmitted on by five testimonies. We will discuss the system of glosses in the text of the translation, which, due to their spontaneity, presumably reflects the linguistic environment in which the translator lived and worked. This translating method was particularly popular in the Middle Ages; however, it is still difficult to find the direct source of the glosses: this obscurity makes the linguistic analysis of the text and glosses indispensable. Our hypothesis is that the text of glosses—originating from a Neo-Latin linguistic system—reflects a later stage of the language, while the translation from Latin into Italian contains grammatical traits which are related to a Latin syntactic model.

**Keywords:** Gospel translation, glosses, Neo-Latin syntax

### I. Introduzione—La testimonianza di un volgarizzatore anonimo

Rari, ma significativi prologhi di volgarizzatori medievali, che accompagnano alcune versioni italiane di testi biblici, ci testimoniano di un duplice compito traduttorio: sottoporsi contemporaneamente al rispetto letterale del testo sacro ed alla necessità divulgativa di esso. Una corretta resa del testo infatti, che evitasse delle interpretazioni eventualmente eterodosse, all'ombra di una forte spinta all'evangelizzazione, non poteva non prendere in considerazione le esigenze di comprensione dell'ampio pubblico al quale il testo sacro si rivolgeva: il traduttore aveva altrettanto il compito di farsi mediatore attento del senso del messaggio divino (cfr. Pollidori 1993: 93–94).

Il prologo<sup>1</sup> seguente si trova anticipato ad un'anonima versione toscana dei Vangeli del Basso-Medioevo trasmessa da un gruppo di 5 codici (tre codici oggi si trovano in diverse biblioteche della Toscana, una a Perugia e una a Roma):<sup>2</sup>

Prego ogni huomo che questo libro de' vangeli volgarizati vorrà trascrivere, che guardi di conservare il parlare a·littera secondo che trova iscripto, et no·llo muti, però che picchola silaba et piccholo articholo come sono lo, la (lo profeta, la scrittura), et così fatte dissioni et parole et silabe, àno mouto a variare la sentensa più ch'altri non chrede ponendovele o levandole. Et non basta la sola gramatica ad volgarizare, ma si richiede la santa teologia et sposizisoni de' santi et dottori; però adunque diciamo tutto questo, ad ciò che·lla fatica non sia perduta.

Anche perché la Scriptura in mouti luoghi parla mosso, et manchavi parole che vi si debbono intendere et suplire per aiutare l'idioti, et perché altri non si maravigli et non chreda che·ssa mutata la substansa del testo, quando suppliremo o dichiareremo alchuna parola che sarà necessaria et che vi s'intende, vergolerò di sotto a quella chotale parola o paraule, a·ccìò che·ssi conosca quella che sta nel testo, e quella che no.

In volgharizzando seguiteremo uno chomune parlare toscano, però che è il più intero et il più aperto et il più aperto<sup>3</sup> chomunemente di tutta Ytalia, et il più piacevole et il più intendevole da ogni lingua.

Nella prima parte del prologo emergono ovviamente gli elementi fondamentali della teorizzazione geronimiana, precursore di tutti i traduttori medievali: la duplice preoccupazione da un lato per il primato della *sententia* rispetto al *verbo*, dall'altro per il "mysterium fidei", che esige una precisissima resa del testo sacro fino alla conservazione dell'ordine delle parole, portatore di per sé di messaggio divino.

Il volgarizzatore nella seconda parte del suo prologo parla dei motivi per cui fa ricorso all'uso del sistema glossatorio nel suo metodo di traduzione. Ci informa chiaramente: nella prassi traduttoria medievale l'uso della *glossa* costituisce la soluzione primaria a due ordini di problemi; l'uno in rapporto alla differenza fondamentale tra la lingua di partenza (il latino) e la lingua di arrivo (una lingua romanza): alla sinteticità del latino in volgare infatti

<sup>1</sup>Trascrizione interpretativa del testo così come si trova nel testimone *Laurenziano Pal. 3*.

<sup>2</sup>I testimoni sono: *Corsiniano 1830* della Biblioteca Corsiniana di Roma; *Laurenziano Pal. 3* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze; *Senese IV.4* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena; *Riccardiano 1787* della Biblioteca Riccardiana di Firenze e *Perugino 1086* della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

<sup>3</sup>Errore nel *Laurenziano Pal. 3*: ripetizione di un gruppo di parole.



non poteva che corrispondere una soluzione analitica; e l'altro connesso alla necessità di rendere pienamente intelligibile e inequivocabile il contenuto della Sacra Scrittura per i destinatari ("per gli ydioti", cfr. Pollidori 1993: 94). Giustificandosi non manca di attirare l'attenzione sulla precisione con cui procede: le glosse, che mirano quindi principalmente a facilitare la comprensione del senso letterale del testo biblico, vengono sistematicamente messe in evidenza attraverso la sottolineatura.

Prima di passare ad esaminare le diverse tipologie delle glosse che si trovano in questa versione anonima toscana dei Vangeli (vedi sopra) con l'aiuto di esempi<sup>4</sup> presi dal Vangelo di Luca, vorrei segnalare che la traduzione—nel suo complesso—risulta effettivamente letterale, quindi molto fedele al testo latino, conformemente a quello che abbiamo visto prima nel *credo*, cioè metodo di traduzione proprio del volgarizzatore.

## 2. Il sistema glossatorio

### 2.1. Glosse lessicali

Sono da quelle più semplici introdotte di norma dalla congiunzione *ciòè* (1–6) ai binomi (7; 8) o cumuli sinonimici (9) e infine quelle di tipo perifrastico, quando il significato del termine della lingua di partenza viene spiegato attraverso un sintagma più complesso o una proposizione (analitico-perifrastico (10–12), iperonimico-perifrastico (13–15)). Queste glosse sono per lo più destinate a spiegare i prestiti meno comprensibili ed i termini insoliti. La congiunzione *ciòè*, come vedremo, è frequentissima (1–3; 5; 6; 10–12; 14; 15) ma non è del tutto obbligatoria (4; 7; 8) e a volte non figura nessun elemento di raccordo (9; 13).

Sono state raccolte nel primo gruppo delle glosse lessicali quelle più semplici mirate a spiegare—magari a rendere più colloquiali—termini che risultano la traduzione letterale dei loro corrispondenti latini. È interessante notare che le interpolazioni prendono fedelissimamente il contesto sintattico della parola che sono chiamate a chiarire: sia la preposizione *di* (1), che l'articolo definito introducente l'oggetto diretto (5) o il soggetto (3) vengono ripresi; il participio è spiegato da un altro participio (2). Negli ultimi due esempi (5; 6) vediamo che il latinismo, per cui non si è trovato un'equivalente adeguato, viene ripreso da una coppia di nomi messi in rapporto copulativo.

<sup>4</sup>Tutti gli esempi risalgono al testimone *Laurenziano Pal. 3.*, in seguito L. I pochi esempi presi dagli altri testimoni vengono segnalati in nota.

- (1) Questi sarà magno et fia chiamato cioè così sarà in fatto il figliuolo dello Altissimo<sup>5</sup> cioè di Dio (L<sup>6</sup> I,32)  
(*Hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur*)
- (2) Et disse ad loro: “Andate et dite ad quella volpe: Ecco ch’io caccio le demonia et rendo le sanitadi oggi et crai cioè il primo et il secondo anno della mia predicatione e ’l terso di cioè il terso anno io sarò *compiuto* cioè morto. (L XIII,32)  
(*Et ait illis: “Ite, et dicite vulpi illi: “Ecce eicio daemonia et sanitates perficio hodie et cras et tertia die consummor*)
- (3) Non di meno mi conviene andare oggi et domane il dì seguente cioè infino ad Ierusalem, però che non si può fare che *’l propheta* cioè il messia muoia fuori di Ierusalem. (C<sup>7</sup> XIII,33)  
(*“Verumtamen oportet me hodie et cras et sequenti die ambulare, quia non capit prophetam perire extra Ierusalem.”*)
- (4) Et chiamati dieci suoi servidori, diede ad loro dieci *manas* diciamo come talenti. Et disse ad loro: “Mercatantegiate infino ch’io torni” (L XVIII,13)  
(*Vocatis autem decem servis suis, dedit eis decem minas et ait ad illos: “Negotiamini, dum venio.”*)
- (5) et anche lo portarono per dare *l’ostia* cioè l’offerta e ’l sacrificio, come comanda la legge di Dio: un paio di tortore overo due pipioncelli questa era l’offerta de’ poveri, li ricchi offerevano uno agnello (L II,24)  
(*et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini: par turturum aut duos pullos columbarum*)
- (6) disse: Quanti mercennai cioè fanti et lavoratori ànno abbondansa di pane nella casa del padre mio, et io mi muoio qui di fame! (L XV,17) / dixè: Quanti mercenarii hanno abundantia di pane in casa del mio padre, et io me muoio qui de fame cioè famegli et lavoratori (P<sup>8</sup>)

<sup>5</sup> Siccome nelle diverse frasi abbondano le glosse anche di diversa tipologia, nell’esemplificazione si devono considerare soltanto le glosse che accompagnano le espressioni messe in evidenza attraverso il corsivo.

<sup>6</sup> “L” segna il testimone *Laurenziano Pal.* 3.

<sup>7</sup> “C” segna il testimone *Corsiniano 1830*.

<sup>8</sup> “P” segna il testimone *Perugino 1086*.

(*in se autem reversus, dixit: “quanti mercennarii in domo patris mei abundant panibus ego autem hic fame pereo”*)

L'integrazione sintattica delle glosse nel contesto risulta diversa nel caso delle riprese sinonimiche (7–9): la congiunzione generica (*cioè*) è assente, viene sostituita da quella copulativa (7; 8). Il fatto che i membri delle coppie (termine spiegato e sinonimo) vengono considerati a pari livello — e che di conseguenza sono coordinati — potrebbe essere spiegato dalla specifica natura di questa figura retorica. Anche se in realtà si tratta dello stesso fenomeno che abbiamo visto più in alto: le dittologie sinonimiche sono destinate a chiarire termini volgari difficili da interpretare per la traduzione letterale.

- (7) Et ecco l'angelo di Dio che stette presso ad loro, et *la chiaritade* et la luce di Dio risplendette intorno ad essi. (L II,9)  
(*Et ecce angelus Domini stetit iuxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos*)
- (8) “... ma io ò pregato per te cioè per tutta la chieza significata in te, che non manchi mai la fede tua; et tu, ritornato poi alcuna volta che ttu sarai cioè di po la negatione, *conferma* et conforta li fratelli tuoi?” (L XXII,32)  
(*“ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua. Et tu, aliquando conversus, confirma fratres tuos.”*)
- (9) Et disse Maria: “L'anima cioè l'affectione intima mia magnifica il Signore, et lo spirito mio s'è allegrato et exultato in Dio, salvatore mio, però ch'elli à sguardato *l'umilità* la bassessa et la piccolessa dell'ancella sua. (L I,46–48)  
(*Et ait Maria: “Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia respexit humilitatem ancillae suae.”*)

Le locuzioni perifrastiche, come abbiamo anticipato, sono raggruppate secondo la diversa natura delle singole definizioni. Il procedimento di tipo analitico è quello più semplice: la perifrasi si realizza in un semplice sintagma nominale (nome e aggettivo) (10) o verbale (verbo e avverbio) (11), al massimo in un gruppo di parole che però, in mancanza di un verbo coniugato, non costituiscono una proposizione (10; 12). Quanto alle spiegazioni di tipo iperonimico (13–15), la variazione riguardo all'integrazione sintattica delle glosse spicca subito agli occhi. A volte il termine analizzato viene ripreso direttamente per formare il soggetto (sotto forma di nome collettivo)

della proposizione esplicativa (13). Eventualmente il tema della perifrasi iperonomica si prende l'equivalente contesto sintattico del latinismo per essere poi sciolto in una relativa (14; 15).

- (10) Et non aveano figliuolo niuno, però che Helisabeth era sterile, et l'uno et l'altro erano già vecchi. Et addivenne che a operando et exercitando il sacerdosio cioè sommo pontificato nell'ordine della sua vece et volta nansi da Dio, secondo l'uzansa del sacerdotio uscì per sorte cioè secondo lo statuto di David per offerire l'incenso cioè sacrificio col sangue et con l'incenso. Et entrò nel tempio di Dio cioè in santa santorum. (L I,7-8)  
*(Et non erat illis filius, eo quod esset Elisabeth sterilis, et ambo processissent in diebus suis. Factum est autem, cum sacerdotio fungeretur in ordine vicis suae ante Deum, secundum consuetudinem sacerdotii sorte exiit, ut incensum poneret ingressus in templum Domini;)*
- (11) Et entrando l'angelo da lei cioè nella camera, sì le disse: "Ave cioè ben sia trovata, piena di grasia, il Signore è techo. (L I,28)  
*(Et ingressus angelus ad eam dixit: "Ave, gratia plena, Dominus tecum.")*
- (12) Et perché non ài tu dato la pecunia mia ad la tavola? Et io venendo me l'avrei richiesta certamente con usure cioè con fructo et con multiplicatione di guadagno. (C XVIII,23)  
*("Et quare non dedisti pecuniam meam ad mensam? Et ego veniens cum usuris utique exegissem illam?")*
- (13) Overo qual femmina avrà dieci dramme la dramma sì è una moneta con la immagine del re (L XV,8)  
*(aut quae mulier habens drachmas decem)*
- (14) Et desiderava d'empersi il ventre delle siliques cioè d'un certo legume che non n' à di qua che mangiavano li porci, et non era chi gliene desse. (L XV,16)  
*(et cupiebat implere ventrem suum de siliquis quas porci manducabant: et nemo illi dabat)*

- (15) Et corse innansi et motea<sup>9</sup> in uno arbore di seccomoro cioè una arbore che no?nn à di qua per vederlo, però che dovea passare indì. (L XIX,4)  
*(et praecurrens ascendit in arborem sycomorum ut videret eum quia inde erat transiturus)*

## 2.2. Glosse linguistiche

Certi interventi accrescitivi operati sul testo possono assumere il valore di completamento sintattico, quando un costituente di base viene integrato nel testo—il più spesso il predicato verbale sottinteso in latino (16)—o semantico, cioè a volte il referente di un pronome viene reso esplicito (17), che altrimenti potrebbe risultare difficilmente interpretabile, a volte appare un participio con la funzione di chiarire certi “atti” (18): tutti quanti elementi considerati essenziali per l’intelligibilità del passo nella lingua di arrivo. Questi esempi dimostrano eventualmente lo stretto legame di dipendenza della versione volgare del testo biblico e della glossa stessa: in questi casi non è quindi possibile distinguere traduzione e completamento, come se la traduzione e l’attività glossatoria fossero avvenute in due fasi indipendenti.

- (16) Et subito fu fatta con l’angelo una moltitudine della militia dello exercito celestiale che laudavano et diceano: “Gloria sia nelli altissimi cioè cieli a Dio et in terra sia pace ad gl’uomini che sono di buona volontade?” (L II,13–14)  
*(Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: “Gloria in altissimis Deo, et in terra pax in hominibus bonae voluntatis.”)*
- (17) “... ma io ò pregato *per te* cioè per tutta la chieza significata in te, che non manchi mai la fede tua: et tu, ritornato poi alcuna volta che ttu sarai cioè dipo la negatione, conferma et conforta li fratelli tuoi” (L XXII,32)  
*(“... ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua. Et tu, aliquando conversus, confirma fratres tuos.”)*

<sup>9</sup> Errore paleografico nel L.

- (18) Similmente prese il calice poi che ebbe cenato et disse: “Questo è il calice del nuovo testamento confermato nel mio sangue, il quale fia sparto per voi. . . .” (L XXII,20)  
*(Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens: “Hic calix novum testamentum in sanguine meo, qui pro vobis fundetur.”)*

### 2.3. Glosse esegetiche

Sono quelle all’interno delle quali possono essere risolte le varie difficoltà interpretative. Questi accrescimenti sono infatti destinati alla chiarificazione dei passi che possono risultare potenzialmente ambigui o anche minimamente incerti.

Le glosse esegetiche spesso mirano alla precisazione di singoli termini, locuzioni (20), nomi propri di persone (19), di luoghi, di feste (21).

- (19) Fu nelli dì di *Herodes*, re di Judea, ciò del primo, che furono tre Herodes un sacerdote che avea nome Çaccharia, della schiatta di Abbia (L I,5)  
*(Fuit in diebus **Herodis** regis Iudaeae sacerdos quidam nomine Zacharias de vice Abia)*
- (20) secondo l’uzansa del sacerdotio uscì per sorte ciò secondo lo statuto di David per offerire l’incenso cioè sacrificio col sangue et con l’incenso (L I,9)  
*(secundum consuetudinem sacerdotii sorte exiit, ut incensum poneret ingressus in templum Domini)*
- (21) Et era il dì di *Parasceve* ciò il venerdì. Et poi vi venne la mactina del sabato. (C XXIII,54) *(Et dies erat **Parasceves**, et sabbatum illucescebat.)*

Di seguito vediamo come a volte la glossa prende la forma di un minimo commento, sempre in quadro di esplicazione del testo (22–24).

- (22) Et poi che furono compiuti li dì della purgatione di Maria secondo la legge di Moyses ciò non perché essa n’avesse bisogno perché non concepette come l’altre con immondisia ma per ubidire, portarono il fanciullo in Ierusalem per rappresentarlo al Signore (L II,22)  
*(Et postquam impleti sunt dies purgationis eius secundum legem Moysi, tulerunt illum in Ierusalem, ut sisterent eum Domino sicut scriptum est in lege Domini:)*

- (23) Et chredendosi che fosse in compagnia ciòè Iozeph chredea che fosse nella compagnia delle donne et la vergine che fosse nella compagnia delli homini venonsene così una giornata et cercavano di lui tra·lli parenti et tra·lli amici (L II,44)  
*(Existimantes autem illum esse in comitatu, venerunt iter diei et requirebant eum inter cognatos et notos;)*
- (24) Et erano presenti in quel tempo alcuni che narravano di quelli Ghali-  
 lei, il cui sangue Pilato mescolò nelli loro sacrifici ciòè avendoli morti, perché seguitavano un juda ghalileo, che non volea che·ssi pagasse il tributo ad lo 'mperadore, faccendosi figliuolo di Dio; cioè narravano questo perché Cristo dicesse quello che gliene pareva. (L XIII,1)  
*(Aderant autem quidam ipso in tempore nuntiantes illi de Galilaeis, quorum sanguinem Pilatus miscuit cum sacrificiis eorum.)*

### 3. Sintassi latina e sintassi volgare—Un confronto tra traduzione del testo latino in volgare ed accrescimenti operati sul testo, nati direttamente nel sistema linguistico volgare

Individuare con certezza l'origine diretta delle glosse in volgare sembra tuttora abbastanza difficile: quanto alle glosse lessicali, che sarebbero nate appunto per spiegare termini legati alla tradizione latina, l'originalità volgare potrebbe essere giustificata, e nel caso di quelle linguistiche si rivela un rapporto ancora più stretto tra testo tradotto e lavoro glossatorio, per quanto riguarda le glosse esegetiche queste sembrano legarsi più strettamente alla tradizione latina. Proprio quest'incertezza riguardante le fonti delle glosse ha messo in rilievo l'analisi comparativa dal punto di vista linguistico tra testo tradotto e testo integrativo. L'ipotesi che si dovrebbe verificare attraverso gli esempi offerti dal testo tradotto e quello delle glosse è la seguente: il testo dei Vangeli—risultato di una traduzione eseguita dal latino—conterrebbe più fenomeni grammaticali che rispecchiano fedelmente la situazione in latino (procedimento che risale al processo stesso della traduzione), mentre il testo degli accrescimenti—cioè delle glosse—sembrerebbe piuttosto un testo iscritto direttamente nel sistema linguistico volgare. Se gli esempi non confermano la tesi, non si può completamente escludere una derivazione delle glosse dal latino.

### 3.1. Costituenti della frase semplice: oggetto diretto

In italiano antico l'accordo del participio dopo l'ausiliare *avere* con l'oggetto diretto nei tempi composti (25; 26) (oltre al caso dei pronomi diretti proclitici quando l'accordo è permesso, anzi obbligatorio anche in italiano moderno) è probabilmente un residuo della struttura latina, dove il participio era complemento predicativo riferito all'oggetto diretto e per cui si accordava (in numero, genere e caso) con il suo soggetto semantico, cioè con l'oggetto diretto (cfr. Salvi 2002:Cap.2.2.1). In italiano moderno abbiamo come eredità di questa struttura latina la costruzione del participio assoluto (27), dove il participio è però sintatticamente autonomo ed è accordato in genere e in numero con l'oggetto a cui si riferisce. Il testo dei Vangeli toscani abbonda di esempi per l'accordo del participio perfetto dei verbi transitivi con l'oggetto diretto (nel Vangelo di Luca sono 11 i casi dell'accordo contro i 2 dell'accordo mancato), mentre quello delle glosse non offre esempi di questa interferenza tra struttura latina e quella italiana nella sua fase antica. Bisogna però riconoscere che il fatto di non aver trovato esempi per il fenomeno in questione nelle glosse non è sufficiente da poter fare una valutazione significativa.

- (25) À fatta potentia cioè potenti opere nel braccio suo cioè nella sua fortessa, à dispersi li superbi di mente, del cuore loro cioè che sono superbi di tutto l'affetto et sentimento del cuore loro. (L, C, S, R I,51)  
(*Fecit potentiam in brachio suo : dispersit superbos mente cordis sui.*)
- (26) Et avendo Gesù compiute tutte queste parole nelli orecchi del popolo, entrò in Capharnau. Et un servo d'un centurione era amalato et stava per morire, il quale era molto caro al centurione. (L, C, S, R, P VII,1-2)  
(*Cum autem impleset omnia verba sua in aures plebis, intravit Capharnaum. Centurionis autem cujusdam servus male habens, erat moriturus : qui illi erat pretiosus.*)
- (27) Et comandava ad lo spirito maligno che uscisse dell'uomo. Però che molti tempi l'avea invexato et era stato legato con catene et con ceppi, et guardato et rotti tutti li legami era menato dalle demonia nel deserto. (L VIII,29)  
(*Præcipiebat enim spiritui immundo ut exiret ab homine. Multis enim temporibus arripiebat illum, et vinciebatur catenis, et compedibus custoditus. Et ruptis vinculis agebatur a dæmonio in deserta.*)



### 3.2. La struttura della frase: posizione dei pronomi clitici nella proposizione

I pronomi deboli del latino si collocavano, in grandi linee, dopo il primo costituente della frase centrale: questo poteva essere un costituente focalizzato o il verbo anteposto (28), che in latino si trovava normalmente alla fine della proposizione, o, in assenza di questi elementi, dopo il primo costituente della frase nucleare (29).

(28) Et menò·llo il diaulo, et mostrò·lli tutti li reami del mondo in uno batter d'ochio (L IV,5)

(Et *duxit illum diabolus in montem excelsum, et ostendit illi omnia regna orbis terræ in momento temporis*)

(29) "... Et do *vi* questo segno: troverete il fanciullo fasciato nelle pesse et posto nel presepio." (C II,12)

(Et *hoc vobis signum : invenietis infantem pannis involutum, et positum in præsepio.*)

Nelle lingue romanze antiche i pronomi clitici (*lo, la, gli, ne, ...*), continuatori delle forme deboli dei pronomi latini, continuano a collocarsi dopo il primo costituente della frase centrale (più precisamente la posizione dei clitici viene definita rispetto al verbo coniugato: proclitico = preverbale, enclitico = si trova dopo il verbo) o, in assenza di questo, dopo il verbo coniugato a cui si riferiscono (28, 29): questa regolarità è descritta nella *Legge Tobler-Mussafia* (Mussafia 1983), legge chiamata così per i due linguisti che hanno descritto per la prima volta questo fenomeno relativo alla posizione dei clitici.

Dopo, piano piano le lingue romanze (a parte il portoghese) abbandonano la validità della legge che caratterizzava tutte queste lingue nella loro fase medievale e cominciano ad ammettere clitici in posizione preverbale anche quando il verbo non è preceduto da un altro costituente nella frase. In queste lingue, tra cui in italiano, la posizione dei clitici si fissa in un sistema regolato dal modo del verbo: c'è *proclisi* con i modi finiti ed *enclisi* con i modi non finiti e l'imperativo.

Tornando al volgarizzamento toscano, si può affermare che il testo dei Vangeli presenta sempre *enclisi* all'inizio di frase e dopo la congiunzione *e/et* (30; 31), mentre nelle frasi in cui il verbo coniugato accompagnato dal pronome clitico è preceduto da una proposizione implicita o anche esplicita le situazioni di *enclisi* (31; 32) e quelle di *proclisi* (33; 34) alternano.

Per quanto riguarda il testo delle glosse, la situazione si rivela un po' complicata: nell'esempio (35) in L vediamo l'*enclisi* del pronome clitico in assenza di un elemento preverbale, conformemente alla legge appena vista. Questa collocazione del pronome clitico segna uno stato di lingua più antico. Però, allo stesso luogo, gli altri testimoni offrono proprio il caso contrario: cioè il pronome si trova prima del verbo. Nell'esempio (36) il clitico riflessivo è in *proclisi*: resta decidere se attribuire quest'ordine degli elementi alla congiunzione *ciòè*, che sembra occupare la posizione preverbale, o al linguaggio innovativo delle glosse. A decidere ci potrebbe aiutare un'altro esempio (37), dove la congiunzione *ciòè* è pure presente, senza provocare però la *proclisi* del pronome atono. In realtà vari altri luoghi del testo delle glosse presentano questa situazione di differenziazione: dopo l'elemento *ciòè*, che nella maggioranza dei casi introduce gli accrescimenti nel testo dei Vangel, si trovano esempi sia di *enclisi*, che di *proclisi*. Una cosa si rivela invece senz'altro sicura: non soltanto nel testo delle glosse, ma nemmeno in quello della traduzione dei Vangeli si trovano pronomi enclitici in presenza di un elemento preverbale: questo fatto suggerirebbe quindi che l'introduttore delle glosse non si considera un elemento che ha effetto sulla posizione dei clitici.

- (30) Dichovi che Soddoma et Gomorra avranno men pena, che quella ciptà in quel dì. (L X,12)  
(*Dico vobis, quia Sodomis in die illa remissius erit, quam illi civitati.*)
- (31) Et coloro essendo venuti ad Gesù, pregavano sollicitamente dicendo: “Costui è degno che ttu li faccia questo, però che elli ama la gente nostra et à cci hedificata la sinagoga?” (L VII,4–5)  
(*At illi cum venissent ad Jesum, rogabant eum sollicite, dicentes ei : Quia dignus est ut hoc illi præstes : diligit enim gentem nostram, et synagogam ipse ædificavit nobis.*)
- (32) Et battezzandosi tutto il popolo, et baptezato che fu Gesù et orando esso, apersesi il cielo (L III,21)  
(*Factum est autem cum baptizaretur omnis populus, et Jesu baptizato, et orante, apertum est cælum :* )
- (33) Et vedendolo si maravigliavano il padre et la madre, et disseli la madre: “Figluolo, or perché ci ài tu fatto così? Eccho il padre tuo et dio che ttu cercavamo tanto dolenti?” (L II,48)

*(Et videntes admirati sunt. Et dixit mater ejus ad illum : Fili, quid fecisti nobis sic ? ecce pater tuus et ego dolentes quærebamus te.)*

- (34) Ma se sopravviene un pió forte di lui et vincelo, *li* torrà tutte l'armi sue nelle quali si confidava, et torrà la robba et distribuirà la. (L XI,22)  
*(Si autem fortior eo superveniens vicerit eum, universa arma ejus auferet, in quibus confidebat, et spolia ejus distribuet.)*
- (35) Et compiuti li dì dell'ufficio suo se n'andò ad casa sua. Et doppo questi dì Elizabeth, sua mogle, concepe et tenelo nascozo cinque mesi vergognavasi perché era vecchia et dicea: (L I,23-24) / si vergogniava perché era vecchia (S, R, P)<sup>10</sup>  
*(Et factum est, ut impleti sunt dies officii ejus, abiit in domum suam: post hos autem dies concepit Elisabeth uxor ejus, et occultabat se mensibus quinque, dicens)*
- (36) Et Maria disse ad l'angelo: “Or come sarà questo? Però ch'io non chonoscho huomo” cioè mi sono proposta et ò nne fatto boto a Dio di non essere mai toccha da huomo. (L I,34)  
*(Dixit autem Maria ad angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?)*
- (37) Et fece il suo figliuolo primogenito non che n'avesse più poi, ma non n'avea avuto niuno innansi, et fasciò llo nelle pesse et nelli stracci et rinchinnò lo cioè puoselo nella mangiatoia, però che non trovava altro luogho nel diversorio cioè nella capanna ove s'erano cansati. (L II,6-7)  
*(Et peperit filium suum primogenitum, et pannis eum involvit, et reclinavit eum in præsepio : quia non erat eis locus in diversorio.)*

In conclusione possiamo soltanto affermare che il linguaggio delle glose—che contiene vari esempi della situazione moderna (quindi *proclisi* dopo *cioè* che sembra non avere effetto sulla posizione dei clitici), ma non contiene purtroppo esempi per pronomi proclitici in posizione iniziale in assoluto e nemmeno dopo la congiunzione copulativa (casi in cui il testo della traduzione contiene sempre *enclisi*)— sembra essere più innovativo di quello della traduzione.

<sup>10</sup> “S” segna il testimone Senese IV.4; “R” segna il testimone Riccardiano 1787; “P” segna il testimone Perugino 1086.

#### 4. Conclusione

L'ipotesi che si doveva verificare per dare un ulteriore indizio nella dimostrazione dell'origine volgare delle glosse deve quindi restare al livello di un'ipotesi: l'incertezza suggerita dagli esempi presi in esame risale probabilmente al fatto che solo raramente le glosse costituiscono delle frasi vere e proprie dove i fenomeni grammaticali analizzati si potrebbero presentare più nettamente.

Comunque, da una parte il consistente intervento glossatorio iscritto perfettamente nel sistema linguistico volgare, dall'altra la testimonianza indiretta offerta dal prologo risalente al volgarizzatore anonimo—in cui traspare in primo luogo la sua preoccupazione di giustificare l'intervento accrescitivo operato sul testo—sembra ridurre in modo consistente l'eventualità dell'origine latina delle glosse in questi Vangeli toscani.

#### Bibliografia

- Mussafia, A. (1983): Scritti di filologia e linguistica. In: A. Daniele & L. Renzi (eds.) *Medioevo e Umanesimo* 50, Padova: Antenore. 1–94.
- Pollidori, V. (1993): La glossa come tecnica di traduzione. In: *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Age – Bibles italiennes*, Roma: École Française de Rome. 93–118.
- Salvi, G. (2002): La sopravvivenza delle strutture morfosintattiche latine nelle lingue romanze. Manuscript. (<http://gps.host-ed.net/cikkek.html>).

## TENDENZE DELLA FORMAZIONE DELLE PAROLE NELL'ITALIANO CONTEMPORANEO: LA COMPOSIZIONE

GABRIELLA TÓTH

Istituto Linguistico della Facoltà Re Sigismondo  
Kelta u. 2.  
H-1039 Budapest  
Ungheria  
gabriella.toth.72@gmail.com

**Abstract:** This paper analyses the principal tendencies of compounding, the most used word-formation process in Modern Italian. The goal is to delineate the most employed compositive patterns in the enrichment of the vocabulary of Italian. After a brief introduction, we will examine a productive compositive pattern of native compounding: N + N, V + N, A + A and N + A. Then, we will describe the two mostly employed patterns of non-native compounding: neoclassical compounding and what is known as “hybrid compounding”. We will present examples from a corpus created from the dictionary of Italian neologisms (Adamo & Della Valle 2003). This choice is motivated by the idea that although neologisms are sometimes ephemeral, they can provide an insight of word-formation tendencies in Italian.

**Keywords:** word-formation, neologism, native compounding, non-native compounding

### 1. La formazione delle parole nell'italiano

Una delle maggiori funzioni della morfologia, la formazione delle parole (FP), comprende i meccanismi con l'aiuto dei quali si creano delle nuove parole. I processi della FP nella lingua italiana si dividono in due grandi gruppi: la derivazione (prefissazione e suffissazione)<sup>1</sup> che aggiunge alla ba-

<sup>1</sup>Alcuni linguisti annoverano tra i processi derivativi anche la parasintesi che consiste nell'unione contemporanea di un suffisso e di un prefisso (*a + rosso + ire > arrossire*). Cfr. Adamo & Della Valle (2003: 39). Altri la considerano uno dei processi comunemente definiti “minori”. Cfr. Scalise & Bisetto (2008: 199).

se un morfema legato e la composizione in cui si combinano di solito due morfemi liberi.<sup>2</sup>

In questa sede si parlerà solo delle tendenze compositive della lingua italiana moderna che verranno delineate in base ad un'analisi realizzata sul corpus del dizionario neologico di Adamo & Della Valle (2003).

## 2. La composizione

La composizione è il processo più adoperato e produttivo nell'arricchimento del lessico italiano moderno che forma delle nuove parole a partire da parole già esistenti. I criteri per cui una sequenza si possa considerare parola composta nei confronti di un sintagma sono tra l'altro (i) l'atomicità,<sup>3</sup> cioè non è permesso inserire nuovi elementi tra i costituenti, (ii) l'ordine fisso dei costituenti e (iii) il riferimento ad un unico concetto.

Le regole produttive di composizione nella lingua italiana formano soprattutto N (1a-c), eccetto la regola A + A<sup>4</sup> che crea degli aggettivi (1d):

- (1) a. N + N → N    [pesce]<sub>N</sub> + [cane]<sub>N</sub> → [pescecane]<sub>N</sub>  
 b. V + N → N    [porta]<sub>V</sub> + [sapone]<sub>N</sub> → [portasapone]<sub>N</sub>  
 c. N + A → N    [gentil]<sub>A</sub> + [uomo]<sub>N</sub> → [gentiluomo]<sub>N</sub>  
 d. A + A → A    [grigio]<sub>A</sub> + [verde]<sub>A</sub> → [grigioverde]<sub>A</sub>

### 2.1. La composizione endogena vs. allogena

Analizzando le parole composte è indispensabile fare una differenza relativa all'origine dei costituenti dei composti, e di conseguenza tra la composizione con elementi italiani (*composizione endogena* o *nativa*), e tra *la composizione allogena* che impiega elementi formativi non nativi, presi soprattutto dalle lingue classiche.<sup>5</sup> Tale classificazione dei composti in base ai tratti di strato

<sup>2</sup> Benché esistano dei casi di composizione in cui una forma libera si combina con una forma legata dal significato denotativo-lessicale (*musicologia*). V. (31 a-c) del 4.2.

<sup>3</sup> Il concetto di atomicità è dovuto a Di Sciullo & Williams (1987), secondo il quale il composto si comporta come un 'atomo' per cui risulta opaco per la sintassi.

<sup>4</sup> In cui A = Aggettivo, N = Nome, V = Verbo.

<sup>5</sup> Gli elementi formativi non nativi possono essere anche *elementi neoclassici*, all'interno dei quali si possono individuare diversi sottotipi, tra cui anche il sottotipo degli elementi tratti dalle lingue straniere moderne. Cfr. Iacobini (2004: 72). Si veda anche (30c) nel 4.2.

[± nativo] non è del tutto nuova. Bloomfield (1933) parla di elementi nativi e dotti, ossia non nativi, e il concetto di strato è ripreso poi anche da Aronoff come [± latino] (cfr. Scalise 1990:82). Tekavčić (1980:160), come del resto Serianni (1988:558), parla di *formazione con gli elementi scientifici* trattata come un modo di formazione a parte, ma la classificazione da noi adoperata è presente anche nei lavori recenti (cfr. Bisetto 2004 e Iacobini 2004). La divisione dei composti alloigeni in composti neoclassici ed ibridi è motivata dal fatto che questi tipi compositivi si comportano in modo differente per quanto riguarda la posizione della testa, il loro ambito d'uso, nonché la loro produttività (cfr. Scalise 1994:116).

### 3. I composti endogeni

#### 3.1. I tipi produttivi dei composti endogeni

Nella lingua italiana tra le possibili 21 combinazioni esistono solo 11, la cui causa è da ricercarsi nella sintassi.<sup>6</sup> Tra i più frequenti 5 tipi (N + N, V + N, A + A, N + A e V + V) solo i primi tre sono produttivi nell'italiano moderno: N + N, V + N e A + A (cfr. Scalise & Bisetto 2008:119-120). Dal momento che nel corpus anche il tipo N + A presenta una certa produttività si è deciso di includerlo nel presente lavoro.

In seguito verranno presentati i composti endogeni produttivi della lingua italiana. Su 2.197 composti neologici 1.400 sono composti alloigeni (il 63,7%), mentre il numero dei composti endogeni è appena di 797 unità (il 36,3%). Gli esempi di seguito sono tratti dal corpus realizzato in base ad Adamo & Della Valle (2003).

#### 3.2. I composti Nome + Nome

È uno dei tipi compositivi più produttivi nella lingua italiana contemporanea che forma delle parole endocentriche.<sup>7</sup> Quanto alla classificazione dei

<sup>6</sup>Le restrizioni relative alle possibili concatenazioni di categorie lessicali sono di natura sintattica. L'impossibilità di un composto N + P (*\*passaggiosotto*) è correlata al fatto che nella frase italiana la P precede sempre il N, quindi è possibile solo l'ordine P + N (*sottopassaggio*).

<sup>7</sup>Nelle parole endocentriche la testa del composto è uno dei costituenti. Le regole produttive compositive nella lingua italiana realizzano sempre dei composti con la testa a sinistra. Tuttavia esistono dei casi in cui la testa si trova a destra: questi composti o sono delle forme lessicalizzate provenienti soprattutto dal latino (*terremoto*, *caprifoglio* in cui la testa del composto si segnala in corsivo) o sono composti modellati sull'inglese (*scuolabus*).

composti N + N in questa sede si seguirà la proposta di Bisetto & Scalise (cfr. 2005:9 e Scalise & Bisetto 2008:131) e si parlerà di composti *subordinati*, *coordinati* e *attributivi*.

Nel corpus il totale dei composti del tipo N + N è di 607 unità di cui 405 sono endogeni (il 50,8% del totale dei composti endogeni). Quanto alla tipologia dei 405 composti N + N endogeni si osservino i seguenti dati:

- (2) 138 subordinati (34%)
- 6 coordinati (1,6%)
- 261 attributivi (64,4%)

Si vede quindi una netta tendenza alla formazione dei composti N + N attributivi il che contraddice però alle tendenze generali di preferenze delle lingue nella composizione delienerate in base alla distribuzione dei tipi compositivi: composti N + N subordinati > attributivi > coordinati (Guevara & Scalise 2008:119).

### 3.2.1. I composti Nome + Nome subordinati

Uno dei fenomeni dell'italiano contemporaneo è la tendenza all'abbreviazione, alla condensazione del significato, e questo vale anche per i sintagmi nominali. Queste strutture semplici e sintetiche in cui i due sostantivi si trovano l'uno accanto all'altro in seguito alla perdita della coesione sintattica (3) vengono adoperate principalmente dal linguaggio tecnico-scientifico:

- (3) *treno* (di) *merci*, *vendita* (di) *mobili*

Secondo Dardano (1978:114) la diffusione di questo tipo compositivo ebbe inizio già negli anni '30, Terreni invece sottolinea (2005: 528) che esso era sostenuto anche dal modello inglese.<sup>8</sup>

Nascono molto spesso, soprattutto nel linguaggio giornalistico, delle vere e proprie serie in cui il N<sub>1</sub> funge da elemento costante e il N<sub>2</sub> è il variabile (4a-c):

<sup>8</sup> Ad esempio, la parola italiana *sala macchine* è nata nel 1973 sul modello dell'inglese *engine-room* (1839) (Terreni 2005:528).



- (4) a. N = *allarme*: *allarme alghe, allarme alluvioni, allarme criminalità, allarme petrolio*  
 b. N<sub>1</sub> = *emergenza*: *emergenza droga, emergenza freddo, emergenza traffico*  
 c. N<sub>1</sub> = *buono*: *buono-anziani, buono-denaro, buono-scuola*

Lessemi che formano delle serie di N + N subordinati sono i seguenti (tra parentesi con le loro occorrenze):

- (5) *allarme* (44), *emergenza* (26), *rischio* (9), *buono* (4)

La stragrande maggioranza di questo sottotipo segue l'ordine caratteristico dei composti italiani *determinato + determinante*. Tuttavia si trovano anche dei composti dall'ordine inverso *determinante + determinato* dovuto da una parte alle strutture greco-latine, dall'altra parte ai prestiti anglo-americani (Terreni 2005:523). Infatti, si osservi che nel corpus da noi esaminato figurano soltanto 6 parole italiane in seconda posizione con le relative occorrenze (6a-b):<sup>9</sup>

- (6) a. *pensiero* (7), *terapia*, *dipendenza* (3), *idolatria* (2)  
 b. *Bossi-pensiero*, *risoterapia*, *cellulare-dipendenza*, *embrionidolatria*

### 3.2.2. I composti Nome + Nome coordinati

In questo caso ambedue i costituenti possono essere definiti teste benché non manchino delle interpretazioni che considerano questo tipo di composizione esocentrico.<sup>10</sup> In questa sede si segue la presa di posizione secondo cui ambedue i costituenti, fungendo da teste, si determinano reciprocamente. Anche in questo caso si sente l'influenza dei calchi inglesi tramite il francese.<sup>11</sup>

Nel corpus il tipo N + N coordinato si presenta con 6 lessemi:

<sup>9</sup> La stragrande maggioranza è costituita da composti ibridi con costituenti inglesi (v. 4.1).

<sup>10</sup> Cfr. Guevara & Scalise (2008: 113). Viene definito esocentrico il composto in cui nessuno dei costituenti costituisce la testa che si trova al di fuori del composto. Composti esocentrici tipici italiani sono ad esempio i composti V + N (*portalettere*).

<sup>11</sup> La forma inglese *dining-car* (1869) è entrata nell'italiano tramite il francese *wagon-restaurant* creando il composto italiano *vagone-ristorante*. Si vedano ancora gli esempi dell'inglese *horse-power*, del francese *cheval-vapeur* e la forma corrispondente italiana *cavallo-vapore* (Terreni 2005: 535).

- (7) *aromacosmesi, bancassicurazione, assassino-suicida, box-scherma, diritto-dovere, lana-carta*

Quindi la coordinazione viene utilizzata di meno rispetto alla subordinazione (l'1,6% del totale dei composti endocentrici) il che corrisponde comunque alle tendenze compositive generali delle lingue sia romanze che mondiali tracciate da Guevara e Scalise (2008). Infatti, nelle lingue romanze il tipo coordinato è meno adoperato rispetto al tipo subordinato e attributivo (cfr. *op.cit.* : 119).

### 3.2.3. I composti Nome + Nome attributivi

Ora si considerino i seguenti composti N + N:

- (8) *discorso fiume*: un discorso (lungo come un) fiume, *tir-lumaca*: un tir (lento come una) lumaca

Scalise & Bisetto (2008) sono del parere che i composti del tipo (8), benché l'ultimo elemento non sia A e quindi non si tratti di un composto attributivo, bensì appositivo, possono comunque essere annoverati tra i composti attributivi svolgendo una funzione di attributo (in questo caso *fiume* significa 'lungo' e *lumaca* significa 'lento'), solo che "formalmente la categoria della parola non testa è un nome e non un aggettivo" (*op.cit.* : 131).

Nel corpus ci sono 261 composti N + N attributivi endogeni il cui numero supera nettamente quello dei composti subordinati. Si osserva una spiccata tendenza a formare delle serie soprattutto nel linguaggio giornalistico (9a-c) in cui il N<sub>2</sub> funge da elemento costante, mentre il N<sub>1</sub> è il variabile:

- (9) a. N + *simbolo*: *città-simbolo, uomo-simbolo, azienda-simbolo*  
 b. N + *lampo*: *corso-lampo, divorzio-lampo, udienza lampo*  
 c. N + *chiave*: *appuntamento-chiave, frase-chiave, intervento-chiave, ruolo-chiave*

Lessemi che formano delle serie di composti N + N attributivi sono i seguenti (tra parentesi con le loro occorrenze):

- (10) *fantasma, simbolo* (19), *chiave* (17), *lampo* (16), *fiume* (8), *ponte* (6), *pirata, spia* (5), *tipo* (3)

Mentre si trovano anche delle serie in cui al contrario degli esempi in (9a-c) l'elemento costante è il N<sub>1</sub>, invece il N<sub>2</sub> funge da elemento variabile:

- (II) a. *uomo* + N: *uomo-simbolo, uomo-pesce, uomo-bandiera*  
 b. *abito* + N: *abito-camicia, abito-gioiello, abito-sorpresa*  
 c. *articolo* + N: *articolo-denuncia, articolo-saggio, articolo-sentenza*  
 d. *lettera* + N: *lettera-appello, lettera-confessione, lettera-denuncia*

Lessemi presenti in prima posizione nel tipo (II) sono i seguenti (tra parentesi con le loro occorrenze):

- (12) *uomo* (18), *abito* (6), *città*, *bambino*, *articolo*, *lettera* (5), *libro* (4), *bimbo*, *legge* (3)

### 3.3. I composti Verbo + Nome

In questa sede per la mancanza di spazio non si parlerà delle teorie riguardo alla forma del verbo che entra in composti, piuttosto si spenderanno alcune parole sulle principali caratteristiche dei composti esocentrici V + N.<sup>12</sup>

Nei composti formati secondo le regole produttive dell'italiano il N è l'argomento interno del V:

- (13) *portamoneta*

Dal punto di vista semantico l'output del tipo esocentrico può essere agente (*portalettere*), strumento (*tritacarne*) o più raramente locativo (*posacenera*).

Il più delle volte si hanno delle forme verbali bisillabiche (14), ma si trovano anche forme trisillabiche (15):

- (14) *mangiaministri, rubavoti, cercalloggio, coprimotore*

- (15) *ammazzarumori, affamafamiglia, trascinapopoli*

<sup>12</sup> Ci sono varie teorie sulla forma verbale presente nei composti: tema verbale, imperativo di seconda persona singolare, indicativo presente di terza persona singolare oppure la forma abbreviata di un nome con il suffisso di nomina agentis *-tore* (in quest'ultimo caso si tratterebbe di un composto endocentrico), cfr. Bisetto (2004:45). Alcuni autori, come De Mauro (2003:XXIII), definiscono la forma verbale confisso o semiparola, mentre altri non condividono questo tipo di approccio della forma verbale, cfr. Ricca (2005:469).

Nel corpus sono presenti 116 composti V + N il che corrisponde al 14,5% del totale dei composti endogeni. Si noti che questo tipo compositivo oggi si usa di meno rispetto ai tempi precedenti della lingua italiana.<sup>13</sup>

Contrariamente alla classifica delle occorrenze delle forme verbali realizzata da De Mauro nel GRADIT<sup>14</sup> (Ricca 2005: 469) e conformemente ai risultati dell'analisi di Ricca (ivi) i tipi con le forme verbali più adoperate—oltre al classico *porta* + N presente con 6 forme (16a)—sono: *acchiappa* + N con 6 occorrenze (16b), *ammazza* + N con 6 occorrenze (16c), nonché *mangia* + N con 8 occorrenze (16d):

- (16) a. *portacellulare, porta-lattine, portacibi, portapersona, porta-preservativo, portatelefonino*  
 b. *acchiappa-soldi, acchiappavoti, acchiappafango, acchiappasogni, acchiappacervelli, acchiappa-anime*  
 c. *ammazzacultura, ammazza-lavoro, ammazza-carri, ammazzacosti, ammazzagrandi, ammazzarivali*  
 d. *mangiaministri, mangia nuvole, mangiallenatori, mangia ozono, mangia-arbitri, mangialiquame, mangiarumori, mangiaspaghetti*

Tuttavia nel corpus la forma verbale che dà il maggior numero di neologismi è comunque *salva* + N, particolarmente produttivo, in funzione esclusivamente aggettivale:

- (17) *salvaBerlusconi, salvapensioni, salvalavoro, salvaItalia, salvabilanci, salva-punti*

Inoltre si osserva che nella maggior parte dei casi l'output del tipo V + N non è nome bensì aggettivo:

- (18) *mangiarumori, sparattutto, strappasorriso, blocca-prezzi, cattura-turisti, svuota-carceri*

Questo fenomeno si è studiato poco finora ritenendo più semplice e linguisticamente più economico definire l'output del tipo V + N sempre N, oppure affermare che in seguito al processo di composizione si ha da fare con una

<sup>13</sup> Cfr. l'opera di Tollemache (1945) in cui vengono presentati per ben 15 pagine i composti del tipo V + N considerati in quell'epoca molto produttivi (*op.cit.*: 191–211).

<sup>14</sup> De Mauro (2003): *Grande dizionario italiano dell'uso*.

conversione. Malgrado tutto ciò Ricca (2005:484), ritenendo che l'utilizzo di due regole separate sia ridondante,<sup>15</sup> propone di lasciare sottospecificata la categoria dell'output del V + N e di lasciare al contesto sintattico fare differenza tra la funzione referenziale e quella modificante.<sup>16</sup>

L'analisi effettuata da Ricca (2005:475) sul linguaggio giornalistico richiama l'attenzione all'impiego aggettivale del tipo V + N. Questa tendenza all'uso aggettivale viene confermata dagli esempi neologici: in 74 casi l'output è aggettivo (19a), in 38 casi è nome (19b), nonché solo in 4 casi si ha un uso sia aggettivale che sostantivale (19c):

- (19) a. *aspirapallone, arraffatutto, spezzacuore, mangiarumori, combina-matrimoni*  
 b. *girafrittata, portapersona, contapasseggeri, spaccavetrine*  
 c. *rubavoti, spaccamondo, portacellulare, porta-preservativo*

### 3.4. I composti Aggettivo + Aggettivo

Questo tipo compositivo crea soprattutto degli aggettivi coordinati. Il tipo A + A è produttivo per indicare l'appartenenza ideologico-politica (20a), nonché è particolarmente produttivo nel linguaggio sportivo con due aggettivi di colore per indicare le squadre sportive (20b):

- (20) a. *socialdemocratico, nazionalpopolare*  
 b. *bianconero, rossoblu, gialloverde*

Malgrado la produttività del tipo A + A nel corpus esso è presente solo con 17 composti endogeni, tra cui solo due composti sono formati con due aggettivi di colore (21a), gli altri composti si riferiscono soprattutto al linguaggio politico (21b):

- (21) a. *giallonero, rossonero*  
 b. *anarchico-socialista, mediatico-giudiziario, nazional-riformista, popolarplebeo*

<sup>15</sup> Cfr. La proposta di Rainer per la lingua spagnola secondo cui si tratta di due regole compositive indipendenti: V + N → N e V + N → A (*idem.*).

<sup>16</sup> Esempi dal corpus per la funzione referenziale sono: *un patto bloccaprezzi*, mentre per la funzione modificante: *scacciacrisi*.

### 3.5. I composti Nome + Aggettivo

Nel corpus i composti N + A sono presenti con 131 esempi tra cui 112 forme sono composti endogeni. Tralasciando i casi con un'unica occorrenza, gli aggettivi più adoperati (16 casi) sono aggettivi di colore (22a) e aggettivi relativi al mondo di oggi (22b):

- (22) a. *blu: parcheggio/striscia/posto blu*  
*nero: martedì/venerdì nero, toga nera*
- b. *virtuale: edicola/focolare/negozio virtuale*  
*telematico: giornale/processo/vigilante telematico*  
*selvaggio (con il significato 'illegale'): farmaco/manifesto selvaggio,*  
*telecamera selvaggia*  
*pazzo: bollo/fisco-pazzo, capra pazza*

Anche in questo tipo si trovano delle serie, dove l'elemento costante è il N, mentre l'A è il variabile:

- (23) *allarme + A: allarme ambientale/nucleare*  
*bomba + A: bomba chimica/termobarica*  
*emergenza + A: emergenza ambientale/idrica/globale*  
*gasolio + A: gasolio bianco/ecologico/emulsionato*  
*toga + A: toga selvaggia/azzurra/nera/rossa*

Si presenta sempre più produttivo (con 12 esempi nel corpus) il tipo N + *dipendente* (24a) dove si trovano anche forme perfino con nomi propri di persona (24b):

- (24) a. *calciodipendente, cioccolata-dipendente, librodipendente,*  
*marca-dipendente*
- b. *Totti-dipendente, Tremonti-dipendente, Del Piero-dipendente*

In questi casi la testa del composto è l'aggettivo, quindi l'ordine dei costituenti è *determinante + determinato* in cui l'output è nome. Si registra un'oscillazione per quanto riguarda la categoria dell'output. Qualora il N sia un nome proprio di persona la categoria dell'output nella maggior parte dei casi aggettivo è (24b) oppure aggettivo e nome (*Verondipendente, Vieri-dipendente*).

#### 4. I composti allogeni

Dopo aver presentato i tipi compositivi produttivi endogeni si passerà in rassegna i composti allogeni. Si parla di composti allogeni quando almeno uno dei costituenti è marcato come [– nativo]. La definizione di questi composti non era e non è tuttora unitaria. Prima dell'arrivo in massa dei prestiti anglo-americani nei casi di composti formati con elementi allogeni d'origine classica veniva utilizzato il termine *ibrido* (Cfr. Tollemache 1945:217 e Guilbert 1975:226–228). La letteratura moderna invece tende a distinguere tra *composti neoclassici* e *composti ibridi* per via del differente ambito d'uso e di produttività.

In base all'utilizzo di elementi tratti soprattutto dalle lingue classiche, o di forme accorciate di parole moderne, si parla di *composizione neoclassica* (Cfr. Iacobini 2004:72). Mentre nel caso di elementi stranieri, non appartenenti alle lingue classiche, si parla di *composizione ibrida* o *composizione nominale mista*.<sup>17</sup> In seguito i termini *composizione neoclassica* e *composizione ibrida* verranno utilizzate secondo questa classificazione.

L'ordine dei costituenti *determinante* + *determinato* essendo contrario al tipo romanzo è un segnale dei composti allogeni. Si vedano i composti neoclassici (25a) oppure i composti anglo-americani (25b):<sup>18</sup>

- (25) a. *tendopoli, biocasa*  
 b. *scuolabus, baby-cantante*

Su 1.400 composti allogeni del corpus 347 sono composti ibridi e 1053 sono composti neoclassici.

##### 4.1. Composizione ibrida

Una possibile classificazione dei composti ibridi in base a Frenguelli (2005:170) si veda al (26).

Nei composti ibridi il più delle volte si adoperano parole inglesi, le altre lingue straniere sono presenti in misura inferiore. Nel corpus troviamo la seguente distribuzione delle lingue: inglese (75%), francese (13%), giapponese (4,5%), latino (3%), ceco (3%), tedesco (1,5%), v. (27).

<sup>17</sup> Dardano, Frenguelli e Puoti parlano di composti nominali misti—CNM nei casi in cui uno dei formanti del composto è straniero, cfr. Dardano et al. (2008:89–97).

<sup>18</sup> La testa del composto si segnala in neretto.

- (26) a. N + N coordinato: *box-scherma*  
 b. N + N subordinato: *proposta-choc*<sup>19</sup>  
 c. N + A/A + N: *computer ottico/sexy scandalo*  
 d. V + N esocentrico: *mangia-smog*<sup>20</sup>
- (27) a. *baby, killer, cyber, record, boy, day, boom, derby, gay*  
 b. *chic, choc, mignon*  
 c. *kamikaze, bonsai*  
 d. *quorum, deficit*  
 e. *robot*  
 f. *lager*

Quanto alla tipologia delle composizioni si nota una spiccata vitalità del tipo N + N: ci sono 202 composti ibridi tra cui 186 sono attributivi, 15 subordinati e solo uno coordinato (*bancassurance*). Le parole più adoperate nei composti N + N attributivi sono inglesi che formano delle serie con l'ordine dei costituenti *determinato + determinante*:<sup>21</sup>

- (28) N + *killer*: *virus-killer, bomba killer, cane-killer, fabbrica killer*  
 N + *record*: *perdita record, folla record, partecipazione record*

Il tipo V + N è presente con 12 esempi tra cui in un caso si ha la forma verbale indigena (*pay-lavatrice*):

- (29) *salvadeficit, salva-ictus, mangia-smog, acchiappa-audience, acchiappasmog, abbassa-quorum, tagliadeficit, strapazza-Vip, porta-computer, copri-biberon, battiquorum*

Anche nel caso dei composti ibridi il tipo A + A è presente con poche forme: nel corpus si trovano solo due composti (*chic-esotico* e *fun-chic*).

<sup>19</sup> Frenguelli (2005) nella sua classificazione non elenca il N + N attributivo come un tipo a parte, ma lo tratta assieme al tipo N + N subordinato.

<sup>20</sup> Frenguelli (ivi) considera il tipo di composto ibrido in cui la forma verbale è un participio passato (*vano-marsupiato*) un tipo a parte (N + V esocentrico), mentre noi lo annoveriamo tra il tipo N + A.

<sup>21</sup> Ad eccezione i composti del tipo *baby* + N (*baby colf, baby-calciatore, baby-teppista*) in cui l'ordine è inverso *determinante + determinato*.



Quanto al tipo N + A nel corpus si trovano 19 composti neologici. Nella maggior parte dei casi il costituente straniero è il N (*chip ottico, choc idrico, kick aerobica, killer seriale*) e poche volte si ha un A d'origine straniera (*anguria mignon, film kolossal, fisco velox*).

#### 4.2. La composizione neoclassica

La cosiddetta composizione neoclassica costituisce una sottospecie della composizione, in cui almeno uno dei costituenti è un morfema legato, ossia una semiparola.<sup>22</sup> Le semiparole sono delle forme lessicali legate che contrariamente agli affissi hanno un significato pieno e non relazionale.

Le semiparole sono d'origine greca (30a) o latina (30b), oppure sono forme create dai prestiti di altre lingue moderne (30c) o forme abbreviate di composti (30d):

- (30) a. *antropologia*
- b. *matricida*
- c. *eurolandia* < *landia* < *Land*
- d. *televideo*<sup>23</sup>

Quanto alla loro classificazione si possono determinare tre tipi differenti (Scalise 1990: 124): semiparola + semiparola (31a), semiparola + parola (31b), nonché parola + semiparola (31c):

- (31) a. *geografia*
- b. *dattiloscritto*
- c. *musicologia*

<sup>22</sup> Il termine semiparola è stato utilizzato per la prima volta da S. Scalise nel 1983. Indica una forma legata con un significato denotativo-lessicale, per lo più allogena (di solito di origine greca o latina) utilizzata nella composizione neoclassica. Altri termini in uso per questi elementi: prefissoide e suffissoide sono termini proposti da Migliorini (1942: 7-8 e 1963: 121-145), elementi colti (Dardano 1978: 156), elementi scientifici (Tekavčić 1980: III. 15), elementi formativi scientifici (Serianni 1988: 557-558), elementi neoclassici (Thornton 2005: 136), parole composte con "temi lessicali" o semiparole (Salvi & Vanelli 1992: 213), confisso utilizzato da Sgroi (2003: 81), da D'Achille (2003: 125) e da De Mauro (2003: XI).

<sup>23</sup> La semiparola in questo esempio è definito anche semiparola di seconda generazione. Queste sono contrassegnate dai numeri: *tele*<sup>-1</sup> significa 'a distanza', mentre *tele*<sup>-2</sup> 'relativo alla televisione'.

I composti neoclassici vengono adoperati soprattutto nel linguaggio tecnico-scientifico (si vedano le semiparole *epato-*, *cardio-*, *gastro-* usate nella medicina, oppure la semiparola *-tron* nella fisica) e molte volte passano nella lingua comune. Inoltre è da rilevare la nascita di nuove semiparole: *e-* (*e-fattura*), *-mane* (*cacaomane*), *net-* (*net-azienda*), *web* (*web-sondaggio*), nonché il fatto che le semiparole già esistenti spesso acquisiscono delle nuove accezioni: *euro*<sup>1</sup>, *euro*<sup>2</sup>, *euro*<sup>3</sup>.<sup>24</sup>

Conviene menzionare anche l'ordine dei costituenti dei composti neoclassici che segue l'ordine inverso rispetto a quello dei composti endogeni. Infatti essi sono riconoscibili dall'ordine dei costituenti *determinante* + *determinato* sia nel tipo (32a) che nel tipo (32b) dove in neretto si segnala la testa del composto:

- (32) a. *minirottamazione*, *euro**sfiducia***  
 b. *allarmologia*, *bambinocrazia*

Nel corpus il numero dei composti neoclassici (1053) raggiunge circa il 48% del totale dei composti. Il più delle volte viene adoperato il tipo del (31b), ossia il prefissoide<sup>25</sup> (nel 90% dei casi), mentre ci sono 18 esempi di composti neoclassici del tipo (31a) realizzati con due semiparole (*eurocrazia*, *italofilia*, *mammogramma*).

## 5. Conclusioni

In questa sede sono state presentate le tendenze compositive della FP della lingua italiana moderna. In particolare si segnalano i seguenti fenomeni: la percentuale elevata dei composti allogeni (il 63,7%) rispetto a quella dei composti endogeni (il 36,3%), la produttività del tipo N + N attributivo, l'utilizzo sempre più forte del tipo V + N aggettivale, la presenza notevole dei composti ibridi e dei composti neoclassici nel linguaggio giornalistico, nonché la nascita di nuove semiparole.

Per finire una considerazione sull'esito dell'analisi del nostro corpus confrontato a quella eseguita da Guevara & Scalise (2008) su un campione molto

<sup>24</sup> *euro*<sup>1</sup> con il significato di 'relativo al continente europeo' (*euroderby*), *euro*<sup>2</sup> con il significato di 'relativo all'integrazione politica europea' (*eurodifesa*) e *euro*<sup>3</sup> con il significato di 'relativo all'Euro' (*euroconti*) (Adamo & Della Valle 2003: 1026).

<sup>25</sup> Avvalendosi del termine miglioriniano si usa prefissoide per designare la semiparola che occupa la prima posizione nel composto neoclassico.

più vasto con lo scopo di definire i possibili universali nella composizione. La scala di preferenza dei tipi compositivi è conforme al risultato degli Autori, dato che la struttura delle combinazioni privilegiata anche nel caso della lingua italiana è del tipo N + N, seguito da N + A e da V + N (*op.cit.* : 121). La nostra analisi non ha invece confermato la scala di preferenza quanto ai tipi dei composti N + N utilizzati: subordinato > attributivo > coordinato essendo il tipo attributivo molto più produttivo nell'italiano contemporaneo. Questo esito è dovuto al fatto che nel corpus da noi analizzato si tratta di un uso principalmente giornalistico.

Dai risultati di un'analisi dei composti neologici, pur essendo a volte effimeri, raccolti nell'arco di cinque anni dalle maggiori testate italiane non si possono trarre delle conseguenze decisive, tuttavia essi ci permettono di delineare i più importanti fenomeni compositivi della formazione delle parole in atto nella lingua italiana moderna.

### Bibliografia

- Adamo, G. & V. Della Valle (2003): *Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del millennio 1998-2003*. Firenze: Leo Olschki.
- Bisetto, A. (2004): Composizione con elementi italiani. In: Grossmann & Rainer (2004: 31-69).
- Bisetto, A. & S. Scalise (2005): The classification of compounds. *Lingue e Linguaggio* 4: 319-332.
- Bloomfield, L. (1933): *Language*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- D'Achille, P. (2003): *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Dardano, M. (1978): *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*. Roma: Bulzoni.
- Dardano, M., G. Frenguelli & A. Puoti (2008): Anglofilia nascosta. In: M. Dardano & G. Frenguelli (eds.) *L'italiano di oggi*, Roma: Aracne. 75-99.
- De Mauro, T. (ed.) (2003): *Nuove parole italiane dell'uso Vol. VII del GRADIT*. Torino: UTET.
- Di Sciullo, A. M. & E. Williams (1987): *On the Definition of Word (Linguistic Inquiry Monograph 14)*. Cambridge MA: MIT Press.
- Frenguelli, G. (2005): La composizione con elementi inglesi. In: C. Giovanardi (ed.) *Lessico e formazione delle parole. Studi offerti a Maurizio Dardano per il suo 70° compleanno*, Firenze: Franco Cesati Editore. 159-176.
- Grossmann, M. & F. Rainer (eds.) (2004): *La formazione delle parole in italiano*. Tübingen: Niemeyer.
- Grossmann, M. & A. M. Thornton (eds.) (2005): *La formazione delle parole. Atti del XXXVII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana*. Bulzoni.
- Guevara, E. & S. Scalise (2008): Searching for universals in compounding. In: S. Scalise, E. Magni, A. Vineis & A. Bisetto (eds.) *Universals of Language Today*, Amsterdam: Springer. 101-128.

- Guilbert, L. (1975): *La créativité lexicale*. Paris: Larousse.
- Iacobini, C. (2004): Composizione con elementi neoclassici. In: Grossmann & Rainer (2004: 69–95).
- Migliorini, B. (1942): *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze: Sansoni, chapter I prefissoidi. 7–54.
- Migliorini, B. (1963): Anteguerra – dopoguerra. In: M. Fanfani (ed.) *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere. 121–145.
- Ricca, D. (2005): Al limite tra sintassi e morfologia: i composti aggettivali V-N nell'italiano contemporaneo. In: Grossmann & Thornton (2005: 465–486).
- Salvi, G. & L. Vanelli (1992): *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*. Firenze: Istituto Geografico De Agostini – Le Monier.
- Scalise, S. (1990): *Morfologia e lessico. Una prospettiva generativista*. Bologna: Il Mulino.
- Scalise, S. (1994): *Morfologia*. Bologna: Il Mulino.
- Scalise, S. & A. Bisetto (2008): *La struttura delle parole*. Bologna: Il Mulino.
- Serianni, L. (1988): *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*, Torino: UTET, chapter La formazione delle parole. 533–563.
- Sgroi, S. C. (2003): Per una ridefinizione di “confisso”: composti confissati, derivati confissati, parasintetici confissati vs etimi ibridi e incongrui. *Quaderni di semantica* 24: 81–153.
- Tekavčić, P. (1980): *Grammatica storica della lingua italiana. III. Lessico*. Bologna: Il Mulino.
- Terreni, R. (2005): Composti N + N e sintassi: i tipi economici lista nozze e notizia-curiosità. In: Grossmann & Thornton (2005: 521–546).
- Thornton, A. M. (2005): *Morfologia*. Roma: Carocci Editore.
- Tollemache, F. (1945): *Le parole composte nella lingua italiana*. Roma: Rores.

## QUESTIONS MULTIPLES EN FRANÇAIS : UNE ANALYSE LEXICALE-FONCTIONNELLE

ANNA GAZDIK

Université Eötvös Loránd & Université Paris Diderot-Paris 7, LLF  
Múzeum körút 4/C, H-1088 Budapest, Hongrie

&

175, rue du Chevaleret  
75013 Paris, France  
annagazdik@gmail.com

**Abstract:** In this paper, we investigate French multiple questions in the framework of Lexical-Functional Grammar (LFG). We will argue that in French, there are three basic types of multiple questions, which contain subclasses, according to the particular register. We show that one type is better analyzed as the coordination of two single questions. The puzzle concerning French multiple questions is the ambiguity between two possible interpretations of the same pair-list question: the syntax gives no clue about the *D-linkedness* of the question words, which is crucial in the interpretation, determines and thematizes the congruent answer to the question. We propose to solve the problem via the dissociation of syntactic and discourse information in the LFG framework (functional vs. information structure), in a way that two different information structures can belong to the same syntactic structure. The gist of the analysis is to suppose that D-linked question words correspond to topics, and non-D-linked ones to foci in the information structure, which gives rise to the different readings in semantics.

**Keywords:** multiple questions, D-linked, French, information structure, topic, focus

### I. Introduction

L'objectif de cet article est de présenter la problématique des questions multiples en français, en examinant leurs structures syntaxiques, tout comme les différentes interprétations qui y sont associées. Dans une première partie, nous allons donner une introduction brève des questions multiples, en nous servant d'autres langues en tant que sources d'exemples. Nous allons égale-

ment introduire la notion d'*ancrage discursif* (*D-linkedness*), qui s'avérera cruciale dans l'analyse. Ensuite, nous allons examiner les questions multiples du français et en identifier trois structures principales, et des sous-catégories, selon le registre en question (français parlé/informel, ou français écrit/formel). Puis, nous présenterons brièvement la Grammaire Lexicale-Fonctionnelle et montrerons pourquoi la projection d'un niveau informationnel séparé semble nécessaire. La partie suivante présente l'analyse proposée avec plusieurs exemples illustratifs. La partie finale offre une synthèse des idées les plus importantes de ce travail.

## 2. Les questions multiples

Dans une question multiple, il y a plusieurs trous d'information à l'intérieur d'une phrase. Prenons l'exemple suivant :

(1) Qui a dit quoi<sup>1</sup> ?

Dans (1), on interroge simultanément sur l'identité du sujet et de l'objet. Autrement dit, dans une question multiple, l'on trouve plusieurs mots interrogatifs dans la même phrase.

D'une manière générale, une question multiple peut avoir deux types d'interprétations : une lecture en liste de paires ou une lecture en paire unique. Dans plusieurs langues, cette différence se manifeste même au niveau syntaxique, dans le sens où des structures différentes sont associées à ces deux interprétations. Ce phénomène est illustré par les exemples hongrois (É. Kiss 1992) suivants :

Hongrois :

(2) Ki kivel ment mozi-ba?  
qui qui-avec aller.PST cinéma-à  
« Qui est allé au cinéma avec qui ? »

Réponse (liste de paires) :

<sup>1</sup>Je tiens à remercier Anne Abeillé et Jean-Marie Marandin de leurs remarques très pertinentes qu'ils m'ont faites tout au long de l'élaboration de ce travail. Je remercie également les doctorants de Paris 7 de leurs jugements d'acceptabilité à propos des exemples français.

János Mari-val, Gergely Juli-val és Lajos pedig Zsófi-val  
 Jean Marie-avec Grégoire Julie-avec et Louis quant\_à Sophie-avec  
 ment mozi-ba.  
 est allé cinéma-à  
 « Jean est allé au cinéma avec Marie, Grégoire avec Julie, et Louis avec  
 Sophie. »

- (3) Ki ment mozi-ba ki-vel?  
 qui aller.PST cinéma-à qui-avec  
 « Qui est allé au cinéma avec qui ? »

Réponse (paire unique) :

János ment mozi-ba Mari-val.  
 Jean aller.PST cinéma-à Marie-avec  
 « Jean est allé au cinéma avec Marie. »

En hongrois, c'est l'extraction des deux mots interrogatifs qui est associée à la lecture en liste de paires. La lecture de paire unique est, pour sa part, associée à une structure sans coordination<sup>2</sup>, où un mot interrogatif est extrait et l'autre reste *in situ*. Avant de passer à l'examen de cette distinction en français, nous allons traiter d'une caractéristique spéciale des questions en liste de paires : la notion de l'ancrage discursif (*D-linkedness*).

### 3. L'ancrage discursif (*D-linkedness*)

Dans les questions à lecture en liste de paire une asymétrie peut être observée entre les deux mots interrogatifs. La réponse à l'un des deux, qui, dans la majorité des cas, précède l'autre, est dépendante d'un ensemble déjà introduit ou saillant dans le discours (dans le contexte). Les éléments de cet ensemble contextuellement déterminé sont exhaustivement énumérés dans la réponse et appariés à un élément de l'ensemble dénoté par l'autre mot interrogatif (Comorovski 1996; É. Kiss 1993).

Cette différence peut également déterminer la structure de la réponse. Les constituants correspondant à des mots interrogatifs (discursivement) ancrés ont tendance à précéder les constituants correspondant aux autres et à avoir la fonction du *topique* (contrastif) dans la phrase, qui se distingue

<sup>2</sup> La plupart des exemples proviennent du corpus *frantext*, de *google* et de la presse français : [www.liberation.fr](http://www.liberation.fr)

du *focus informationnel*, formellement (position syntaxique, prosodie), tout comme sémantiquement. Prenons l'exemple hongrois suivant, qui illustre bien le fonctionnement des deux mots interrogatifs dans des questions à liste de paires :

- (4) Ki mit hozott a buli-ra?  
 qui quoi apporter.ACC la fête-à  
 « Qui a apporté quoi à la fête? »

Réponse :

János bor-t, Mari pedig sütik-et hozott.  
 Jean vin-ACC Marie et gâteaux-ACC apporter.PST  
 « Jean a apporté du vin et Marie des gâteaux. »

- (5) Mit ki hozott a buli-ra?  
 quoi qui apporter la fête-à  
 « Dis-moi à propos de toutes les choses, c'était qui qui les a apportées. »

Réponse :

A bor-t János, a sütik-et pedig Mari hozta.  
 le vin-ACC Jean, les gâteaux-ACC et Marie apporter.PST  
 « Le vin a été apporté par Jean, et les gâteaux par Marie. »

Dans le premier cas, parmi toutes les personnes présentes à la fête, on souhaite se renseigner sur *ce qu'elles ont apporté en particulier*. Dans le deuxième cas, à l'inverse, partant des choses présentes (boissons, gâteaux, etc.), on voudrait savoir *précisément qui* les a apportées.

La syntaxe illustre explicitement ces différences, plus précisément, en hongrois, le mot interrogatif ancré précède toujours l'autre, tout comme le constituant qui y correspond dans la réponse. Dans ce qui suit, nous allons également examiner comment cette différence se manifeste dans les interrogatives françaises.

De nombreuses analyses ont été proposées pour capturer les propriétés des questions multiples, surtout dans la grammaire transformationnelle. Dans l'approche transformationnelle, les propriétés prosodiques et informationnelles des questions sont intégrées dans la syntaxe, impliquant que tout mot *qu* extrait est extrait via le mouvement focus. Comme l'on va constater plus tard, en français il est possible qu'une structure interrogative ait deux lectures différentes dépendant de la structure informationnelle, ou que le statut d'un mot *qu* ne corresponde pas clairement à celui du focus. C'est pour



cela qu'il sera nécessaire de dissocier les fonctions du discours et la structure informationnelle de la syntaxe et la Grammaire Lexicale-Fonctionnelle est un cadre formel qui nous permettra de le faire.

#### 4. Les questions multiples en français

Considérant à présent la structure syntaxique en français, cinq types de questions multiples peuvent être distingués, qui se répartissent en trois groupes principaux. Comme l'on va voir, l'un de ces groupes est mieux analysé comme la coordination de deux questions simples. Considérons maintenant ces types un par un.

##### 4.I. Structure syntaxique des questions multiples en français

###### 4.I.I. Questions multiples sans coordination

À ce groupe appartiennent les interrogatives, dans lesquelles un des mots interrogatifs reste obligatoirement *in situ* et l'autre est soit extrait (c'est le cas du français formel et écrit), soit reste également *in situ*, ce qui est plus fréquent en français parlé. Quand le premier mot interrogatif est le sujet, la différence, évidemment, n'est pas pertinente :

(6) Qui a apporté quoi à la fête ?

Toutefois, quand le premier mot interrogatif correspond au complément d'objet, l'on a deux variantes. Dans une première, un mot *qu* est extrait (il peut être suivi par *est-ce que* ou pas), et dans la deuxième, tous les mots *qu* restent *in situ*. Les trois exemples suivants illustrent bien le fait que la différence entre les registres du français réside dans l'extraction du premier mot *qu*. Les trois phrases suivantes ont la même interprétation, mais sont employées dans des contextes différents :

(7) Qu'as-tu donné à qui ?  
/Qu'est-ce que tu as donné à qui ?

(8) Tu as donné quoi à qui ?

Dans ce travail, nous allons nous référer au type exemplifié en (7), comme le type I/A, et à l'autre (8), où les mots interrogatifs restent *in situ*, I/B.

#### 4.1.2. Coordination de constituants en position préverbale

Dans le deuxième groupe, on trouve des mots *qu* coordonnés en position préverbale :

- (9) Où et quand est-il parti ?

Dans ce qui suit, nous allons appeler ce type de questions type II.

#### 4.1.3. Questions multiples avec coordination phrastique

Finalement, dans le troisième groupe l'on classe les questions multiples dans lesquelles un mot *qu* est obligatoirement coordonné en position finale, tandis que l'autre est soit extrait, soit *in situ*, dépendant du registre en question :

- (10) Quand est-il parti et pourquoi ?

- (11) Il est parti quand et pourquoi ?

Comme uniquement des ajouts peuvent être coordonnés en position finale, nous proposons d'analyser ces questions comme la coordination de deux questions simples qui ne font alors pas partie de l'analyse présente. Ces questions demandent toujours une réponse en paire unique.

Après cette vue d'ensemble des structures syntaxiques des questions multiples du français, nous allons examiner les interprétations possibles associées aux structures *supra*, tout comme les contraintes portant sur les différents mots interrogatifs qui peuvent y figurer.

### 4.2. Interprétations et contraintes

#### 4.2.1. Les questions multiples sans coordination

Les questions multiples du type I (A et B) peuvent avoir une lecture en liste de paires et également une lecture de paire unique lorsque tous les deux mots interrogatifs sont des arguments :

- (12) Qui a invité qui à la fête ?

Réponse :

Jean a invité Marie, et Luc Sophie.

(13) Qui a chanté quoi à la télévision hier soir ?

Réponse : Un chanteur espagnol a chanté une chanson de jazz.

Cependant, lorsqu'un mot interrogatif est un argument et l'autre un ajout, seule l'interprétation en liste de paires est possible :

(14) En famille, qui dort où ?

Réponse :

Les parents dorment au premier étage et les enfants au deuxième.

Finalement, si les deux mots interrogatifs renvoient à des ajouts, c'est, à nouveau, uniquement la lecture en liste de paires qui est disponible :

(15) Où Jean a dormi quel jour ?

Dans les deux derniers cas, *pourquoi* (rarement ancré et individualisable) est moins acceptable que les autres mots *qu*, car l'autre mot *qu*, même si ancré, ne peut pas facilement distribuer sur *pourquoi*. Par contre, son équivalent en *quel-* (*pour quelle raison*), comme il est plus individualisable (les différentes raisons), améliore l'acceptabilité de la phrase :

(16) <sup>??</sup>Où a dormi Jean pourquoi ?

(17) <sup>?</sup>Où a dormi Jean pour quelle raison ?

Les questions multiples du type II/B permettent les mêmes interprétations dans les cas considérés jusqu'à ce point :

(18) Tu as donné quoi à qui ?

Réponse A : J'ai donné un livre à Pierre.

Réponse B : J'ai donné un livre à Pierre, un stylo à Marie...

(19) Tu vas chercher qui à quelle heure ?

(20) <sup>??</sup>Tu vas chercher qui pourquoi ?

(21) Vous allez manger chez qui quel jour ?

(22) <sup>??</sup>Vous allez manger chez qui pourquoi ?

#### 4.2.2. Questions multiples avec coordination préverbale

Les questions multiples avec coordination préverbale sont grammaticales uniquement lorsque tous les mots interrogatifs partagent la même fonction. L'interprétation de paire unique et en liste de paires sont également possibles. Dans les exemples (23–24), ils renvoient à des ajouts, lorsque dans (25–26) à deux arguments :

- (23) Pourquoi et quand avez-vous décidé d'arrêter vos études universitaires ?  
(C. Rochefort) (paire unique)
- (24) Quand et pourquoi voit-on circuler des trains sans voyageurs ? (SNCF)  
(liste de paires)
- (25) Quel âge et quel grade a M Philippe ?

Si les mots qu ne partagent pas les mêmes fonctions, la structure est agrammaticale :

- (26)\*Qui et quoi fait ?<sup>3</sup>

On peut alors conclure que, pour obtenir la lecture en liste de paires, les deux mots interrogatifs doivent apparaître dans la même proposition (les questions à coordination phrastique demandent toujours une réponse en paire unique), au moins un des deux doit être ancré, et les ajouts doivent dénoter des ensembles individualisables, sur lesquels l'autre mot interrogatif peut distribuer. Dans tous les autres cas, soit la phrase est agrammaticale (au cas où la phrase contient des ajouts non individualisables comme *pourquoi*), soit on obtient la lecture en paire unique (en cas deux arguments). Dans la section suivante, nous allons nous pencher sur le sujet de l'ancrage discursif en français.

<sup>3</sup> La coordination préverbale est également possible en hongrois, quand les mots interrogatifs ne dénotent pas le même type d'ensemble (ex. entités animées ou non-animées, voir Lipták 2001) :

Ki és mikor ment mozi-ba?	*Ki és ki-t látott?
qui et quand aller.PST cinéma-à	qui et qui-ACC voir.PST
« Qui est allé au cinéma et quand ? »	« Qui a vu qui ? »

(Dans cet exemple, les mots interrogatifs dénotent le même type d'ensemble et ne diffèrent que dans leur cas).

### 5. L'ancrage discursif en français

Le fait d'être discursivement ancré se manifeste dans la syntaxe dans des langues qui ont un système casuel plus ou moins riche et dans lesquelles l'ordre des mots est plus ou moins libre. L'allemand est une langue qui encode ces différences dans la syntaxe :

(27) Wer hat welche Bücher gekauft ?

qui a quels livres acheté

« Qui a acheté quels livres ? »

(28) Welche Bücher hat wer gekauft ?

quels livres a qui acheté

« Quels livres ont été achetés par qui ? »

Dans l'exemple (27), ce sont les gens qui sont ancrés et l'on s'interroge sur les livres, tandis que dans (28), ce sont les livres qui sont ancrés et l'on s'interroge sur les personnes qui les ont achetés chacun.

En français, l'ordre des mots SVO est beaucoup plus rigide et, en même temps, le système casuel est plus appauvri. C'est pour cela que dans la question suivante on peut constater une ambiguïté entre deux lectures, l'une renvoie à un ensemble de groupes contextuellement déterminés et l'autre à un ensemble de monuments donnés dans le discours :

(29) Quel groupe est allé où ? / Quel groupe est allé voir quel monument ?

Réponse :

Les linguistes sont allés voir la Tour Eiffel, les psychologues l'Arc de Triomphe...

La réponse est également ambiguë entre les deux. On peut alors conclure qu'en français ce n'est pas la syntaxe qui révèle la nature ancrée ou non-ancrée des mots interrogatifs. Cependant, dans la réponse c'est l'ensemble dénoté par le mot interrogatif ancré qui est exhaustivement apparié avec un élément de l'autre, ce qui signifie que la différence est tout de même pertinente.

Dans cet article, nous allons présenter une analyse des questions multiples dans le cadre de la Grammaire Lexicale-Fonctionnelle, qui nous permettra de prendre en considération plusieurs facteurs simultanément, plus exactement la syntaxe et la structure informationnelle. Nous allons proposer que, en français, l'ancrage discursif se manifeste au niveau informationnel et

non au niveau syntaxique de la phrase. Dans la mesure où la structure informationnelle en LFG comporte des fonctions du discours, avant de passer à l'analyse, nous allons d'abord examiner la fonction du discours des mots interrogatifs.

## 6. Mots interrogatifs et fonctions du discours

La similitude du focus et des mots interrogatifs a déjà été traitée dans la littérature (Haida 2007), en se référant aux propriétés formelles, tout comme aux propriétés sémantiques et pragmatiques. Les propriétés formelles comprennent notamment une position syntaxique commune (cf. le hongrois, É. Kiss et al. 1998), ou le même morphème, ou la même prosodie.

Concernant les propriétés sémantiques et pragmatiques, on trouve des ressemblances, ainsi que des différences entre le focus et les mots interrogatifs. D'abord, tous les deux varient selon deux dimensions, la première étant la prééminence/information nouvelle et la deuxième le contraste. On peut alors distinguer le focus informationnel et le focus contrastif, et, parallèlement, les mots interrogatifs ordinaires et les mots interrogatifs focalisés ou contrastés. Les éléments contrastifs ne seront pas traités dans cet article.

Regardons maintenant le focus informationnel et les mots interrogatifs non-contrastés. Il faut d'abord remarquer que dans la réponse, c'est le focus informationnel qui correspond au mot interrogatif dans la question. C'est pour cela que, dans la majorité des cas, on considère le focus informationnel comme information nouvelle, ce qui n'est pas toujours le cas :

(30) Qui est allé au cinéma, Jean ou Marie? —Jean.

(31) Qui est tombé amoureux de qui? Marie de Jean ou Jean de Marie?  
—Jean de Marie.

Implicitement, le focus informationnel et les mots interrogatifs introduisent les deux des alternatives. Il faut tout de même remarquer que les alternatives introduites par le focus et par les mots interrogatives ne sont pas les mêmes. Rooth (1992) propose une analyse dans le cadre de la sémantique alternative, en concluant que le focus ajoute une valeur sémantique à la valeur sémantique ordinaire, qui contient la valeur sémantique ordinaire et des alternatives. Un mot interrogatif, pour sa part, introduit également des alternatives, qui sont d'une part un sous-ensemble des alternatives introduites

par le focus (par exemple les entités animées dans le cas de *qui*), d'autre part, comprend l'ensemble vide, qui est une réponse bien formée à une question :

(32) *Qui est venu?*—Personne.

Nous n'entrerons pas dans les détails sémantiques et pragmatiques de l'interprétation du focus et des mots interrogatifs. Ce que nous proposons dans l'analyse présente, c'est de capturer les points communs du focus informationnel et des mots interrogatifs non-contrastés dans la syntaxe (dans les langues où les ressemblances se manifestent dans la syntaxe) et parallèlement dans la structure informationnelle, ce qui va nous permettre de dériver leur correspondance dans les interrogatives. Les différentes interprétations sémantiques apparaîtront dans la structure sémantique, qui ne fait pas partie de ce travail.

Formellement, les constituants correspondant aux mots interrogatifs ancrés dans la réponse n'apparaissent pas comme les focus informationnels. En français, ils n'ont pas les mêmes propriétés prosodiques, et, en hongrois, ils n'occupent pas la même position syntaxique :

(33) *Ki ki-vel ment mozi-ba?*  
*qui qui-avec aller.PST cinéma-à*  
 « *Qui est allé au cinéma avec qui?* »

Réponse :

*János*<sub>TOP</sub> *Mari-val*<sub>FOC</sub>, *Gergely*<sub>TOP</sub> *Juli-val*<sub>FOC</sub> *és Lajos*<sub>TOP</sub> *pedig*  
*Jean Marie-avec, Grégoire Julie-avec, et Louis et*

*Zsófi-val*<sub>FOC</sub> *ment mozi-ba.*  
*Sophie-avec aller.PST cinéma-à*

« *Jean est allé au cinéma avec Marie, Grégoire avec Julie, et Louis avec Sophie.* »

Les constituants correspondant aux mots interrogatifs ancrés sont des topiques dans les réponses. Les mots interrogatifs, eux-mêmes partagent également des propriétés des topiques. Ils sont saillants dans le discours, et se réfèrent, dans la majorité des cas, à des entités référentielles et spécifiques, qui ont déjà été introduites dans le discours. Dans ce qui suit, nous allons proposer que les topiques et les mots interrogatifs ancrés ont le même statut informationnel, et souvent les mêmes propriétés formelles, dépen-

dant de la langue en question. La partie suivante introduit la Grammaire Lexicale-Fonctionnelle, en mettant l'accent sur la structure informationnelle.

## 7. La Grammaire Lexicale-Fonctionnelle

(Bresnan 2001, Dalrymple 2001, Komlósy 2001, Abeillé 2007)

Comme nous y avons déjà fait référence, la LFG, une théorie strictement lexicaliste non-transformationnelle se compose de différents niveaux représentationnels parallèles. Ce cadre formel nous permet d'encoder des informations syntaxiques, et informationnelles à des niveaux séparés, mais, de toute façon, reliés par des fonctions de correspondance.

En LFG, on trouve deux niveaux représentationnels syntaxiques. La première, c'est la structure en constituants, qui est une structure arborescente reposant sur les principes X-barre flexibles, qui indique la catégorie des mots et des syntagmes, tout comme leur hiérarchie et ordre linéaire. La deuxième structure est la structure fonctionnelle, qui est une structure de traits regroupant les fonctions grammaticales et les relations prédicatives. La structure en constituants comporte également des annotations qui renvoient à la fonction du syntagme au niveau fonctionnel et informationnel. Nous allons présenter la structure informationnelle tout de suite.

À ce point-là, il faut attirer l'attention sur une fonction grammaticale supplémentaire qui ne figure pas dans les grammaires transformationnelles. En LFG, les transformations (la modélisation du fait qu'un élément appartient en même temps à plusieurs positions dans la structure) sont remplacées par la fonction «extrait» (Q dans le cas des interrogatives), qui indique quel mot *qu* apparaît en position préverbale. Le mot *qu* extrait porte simultanément une autre fonction grammaticale en structure fonctionnelle (sujet, objet, etc.).

Dès le début de l'évolution de la théorie LFG, la liste des niveaux représentationnels s'élargissait, et de plus en plus d'analyses ont considéré des niveaux supplémentaires, comme la structure prosodique, sémantique, morphologique et informationnelle indispensables. Dans cette analyse 2 de ces structures jouent des rôles clés : la structure fonctionnelle et informationnelle. La structure prosodique a été largement exploitée par l'analyse de Mycock (2006), qui avance que tout mot interrogatif est focalisé, soit syntaxiquement, soit prosodiquement. Selon notre analyse, toutefois, certains mots interrogatifs correspondent à des topiques, et non pas à des focus.



La nécessité de l'introduction de la structure informationnelle a été justifiée par King (1997), qui montre qu'indiquer les fonctions de discours dans la structure fonctionnelle mène à la circularité, et pose des difficultés quand ce n'est que le verbe (le prédicat) qui est focalisé ou topicalisé sans ses arguments. Considérons l'exemple hongrois suivant, dans lequel le verbe fonctionne comme topique contrastif dans la phrase :

- (34) Elmenni elment Zoli a buli-ra  
 aller aller.PST Zoli la fête-à  
 (de aztán nem maradt sokáig).  
 mais après non rester.PST longtemps  
 « Quant au fait d'aller à la fête, Zoli y est allé, mais il n'y est pas resté longtemps. »

En LFG, dans la structure fonctionnelle, il était impossible de se référer au verbe (prédicat) sans ses arguments. Regardons maintenant un autre exemple, qui illustre que les constituants syntaxiques ne correspondent pas forcément aux constituants informationnels :

- (35) C'est la cravate ROUGE que Jean a mise pour la fête. (et pas la verte)

Dans l'exemple (35), c'est uniquement la couleur qui est focalisée au niveau informationnel, mais, dans la syntaxe, tout le constituant est extrait. Cela montre également que la projection d'un niveau informationnel en LFG semble nécessaire.

Concernant la composition interne de la structure informationnelle, la majorité des analyses King 1997; Butt & King 2001; Krifka 2008) supposent 3 ensembles qui la constituent : celui des topiques, celui des focus, et celui du fond. Butt & King (2000) rajoutent l'ensemble de l'information complétive (nouvelle, mais pas proéminente), dont elles se servent à l'analyse informationnelle du hindi-urdu. Dans l'analyse présente, nous allons utiliser les ensembles *topique*, *focus* et *fond*, tout en indiquant qu'un ensemble contrastif pourrait être nécessaire pour la représentation du focus contrastif et des mots interrogatifs focalisés. La structure informationnelle est représentée en structure de traits, comme la structure fonctionnelle.

Dans ce qui suit, nous allons donner un aperçu de l'analyse proposée, et ensuite nous allons donner quelques exemples illustratifs. Dans les exemples, nous allons présenter, à chaque fois les structures fonctionnelle, en constituants et informationnelle.

### 8. L'analyse LFG des questions multiples du français

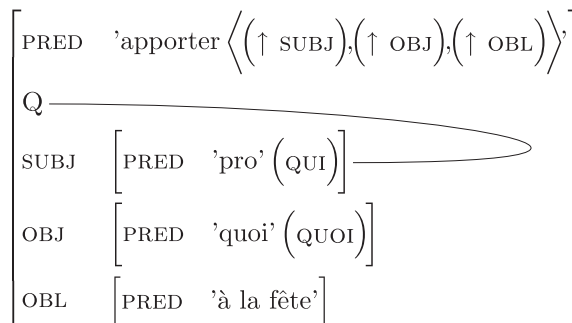
Comme on a vu *supra*, les mots interrogatifs dans des questions multiples correspondent à des fonctions de discours différentes au niveau informationnel. Les mots interrogatifs (discursivement) ancrés correspondent aux topiques, tandis que les autres aux focus informationnels. La structure informationnelle de la grammaire LFG nous permet d'encoder ces différences sans faire référence à des positions syntaxiques concrètes. Cela s'est avéré très important en français, parce que, comme on a vu, la position syntaxique n'indique pas ces propriétés des mots interrogatifs, qui sont, en même temps cruciales pour l'interprétation de ces questions.

Dans l'analyse proposée, c'est la structure informationnelle qui encode l'ancrage discursif des mots interrogatifs en français. Dans la structure informationnelle, les mots interrogatifs ancrés apparaissent dans l'ensemble *topique*, tandis que les mots interrogatifs non-ancrés dans l'ensemble *focus informationnel*. Au cas où le mot interrogatif est focalisé/contrasté, ou il y a également un focus contrastif dans la phrase, il appartient (en même temps) à l'ensemble *contrastif* (qui, faute de place, ne va pas figurer dans notre analyse).

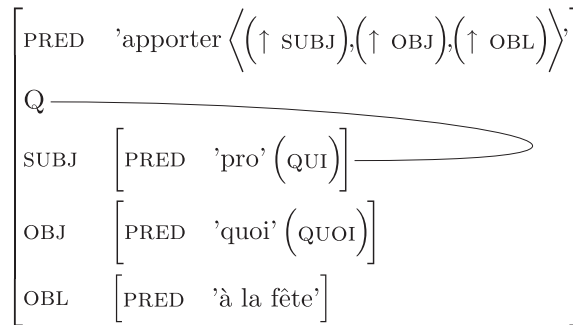
Concernant les lectures différentes obtenues au niveau sémantique, nous allons nous appuyer sur Krifka (2001) et proposer que la lecture en liste de paires est obtenue lors d'une application de fonction de l'ensemble ancré à l'ensemble non-ancré, c'est-à-dire, de l'ensemble dénoté par le mot interrogatif dans l'ensemble *topique* à l'ensemble dénoté par le mot interrogatif dans l'ensemble *focus* (informationnel) dans la structure informationnelle. Nous allons maintenant illustrer l'analyse avec quelques exemples.

(36) Qui apporte quoi à la fête?

Structure fonctionnelle :



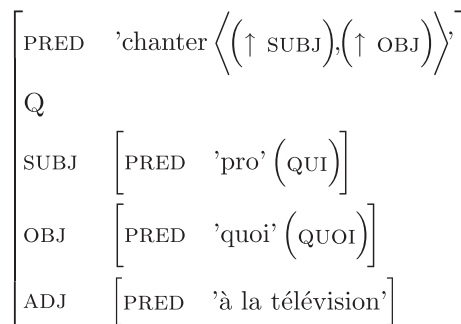
Structure informationnelle:



Dans la structure fonctionnelle, le sujet est en même temps associé à la fonction Q (extrait), qui indique que c'est le mot interrogatif *qui*, qui apparaît en position préverbale. Au niveau informationnel, c'est *qui* qui apparaît dans l'ensemble *topique* et c'est également celui-ci qui est interprété comme le topique de la question, *ancré discursivement*. L'autre mot interrogatif réside dans l'ensemble du *focus informationnel*. La lecture en liste de paires est dérivée dans la sémantique à la base de ces ensembles différents, plus précisément par une fonction de l'ensemble *topique* à l'ensemble *focus* (Krifka 2001).

(37) Qui chante quoi à la télévision ?

Structure fonctionnelle:



## Structure informationnelle :

TOP	[]
INF FOC	[QUI, QUOI]
FOND	[CHANTE À LA TÉLÉVISION]

Dans cet exemple, c'est toujours *qui*, qui est extrait, mais, dans la structure informationnelle, les deux mots interrogatifs se trouvent dans l'ensemble *focus*. Dans ce cas-là, aucune interprétation de fonction ne se présente au niveau de la sémantique. La réponse est choisie à chaque mot interrogatif de l'ensemble des alternatives qu'ils introduisent.

(38) Pourquoi et quand avez-vous décidé d'arrêter vos études universitaires ?

## Structure fonctionnelle :

PRED	'décider' <<((↑ SUBJ),(↑ XCOMP))>>
Q	—
SUBJ	[PRED 'pro' (VOUS)]
XCOMP	[PRED 'arrêter' <<((↑ SUBJ),(↑ OBJ))>>
	SUBJ [PRED 'pro']
	OBJ [PRED 'vos études universitaires']
ADJ	{ [PRED 'pro' (POURQUOI)] [PRED 'pro' (QUAND)] }

## Structure informationnelle :

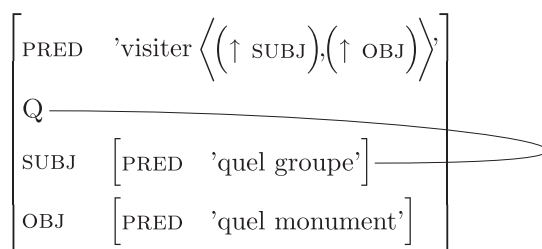
TOP	[]
INF FOC	[POURQUOI, QUAND]
FOND	[VOUS AVEZ DÉCIDÉ D'ARRÊTER VOS ÉTUDES UNIVERSITAIRES]

Similairement au cas précédent, tous les deux mots interrogatifs sont membres de l'ensemble *focus* dans la structure informationnelle, ce qui résulte en une lecture de paire unique dans la sémantique. Concernant le statut syntaxique des mots interrogatifs, maintenant c'est tout le constituant obtenu de la coordination des mots interrogatifs qui est extrait.

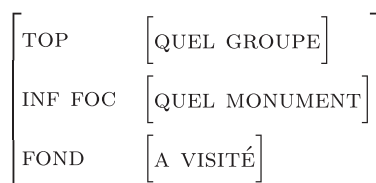
(39) Quel groupe a visité quel monument ?

Cette question, comme on a vu, est ambiguë entre deux lectures en liste de paires, selon le mot interrogatif lié au discours. La structure syntaxique (structure fonctionnelle) reste la même, tandis qu'il y a deux structures informationnelles qui sont associées à cette structure fonctionnelle.

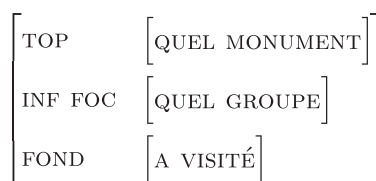
Structure fonctionnelle :



Structure informationnelle 1 :



Structure informationnelle 2 :



## 9. Conclusion

Dans cet article, nous avons proposé une analyse lexicale-fonctionnelle des questions multiples du français. Nous avons identifié trois types de questions multiples : les questions multiples sans coordination, les questions multiples avec coordination préverbale, et les questions multiples avec coordination finale et montré que le premier et le troisième type contiennent deux sous-catégories selon le registre du français en question (le premier mot interrogatif est soit extrait, soit il reste *in situ*).

Nous avons vu que, contrairement à d'autres langues, en français la syntaxe n'est pas révélatrice quant à la structure informationnelle des questions multiples à lecture en liste de paires, tandis que l'ancrage discursif est crucial pour donner une réponse congruente à la question (c'est l'ensemble dénoté par le mot interrogatif ancré qui est exhaustivement apparié avec les éléments de l'ensemble dénoté par l'autre mot interrogatif).

Pour résoudre ce problème, nous nous sommes appuyés sur la Grammaire-Lexicale Fonctionnelle, qui, grâce à son architecture de niveaux représentationnels parallèles, nous a permis d'encoder les informations syntaxiques et discursives à des niveaux de représentations différents. Nous avons ainsi proposé que les mots interrogatifs ancrés correspondent à des *topiques* et les autres à des *focus* dans la structure informationnelle, ce qui permet de leur assigner une interprétation différente au niveau sémantique (liste de paire ou paire unique).

## Bibliographie

- Abeillé, A. (2007) : *Les grammaires d'unification*. Paris : Lavoisier.
- Bresnan, J. (2001) : *Lexical-Functional Syntax*. Malden MA & Oxford : Blackwell.
- Butt, M. & T. H. King (2001) : Structural topic and focus without movement. In : M. Butt & T. H. King (eds.) *Proceedings of the LFG '01 Conference*, Berkeley : University of California. (<http://www.csl.stanford.edu/publications/LFG2/lfg01.html>)
- Comorovski, I. (1996) : *Interrogative Phrases and the Syntax-Semantics Interface*. Dordrecht : Kluwer.
- Dalrymple, M. (2001) : *Lexical Functional Grammar (Syntax and Semantics 34)*. Academic Press : New York.
- É. Kiss, K. (1992) : A többszörös kérdésekről. In : L. Hunyadi, Z. Lengyel, K. Klauy & G. Székely (eds.) *Könyv Papp Ferencnek*, Debrecen : KLTE. 79–90.
- É. Kiss, K. (1993) : *Wh-Movement and Specificity*. *Natural Language and Linguistic Theory* 11 : 83–120.

- É. Kiss, K., F. Kiefer & P. Siptár (1998): *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Osiris Kiadó.
- King, T. H. (1997): Focus domains and information structure. In: M. Butt & T. King (eds.) *Proceedings of the LFG97 Conference*, San Diego: University of California.
- Komlósy, A. (2001): *A lexikai-funkcionális grammatika mondattanának alapfogalmai (Segéd-könyvek a nyelvészet tanulmányozásához VII, Nem transzformációs nyelvtanok I)*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Krifka, M. (2001): For a structured meaning account of questions and answers. In: C. Féry & W. Sternefeld (eds.) *Audiatu Vox Sapientiae. A Festschrift for Arnim von Stechow*, Berlin: Akademie-Verlag, 287–319.
- Krifka, M. (2008): Basic notions of information structure. In: C. Féry & M. Krifka (eds.) *Interdisciplinary Studies of Information Structure 6*, Potsdam, 7–50.
- Lipták, A. (2001): On the syntax of *Wh*-items in Hungarian. Doctoral dissertation, LOT, Leiden.
- Rooth, M. (1992): A theory of focus interpretation. *Natural Language Semantics* 1: 75–116.

## TRATTI LINGUISTICI IN COMUNE NEI DIALETTI ITALOGRECI E ITALIANI DELL'ITALIA MERIDIONALE CON PARTICOLARE RIGUARDO ALL'USO DELL'INFINITO

ANITA NOÉMI SZABÓ

Università Loránd Eötvös di Budapest  
Dottorato di Ricerca – Romanistica  
Múzeum körút 4/A  
H-1088 Budapest  
Ungheria  
szaboanitanoemi@hotmail.com

**Abstract:** In the southern part of Italy, especially in Calabria, Salento and Sicily, there was an important presence of Greek colonies throughout history and as a result of this close geographical relation, there are several linguistic features shared by these languages. The main subject of this paper is the evolution of the infinitive in Italian and Greek as well as the influence of the disappearance of the Greek infinitive on the Southern Italian dialects.

**Keywords:** Southern Italian, dialects, Greek, Italian, infinitive

### 1. Introduzione

Nella parte meridionale dell'Italia, nella Calabria centro-meridionale e nel Salento ancora oggi si trovano alcuni villaggi grecofoni. I primi greci arrivarono nell'Italia meridionale e in Sicilia durante il periodo classico e dopo, durante il periodo bizantino, arrivò una seconda grande ondata. Esaminando la suddivisione dialettale dell'Italia, vediamo che in queste zone il gruppo dialettale chiamato “meridionale estremo” mostra notevoli differenze rispetto ai vicini dialetti meridionali. Queste differenze in parte possono essere attribuite alla presenza greca. Uno degli esempi più caratteristici è la parziale mancanza dell'infinito nei dialetti meridionali estremi.

Gli esempi calabresi centro-meridionali, salentini e siciliani del territorio messinese sono scelti da traduzioni dialettali della novella di Boccaccio



raccolte da Papanti (*Decamerone, giornata I, novella IX.*) e da testi citati in monografie dialettali. Gli esempi italogreci sono raccolti da diverse antologie letterarie.

## 2. Storia delle colonie greche nell'Italia meridionale

I primi greci vennero in Sicilia e nell'Italia meridionale nei secoli VIII–VI a.C. Il rapido sviluppo dell'agricoltura e del commercio delle colonie ebbe un effetto favorevole anche sulla vita economica della metropoli. Nel 280–272 a.C. Roma, sempre più forte e potente, conquistò i territori greci dell'Italia meridionale, ma ancora ai tempi di Augusto la grecità era viva nelle città di Napoli, Taranto, Reggio e in Sicilia Orientale a Siracusa, Catania, Taormina e Messina. La seconda grande ondata di greci venne nell'Italia meridionale durante il periodo bizantino, prima di tutto alla fine del VI e durante tutto il VIII secolo in conseguenza delle invasioni arabe e slave (Browning 1995:172). La sopravvivenza della grecità fino a oggi venne aiutata dal fatto che le città costiere erano cadute in rovina a causa della malaria, degli invasori e la gente si era trasferita nelle montagne. In Calabria i sette villaggi grecofoni all'inizio del XX secolo non erano quasi in nessun modo collegati con il mondo esterno. La situazione non era tanto diversa neanche nella Terra d'Otranto.

### 2.1. Teorie sull'origine della grecità nell'Italia meridionale

Riguardo l'origine dei greci nell'Italia meridionale esistono due teorie principali. Secondo alcuni studiosi i greci si sono trasferiti qui ancora in epoca antica, cioè sarebbero la continuazione della Magna Grecia, altri invece affermano che non si può parlare di una continuità tra i greci dell'antichità e quelli trasferiti nei tempi di Bisanzio, perciò i greci di oggi avrebbero origine nei tempi bizantini.

Il più grande sostenitore della “teoria bizantina” fu uno studioso del secolo XIX, Giuseppe Morosi, il quale nel 1870 pubblicò la sua raccolta di canti popolari, leggende, preghiere ed inni religiosi della Terra d'Otranto. Egli, da un dettagliato esame linguistico ma anche filologico e storico di questi testi, deduce la conseguenza che la lingua di queste colonie non è un'alterazione graduale del dorico, ma è l'idioma nuovo che si andava costituendo in Grecia

fino al secolo X. Secondo la sua opinione i greci giunsero in Italia non prima del sesto nè dopo il decimo secolo (Morosi 1994:186–212).

Gerhard Rohlfs invece sostiene la continuazione dell'antichità della Magna Grecia. Secondo la sua tesi, col diffondersi del Cristianesimo la lingua greca si rafforzò ancora di più essendo la lingua dei primi cristiani. Gli inizi del monachesimo nell'Italia meridionale non sono ben chiari, ma certamente connessi con l'introduzione del rito greco che avvenne nel VI secolo con l'epicentro in Sicilia dove nel IV–VI secolo nella parte orientale la maggioranza della popolazione era d'origine greca. Dopo, con l'estendersi del potere saraceno in Sicilia iniziò l'emigrazione nelle provincie meridionali dove si continuò il monachesimo. Il greco è la lingua dei documenti pubblici fino alla seconda metà del XIII secolo, quando il potere bizantino da molto tempo era stato soppiantato dai Normanni e dagli Svevi. In Sicilia, in Calabria e nel Salento ancora nel XII–XIV secolo documenti latini, testi in italiano e siciliano antico (diplomi, prediche, testi biblici) venivano trascritti spesso con lettere greche. Il semplice fatto che i Bizantini in nessun altro territorio del loro vasto impero siano riusciti a diffondere nuovamente la lingua greca (si pensi all'Asia Minore, e Ravenna, alla Sardegna) dimostra secondo Rohlfs quanto sia dubbia la teoria bizantina (Rohlfs 1980:28–33).

## 2.2. Situazione odierna dei dialetti greci nell'Italia meridionale

Uno dei territori soprammenzionati è la Calabria che è divisa in due parti dall'istmo di Catanzaro, in quella Citeriore ovvero "latina" e in quella Ulteriore ovvero "greca". Il grecanico della Bovesia (nella provincia di Reggio Calabria) si parlava all'inizio del XX secolo in sette villaggi: Bova, Roghudi, Chorio di Roghudi, Roccaforte del Greco, Condofuri, Gallicianò, Amandola. Oggi solo due villaggi sono ancora abitati: Gallicianò, il più povero e il più isolato e Bova. Su questo territorio troviamo 13.049 abitanti (ISTAT 1995). Molti degli abitanti nei passati venti anni si sono trasferiti a Reggio Calabria oppure nei villaggi vicino al mare, come Roghudi Nuovo, Bova Marina, Condofuri Marina, Mélito Porto Salvo dove si sono fusi con i Calabresi e si usa sempre di più il dialetto locale al posto del greco (Profili 1999:32–34).

Il grico si parla nella provincia di Lecce nella cosiddetta Grecìa Salentina in nove villaggi: Calimera, Castrignano dei Greci, Corigliano d'Otranto, Zollino, Sternatia, Martano, Martignano, Melpignano e Soleto con un numero di abitanti di 41.504 persone (*op.cit.* :34).

I grecofoni dell'Italia meridionale sono tutti bilingui e la lingua greca viene usata sempre meno, specialmente dai giovani. L'uso del greco è in crisi soprattutto nella Calabria meridionale. Negli ultimi tempi troviamo varie iniziative per conservare questa lingua, per esempio viene insegnata a scuola in qualche ora alla settimana.

### 3. L'infinito

Nei dialetti della Calabria meridionale, del Salento e della Sicilia, probabilmente per effetto dell'influenza dei dialetti greci una volta largamente diffusi, i complementi verbali all'infinito caddero largamente in disuso. Al loro posto comparvero forme verbali finite al presente, introdotte da uno speciale complementatore. Questa peculiarità sintattica distingue questi dialetti dal resto dell'italoromanzo e li accomuna a varie lingue balcaniche, come il greco moderno, il bulgaro, il rumeno, il serbo e l'albanese, dove si incontrano strutture molto simili.

La diffusione di questo costrutto sembra legata alla dominazione bizantina, tanto nella Penisola Balcanica che nell'Italia meridionale, non come influsso di una innovazione esterna, ma come rafforzamento di una tendenza già presente nel latino regionale. Nel greco antico l'infinito della dipendente poteva essere sostituito con *ina* e l'indicativo e tale uso, generalizzato nel bizantino del IX secolo, è stato trasportato anche nei territori dominati dai Bizantini. (Mancarella 1998: 287–288)

#### 3.1. La perdita dell'infinito greco

Nel greco antico l'uso dell'infinitivo era molto diffuso. Le varie forme dell'infinito greco esprimevano prima di tutto differenze aspettuali. Il presente esprimeva l'aspetto durativo, l'aoristo l'aspetto momentaneo e il perfetto l'aspetto compiuto oppure lo stato presente.

Le funzioni dell'infinito nel greco antico erano le seguenti:

(1) Soggetto nelle costruzioni impersonali:

ἐξεστὶ σοι... ἀνδρὶ γενέσθαι<sup>1</sup> (Xen.Anab.7.1.21.)

<sup>1</sup>Gli esempi del greco antico e medievale sono citati da Brian (1983: 47–62). Per più dettagliate spiegazioni v. Brian (1983: 47–85).

- (2) Complemento oggettivo con molti verbi principali, come i verbi che esprimono “dire, pensare, volere”. Abbiamo due tipi:
- a. il soggetto del verbo principale coincide con l’oggetto dell’infinito (soggetto non espresso):  
 Τάντ’ ἐθέλω δόμεναι  
 ‘do tutto volentieri’  
 (Il 7.364)
  - b. il soggetto del verbo principale non coincide col soggetto dell’infinito (soggetto espresso):  
 ἀλλά πόθε Ζεὺς ἦθελ’ Ἀχαιοῖσιν θάνατον πολέεσσι γενέσθαι  
 ‘un giorno Zeus vorrà la morte di molti Achai’  
 (Il 19.274)
- (3) In proposizioni dove il soggetto della subordinata diventa il soggetto della frase matrice:  
 δοκέεις δέ μοι οὐκ ἀπινύσσει = δοκεῖ μοισε οὐκ ἀπινύσσειν  
 ‘fai pure quello che ti dico io, perché vedo che non sei stupido’  
 (Od 5.342)
- (4) Come complemento di sostantivi e aggettivi:  
 ἐτοιμοί εἰσι μάχεσθαι  
 ‘è pronto per lottare’  
 (Xen. Cyrop. 4.1.1.)
- (5) Nelle proposizioni finali, prima di tutto con verbi che esprimono movimento:  
 δέκα τῶν νεῶν προύπεμψαν ἐς τόν μέγαν λιμένα πλεῦσαι  
 ‘dieci giovani hanno mandato innanzi nel porto per sbarcare’  
 (Tuc. 6.50)
- (6) Come proposizione attributiva:  
 ταύτην τὴν χώραν ἐπέτρεψε διαπάρσαι τοῖς Ἑλλησιν  
 ‘ha lasciato agli Elleni a derubare questa terra’  
 (Xen. Anab. 1.2.19.)

(7) Con proposizioni avverbiali con varie congiunzioni, p.e.: ὥστε, πρὶν

(8) Come infinito sostantivato:

τοῦτο ἐστὶ τὸ ἀδικεῖν  
 ‘questa è l’ingiustizia’  
 (Plat.Gorg. 483c)

Al posto dell’infinito sostantivato si diffusero suffissi sostantivali. Mentre dell’infinito sostantivato si poteva declinare solo l’articolo, i nuovi sostantivi si potevano declinare pienamente

- a. τὸ φιλεῖν > τὸ φίλημα ‘il baciare’  
 b. τὸ καπνίζειν > τὸ κάπνισμα ‘il fumare’  
 c. τὸ γράφειν > τὸ γράψιμο ‘lo scrivere’

L’infinito in generale cominciò a perdere terreno già nel greco classico tardo, dove ci sono esempi già in Tucidide. Dove secondo la grammatica classica ci dovrebbe essere l’infinito, troviamo l’infinito rafforzato dal genitivo singolare neutro τοῦ.

Ξυναέπειθε δέ καὶ ὁ Ἑρμοκράτης οὐχ ἴκιστα τοῦ ταῖς ναυσὶ μὴ ἀθυμεῖν πρὸς τοὺς Ἀθηναίους ‘Ci si è messo anche Ermocrate a convincerli di non essere senza fiducia negli ateniesi sul mare’ (Tuc.7.21.3.)

Questo uso di τοῦ diventa sempre più frequente e nella Koiné è già un fenomeno regolare, mentre l’infinito perde dalla sua forza.

Un fattore molto importante è che le desinenze degli infinitivi si semplificano (cade la “n” finale) durante il Medioevo: le desinenze dell’infinito e del congiuntivo finiscono per coincidere, così l’infinito viene spiegato come congiuntivo.

Le desinenze del greco antico:

	Attivo	Mediopassivo	Passivo
Presente/Futuro	-ειν	-σθαι	—
Aoristo 1.	-(σ)αι	-σθαι	-θηῖναι
Aoristo 2. (a.forte)	-ειν	-σθαι	-ῆναι
Perfectum	-ειν	-σθαι	—

Le desinenze medievali (dal XII secolo):

	Attivo	Mediopassivo
Presente/Futuro	-ειν	-θη(ν)
Aoristo 1.	-(σ)ει(ν)	-θη(ν)
Aoristo 2.	-ει(ν)	-θη(ν)

Anche se l'infinito era una categoria che si perdeva piano piano già dal periodo ellenistico, il suo uso sopravvive fino al XVI. sec. Quest'evoluzione della perdita dell'infinito si può ben osservare nei manoscritti della stessa opera appartenenti a secoli diversi, come nel caso della Cronaca di Morea dove nel manoscritto del XIV. sec. troviamo ancora l'infinito che un secolo più tardi viene già sostituito del verbo finito:

(9) manoscritto di Copenaghen, XIV. sec. (si ha ancora l'infinito):

ο ρήγας άρξετον λαλεί 'il re iniziò a parlare' (Morea 7118 (H))

(10) manoscritto di Parigi XVI. sec. (l'infinito già sostituito dalla congiunzione "na" + congiuntivo):

ο ρήγας ήρξεν να λαλή 'il re iniziò a parlare' (Morea 7118 (P))

L'uso dell'infinito sopravvive fino a quest'epoca nei casi dove nella lingua della Bibbia il suo uso era obbligatorio, cioè dopo i verbi μπορώ (potere), τολμώ (osare, permettersi), άρχομαι/αρχίζω (iniziare), μέλλω (avere intenzione di). Si trovano esempi anche con aggettivi e con l'infinito sostantivato. Nel greco medievale l'uso dell'infinito è molto diffuso con i verbi έχω (avere) e θέλω (volere) per esprimere il perfetto o il futuro oppure con diversi valori modali come il condizionale.<sup>2</sup>

### 3.2. L'infinito oggi nei dialetti greci dell'Italia meridionale

Al posto dell'infinito, che non esiste nella lingua neogreca e così neanche in questi dialetti, si usa il congiuntivo formato dal verbo reggente + particella *na* + verbo principale. Il verbo reggente esprime il tempo e la persona

<sup>2</sup> Il verbo έχω + infinito, poi dal X. sec. anche θέλω + infinito si usavano per esprimere il futuro. Oltre a questo είχα + infinito più tardi έχω + infinito si usavano anche come perfetto.

mentre il verbo principale l'aspetto (perfettivo o imperfettivo) e la persona. In questi dialetti si trovano rari esempi dove manca la particella *na*. Al contrario con i dialetti italiani estremi l'infinito non si mantiene in nessun caso:<sup>3</sup>

- (11) *Na'rti na tus liberèfsi*  
 'che venisse a liberarli'  
 (Martano, Gr.S.: 3)
- (12) *ti fsihi na mas sarvèfsi*  
 'per salvarci l'anima'  
 (Martano, Gr.S.: 3)
- (13) *stracco èbbiache na càisi*  
 'stanco prese a sedere'  
 (Martano, Gr.S.: 4)
- (14) *c'evò en eho na dafso canèa mati*  
 'ed io non ho da mutare alcuna camicia'  
 (Castignano dei Greci, Gr.S.: 36)
- (15) *na gliciani o lemò*  
 'per addolcirmi la bocca'  
 (Corigliano, Gr.S.: 48)
- (16) *e kkáto na pírome to pedì. . .*  
 'e meglio condurre il fanciullo. . .'  
 (Roccaforte, Gr.C.: 129)
- (17) *egò de ssóno pléo (na) stathò arrássu*  
 'io non posso più star lontano'  
 (Rochudi, Gr.C.: 281)
- (18) *evò en eho ti vali*  
 'io non ho che mettere'  
 (Castignano dei Greci, Gr.S.: 36)

<sup>3</sup> Gli esempi per l'uso dell'infinito sono citati da Morosi (1994) (Gr.S.) e Rossi Taibbi & Caracausi (1959) (Gr.C.).

### 3.3. L'uso dell'infinito nel Salento, nella Calabria centro-meridionale e nell'area messinese

Nei dialetti meridionali estremi la sostituzione dell'infinito avviene per mezzo d'una congiunzione che è nel Salento il *ku* < QUOD, congiunzione che, anche quando risulta omessa, lascia traccia nel raddoppiamento sintattico (*voli ddormi, vulia vveni*). Nell'Italia meridionale, dalla Sicilia agli Abruzzi con i verbi di volontà si utilizza la congiunzione *ku* < QUOD (oppure *mu* < MODO) e con i verbi dichiarativi si utilizza *ka* < QUIA.

La base all'ipotesi che la perdita dell'infinito è causata dal greco, in base alla sopravvivenza di certi infiniti nel greco medievale ci aspetteremmo anche nell'italiano di avere l'infinito sostantivato e l'infinito almeno dopo i verbi *cominciare, permettersi, avere intenzione di, potere, avere, dovere*.

#### Avere

Dopo il verbo *avere* abbiamo sia l'infinito che la subordinazione:<sup>4</sup>

(19) esempi con l'infinito:

- a. *comu mm' baggiu cumpurtare cu li affari mmia*  
'come devo comportarmi con i miei affari'  
(Copertino-diocesi di Nardò, BOCC: 478)
- b. *ma ncarchidunu nci appi a diri*  
'ma fuvvi chi le disse'  
(Palmi- provincia di Reggio Calabria, BOCC: 159)

(20) esempi con verbo finito:

- a. *k avianu m akkúpanu i tjérri*  
'dovevano occupare le terre'  
(Pazzano-provincia di Reggio Calabria, F: 94)
- b. *aviria 'm'usu lu sangu*  
'dovrei usare il sangue'  
(Catanzaro: 3084)

<sup>4</sup> Gli esempi per l'uso dell'infinito sono citati da Papanti (1875) (=BOCC); Mancarella (1975) (=M); Brevini (1999) (=PD); Falcone (1976) (=F).



**Potere**

Con il verbo *potere* si ha sempre l'infinito:

- (21) *non si putìa dari paci*  
 'non si poteva consolare'  
 (Messina, BOCC: 280)
- (22) *nu putìa baire vindetta*  
 'non poteva avere vendetta'  
 (Arnesano- diocesi di Lecce, BOCC: 47)
- (23) *se iò ti pozzu jutare a Ssignurìa di quarche cosa*  
 'se io posso aiutare Vossignoria in qualche cosa'  
 (Copertino-diocesi di Nardò BOCC: 478)
- (24) *senza cu pozza avire*  
 'senza che possa avere'  
 (Muro Leccese-diocesi di Otranto, BOCC: 486-487)
- (25) *se ieu putìa fare*  
 'se io lo potessi fare'  
 (Specchia-diocesi di Ugento-S. Maria di Leuca, BOCC: 488)
- (26) *putesse cu' 'a santa pacenzia suppurtàre*  
 'potessi con la santa pazienza sopportare'  
 (Taranto, BOCC: 489)
- (27) *ka putivi kančare aųramente*  
 'che potevi cambiare diversamente'  
 (Melendugno-diocesi di Lecce M: 44)
- (28) *ma cui potìa pensari*  
 'ma chi poteva pensare'  
 (Galatro-Calabria PD: 3058)
- (29) *puezzi cchiare comu faci quandu ntorna te nnamori*  
 'possa trovare tu ciò che fai quando ti innamorerai di nuovo'  
 (Lecce PD: 3096)

- (30) *cu' mai scordari si po' di tia?*  
 'chi può mai scordarsi di te?'  
 (Catanzaro, PD: 3051)

### Cominciare

Troviamo sia l'infinito che il verbo finito:

- (31) esempio con l'infinito:
- a. *'ncuminzandu a vindicari l'offisa*  
 'cominciando a vendicare l'offesa'  
 (Messina, BOCC: 280)
  - b. *ccuminsò a dare li cacatozze*  
 'cominciò a perseguire'  
 (Galatone-diocesi di Nardò, BOCC: 480)
  - c. *cumenzau a dire*  
 'cominciò a dire'  
 (Maglie-diocesi di Otranto, BOCC: 482-483)
- (32) esempio con verbo finito:
- ccuminzau di sta signura cu vvéndaca tutti li mali*  
 'cominciò a vendicare tutti i mali fatti a questa signora'  
 (Brindisi, BOCC: 478)

### Volere

Risultano due esiti, uno con l'infinito e l'altro con verbo finito:

- (33) esempi con l'infinito:
- a. *non volia scindari*  
 'non voleva venire'  
 (Catanzaro, PD: 3051)
  - b. *a cui voli mbroggiari*  
 'e chi vuole imbrogliare'  
 (Galatro-Calabria, PD: 3062)

- c. *bulennu avire quarche consolazione*  
 ‘volendo avere qualche consolazione’  
 (Muro Leccese-diocesi di Otranto, BOCC : 486–487)
- d. *vulisse pigghiàre contr’ a crona sova*  
 ‘... volesse prendersela contro la corona sua’  
 (Taranto, BOCC: 489)

(34) esempi con verbo finito:

- a. *vulìa cu se la scunta cu la Rre ciacca ghera ’nnu babuinu*  
 ‘pensò di pungere la debolezza del Re’  
 (Araeo, diocesi di Nardò BOCC: 476–477)
- b. *vogghiu a nsomma cu sacciu*  
 ‘voglio insomma a sapere’  
 (Brindisi, BOCC: 478)
- c. *jeu ’ogliu ’mparu*  
 ‘io voglio imparare’  
 (Muro Leccese-diocesi di Otranto, BOCC: 486–487)
- d. *ójiu me kačču*  
 ‘voglio dissodarmi’  
 (Taviano, diocesi di Nardò, M.: 43)
- e. *vorria mu mi lu scordu*  
 ‘vorrei dimenticare’  
 (Galatro-Calabria, PD: 3061)
- f. *di Tia vurìa ‘mu cantu li grandizzi*  
 ‘vorrei cantare le tue grandezze’  
 (Catanzaro, PD: 3083)

### **Dovere**

Con il verbo ‘dovere’ non si sono trovati esempi, però gli esempi trovati con ‘avere’ con il significato di ‘dovere’ sono sia con l’infinito, che con verbo finito.

### **Permettersi, avere intenzione di**

Non si sono trovati esempi.

**Infinito sostantivato**

Lo abbiamo regolarmente:

- (35) *a zichi-zachi lu caminari*  
 ‘camminavo zigzagando’  
 (Catanzaro, PD: 3050)
- (36) *mmienzu a nnu sciudecare de le umbrelle*  
 ‘fra l’ondeggiare degli ombrellini’  
 (Cavallino-Puglia, PD: 3099)
- (37) *sciù, e a lu turnare*  
 ‘andò e al ritorno’  
 (Lecce, BOCC: 480–481)

L’infinito trovato con altri verbi:

**Fare**

Nella maggior parte dei casi si ha l’infinito:

- (38) esempi con l’infinito:
- a. *comu te faci passare tante male parole?*  
 ‘come fai tollerare tante male parole?’  
 (Aradeo, diocesi do Nardò BOCC: 476–477)
  - b. *cu la fàzzanu ’mpaurare*  
 ‘per impaurirla’  
 (Copertino-diocesi di Nardò, BOCC: 478)
  - c. *cu fazza a bidire allu Re*  
 ‘a far vedere al Re’  
 (Galatone-diocesi di Nardò, BOCC: 480)
  - d. *ti fазze sapère*  
 ‘ti faccio sapere’  
 (Taranto, BOCC: 489)
  - e. *chiji li fimmani fannu ’mpacciari*  
 ‘questi le donne fanno impacciare’  
 (Catanzaro, PD: 3050)

- f. *mi fa sbituperari pe la via*  
 ‘mi mette alla berlina per la vita’  
 (Galatro-Calabria, PD: 3059)

(39) esempi con verbo finito:

- a. *comu tu faci cu soffri quidde...*  
 ‘che fai tu a soffrire ciò’  
 (Maglie-diocesi di Otranto, BOCC: 482–483)
- b. *comu faci cu suppuerti...?*  
 ‘come fai sopportare...?’  
 (Copertino-diocesi di Nardò BOCC: 478–479)

### Pensare

Abbiamo sia casi quando segue la preposizione *a/d’* + l’infinito, sia casi con la congiunzione + verbo finito:

(40) esempi con la preposizione + l’infinito:

- a. *pensau de scire a ricorrere a llu Rre*  
 ‘pensò di andare a ricorrere al Re’  
 (Maglie-diocesi di Otranto, BOCC : 482–483)
- b. *pensou de ‘scire a rucurrere allu Re*  
 ‘pensò di andare a ricorrere al Re’  
 (Specchia-diocesi di Ugento-S.Maria di Leuca, BOCC: 488)

(41) esempi con la congiunzione + verbo finito:

- a. *pinsàu cu ffazza capiri a llu Rrei*  
 ‘pensò di far capire al Re’  
 (Brindisi, BOCC: 478)
- b. *pinsau mi punci stu babbuinu di Re*  
 ‘pensò di pungere questa debolezza del Re’  
 (Messina, BOCC: 280)
- c. *pinzau cu ba ricrama a li Rre*  
 ‘pensò di andarsene a ricorrere al Re’  
 (Arnesano-diocesi di Lecce, BOCC: 477)

- d. *pinsò cu bàscia e cu ndi fazza rimportu allu Re*  
 ‘pensò di andarsene a ricorrere al Re’  
 (Galatone-diocesi di Nardò, BOCC: 480)

### Sapere

Dopo il verbo sapere si ha sempre l’infinito:

- (42) *sai portare chena la isazza*  
 ‘tieni la prudenza’  
 (Galatone-diocesi di Nardò, BOCC: 480)
- (43) *no’ sapìa vennicare cu’ la giustizia lu male*  
 ‘non sapeva vendicare con la giustizia il male’  
 (Specchia-diocesi di Ugento-S.Maria di Leuca, BOCC: 488)
- (44) *non sapìa trovarì*  
 ‘non sapeva trovare’  
 (Tropea-provincia di Reggio Calabria, BOCC: 167)
- (45) *sì nu amicu sti chiacchiari sa fari*  
 ‘se un amico organizza di questi scherzi’  
 (Galatro-Calabria, PD: 3059)

### Vedere

Ho trovato un esempio nel quale si ha l’infinito:

- (46) *eu mì vidìa pregari*  
 ‘mi vedevo pregato’  
 (Galatro-Calabria, PD: 3057)

### Venire

Ho trovato un caso dove si usa il verbo finito:

- (47) *vìnni ’m ’abbùscu pani*  
 ‘venni a buscarmi pane’  
 (Catanzaro, PD: 3078)

### Andare

L'esempio trovato è con l'infinito:

- (48) *annau a ricurriri a lu Re*  
 'andò a ricorrere al Re'  
 (Messina, BOCC: 280)

### Sperare

Nell'esempio trovato si ha l'infinito:

- (49) *non spirandu di aviri giustizzia*  
 'non sperando di avere giustizia'  
 (Messina, BOCC: 280)

### Preposizioni

#### La preposizione *a*

Dopo la preposizione *a* si ha l'infinito:

- (50) *a sintire sta ...*  
 'a sentire questa...'  
 (Galatone-diocesi di Nardò, BOCC: 480)

- (51) *cà si mortipricàru a non finìri*  
 'che si moltiplicarono a non finire'  
 (Catanzaro, PD: 3081)

#### La preposizione *per*

Esistono due soluzioni:

- (52) *per* + infinito
- a. *nu sta begnu pe dimmandare vindetta*  
 'non sono venuta per chiedere vendetta'  
 (Arnesano-diocesi di Lecce, BOCC: 47)

- b. *no vvegnu pi circari vindetta*  
‘non vengo per cercare vendetta’  
(Brindisi, BOCC : 478)
- c. *no’ vegnu ’nnanti tie pe’ avire vennetta*  
‘non vengo davanti a te per avere vendetta’  
(Specchia-diocesi di Ugento-S. ,Maria di Leuca, BOCC: 488)

(53) *per* + congiunzione + verbo finito

- a. *ncignai di li primi anni pemmu ricivu mbiti*  
‘cominciai dai primi anni a farmi invitare’  
(Galatro-Calabria, PD: 3056)
- b. *si ammucciava pemmu scappa*  
‘si nascondeva per scappare’  
(Galatro-Calabria, PD: 3057)
- c. *jivi pemmu cavarcu*  
‘andai a cavalcarlo’  
(Galatro-Calabria, PD: 3059)
- d. *chi sulu t’ aiùta pi’ mu mùori*  
‘che solo ti aiuta a morire’  
(Catanzaro, PD: 3080)
- e. *pi’ mu parru cu’ Ttia, Mamma e Riggina*  
‘per parlare di te, mamma e Reggina’  
(Catanzaro, PD: 3084)

#### 4. Conclusione

Esistono vari fenomeni linguistici che rappresentano punti di collegamento tra la lingua greca e i dialetti estremi dell’Italia meridionale, come per esempio il frequente uso del passato remoto al posto del passato prossimo o l’uso del futuro perifrastico, i quali fenomeni possono essere attribuiti all’influenza italiana sui dialetti italogreci.

In questo articolo abbiamo esaminato l’influenza più importante dei dialetti italogreci sui dialetti italiani estremi che è la parziale perdita dell’infinito. Questo fenomeno non si trova in nessun altra lingua neolatina e può essere collegato al greco e tramite questo alle lingue balcaniche.



**Bibliografia**

- Brevini, F. (1999): *La poesia in dialetto, tomo II-III*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Brian, D. J. (1983): *The synchrony and diachrony of the Balkan infinitive. A study in areal, general and historical linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Browning, R. (1995): Η μεσαιωνική και νέα ελληνική γλώσσα. Αθήνα. Εκδόσεις Δ.Μ. Παπαδήμα
- Falcone, G. (1976): *Profilo dei dialetti italiani – Calabria*. Pisa: Pacini Editore.
- Mancarella, G. B. (1975): *Profilo dei dialetti italiani*. Consiglio Nazionale delle Ricerche, Centro di Studio per la Dialettologia Italiana, Pacini Editore.
- Mancarella, G. B. (1998): *Salento Monografia regionale della “Carta dei dialetti Italiani”*. Lecce: Edizioni del Grifo.
- Morosi, G. (1994): *Studi sui dialetti greci della Terra d’Otranto*. Bologna: Arnoldo Forni Editore.
- Papanti, G. (1875): *I parlari italiani in Certaldo alla festa del V. centenario di messer Giovanni Boccaccio*. Livorno: Tipi di Francesco Vigo.
- Profili, O. (1999): Η Ελληνική στη Νότια Ιταλία, Διαλεκτικοί Θυλακοί τις Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Ελληνική Δημοκρατία, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων .
- Rohlf, G. (1980): *Calabria e Salento Saggi di Storia linguistica Studi e ricerche*. Ravenna: Longo Editore.
- Rossi Taibbi, G. & G. Caracausi (1959): *Testi neogreci di Calabria*. Palermo: Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neogreci.

## CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE L'ÉVOLUTION DE CERTAINEMENT

ESZTER KOÓS

Université Eötvös Loránd  
Múzeum körút 4/C  
H-1088 Budapest  
Hongrie  
koos.eszter@gmail.com

**Abstract:** The aim of this paper to describe the various uses of the adverb *certainement* 'certainly', based on 16th-century French texts. Having provided a short summary of the treatment of *certainement* in contemporary grammars, in the first – theoretical – part I will argue that the development of adverbs is a part of grammaticalisation processes. Based on the examples of *Frantext*, I will show that *certainement* was present in 16th-century French both as an adverb of manner and as a sentential adverbial.

**Keywords:** *certainement*, adverb, sentence adverbial, grammaticalisation, 16th century

### I. Introduction

Beaucoup d'études s'occupent de la description des adverbes modaux en français contemporain, mais les modalisateurs en diachronie sont moins explorés. Notre objectif est de décrire les valeurs sémantiques et pragmatiques de l'adverbe *certainement* à partir des données du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

En ce qui concerne le français actuel, dans le classement syntaxique de Molinier & Levrier (2000), *certainement* appartient aux adverbes de phrase disjonctifs d'attitude, à l'intérieur de ce groupe, aux adverbes modaux (*apparemment, assurément, forcément, certes, peut-être*). Ces adverbes ne forment pas de classe homogène, ils diffèrent selon des points de vue formels, fonction-

<sup>1</sup>Ce travail fait partie d'une recherche sur les changements sémantiques et pragmatiques de *certainement*.

nels, syntaxiques et sémantiques. *Certainement* peut avoir plusieurs significations qui varient selon le contexte ou selon sa position dans la phrase.

Nous voudrions montrer quel est l'état de l'évolution de *certainement* au XVI<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, s'il y a des traces de l'affaiblissement de l'adverbe de manière et quels sont ses emplois comme adverbe de phrase. Mais premièrement, nous montrons que le processus par lequel un adverbe de manière devient un adverbe de phrase fait partie de la grammaticalisation. Notre corpus est constitué par l'ensemble des occurrences de *certainement* dans *Frantext* (224) et éventuellement, on recourt au *Dictionnaire du Moyen Français*.

## 2. Grammaticalisation et l'évolution de *certainement*

L'évolution des adverbes modaux appartient, au sens large de la définition, à la grammaticalisation. En ce qui concerne la subjectification dans la grammaticalisation, Traugott (2004) donne l'exemple des adverbes de manière devenus adverbes modaux. La signification de ces adverbes évolue vers une subjectivité plus grande : elle est de plus en plus associée à l'attitude du locuteur. Le changement d'«Adverbe interne de Proposition > Adverbe de Phrase > Particule Discursive» est «une évolution supplémentaire» de la grammaticalisation (*op.cit.* : 295–296). Normalement, cette évolution nécessite la réduction de l'autonomie et de la portée syntaxique, mais Traugott montre que ces caractéristiques ne sont pas essentielles pour la grammaticalisation. Dans ce sens-là, elle donne la nouvelle définition de la grammaticalisation : «le processus par lequel le matériau lexical devient grammatical dans les contextes pragmatiques et morphosyntaxiques fortement contraints, et par lequel du matériau déjà grammatical devient plus grammatical» (*ibid.* : 325).

Les travaux de Combettes (1995; 1997; 2006) sur les adverbes contextuels sont basés sur la grammaticalisation, mais dans la plupart des cas il s'occupe des syntagmes prépositionnels portant sur l'énonciation elle-même. Il constate qu'un changement de valeur se produit toujours de la composante propositionnelle vers la composante textuelle, après vers la composante expressive (Combettes 1995 : 38). C'est à partir de ces trois composantes qu'il examine les adverbes contextuels : «l'adverbial est complément de verbe, en position postverbale (*X agit sincèrement*), il se spécialise dans des contextes de verbes de parole (*X dit sincèrement que...*); après un déplacement en zone initiale (*sincèrement, je dis que...*), une ellipse conduit à : *sincèrement, P*»

(Combettes 2006 : 49–50). Ces étapes ne sont pas obligatoires, quelquefois l'évolution ne concerne que deux étapes sur ces trois, mais il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'un simple remplacement d'une signification à l'autre.

Même s'il ne s'agit pas de changement morphologique, à cause des changements syntaxiques et pragmatiques, on peut décrire l'évolution de *certainement* comme une sorte de grammaticalisation à quatre étapes. (Féron 2002) En ancien français, *certainement* est un adverbe de manière, il est intégré à la proposition. A partir du moyen français, *certainement* renforce l'assertion donc il a une valeur pragmatique à côté de la valeur circonstancielle. Ensuite, son emploi comme adverbe de manière devient assez rare<sup>2</sup>. En dernier lieu, *certainement* comme adverbe de phrase devient polysémique : soit il renforce l'assertion, soit il marque une conjecture, dans ce cas-là, il signifie « il est certain que *p*, je suis certain que *p* ».

La première attestation de *certainement* est datée de 1165. En ancien français, à côté de *certainement*, il existait l'adverbe *certement* aussi, dérivé de l'adjectif *cert*. (L'adjectif *cert* est issu du latin classique *certus*, l'adjectif *certain* est issu du latin populaire *certanus*.) La forme *cert* a été supplantée par *certain*. (Dans le corpus de DMF, on ne trouve pas d'exemple pour *certement*.) Chez Tobler-Lommatzsch, *certainement* est uniquement un adverbe de manière. Tandis que chez Wartburg, il est attesté comme adverbe de phrase dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

En analysant les occurrences de *certainement* dans *Le Livre du voir dit* (1364) de Guillaume de Machaut, Féron (2002) distingue trois interprétations possibles de *certainement*. La première interprétation (A) concerne l'adverbe de manière « [. . .] incident au verbe mais portant (sémantiquement) sur le verbe et sur le sujet ».

<sup>2</sup> Les opinions sont divergentes concernant l'homonymie syntaxique de *certainement* en français actuel. Selon Molinier & Levrier (2000 : 99), il ne peut pas être interprété comme adverbe de manière : « [. . .] la sémantique de l'adjectif base de plusieurs de ces adverbes les rend compatibles aussi bien avec la fonction adverbe de manière qu'avec la fonction adverbe modal — fonctions qu'ils ont jouées simultanément dans le passé (cf. apparemment, assurément, certainement, manifestement. . .), ils se sont progressivement spécialisés dans la fonction d'adverbes modaux. On ne dit plus aujourd'hui il parle assurément, mais il parle d'une manière assurée ou sur un ton assuré, je sais cela certainement, mais je sais cela de manière certaine, il a montré manifestement son ignorance, mais il a montré de façon manifeste son ignorance [. . .]. » D'après Hansén, *certainement* peut être adverbe de manière aussi, mais cet emploi est très rare au XX<sup>e</sup> siècle, en plus, il ne donne pas d'exemple. Selon le *Trésor de la langue française*, la signification d'une manière certaine est vieillie, mais il donne un exemple du XX<sup>e</sup> siècle : « Ceux qui n'étaient pas atteints s'enroulaient dans // les draps des pestiférés afin de mourir certainement » (P. Camus : *La Peste*, Paris : Gallimard.1947 : 1297.).

- (1) Et si *sai certainement* que je ne ferai ja vers vous fausseté par coi je doive avoir nul blasme<sup>3</sup>.

Selon l'interprétation B, l'adverbe porte sur l'ensemble de la proposition «[...] indiquant que la survenue de l'événement exprimé par la proposition est certaine». La proposition doit évoquer un événement et le contexte concerne la réalisation de l'événement à un ou plusieurs moments du temps.

- (2) Mais *certainement* on verra  
 Tout clerement, je n'en doubt mie,  
 La fleur de lis croistre en l'ortie  
 Et le fruit naistre en la racine [...] <sup>4</sup>

L'interprétation C concerne l'adverbe contextuel de l'énoncé. *Certainement* porte sur l'ensemble de la proposition et il n'entre pas dans la structure de l'énoncé, il est extérieur à celui-ci. Il explicite la position du locuteur au regard de la vérité du contenu, en général, il suit la conjonction *car*.

- (3) Je vous mercy de ce que la longueur de mes escriptures ne vous anule point; *car certainement*, quant je commence, je n'i sai faire fin, pour la tresgrant plaisance que je pren en penser, en parler et en escrire<sup>5</sup>.

En ce qui concerne le développement des adverbes de phrase, l'analyse des textes du XVI<sup>e</sup> siècle est importante: «Il y a forcément, au moins durant une certaine période—et le XVI<sup>e</sup> siècle est particulièrement pertinent sur ce point—coexistence des valeurs en concurrence et faits de polysémie: fonction référentielle et fonctions pragmatiques peuvent fort bien apparaître, dans le même contexte, pour la même expression» (Combettes 1997:52). Combettes constate aussi que les adverbes en *-ment* (*naturellement*, *évidemment*) qui appartiennent au même groupe que *certainement* dans la classification de Molinier & Levrier (2000) ne portent pas encore sur l'ensemble d'un énoncé chez Montaigne, même s'ils représentent une certaine ambiguïté.

<sup>3</sup> G. de Machaut: «Le Livre du voir dit (le dit véridique)», in: P. Imbs (ed.): *Librairie générale française* (Coll. *Lettres gothiques*), 1999: 432, in: Féron (2002).

<sup>4</sup> *Ibid.*: v. 4786.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 12612-4.

### 3. *Certainement* comme adverbe de manière au XVI<sup>e</sup> siècle

Selon les recherches de Féron (2002), *certainement*, au XVI<sup>e</sup> siècle, comme adverbe de manière peut se combiner exclusivement soit avec un verbe de connaissance :

- (4) [...] car il avoit appris du depuis et *sçeu certainement* que tout ce qu'on lui en avoit fait entendre de ce costé-là et ce qu'il lui en avoit escrit, estoit faux [...]<sup>6</sup>

soit avec un verbe de croyance :

- (5) [...] et je le seray encore plus d'aller voir Paschal, et de lire son histoire avec toy. Et je *croy certainement* que si nous avons tenu en quelque reputation les hystoriens estranges, d'oresnavant ils il auront le nostre à une grande admiration [...]<sup>7</sup>

et, rarement, avec un verbe d'énonciation :

- (6) [...] Aristote *dit certainement* que c'est un don de Dieu, quand nous sommes forts, justes, magnanimes, temperez [...]<sup>8</sup>

On peut voir que ces trois cas existent au XVI<sup>e</sup> siècle aussi, mais l'emploi de *certainement* comme adverbe de manière se diversifie pour cette époque. On le trouve p.ex. avec les verbes *guider*, *enseigner*, *assurer* ou *signifier* :

- (7) Icy doncques calleray mes voilles, remettant le reste au livre en ce consommé du tout, et diray en un mot que le bleu *signifie certainement* le ciel et choses celestes, par mesmes symboles que le blanc signifioit joye et plaisir<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> P. de L'Estoile : *Registre-journal du regne de Henri III*, tome 4, 1582–1584 : 97 (*Frantext*).

<sup>7</sup> G. de Brués : *Les Dialogues de Guy de Brués contre les nouveaux académiciens*, 1557 : 224. (*Frantext*)

<sup>8</sup> *Ibid.* : 230.

<sup>9</sup> F. Rabelais : *Gargantua*, 1542 : 112 (*Frantext*).

- (8) Car nostre raison et intelligence est enveloppée en tant de manières de folles resveries pour nous abuser, et est sujette à tant d'erreurs, et s'achoppe à tant d'empeschemens, et si souvent tombe en perplexité, qu'elle est bien loin de nous guider *certainement*<sup>10</sup>.

Comme adverbe de manière, *certainement* peut être modifié par un adverbial de degré comparatif :

- (9) Et puis que Dieu a permis que vous aiez tant attendu, la fin qu'il y donnera vous enseignera encor *plus certainement*<sup>11</sup>.

En outre, *certainement* peut figurer dans des phrases exclamatives et interrogatives (contrairement aux adverbes modaux qui n'accompagnent que des phrases assertives) :

- (10) Et croyez *certainement* et pour vray qu'il emmenera vostre bonne amy Gribouille si bientost n'y remediaz<sup>12</sup>.

- (II) BONTAMS  
 Au moins tu reconois ta faute.  
 HUMEVENT  
 Encor ne sçay-je bonnement.  
 BONTAMS  
 Veux-tu sçavoir CERTAINEMENT ?  
 HUMEVENT  
 Je le veu bien.  
 BONTAMS  
 Va t'en leans  
 Voir chez vous si elle est dedans  
 Vostre maison<sup>13</sup>.

#### 4. *Certainement* comme adverbe de phrase au XVI<sup>e</sup> siècle

Nous pouvons constater qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, non seulement les emplois de *certainement* comme adverbe de manière se diversifient, mais en ce

<sup>10</sup> J. Calvin : *Institution de la religion chrestienne, livre second*, 1560 : 51 (*Frantext*).

<sup>11</sup> J. Calvin : *Lettres à Monsieur et Madame de Falais*, 1543-1554 : 121 (*Frantext*).

<sup>12</sup> Anonyme : *Les Chroniques admirables*, 1534 : 266. (*Frantext*)

<sup>13</sup> J.-A. Baïf : *Le Brave*, 1573 : III (*Frantext*).

qui concerne les changements sémantiques comme adverbe de phrase aussi. Nous avons signalé ci-dessus que dans *Le voir dit* tantôt il signifiait la réalisation d'un événement, tantôt, avec la conjonction *car*, il marquait l'attitude du locuteur. Dans la plupart des cas, *certainement* se trouve à la tête de la phrase. Le locuteur peut l'utiliser pour confirmer ses propres paroles ou pour affirmer une proposition.

Selon Féron (2002 : 29), son emploi absolu date de XVII<sup>e</sup> siècle, et en ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> siècle, on n'en trouve aucun exemple dans les textes de Frantext<sup>14</sup>.

*Certainement* peut figurer dans une réponse à une question totale qui demande une confirmation de sa valeur de vérité. Il peut se combiner avec *oui* ou *non*. Dans le cas de *certainement*, il s'agit d'une confirmation renforcée par rapport à un simple *oui* qui est une confirmation plus faible, sans engagement de la part du locuteur. (Contrairement à l'observation de Féron, cet emploi a déjà des traces au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>.)

(12) NICOT [...] Ne sera il pas raisonnable que j'acomode le malade de beaucoup plus de commoditez ?

AUBERT *Ouy certainement*<sup>16</sup>.

En ce qui concerne la négation, le locuteur s'oppose aux propositions antérieures :

(13) NICOT [...] meriterois tu pour cela punition ?

AUBERT *Non certainement*<sup>17</sup>.

(14) — Veus-tu donc que l'on laisse faire et dire aux hérétiques tout ce qui leur plaira, sans leur faire aucune résistance ?

<sup>14</sup> Par contre, on a un exemple du XV<sup>e</sup> siècle : « Quant on baptise aucun enfant, soit filz, soit fille, se la fille a deux parrins, elle aura deux barons ou plus ; et aussi se le filz a deux marines, et il vit eage d'homme, il aura deux femmes ou plusieurs. *Certainement*, dist Ampelune Hucquette. Je doy bien maudire l'eure que Willequin, mon mary, en eut oncques tant, car il en a trois accointes sans celles que point ne sçay. » (Aanonyme : *Les Evangiles des quenouilles I*, c. 1466–1474 : 87 (DMT).)

<sup>15</sup> Mais de ce lay que vous me dites, // Est ce voirs que vous le feistes ? // LAMANT. *Certeinement*, ma dame, oil. (G. de Machaut : *Remède de Fortune*, c.1341 : 136 (DMT)).

<sup>16</sup> G. de Brués : *Les Dialogues de Guy de Brués contre les nouveaux académiciens*, 1557 : 249 (Frantext).

<sup>17</sup> *Ibid.* : 257.



—*Nanni certainement*, je ne le veux pas, mais mon intencion est qu'on leur résiste par bon et convenable moyen et comme leur ont autrefois résisté les sages et gens de Dieu<sup>18</sup>.

*Certainement* peut marquer l'affirmation de la proposition, il est alors lié aux convictions du locuteur. Dans cet emploi-là, il se trouve souvent avec *car*, qui introduit la proposition suivante :

- (15) ceste hardiesse de t'invoquer, ce desir de m'amander, d'où vient que je parle encores, et te puis appeler mon Dieu? *Certainement* c'est de toy: *car* d'où vient le bien que de toy<sup>19</sup>?

Les recherches sur l'adverbe *voire* (Rodriguez Somolinos 2006) prouvent qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, sa valeur assertive s'affaiblit. «Ce n'est rien d'autre que le simple fait que renforcer une assertion, c'est par la même signaler que cette assertion avait besoin de l'être, et qu'elle pouvait donc être combattue» (Anschcombe 1981: 118). C'est le cas d'autres adverbes aussi comme *certainement*, *certes*, *sans doute* : au départ, ils marquent le renforcement de l'assertion ou la certitude du locuteur, puis ils parviennent à obtenir un sens de mise en doute ou de conjecture.

*Certainement* peut donc s'employer en phrase hypothétique. Dans l'exemple (16) *certainement* se trouve en tête de phrase, il porte sur l'ensemble de l'énoncé. Dans l'exemple (17), il précède la principale. Dans ces deux exemples, l'adverbe signifie que l'hypothèse et sa conséquence peuvent se réaliser.

- (16) *Certainement* si tu demandes à un pyrate, s'il fait bien d'aller courir sur la mer, pour surprendre et mettre à mort les pauvres navigans, il te respondra qu'il ne fait nul mal<sup>20</sup>.
- (17) Et, si la perfection du bien parler pouvoit apporter quelque gloire sortable à un grand personnage, *certainement* Scipion et Laelius n'eussent pas resigné l'honneur de leurs comedies et toutes les mignardises et delices du langage Latin à un serf Afriquain [...]<sup>21</sup>

<sup>18</sup> S. Castellion : *Conseil à la Cœur désolée*, 1562 : 73 (Frantext).

<sup>19</sup> Th. de Bèze : *Chrestiennes méditations*, 1583 : 57 (Frantext).

<sup>20</sup> G. de Brués : *Les Dialogues de Guy de Brués contre les nouveaux académiciens*, 1557 : 211 (Frantext).

<sup>21</sup> M. de Montaigne : *Essais*, 1592 : 250 (Frantext).

En position postverbale, il signifie surtout la probabilité :

- (18) Or si le Baptesme estoit de Dieu, il a *certainement* eu la promesse de rémission des péchez, de mortification de la chair, de vivification spirituelle, de participation de Christ<sup>22</sup>.

*Certainement* exprime souvent la concession dans une structure de type «*certainement p mais q*». (*Certainement* peut se combiner avec d'autres connecteurs concessifs p.ex. *toutefois*.) Le locuteur accepte les paroles de son interlocuteur dans un dialogue et il les cite aussi (ou son propre discours dans un monologue). *Certainement* reçoit sa valeur concessive de la conjonction *mais/toutefois*.

- (19) [...] il y eut un autre vieillard, qui prenant la parole dit, *Certainement* vous nous avez dit merveilles, et choses tres-bonnes que nous n'avions jamais entendues, *Toutefois*, dit-il, vostre harangue m'a fait rememorer ce que nous avons ouy reciter beaucoup de fois à nos grands peres [...]<sup>23</sup>
- (20) Qui doute que toute chose douce et aromatique, comme est la pomme dont on fait le bon sidre, ne soit temperee ou chaude? *Certainement* si l'odeur des bonnes pommes, ayant atteint parfaite maturité, se pouvoit longuement reserver, ou en leur jus, ou en huyle, elle se trouveroit des plus delicates *mais* elle consiste en substance si subtile, qu'elle s'evapore en peu de temps [...]<sup>24</sup>

Comme adverbe de phrase, *certainement* est parfois renforcé par *tout*. Dans ce cas-là, il ne signifie pas la certitude, mais la probabilité.

- (21) Si je mouroy premier qu'une main estrangere  
Me feist porter au jour ce vilain vitupere,  
Ce seroit bien mourir, mais tout *certainement*  
J'endureroy la mort beaucoup plus doucement<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J. Calvin : *Institution de la religion chrestienne*, 1560 : 330 (Frantext).

<sup>23</sup> J. de Léry : *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, 1580 : 412 (Frantext).

<sup>24</sup> J. le Paulmier : *Traité du vin et du sidre*, 1589 : 69 (Frantext).

<sup>25</sup> A. de Rivaudeau : *Aman : tragédie sainte*, 1566 : 118 (Frantext).

Avec le verbe *devoir*, *certainement* peut exprimer la probabilité, la vraisemblance :

- (22) Aux intervalles de cette douleur excessive, que mes ureteres languissent sans me poindre si fort, je me remets soudain en ma forme ordinaire, d'autant que mon ame ne prend autre alarme que la sensible et corporelle ; ce que je doy *certainement* au soing que j'ay eu à me preparer par discours à tels accidens [. . .]<sup>26</sup>

### 5. Quelques mots sur les valeurs de *pour certain* au XVI<sup>e</sup> siècle

Parallèlement au développement de *certainement*, il existe plusieurs formes basées de l'adjectif *certain* au cours de l'histoire de la langue française (*à certain, au certain, de certain, pour certain*). Du point de vue de la diachronie, il est avantageux d'étudier le choix des prépositions et leur changement.

A partir des textes anciens, on peut constater qu'il existe une polysémie des emplois des adverbes *pour vrai, pour certain, pour sûr* (Féron 2007). En ancien français, ces formes étaient fréquentes. La première attestation de *pour certain* date de 1320–1324 mais il disparaît au XVII<sup>e</sup> siècle. En dehors des emplois comme adverbe de manière et comme adverbe de phrase, il peut fonctionner comme l'attribut de l'objet dans la construction *tenir pour certain que P*. Féron considère cette construction comme originelle et à partir de cela, on peut décrire son évolution de la façon suivante : attribut de l'objet > adverbe de manière > adverbe de phrase.

- (23) Et quant à la tierce partie qui est la chirurgie, on *tient pour certain*, que les Elephans la sçavent, et l'entendent : car ils tirent les dards et fleches hors du corps de ceux qui sont frapez, sans danger ou spasme<sup>27</sup>.

Comme adverbe de manière, *pour certain* est attaché au verbe et employé le plus souvent avec un verbe d'énonciation :

- (24) Je te dys *pour certain* que plusieurs aultres par couardye sont demeurez perduz et ensepveliz en celle tumbe : aussi seras tu si tu ne prens mon conseil<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> M. de Montaigne : *Essais*, 1592 : 762 (*Frantext*).

<sup>27</sup> P. Boaistuau : *Le Théâtre du monde*, 1558 : 82 (*Frantext*).

<sup>28</sup> J. Flore : *Contes amoureux*, 1537 : 206 (*Frantext*).

- (25) Je le feray moult volontiers, et croyez *pour certain* d'estre delivré dedans deux jours<sup>29</sup>.

Comme adverbe de phrase, *pour certain* se trouve en tête de phrase, il affirme la proposition :

- (26) *Pour certain* tu n'as plus de mémoire, et ne te souvient de rien<sup>30</sup>.
- (27) Et, *pour certain*, c'est grand dommage que tant de beaux esprits ne sont limez, et employez à de meilleurs affaires que ceux ausquels la tyrannie des hommes les a seulement asservis<sup>31</sup>.

## 6. Conclusion

L'observation du corpus nous a fait remarquer que le XVI<sup>e</sup> siècle est une période de polysémie où les fonctions de l'adverbe de manière et de l'adverbe de phrase de *certainement* existent en même temps. En plus, le sphère d'application de *certainement* comme adverbe de manière s'étend et ses emplois comme adverbe de phrase aussi tendent à se développer. *Certainement* peut confirmer une réponse ou affirmer une proposition, il peut exprimer la concession et dans quelques cas la probabilité.

Si on essaie d'établir une chronologie précise de ses diverses valeurs, il faut continuer les recherches au moins dans deux directions. D'une part, sur les périodes anciennes pour voir s'il s'agit de l'évolution adverbe de manière > adverbe de phrase (jusqu'ici, les données textuelles ne le prouvent pas) ou s'il y avait une polysémie des fonctions dès le début. D'autre part, il faut mener des recherches concernant les siècles suivants pour pouvoir prouver notre hypothèse concernant l'affaiblissement du sens de renforcement et le développement de la signification de la mise en doute de *certainement*.

<sup>29</sup> J. de la Taille : *Le Négromant*, 1573 : 122 (*Frantext*).

<sup>30</sup> J. de Lavardin : *La Celestine*, 1578 : 140 (*Frantext*).

<sup>31</sup> C. de Taillefont. *Discours des Camps faëz. A l'honneur, et exaltation de l'Amour et des Dames*, 1553 : 120 (*Frantext*).

### Corpus et dictionnaires

*Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, ATILF – Nancy Université & CNRS. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>

*Frantext*, ATILF – Nancy Université 2 & CNRS : <http://www.frantext.fr>

Rey, A. (1993) : *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.

Tobler, A. & Lommatzsch, E. (1936) : *Altfranzösisches Wörterbuch*, zweiter band, C-D, Wiesbaden : Franz Steiner.

*Trésor de la Langue Française* (1977) Paris : C.N.R.S.

Wartburg, W. von (1940) : *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Leipzig-Berlin : Teubner.

### Bibliographie

Anscombre, J.-C. (1981) : Marqueurs et hypermarqueurs de dérivation illocutoire : notions et problèmes. *Cahiers de linguistique française* 3 : 75–124.

Combettes, B. (1995) : Approche diachronique des adverbiaux contextuels. *LINX* 32 : 33–50.

Combettes, B. (1997) : Quelques caractéristiques de l'évolution « des adverbiaux contextuels » au XVI<sup>e</sup> siècle. *L'Information grammaticale* 74 : 52–56.

Combettes, B. (2006) : Du niveau textuel au niveau énonciatif dans la grammaticalisation : le rôle du contexte. *Langue française* 149 : 48–60.

Féron, C. (2002) : Le renforcement de l'assertion dans Le voir dit de Guillaume de Machaut. *L'Information grammaticale* 92 : 23–30.

Féron, C. (2007) : Pour vrai, pour certain, pour sûr... : formation et évolution d'adverbiaux en pour. *Langue française* 156 : 61–75.

Molinier, C. & F. Levrier (2000) : *Grammaires des adverbes. Description des formes en -ment*. Genève/Paris : Droz.

Rodriguez Somolinos, A. (2006) : Voire, modalisation de vérité et renforcement de l'assertion (XIV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles). *Langue française* 149 : 61–76.

Traugott, E. (2004) : Le rôle de l'évolution des marqueurs discursifs dans une théorie de la grammaticalisation. In : M. M. J. Fernandez-Vest & S. Carter-Thomas (eds.) *Structure Informationnelle et Particules Énonciatives. Essai de typologie*, Paris : L'Harmattan. 295–333.

## LAS FUNCIONES DEL PREFIJO *EX-* EN EL ESPAÑOL MODERNO

ANGELIKA MENAKER

Universidad Eötvös Loránd  
Instituto de Romanística  
Múzeum körút 4/C  
H-1088 Budapest  
Hungria  
menaker.angelika@freemail.hu

**Abstract:** This paper analyzes the Modern Spanish prefix *ex-*. We discuss the role it plays in the meanings of various verbs. We compare prefixed verbs with basic verbs and verbs prefixed with *ex-* with those which have other prefixes.

**Keywords:** Spanish, prefix, *ex-*, prefixation, structural semantics

### 1. Introducción

En el presente trabajo pretendo recoger, analizar y clasificar las funciones del prefijo verbal *ex-* en el español moderno. Me interesa en primer lugar qué papel juega el prefijo en el significado de los verbos, o sea, qué aporta el prefijo al significado del verbo básico, cómo matiza y modifica su contenido. Al hacer este análisis sincrónico he trabajado con los datos del *Diccionario del español actual* (Seco et al. 1999) y, además, he entrevistado a dos hablantes nativos para ver si reconocen la presencia del prefijo en diferentes verbos prefijados o no. Es siempre interesante comprobar o comparar los datos de los diccionarios con los de los hablantes. En este caso lo ha sido también.

#### 1.1. La noción del prefijo verbal

Varela & Martín García (2000: 4995) da la definición siguiente de la noción del prefijo: “El prefijo es un morfema que se adjunta al inicio de una

palabra independiente (*anti-natural, in-admisible*) o de un tema o raíz ligada (*anti-geno, in-erte*) [...].” En la morfología se suele mencionar dos rasgos primordiales de los prefijos. El primero es que no cambian la categoría gramatical de su base o de su raíz. De aquí viene la dificultad de la ubicación del proceso de la prefijación dentro de la morfología: ¿pertenece a la derivación o a la composición? Varela Ortega (1996: 70) trata también esta cuestión en su libro *Fundamentos de morfología*. El segundo rasgo es que los prefijos solamente añaden precisiones al significado del lexema básico, pero no alteran sus semas. Esta característica la menciona Moreno de Alba (1996: 15) en su libro en que se ocupa del proceso de la prefijación.

Se suele clasificar los prefijos (p. ej. Varela & Martín García, 2000: 4999) desde el punto de vista de la transparencia semántica. Una palabra morfológicamente compleja es transparente, si su significado se deja deducir del significado de sus componentes.

Considerando esta definición, los prefijos pueden ser

- 1) transparentes, en otras palabras composicionales, p. ej. *deslavar* y
- 2) no transparentes, en otras palabras lexicalizados, p. ej. *conseguir*.

Otro aspecto de la clasificación lo constituye el origen de los prefijos, de este punto de vista etimológico-semántico los prefijos se dividen en

- 1) preposicionales, que proceden de preposiciones griegas o latinas y mantuvieron sus valores semánticos originales (a este grupo pertenece también el prefijo *ex-*) y
- 2) adverbiales, que proceden en primer lugar de adverbios, p. ej. *extra-*.

En cuanto a la transformación de adverbios y preposiciones en prefijos García Hernández (1980: 124) nos llama la atención sobre una—en su opinión—equivocación. Dice que los prefijos no son el resultado del acoplamiento de las preposiciones a los verbos básicos, sino la modificación prefijal de los verbos y la presencia de las preposiciones (como medios para sustituir las desinencias de los casos) eran dos procesos paralelos, o incluso la prefijación verbal se desarrolló antes.

## 1.2. El análisis semántico de los prefijos verbales

Como marco del análisis semántico me sirvió la semántica estructural. Es una rama de la semántica que pretende definir el significado de las palabras

dentro de la lengua, dentro del sistema de la lengua (Kiefer 2007: 26). De los métodos de la semántica de los lexemas elegí el análisis de los componentes que trabaja con semas, con los diferentes componentes del significado.

Los lingüistas que se dedicaron al estudio de los prefijos verbales españoles están de acuerdo en que los prefijos verbales se pueden analizar de tres maneras:

- 1) Podemos elegir un prefijo (en este caso *ex-*) y comparar los significados de todos los verbos que disponen de este prefijo elegido. Así comparamos p. ej. *exponer: exclamar: exaltar: excluir*, etc.
- 2) Podemos elegir un prefijo (en este caso *ex-*) y comparar los significados de los verbos prefijados con los verbos básicos correspondientes. Así contrastamos p. ej. *expedir: pedir, excavar: cavar*, etc.
- 3) Podemos elegir un prefijo (en este caso *ex-*) y comparar los significados de los verbos con *ex-* con los de los verbos que disponen de otros prefijos, tomando naturalmente la misma base verbal. Así contrastamos p. ej. *exponer: componer: deponer*, etc. o *exportar: importar: transportar*, etc.

En este trabajo voy a presentar el resultado del análisis que hice siguiendo los tres métodos mencionados.

En muchos trabajos lingüísticos (p. ej. Alvar & Pottier 1987: 346) queda verificada la siguiente clasificación general de las funciones de los prefijos verbales que se dividen en tres ámbitos significativos. Pueden tener

- a) significados concretos
  - significado espacial (1)
  - significado temporal (2)
- b) significados abstractos que se suelen llamar significado nocional (3)
  - Aquí pertenecen todos los significados que no caben en el grupo a).

El resultado de mi análisis también justifica esta categorización.



## 2. El corpus y el análisis

### 2.1. El corpus analizado

El corpus del análisis consta de 86 verbos españoles prefijados con *ex-*, *es-* y *e-* que provienen del prefijo *EX-* del latín clásico. En 58 casos *EX-* no sufre ningún cambio fonético, p. ej. lat. *EXPLICARE* > esp. *explicar*. En 24 casos *EX-* se convierte en *es-*, p. ej. lat. *EXCAPPARE* > esp. *escapar*. En 4 casos *EX-* se reduce a *e-* por diferentes razones, p. ej. por la asimilación total de dos consonantes en la frontera del prefijo y la raíz del verbo: lat. *EXFUNDERE* > lat. *EFFUNDERE* > esp. *efundir*. Los datos mencionados provienen del *Diccionario crítico castellano e hispánico*.

Naturalmente quedan excluidos del corpus

- los verbos que contienen una *e* protética que en su forma definitiva coinciden con otros verbos que sufrieron el cambio fonético *EX-* > *es-*, p. ej. lat. *SPERARE* > esp. *esperar*,
- los verbos cuya forma definitiva coincide con la de los verbos que sufrieron el cambio fonético *EX-* > *es-*, pero esta forma es el resultado de la pérdida de la primera consonante de verbos prefijados, p. ej. esp. *despabilar* > *espabilar*, etc.,
- los verbos cuya forma definitiva es el resultado del proceso de la monoptongación, p. ej. lat. *AESTIMARE* > esp. *estimar*.

### 2.2. El análisis semántico del prefijo *ex-*

Como hemos mencionado en el punto 1.2., existen tres métodos para analizar las funciones de los prefijos verbales.

**2.2.1.** El primero es cuando comparamos el significado de los 86 verbos españoles que disponen del prefijo *ex-*. Llevando a cabo la comparación, podemos observar la presencia y la importancia de diferentes componentes. En general resulta difícil clasificar los verbos, porque son polisémicos, y el análisis puede parecer subjetivo, porque es posible establecer una categorización diferente de los mismos verbos (si otra persona considera otros componentes como importantes). Por mi parte me concentré en el significado principal o primordial de los verbos y pude distinguir los siguientes componentes:

A) *La presencia de un límite* que puede jugar un papel relevante de dos puntos de vista: *pasar el límite* (1.a., 1.b.) y *no poder pasar el límite* porque no está permitido (2.a., 2.b.).

1.a. Se trata del acto de pasar el límite concretamente donde el punto final, el objetivo del movimiento está destacado (significado espacial). Aquí pertenecen también los verbos, cuya acción se desvía y no sigue el camino normal sino muestran extremidades. En los tres últimos de la enumeración aparece el límite como la frontera de dos estados diferentes, donde la acción verbal expresa la transición del uno al otro.

*exportar* ‘vender al extranjero’, *explantar* ‘trasladar [tejidos vivos] de su lugar natural a un medio de cultivo’, *expeler* ‘despedir o expulsar [alguien o algo (suj) algo (cd)] de su interior’, *extradir/extraditar* ‘entregar [un gobierno (suj) a un condenado o presunto delincuente (cd) a otro país que lo reclama]’, *escabullirse* ‘escapar(se)’, *escapar* ‘huir [de un lugar o de una situación en que se está privado de libertad]’, *escaldar* ‘someter [algo] a los efectos del agua hirviendo’, *escalfar* ‘cocer [un huevo] en agua o caldo hirviendo’, *escocer* ‘producir escozor’

1.b. Se trata del acto de pasar el límite en sentido abstracto donde se observa que la acción verbal tiene una medida extrema (significado nocional).

*exagerar* ‘presentar [algo] como más grande o más importante de lo que es en realidad’, *exasperar* ‘agravar o agudizar [algo]’, *exceder* ‘sobrepasar [alguien cierto límite]’, *exorbitar* ‘sobrepasar [algo] los límites de lo normal o razonable’, *exaltar* ‘elear [a alguien a una alta dignidad o a una situación muy destacada]’, *excitar* ‘hacer que se produzca o intensifique [algo, esp. una actividad]’, *exhortar* ‘inducir o estimular [a alguien (cd) a algo] con palabras, esp. razones o ruegos’, *exultar* ‘mostrar una alegría extrema e incontenible’, *esforzar* ‘someter [algo o a alguien] a un esfuerzo’, *esmerar* ‘hacer con esmero’, *espantar* ‘causar espanto [a alguien]’, *estremecer* ‘hacer temblar’

2.a. Está prohibido pasar el límite concretamente (significado espacial).

*excluir* ‘dejar fuera o sacar [a alguien o algo de un grupo o de un lugar o situación]’, *excomulgar* ‘apartar [la autoridad eclesiástica a un miembro rebelde] de la comunión de los fieles’, *exclaustrar* ‘permitir u ordenar [a un religioso] que abandone el claustro’

2.b. Está prohibido pasar el límite en el sentido abstracto (significado nocional).

*execrar* ‘condenar o vituperar [a alguien o algo]’, *estorbar* ‘hacer que [algo] resulte difícil o imposible’

B) *La importancia de la dirección de la acción verbal* que puede desarrollarse en una o en varias direcciones

Cuando la acción verbal se desenvuelve en *una dirección*, se puede tratar del acto de *mover, alejar, sacar, quitar algo de un lugar*.

3.a. La situación básica de la acción verbal es que una cosa está dentro de algo y un agente la aleja de su lugar (significado espacial).

Se puede poner énfasis en el lugar original de la cosa:

*extraer* ‘sacar [algo del lugar en que está contenido]’, *exhumar* ‘desenterrar, o sacar de la sepultura [algo, normalmente un cadáver]’, *exprimir* ‘sacar [jugo u otro líquido] mediante presión o torsión de aquello que lo contiene’, *estrujar* ‘apretar [algo] con fuerza para sacar[le] el jugo o líquido que contiene’, *efundir* ‘derramar, verter un líquido’, *excavar* ‘ahuecar o remover la tierra [alrededor de una planta] para favorecer su desarrollo’, *escardar* ‘arrancar los cardos y hierbas nocivas’, *escombrar* ‘limpiar o desembarazar’, *espergurar* ‘limpiar [algo, esp. la vid]’

Se puede poner énfasis en el lugar donde se mete la cosa en cuestión:

*exhibir* ‘mostrar en público’, *exponer* ‘presentar o poner [algo o a alguien] para que sea visto’, *escoger* ‘elegir [a una o más personas o cosas entre varias]’, *estarcir* ‘reproducir [letras o dibujos] por medio de una plantilla que los lleva perforados’

3.b. La situación básica de la acción verbal es que algo está dentro de una persona o de una cosa y un agente se lo quita (significado nocional).

*exorcisar* ‘expulsar al Demonio [de alguien o algo]’, *escurrir* ‘hacer que salgan o caigan [de una vasija] las últimas gotas del líquido que contenía’

3.c. La situación básica de la acción verbal es que un agente se quita algo concreto que está dentro de sí mismo (significado espacial).

*expectorar* ‘expulsar por la boca, por medio de la tos’, *excrementar* ‘expulsar [excrementos]’, *escupir* ‘expulsar con fuerza saliva, o a veces flemas, de la boca’, *exudar* ‘dejar salir [un cuerpo (suj)] a través de sus poros [un líquido (cd)]’, *exhalar* ‘despedir [una pers. o cosa (suj)] algo que sale de sí, esp. gases, vapores u olores’, *excretar* ‘expulsar al exterior [materias de desecho o productos de secreción de las glándulas]’, *esfogar* ‘desfogarse o desahogarse [una persona]’

3.d. La situación básica de la acción verbal es que un agente saca algo abstracto (pensamientos, sentimientos) de sí mismo y lo comparte con su alrededor (significado nocional).

*excogitar* ‘pensar o idear [algo] mediante la reflexión’, *exclamar* ‘decir [algo] como exclamación’, *explicar* ‘hacer conocer [algo] dando datos o detalles’, *explicar* ‘explicar o exponer’, *expresar* ‘manifestar [algo] por medio del lenguaje’, *esclarecer* ‘iluminar, o poner más claro; aclarar las ideas [a alguien]’

En otros casos la acción verbal se dirige a su agente, pero no expresa reflexividad, sino una *acción que el agente lleva a cabo por su bien*, teniendo en cuenta solamente su propio provecho, su propio interés (significado nocional).

3.e. *expoliar* ‘despojar [algo o a alguien] con violencia, injusticia o ilegalidad’, *expugnar* ‘tomar por las armas’, *exfoliar* ‘separar [algo] en láminas o escamas’, *exigir* ‘pedir [algo a alguien] quien (suj) tiene derecho o capacidad para obligarle’, *explotar* ‘sacar provecho [de una fuente de riqueza]’, *esfoliar* ‘desollar’, *ejercitar* ‘adquirir práctica o soltura [en una actividad]’

La acción verbal puede desarrollarse en **varias direcciones** también, en este caso vemos que la expansión de la acción o la difusión juegan un papel importante.

4. *expandir* ‘dilatar [un cuerpo] o hacer que aumente de volumen’, *extender* ‘hacer que [algo] ocupe más espacio’, *extrudir* ‘dar forma [a un objeto]’, *expedir* ‘enviar [algo a un lugar distante]’, *expender* ‘vender al público’, *explotar* ‘hacer explosión [algo]’ *existir* ‘tener realidad, física o mental’, *estirar* ‘alargar o extender [algo], esp. tirando de sus extremos’

C) *El aspecto perfecto*. Los verbos que siguen expresan el resultado, el punto final de una acción (significado nocional).

5. *exterminar* ‘matar o hacer desaparecer completamente’, *explorar* ‘recorrer [un lugar desconocido o mal conocido] para conocer[lo] o estudiar[lo]’, *extinguir* ‘hacer que [algo] deje de existir’, *extirpar* ‘quitar o cortar totalmente [un órgano o tumor]’, *excoriar* ‘causar excoiación [en algo]’, *exornar* ‘adornar’, *ejecutar* ‘realizar o cumplir [una orden, una sentencia o un castigo]’, *ejercer* ‘realizar las acciones propias [de una profesión u oficio]’

D) *Cancelación de una situación anterior*. En el caso de estos verbos podemos suponer la presencia y la validez de una situación que queda borrada por el verbo prefijado.

6. *excarcelar* ‘sacar de la cárcel [a una pers. (cd) la autoridad competente (suj)]; *excardinar* ‘desvincular [a alguien de una iglesia]; *exceptuar/excepcionar* ‘excluir [algo o a alguien] de una norma o generalidad’, *exculpar* ‘descargar de culpa [a alguien]; *excusar* ‘perdonar o disculpar’, *eximir* ‘liberar [a alguien de algo, esp. de culpa, responsabilidad o de una obligación o carga]; *expiar* ‘borrar [culpas]; *escarmenar* ‘desenredar [pelo, lana o seda]’

**2.2.2.** El segundo método que se puede utilizar en el análisis del significado de los prefijos verbales es contrastar el verbo prefijado con su verbo básico. De los 86 verbos que disponen del prefijo *ex-* solamente 30 tienen “una pareja” sin prefijo. Este fenómeno se debe por lo menos a cuatro factores:

- El verbo básico ya no funciona en el español moderno como un lexema, ya no sirve como una raíz productiva, p. ej. *\*hibir*, *\*cluir*, pero existen *exhibir* y *excluir*.
- Muchas veces el verbo prefijado guarda la forma original latina del verbo, pero en el español no sobrevivió el verbo básico como lexema, p. ej. existe esp. *excogitar* que viene del lat. *EXCOGITARE*, pero no existe esp. *\*cogitar*, porque este lexema fue sustituido por el lexema esp. *pensar*.
- Otras veces el verbo prefijado español proviene del participio perfecto del verbo latino o del sustantivo latino derivado del verbo prefijado, p. ej. lat. *EXPRIMIRE* → participio lat. *EXPRESSUS* > esp. *expreso* → esp. *expresar*; lat. *EXCIPERE* → sustantivo lat. *EXCEPTIO* > esp. *excepcionar*
- A veces ya no existe la relación entre los significados del verbo prefijado y del verbo básico, porque los verbos en cuestión evolucionaron semánticamente de un modo diferente y así se alejaron mucho, p. ej.

El verbo esp. *exceder* puede significar ‘sobrepasar [alguien cierto límite]; pero “su pareja” esp. *ceder* significa ‘1. permitir que [alguien (ci)] pase a disponer [de algo (cd)]’ ‘2. disminuir [algo] en intensidad’, pero no tienen nada que ver con ‘pasar’. Si observamos los significados que tenía el verbo lat. *CEDERE* en el latín clásico, encontramos ambos significados: ‘1. pasar, dar un paso, ir, avanzar’ y ‘5. permitir’. Como sobrevivió el 1<sup>er</sup> significado en el verbo prefijado, y el 5<sup>o</sup> significado en el verbo básico, los dos no pueden constituir una pareja de lexemas.

Otra causa de la falta de la relación entre los verbos básicos y sus parejas prefijadas es que los verbos disponen de una etimología diferente, es decir no había nunca una relación entre ellos, pertenecen a este grupo solamente por el hecho de que formalmente siguen el esquema ‘*ex* + verbo básico: verbo básico’, p. ej. *escapar*: *capar*.

Todo esto significa que ahora podemos trabajar con muchos menos verbos, pero se encuentran representantes de algunas de las categorías anteriormente mencionadas.

#### A) *La presencia de un límite*

- 1.a. *exportar* ‘vender al extranjero’: *portar* ‘llevar de una parte a otra’  
*explantar* ‘trasladar [tejidos vivos]’: *plantar* ‘colocar [algo] fijo y enhiesto [en un lugar], introduciendo[lo] parcialmente en el suelo’
- 1.b. *exorbitar* ‘sobrepasar los límites de lo normal o razonable’: *orbitar* ‘girar en órbita’
- 2.a. *excomulgar* ‘apartar [la autoridad eclesiástica a un miembro rebelde] de la comunión de los fieles’: *comulgar* ‘recibir el sacramento de la comunión’

#### B) *La importancia de la dirección de la acción verbal*

##### 3.a. Con énfasis en el lugar original de la cosa:

*extraer* ‘sacar [algo del lugar en que está contenido]’: *traer* ‘llevar al lugar donde está el que habla’  
*excavar* ‘ahuecar o remover la tierra [alrededor de una planta] para favorecer su desarrollo’: *cavar* ‘abrir una cavidad más a menos profunda [en la tierra]’

##### Con énfasis en el lugar adonde se mete la cosa en cuestión:

*exponer* ‘presentar o poner [algo o a alguien] para que sea visto’: *poner* ‘hacer que [alguien o algo] esté o se encuentre [en un sitio]’  
*escoger* ‘elegir [a una o más personas o cosas entre varias]’: *coger* ‘sujetar [a una persona o cosa]’

- 3.b. *exclamar* ‘decir [algo] como exclamación’: *clamar* ‘gritar en demanda de algo’

#### C) *El aspecto perfecto*

*expugnar* ‘tomar por las armas’: *pugnar* ‘luchar’

D) *Cancelación de una situación anterior*

*exculpar* ‘descargar de culpa [a alguien]’: *culpar* ‘atribuir [a alguien o algo] la culpa’

E) *No hay diferencia o hay solamente una pequeña diferencia en el significado de los verbos*

*extender* ‘hacer que [algo] ocupe más espacio’: *tender* ‘extender [algo doblado, encogido o recogido]’

*exudar* ‘dejar salir [un cuerpo (suj)] a través de sus poros [un líquido (cd)]’: *sudar* ‘expeler sudor’

*esforzar* ‘someter [algo o a alguien] a un esfuerzo’: *forzar* ‘someter [algo] a un esfuerzo superior al normal’

*esclarecer* ‘iluminar, o poner más claro; aclarar las ideas [a alguien]’: *clarecer* ‘clarear o iluminarse [el día o el cielo]’

*exterminar* ‘matar o hacer desaparecer completamente’: *terminar* ‘acabar (dejar de tener existencia [algo])’

*exornar* ‘adornar’: *ornar* ‘adornar’

F) *No hay relación semántica entre los verbos*

*escapar* ‘huir [de un lugar]’: *capar* ‘castrar [a un hombre o esp. a un animal]’

*escocer* ‘producir escozor’: *cocer* ‘guisar o preparar [un alimento]’

*excitar* ‘hacer que se produzca o intensifique [algo]’: *citar* ‘señalar [a alguien] día, hora y lugar para que acuda’

*exceder* ‘sobrepasar [alguien cierto límite]’: *ceder* ‘permitir [algo], disminuir [algo] en intensidad’

*exhalar* ‘despedir [una pers. o cosa (suj)] algo que sale de sí, esp. gases, vapores u olores’: *halar* ‘atraer [alguien o algo (suj)] una cosa (cd)] hacia sí, tirando de ella’

*efundir* ‘derramar, verter un líquido’: *fundir* ‘hacer que [un sólido, esp. un metal] pase al estado líquido mediante calor’

*escardar* ‘arrancar los cardos y hierbas nocivas’: *cardar* ‘preparar con la carda [una materia textil] para el hilado’

*exfoliar* ‘separar [algo] en láminas o escamas’: *foliar* ‘numerar los folios [de un libro o cuaderno]’

*expedir* ‘enviar [algo a un lugar distante]’: *pedir* ‘manifestar [a alguien] el deseo o la necesidad [de algo para que los satisfaga]’

*expender* ‘vender al público’: *pender* ‘estar [algo] colgado [de un sitio]’

*expulsar* ‘hacer [una persona o cosa] que salga al exterior, a veces con fuerza o violencia’: *pulsar* ‘presionar con el dedo [una tecla, un botón o las cuerdas de un instrumento]’

*estirar* ‘alargar o extender [algo], esp. tirando de sus extremos’: *tirar* ‘hacer caer [algo]’

*expiar* ‘borrar [culpas]’: *piar* ‘emitir [las aves (suj)] pequeños gritos agudos’

**2.2.3.** El tercer método del análisis consiste en comparar los verbos prefijados con *ex-* con todos los verbos que disponen de otro prefijo. En este caso no tiene importancia si el verbo básico existe como lexema en el español moderno (p. ej. *pedir*) o ya no existe (p. ej. *\*hibir*).

A primera vista podríamos pensar que el corpus crecerá mucho, porque el número de los prefijos es muy grande, en la gramática descriptiva de Varela & Martín García (2000: 5036–5038) figuran 93. Pero naturalmente no todos pueden combinarse con verbos y los verbos no suelen tener tantas formas prefijadas. Recogiendo las formas prefijadas del corpus de los verbos prefijados con *ex-*, podemos hacer una lista de los prefijos (escogí solamente los prefijos más frecuentes del español):

1. lat. *IN-* > esp. *in-*, *im-*, *en-* *em-* (32 verbos)
2. lat. *CUM-* > esp. *con-*, *com-*, *co-* (20 verbos)
3. lat. *RE-* > esp. *re-* (19 verbos)
4. lat. *DIS-* > esp. *dis-*, *des-* (18 verbos)
5. lat. *AD-* > esp. *ad-*, *a-* (15 verbos)
6. lat. *DE-* > esp. *de-*, *de-* + *ex-* > *des-* (14 verbos)
7. lat. *SUB-* > esp. *sub-*, *sob-*, *so-*, *sus-*, *su-*, *son-* (12 verbos)
8. lat. *TRANS-* > esp. *trans-*, *tras-* (8 verbos)
9. lat. *PRO-* > esp. *pro-* (7 verbos)
10. lat. *PRAE-* / *PRE-* > esp. *pre* (5 verbos)
11. lat. *OB-* > esp. *ob-*, *o-* (5 verbos)
12. lat. *INTER-* > esp. *inter-*, *entre-* (3 verbos)
13. lat. *SUPER-* > esp. *super-*, *sobre-* (3 verbos)
14. lat. *RETRO-* > esp. *retro-*, *re-* (2 verbos)
15. lat. *POST-* > esp. *post-*, *pos-* (1 verbo)
16. lat. *PER-* > esp. *per-* (1 verbo)
17. lat. *CONTRA-* > esp. *contra-* (1 verbo)
18. lat. *ANTE-* > esp. *ante-* (1 verbo)
19. lat. *CIRCUM-* > esp. *circum-*, *circun-* (no hay)
20. lat. *INTRO-* > esp. *intro-* (no hay)



Como vemos, el prefijo *ex-* guarda una relación estrecha con el prefijo *in-* (*im-*, *en-*, *em-*), así hice una comparación de los verbos que poseen una forma con ambos prefijos. Estudiando las parejas se forman las categorías que siguen:

Los significados de los verbos que constituyen una pareja expresan o reflejan *una acción contraria* y muchas veces *una dirección contraria*.

*excarcelar* ‘sacar de la cárcel [a una pers. (cd) la autoridad competente]: *encarcelar* ‘meter a una persona en la cárcel’  
*excluir* ‘dejar fuera o sacar [a alguien o algo]’: *incluir* ‘poner una cosa dentro de otra o dentro de sus límites’  
*excusar* ‘perdonar o disculpar’: *incusar* ‘acusar, imputar’  
*exportar* ‘vender al extranjero [bienes o servicios nacionales]: *importar* ‘introducir en un país géneros, artículos o costumbres extranjeros’  
*exhalar* ‘despedir [una pers. o cosa (suj) algo que sale de sí, esp. gases, vapores u olores]’: *inhalar* ‘aspirar, con un fin terapéutico, ciertos gases o líquidos pulverizados’  
*exhumar* ‘desenterrar, o sacar de la sepultura [algo, normalmente un cadáver]’: *inhumar* ‘enterrar un cadáver’  
*excardinar* ‘desvincular [a alguien de una iglesia]: *incardinar* ‘vincular de manera permanente a un eclesiástico en una diócesis determinada’  
*exclaustrar* ‘permitir u ordenar [a un religioso] que abandone el claustro’: *inclaustrar* ‘encerrar en un claustro’  
*exprimir* ‘someter [algo] a presión o torsión para que suelte el jugo o líquido que contiene’: *imprimir* ‘introducir o hincar con fuerza alguna cosa en otra; marcar en el papel las letras y otros caracteres gráficos’  
*efundir* ‘derramar, verter un líquido’: *infundir* ‘echar un líquido en un recipiente’

En algunos casos *el prefijo in- no añade ningún significado extra al verbo básico*, así contrastamos los elementos de la misma manera que en el segundo método del análisis (verbo prefijado con *ex-*: verbo básico).

*encavar* ‘cavar, ahuecar la tierra’ equivale a *cavar* ‘abrir una cavidad más a menos profunda [en la tierra]’ → *excavar*: *cavar* (véase 2. 2. 2. / B 3.a.)  
*inculpar* ‘culpar, acusar a uno de una cosa’ equivale a *culpar* ‘atribuir [a alguien o algo] la culpa [de algo]’ → *exculpar*: *culpar* (véase 2. 2. 2. / D)  
*implantar* ‘plantar, encajar, injertar’ equivale a *plantar* ‘colocar [algo] fijo y enhiesto [en un lugar], introduciéndolo parcialmente en el suelo’ → *explantar*: *plantar* (véase 2. 2. 2. / A 1.a.)

Parece sorprendente que dos *verbos signifiquen lo mismo* aunque tienen prefijos que indican contenidos contrarios, pero se puede encontrar ejemplos en el corpus. Se trata del mismo acontecimiento, pero los dos verbos tienen

un acercamiento diferente, expresan el mismo contenido de otros puntos de vista.

*excitar* ‘hacer que se produzca o intensifique [algo, esp. una actividad]’: *incitar* ‘mover o estimular a uno para que ejecute una cosa’

*expender* ‘vender al público’: *impender* ‘gastar, expender, invertir, tratándose de dinero’

*esclarecer* ‘iluminar, o poner más claro’: *enclarescer* ‘esclarecer’

*estirar* ‘alargar o extender [algo], esp. tirando de sus extremos’: *entirar* ‘estirar’

Los verbos *impender*, *enclarescer* y *entirar* provienen del diccionario DRAE.

Aquí encontramos también *parejas de verbos entre cuyos significados no hay ninguna relación* y así forman una parte del análisis que no tiene aportación al resultado.

*explorar* ‘recorrer [un lugar desconocido o mal conocido] para conocer[lo] o estudiar[lo]’: *implorar* ‘pedir con ruegos o lágrimas una cosa’

*escoger* ‘elegir [a una o más personas o cosas entre varias]’: *encoger* ‘retirar contrayendo’

*excrementar* ‘expulsar [excrementos]’: *incrementar* ‘aumentar, acrecentar’

*exhibir* ‘mostrar en público’: *inhibir* ‘prohibir, estorbar, impedir’

*expedir* ‘enviar [algo a un lugar distante]’: *impedir* ‘estorbar, imposibilitar la ejecución de una cosa’

*expeler* ‘despedir o expulsar [alguien o algo (suj) algo (cd)] de su interior’: *impeler* ‘dar empuje para producir movimiento’

*explicar* ‘hacer conocer [algo] dando datos o detalles’: *implicar* ‘envolver, enredar’

*exponer* ‘presentar o poner [algo o a alguien] para que sea visto’: *imponer* ‘poner carga, obligación u otra cosa’

*expugnar* ‘tomar por las armas’: *impugnar* ‘combatir, contradecir, refutar’

*extender* ‘hacer que [algo] ocupe más espacio’: *entender* ‘tener idea clara de las cosas; comprenderlas’

*exudar* ‘dejar salir [un cuerpo (suj)] a través de sus poros [un líquido (cd) contenido en él]’: *insudar* ‘afanarse o poner mucho trabajo, cuidado y diligencia en una cosa’

*exultar* ‘mostrar una alegría extrema e incontenible’: *insultar* ‘ofender a uno provocándolo e irritándolo con palabras o acciones’

*escurrir* ‘hacer que salgan o caigan [de una vasija (cd)] las últimas gotas del líquido que contenía’: *incurrir* ‘cometer el mismo error’

*esfogar* ‘desfogarse o desahogarse [una persona]’: *enfogar* ‘ahogar, quitar la vida a alguien impidiéndole la respiración’

Como la última categoría está representada por muchos verbos, por eso este método del análisis no resulta tan eficaz para recoger las funciones del prefijo *ex-*.

### 3. Resumen de los resultados del análisis

El primer método nos permitió ver qué semas tienen en común los verbos prefijados con *ex-*. Del resultado podemos deducir qué contenidos añade el prefijo al significado del verbo básico, cómo modifica su aspecto, etc. Trabajamos con un corpus de 86 verbos. Aplicando el segundo método tuvimos que reducir el corpus a 30 verbos, porque solamente éstos tienen un lexema verbal todavía existente en el español. Otro problema fue que, por la lexicalización del prefijo, ya no hay relación entre los significados de los verbos prefijados y de los verbos básicos. Naturalmente el primer método resulta ser más eficaz, porque asegura la posibilidad de un análisis más amplio y más profundo. El tercer método que es realizable naturalmente mediante el análisis del significado de los verbos prefijados sirve más bien para revelar las relaciones que guardan los prefijos entre sí. La ventaja de este método es que nos muestra (mediante el número de los verbos prefijados) qué intensas y de qué tipo son estas relaciones (indican p. ej. contrariedad).

El siguiente cuadro resume los componentes del significado que se debe a la presencia del prefijo *ex-*:

Comparación	1. método <i>exV : exV</i>	2. método <i>exV : V</i>	3. método <i>exV : inV</i>
La presencia de un límite			
pasar el límite	+	+	+
no poder pasar el límite	+	+	-
La dirección de la acción verbal			
una dirección	+	+	+
varias direcciones	+	-	-
Aspecto perfecto	+	+	-
Cancelación de una situación anterior	+	+	+
No hay diferencia en el significado	-	+	+
No hay relación semántica	-	+	+
Acción contraria, dirección contraria	-	-	+

#### 4. Conclusión

Observando los resultados de los tres métodos vemos claramente que para obtener todas las funciones del prefijo *ex-* es necesario utilizar los tres métodos, porque se complementan muy bien, e incluso el tercer método introduce un aspecto diferente, porque demuestra la relación entre los prefijos.

Podríamos pensar que después de haber analizado el corpus ya lo sabemos todo de la función del prefijo verbal *ex-* en el español, porque mediante el análisis revelamos los componentes del significado de los verbos que se deben a la presencia de dicho prefijo.

Sin embargo, la lengua como medio de la comunicación vive cuando es usada por sus hablantes. Por eso es interesante y también importante qué entienden los hablantes bajo las palabras del corpus, cómo definen sus significados y qué diferencias notan entre ellos. Por eso hice un cuestionario y entrevisté dos hablantes nativos. El resultado es sorprendente o más bien chocante, porque los datos del diccionario mental de los hablantes difieren en muchos puntos de los datos que provienen de los diccionarios. Los entrevistados tuvieron tres ejercicios para solucionar.

1) Los dos hablantes nativos (J. y C.), que son filólogos, recibieron once verbos básicos y tuvieron que enumerar sus formas prefijadas. En su enumeración aparecen los siguientes prefijos (empezando con el más frecuente):

J: *ex-* (8 verbos), *re-* (7 verbos), *con-* (6 verbos), *in-* (5 verbos), *de-* (3 verbos), *dis-* (2 verbos), *ante-* (1 verbo), *inter-* (1 verbo), *contra-* (1 verbo).

C: *ex-* (7 verbos), *re-* (4 verbos), *in-* (4 verbos), *dis-* (3 verbos), *con-* (2 verbos), *de-* (2 verbos), *ante-* (1 verbo), *inter-* (1 verbo), *contra-* (no hay)

Analizando los datos podemos constatar que J. y C. conocen la noción del prefijo verbal, pueden segmentar correctamente los verbos prefijados. Comparando su enumeración con la lista mencionada bajo el punto 2.2.3. vemos que reflejan las mismas tendencias en cuanto a la frecuencia de la aparición de los prefijos, o sea pertenecen al grupo de los más frecuentes *re-*, *con-*, *in-*, *dis-* y *de-*. El resto queda representado solamente por unos verbos.

2) Las dos personas recibieron 46 verbos y tuvieron que decir, si sienten la presencia de un prefijo verbal en los verbos enumerados o no. De estos 46 verbos 43 eran prefijados, de los que C reconoció 14 y J. 4 verbos.

C. siente la presencia de un prefijo en

- *expender, exclamar, escoger* porque estos verbos existen sin prefijo también
- *exprimir, excavar, expiar, exceder, expulsar, exculpar, exfoliar, exhalar, expedir* porque estos verbos existen sin prefijo también y los verbos con prefijo tienen otro significado que sin él
- *extorsionar, extractar* porque estos verbos existen con otros prefijos también.

J. siente la presencia de un prefijo en

- *excavar, exculpar* porque estos verbos existen sin prefijo también
- *excluir, exhalar* porque estos verbos tienen una forma prefijada con *in-*.

Como vemos, los dos hablantes dieron respuestas bien diferentes. Pero es seguro que en su diccionario mental los verbos prefijados guardan relación con sus verbos básicos y con otros verbos prefijados. Los cambios debido a la evolución fonética de las formas y la lexicalización del prefijo, causan dificultades en el reconocimiento de las formas prefijadas.

3) En cuanto al significado de los verbos prefijados con *ex-* ambas personas reconocieron las funciones más importantes de dicho prefijo:

J. menciona “dirección hacia fuera”, “sobrepaso de un límite”, “prohibición”, “sacar a la luz”, “expulsión de algún líquido”, “manifestar una información” y “eliminación”.

C. menciona “dirección hacia fuera”, “indica lo contrario”.

Estas categorías coinciden parcialmente con las funciones que constatamos a base de los datos de los diccionarios. Para los hablantes naturalmente es más fácil reconocer o determinar significados concretos que abstractos.

Aunque la opinión de los hablantes nativos es un aporte relevante al análisis realizado, pienso que de los datos de dos cuestionarios no es posible sacar conclusiones de largo alcance, sería necesario entrevistar a más personas.

Así no tomo por concluido este trabajo, en el futuro me gustaría completarlo con el análisis más profundo de las relaciones de los significados y con las opiniones de otros hablantes nativos.

### Bibliografía

- Alvar, M. & Pottier, B. (1987): *Morfología histórica del español*. Madrid: Editorial Gredos.
- García Hernández, B. (1980): *Semántica estructural y lexemática del verbo*. Reus: Ediciones Avesta.
- Kiefer, F. (2007): *Jelentéselmélet*. Budapest: Corvina.
- Moreno de Alba, J. C. (1996): *La prefijación en el español mexicano*. México D.E.: universidad Nacional Autónoma de México.
- Seco, M. & Andrés, O. & Ramos, G. (eds.) (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- Varela Ortega, S. (1996): *Fundamentos de morfología*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Varela, S. & Martín García, J. (2000): La prefijación. In: Bosque, I. & Demonte, V. (eds.): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Tomo 3, Madrid: Espasa Calpe, S.A. 4993–5040.

### Diccionarios

- Corominas, J. & Pascual, A. J. (1980): *Diccionario crítico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- DRAE—Diccionario de la Real Academia Española* [www.rae.es](http://www.rae.es)
- Györkösy, A. (ed.) (2003<sup>4</sup>): *Latin–magyar kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Seco, M. & Andrés, O. & Ramos, G. (eds.) (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

## LOS NAHUATLISMOS EN EL ESPAÑOL DE MÉXICO

INGRID PETKOVA

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

**Abstract:** This paper deals with Nahuatl, a minority language, spoken by 1.5 million people from North Mexico to Central America. One of the main characteristics of Spanish spoken in Mexico is its vocabulary, much of which originates from Nahuatl. The first Nahuatl words appeared in Spanish when the first conquerors arrived in the New World and tried to denominate plants, animals and other typical objects of the area. In the 16–17th centuries some words of this type were used in Spanish and Mexican literature. In the first half of the 20th century the influence of Native American languages on Spanish was overestimated and it was only in 1960s that it was rectified by Lope Blanch, who made a survey on words of Native American languages in Mexico City. The survey concludes that only 0.07 % of the vocabulary is of Nahuatl origin. Taking this survey as a starting point, in 2006 I also made a survey with a remarkably different conclusion.

**Keywords:** Nahuatl, Mexican Spanish, vocabulary, survey

### I. Introducción

La investigación de las lenguas minoritarias es de especial interés hoy en día, cuando en nuestro mundo globalizado las lenguas y las culturas están mezclándose cada vez más y ejercen gran influencia una sobre otra. Unas lenguas se fortalecen (inglés, francés, español, etc.), ejerciendo sus hablantes un dominio económico y cultural sobre otros hablantes de lenguas minoritarias, cuyo número de hablantes disminuye, e incluso después de cierto tiempo la lengua puede desaparecer.

Una de las metas principales de la lingüística es describir las lenguas, conocer su estructura y, a través de ésta, comprender la capacidad de formación de las lenguas que manifiesta la humanidad. Para esto necesitamos conocer en lo posible la mayor cantidad de detalles de las lenguas. Esta tarea es primordial, sobre todo en el caso de las lenguas en vía de extinción, porque—como antes lo hemos dicho—si esto no se hace, pueden desaparecer sin dejar huella en este mundo.

Sin embargo, más allá de la descripción de las lenguas, es tarea fundamental la generación de una actitud positiva hacia su lengua materna entre sus hablantes. Una acción que podemos hacer desde el punto de vista lingüístico es, por ejemplo, señalar las palabras que se prestaron en la lengua mayoritaria de la lengua minoritaria, porque con esto se puede coadyuvar a aumentar el prestigio de la lengua minoritaria.

En este artículo vamos a analizar cómo una lengua indígena, en nuestro caso el náhuatl ha influido en el vocabulario del español hablado en México, y más concretamente en Veracruz.

Una característica del español mexicano es la presencia del vocabulario de origen indígena que le da un sabor especial a la lengua hispana allí hablada. Gran parte de este vocabulario ya se ha adaptado hasta tal grado en el idioma local, que los hablantes ni se dan cuenta cuándo usan un *préstamo*. El tema es interesante también porque el español y las lenguas indígenas, entre ellas el náhuatl, son muy distintas, que se han adaptado una a otra durante los largos años de convivencia y se han prestado mutuamente muchas palabras.

## 2. El español hablado en México

Entre los rasgos del español hablado en México destaca el rusticismo que según varios lingüistas era debido a que entre los conquistadores y colonizadores en su gran mayoría había gente de baja procedencia.<sup>1</sup> Sin embargo, esta teoría actualmente está ya refutada. En los documentos coetáneos consta que había venido gente de procedencia social muy diversa. Entre otros, encontramos hidalgos, sacerdotes, gente culta. Es cierto que durante la conquista y en la primera etapa de la colonización vinieron sobre todo soldados,

<sup>1</sup>Juan M. Lope Blanch: 'El supuesto arcaísmo del español americano', in: *Estudios sobre el español de México*, México: UNAM, 1972: 29-49.



sin embargo, poco después no tardaron en llegar misioneros para difundir la nueva fe e hidalgos para apropiarse de las tierras recién descubiertas.

El español que llegó al Nuevo Mundo desde el siglo XVI empezó su vida independiente, desarrollando rasgos propios, diferentes al español peninsular. Entre éstos podemos encontrar tanto arcaísmos, como neologismos. Al lado de los así llamados rasgos arcaizantes—como la distinción etimológica de las formas átonas de los pronombres personales de tercera persona, la gran vitalidad del prefijo *re-* superlativo (*retemal*, *retefeo*), expresiones como *se me hace* (*me parece*), *qué tanto* (*cuánto*), *diz que* (con matiz dubitativo o negativo), o palabras como *lindo*, *pararse*, *demorarse* etc.; existen también innovaciones como el desarrollo de la perífrasis *ir* acompañado de gerundio; el *qué* interrogativo (*qué, ¿no te interesa el asunto?*) para reforzar la pregunta; el uso de *siempre* con el significado *a fin de cuentas* (*¿Siempre fuiste a Oaxaca?*), *además de* varias palabras de particular significado, como por ejemplo *estufa*, *sombrilla*, *pasto*, *pena*.<sup>2</sup>

En otros casos la innovación significa no el desarrollo de un fenómeno lingüístico, sino su debilitamiento o desaparición. Así en México, como en toda América, se produce la eliminación de la segunda persona plural del paradigma conjugativo, y en consecuencia la desaparición de la misma forma de posesivo. También se contempla la debilitación del futuro de indicativo y su sustitución con perífrasis.

Otro rasgo que cabe destacar que caracteriza el español hablado en México, y en general, el español americano y en torno al cual se desarrollaron largas polémicas entre lingüistas eminentes es su andalucismo. Como breve conclusión se podría dar que el fenómeno del seseo que se extendió por todo el continente hispanohablante supuestamente se debe al alto número de los andaluces en los primeros decenios de la colonización.<sup>3</sup> Sin embargo otros fenómenos lingüísticos ya a ciencia cierta no se le pueden atribuir.

La influencia de las lenguas indígenas, sobre todo el náhuatl es una de las características más interesantes del español hablado en México. Sin embargo durante varias décadas esta influencia ha sido sobreestimada, y sólo en los años 70 fue rectificada por Lope Blanch. Este lingüista eminente explica que fuera del sufijo *-eco*, que sirve para formar gentilicios como *guatemalteco*, *chiapaneco*, y que ya no es productivo, podemos encontrar sólo unos

<sup>2</sup> Juan M. Lope Blanch: 'Caracterización del español mexicano', in: *Ensayos sobre el español de América*, México: UNAM, 1993: 119-136.

<sup>3</sup> José G. Moreno de Alba: *El español en América*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988: 26-48.

pocos rasgos fonéticos que se atribuyen al náhuatl. Así Lope Blanch menciona tres sonidos: el fonema prepalatal fricativo sordo en palabras como *xixi*; el dentoalveolar africado sordo en palabras como *quetzal*, y la secuencia consonántica *tl* en *tlaco* o *atleta*.<sup>4</sup>

### 2.1. El español hablado en Veracruz

Juan Hasler en su tesis<sup>5</sup> hace una distinción dialectal dentro del Estado de Veracruz, tanto en lo referente a la lengua náhuatl como a la española. En cuanto al náhuatl clasifica el Estado de Veracruz en tres zonas dialectales:

- 1) Nahua Septentrional: Huasteca , Chicontepepec.
- 2) Nahua del Este: Sierra de Puebla, Quauhtochco-Zongolica, Pipil del Golfo.
- 3) Nahua del Oeste infiltraciones en Zongolica.

La lengua castellana también la clasifica en tres grupos:

- 1) Zona huasteca.
- 2) Zona serrana.
- 3) Zona costeña.<sup>6</sup>

Lo que se refiere a las variedades castellanas en la Huasteca es característico el tono descendente en las preguntas que “le da un carácter de gravedad y ponderación a su habla”.<sup>7</sup> La zona costeña se caracteriza por tono ascendente de las preguntas “lo cual da una impresión subjetiva muy contraria a la pronunciación de la zona huasteca, lo explosivo, no solamente de las exclamaciones, sino aun de las preguntas en la zona jarocho”. Hasler describe la zona serrana como una variedad de pronunciación lenta y “con un mayor predominio de elementos nahuas, en contraste a la mayor casticidad y riqueza española en la zona costeña”.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Lope Blanch: *Caracterización del...*, *op.cit.* : 121.

<sup>5</sup> Juan A. Hasler: *Primer informe lingüístico* (tesis inédita), Xalapa: ENAH, 1976.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 5.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 7.

<sup>8</sup> *Idem.*

El autor además nos da una caracterización léxica del español hablado en Veracruz, de la cual mencionaré unas palabras con las que yo también me encontré durante mi estancia allí: *a otro día* ‘al día siguiente’, *ahorita* ‘luego, al instante’ (palabra que he escuchado en un territorio mucho más amplio, se usa por todo México), *bastimento* ‘comida que se lleva, itacate’. Hasler también menciona varios nahuatlismos, entre otros: *acahual* ‘vegetación arbórea reciente’, *papalote* ‘mariposa’, *paxtle* ‘heno’, ‘parásito de árboles’, *pilmamita* ‘nana’, *totopo* ‘tortilla dura, quebradiza’.<sup>9</sup>

### 3. Los nahuatlismos en la literatura

El cambio de una lengua muestra su vitalidad. Si se deja influir por otra u otras, formando un tipo de sincretismo lingüístico,<sup>10</sup> le da un matiz especial que es enriquecedor. No obstante, si este fenómeno se relaciona con la pérdida de identidad, entonces significa una etapa de pérdida de lengua.

El caso del español, como lengua dominante, pertenece al primer tipo. Sin embargo, el caso de náhuatl, muchas veces nos parece que tiene que ver con el segundo. Cuando hablamos del futuro de una lengua es importante tener en cuenta qué tipo de relación tiene con las lenguas que la circundan. Existen convivencias *pacíficas* como es el caso del francés y el flamenco en Bélgica; o existen incorporaciones como es el caso del español y el náhuatl, donde el español domina al náhuatl en sentido político, económico, cultural, etc.

El náhuatl es el idioma común de los pueblos nahuas y actualmente es hablado por un millón y medio de personas. Fue la lengua de los aztecas y durante la conquista y la colonización sirvió de lingua franca entre los indígenas y los colonizadores.<sup>11</sup>

Hernández Sacristán dice del purismo que no es una noción lingüística, más bien es un fenómeno que tiene un papel social y constituye una parte importante de la construcción de identidad. En la construcción del fondo ideológico la lengua tiene un rol simbólico, que refuerza la actividad social. El purismo en el caso del náhuatl no lleva a la pérdida de la lengua, pero la falta de una educación institucionalizada sí. El purismo en el espa-

<sup>9</sup> *Ibid.*: 76–82.

<sup>10</sup> La noción del sincretismo es conocida como la mezcla de dos religiones. Sin embargo yo utilizo este término en un sentido más amplio, sea lingüístico o cultural.

<sup>11</sup> Una descripción más detallada sobre la lengua náhuatl en I. Petkova: ‘Islas lingüísticas dentro del dominio español: el caso del vasco y del náhuatl’, *Verbum* X, 2008: 351–364.

ñol lleva al reforzamiento de la lengua, ya que se procura evitar el uso de la variante no estándar al ser estigmatizada. Sacristán nos llama la atención que, en este caso, también el purismo tiene su fondo no lingüístico, sino extralingüístico.<sup>12</sup>

En los primeros años de la colonización el purismo literario castellano no se aplica. Con la llegada de Hernán Cortés a México en 1518, entraron en la lengua española los primeros nahuatlismos, sobre todo topónimos y nombres de personas, pero también nombres de plantas y animales y otras realidades que son características del continente americano y que no se conocían en Europa.

Bernal Díaz de Castillo utiliza muchas palabras de origen náhuatl en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y muchos de ellos no se explican porque para él su significado era evidente. El náhuatl, siendo *lingua franca*, fue hablado por muchos indígenas que lo utilizaban para comunicarse entre ellos por la gran diversidad de lenguas, por los criollos para que pudieran comunicarse con los indígenas, e incluso por muchos españoles sobre todo, los misioneros que daban catequesis en muchos casos en esta lengua, y los comerciantes que lo necesitaban para ejercer su profesión. De este contacto estrecho con la lengua y cultura náhuatl procede la gran cantidad de nahuatlismos, entre los cuales incluso podemos encontrar adjetivos y verbos, que, como es bien sabido, se acomodan en el vocabulario con más dificultad que los sustantivos.

Roberto Moreno comenta que “ya las cocinas criollas del siglo XVI incluían *metates* y *molcajetes*, *moles*, *chile* y *aguacates*”<sup>13</sup> En el campo culinario y en la minería que constituye parte importante de la economía durante el siglo XIX, Roberto Moreno nos recuerda que se encuentran todavía unos veinte vocablos usados regularmente, *malacate*, *pepenar*, *tenate*, *tenatero*, *ateca* y *tequio*.<sup>14</sup> De este modo, se puede afirmar que “bien pronto el náhuatl y los nahuatlismos se convirtieron en parte sustancial de la conciencia criolla. Muchos españoles que por aquí anduvieron los usaron para insultar al criollo”<sup>15</sup> Por ejemplo Cervantes para burlarse de una persona, dice: “Bendita sea una y mil veces [...] la *chichigua* que le dio mamar [...]”<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Carlos Hernández Sacristán: ‘Náhuatl y español en contacto: en torno a la cuestión de sincretismo’ in: Julio Calvo Pérez (ed.): *Teoría y práctica del contacto: el español en América en el candelero*, Vervuert: Iberoamericana, 2000: 61–72.

<sup>13</sup> Roberto Moreno: *Los nahuatlismos en el español de México*, México: UNAM, 1995: 17–18.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*: 9.

En otros casos los españoles usaban los nahuatlismos para dar un color especial a su descripción. Por ejemplo Mateo Rosas de Oquendo (c. 1558) así hablaba en nombre de uno de sus personajes mestizos:

Ay, Juanita mía,  
carita de flores  
Cómo no te mueres  
por este *coyote*...  
... el que en la laguna  
no deja *ajolote*  
rana ni *jüül*,  
que no se lo come;  
el que en el *tianguis*  
con doce *chilchotes*  
y diez *aguacates*  
come bien *camotes*.<sup>17</sup>

Según Moreno, los criollos se desenvolvían mejor con este tipo de vocabulario, sobre todo desde el siglo XVII, con el esplendor del barroco y el desarrollo de la conciencia criolla. Aquí cita como ejemplo al capitán Alonso Ramírez de Vargas (c. 1662–1696) que en una de sus quintillas dedicada a San Bernardo de México en 1691 dice lo siguiente:

Mexicanos, otomites,  
tarascos y *macehuales*,  
se dejaron los *mezquites*  
allá, entre *nacatamales*,  
por quemar *matlacahuites*.<sup>18</sup>

Por otra parte, Sor Juana Inés de la Cruz en sus villancicos introduce partes escritas en lengua náhuatl.<sup>19</sup> Moreno nos explica que lo que en el barroco era la aceptación de las raíces culturales y lingüísticas propias, más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, en el racionalismo será rechazado y burlado, tomado por vulgar. En la época del neoclasicismo otra vez se levanta el interés por el pasado prehispánico, “concebido como clásico propio”. Las razones son ideológicas pues “en esta labor se finca buena parte de la ideología de la independencia. Para que el nuevo país naciera había que mudarle el nom-

<sup>17</sup> *Ibid.*: 22.

<sup>18</sup> *Ibid.*: 23.

<sup>19</sup> *Ibid.*: 26.

bre: ya no más la España Nueva; Imperio Mexicano, Imperio de Anáhuac o México [...]”<sup>20</sup>

Sin embargo, esto no implica una reivindicación de la lengua náhuatl como lengua nacional, pues “quizá por la aspiración de convertirse en un país como cualquier otro del mundo, el náhuatl y los nahuatlismos se soterraron. Quedaron como del habla popular y solamente salieron a luz cuando la conciencia nacional se veía en peligro”<sup>21</sup>

Esta afirmación de Moreno, otra vez nos llama la atención que los fenómenos lingüísticos no se pueden investigar sin prestar atención en el entorno históricocultural. En este caso, como podemos ver, el uso y desuso de los nahuatlismos está estrechamente vinculado con los intereses políticos-nacionales. Cuando se ve la necesidad de reafirmar la identidad mexicana, se recurre muchas veces al pasado prehispánico y a las lenguas y culturas indígenas. Pero cuando la tendencia vigente en la política es incorporarse al grupo de los países avanzados como España, Francia o Estados Unidos, la cosa cambia. Como Moreno dice: “convertirse en un país como cualquier otro del mundo”, entonces ya el legado cultural indígena es algo más bien para ocultar, para sentir vergüenza, y en estos casos las palabras de este origen, “se olvidan” de repente, se sienten “vulgares, incultos”<sup>22</sup>

Con la Revolución Mexicana en 1910 lo indígena otra vez recobró su valor, en varios aspectos de la vida y se formaron instituciones, como el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 o el Instituto Nacional Indigenista en 1940. En los años 30 y 40 se publicaron trabajos dentro de la lingüística que exageraban la influencia de las lenguas indígenas sobre el español de Hispanoamérica. Por ejemplo quiero mencionar las frecuentemente citadas frases de Rodolfo Lenz según las cuales “el español de Chile es, principalmente, español con sonidos araucanos”<sup>23</sup> o de Darío Rubio según el que “si desaparecieran del lenguaje español que hablamos los mexicanos, todas las voces del dicho lenguaje incluidas y que tienen su origen en el idioma náhuatl (hay que tomar en consideración las voces con origen en otras lenguas indígenas mexicanas incluidas igualmente en el español que en las

<sup>20</sup> *Ibid.*: 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*: 33.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> Rodolfo Lenz: ‘Beitrag zur Kenntnis des Amerikanospanischen’, *ZRPb* XVII, 1893: 118–214. Traducción española por Amado Alonso y Raimundo Lida: ‘Para el conocimiento del español de América’, *BDH* VI, 1940: 188–258, p.249.

regiones respectivas se habla), se produciría un caos verdaderamente horrible por la situación en que tal desaparición hubiera de colocarnos”<sup>24</sup>

Como más tarde veremos, el léxico de origen náhuatl tiene gran importancia en darle un matiz especial al español hablado en México, pero la afirmación antes citada, como ya muchos lingüistas lo han demostrado, es una exageración. También ha sido una actitud errónea la de recoger en los diccionarios regionales la mayor cantidad de indigenismos posibles, como queriendo demostrar la importancia del sustrato y adstrato indígena. Sin embargo, resultó que gran parte de ese vocabulario no pertenecía al acervo léxico activo o era prácticamente desconocido. Así, Moreno de Alba nos dice que

Los diccionarios actuales de americanismos rivalizan por incluir el mayor número posible, sin [...] [tomar en consideración si] se usan o no en el español americano, lo que evidentemente distorsiona la realidad lingüística y confunde a todo el que los consulta [...] así como en ciertos vocabularios de mexicanismos se presentan nahuatlismos (*tetlachicue*, *tetlalia*, etc.) que, con excepción de los nahuatlatos, nadie sabe en México qué significan.<sup>25</sup>

Por eso es una tarea lingüística importante conocer el vocabulario verdaderamente activo y usado.

Sabemos bien que la lengua está en cambio continuo y sobre todo en el área del léxico. A pesar de los esfuerzos realizados en este terreno (conservación de la lengua y cultura indígenas a través de la educación, política lingüística y tradiciones), el número de los hablantes nativos y bilingües está disminuyendo constantemente, y la globalización contribuye a la pérdida paulatina de costumbres y tradiciones. Esto se refleja naturalmente en la lengua también. Por una parte por el desuso de varios utensilios tradicionales, este tipo de vocabulario también está olvidándose. Por otra parte, por la estigmatización de las lenguas indígenas—que por desgracia sigue—, el empleo de palabras de origen indígena, en nuestro caso del náhuatl, también está perdiéndose. Como dice Moreno también:

Buena parte del problema está en que los indigenismos se toman todavía como vulgarismos y por su carácter popular se contraponen al ‘habla culta’. Por fortu-

<sup>24</sup> Darío Rubio: *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*, México: PÁG. Márquez, 1940: pp. XXII–XXIII, citado por Juan M. Lope Blanch: *Léxico indígena en el español de México*, México: El Colegio de México, 1979: 14–15.

<sup>25</sup> José G. Moreno de Alba: *El español de América*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988: 55.

na, ahora el náhuatl y otras lenguas indígenas han vuelto a las aulas universitarias. Quizá pronto se las reconozca como fuentes legítimas de enriquecimiento de nuestro idioma.<sup>26</sup>

Lope Blanch en los años 60 realizó en el Colegio de México una amplia investigación sobre la vitalidad de los indigenismos en la Ciudad de México. El resultado fue que los indigenismos dieron sólo una presencia del 0,07% de las palabras registradas en sus encuestas. Resultado sorprendente ya que se le atribuía mayor influencia a las lenguas indígenas en el español hablado en México. Pero no debemos olvidar que por una parte las ciudades siempre han sido innovadoras en cuanto al uso de la lengua; por otra parte el área donde se encuentra el mayor número de indigenismos, y nahuatlismos es más en la provincia, es decir, los datos obtenidos en la capital no reflejan necesariamente la situación general del país.

Inspirándome en el trabajo de Lope Blanch durante una estancia en México compuse y apliqué un cuestionario entre estudiantes mono- y bilingües en la Universidad de Veracruz y en la Universidad Intercultural respectivamente, con el fin de conocer la vitalidad de los nahuatlismos. El cuestionario fue aplicado en tres lugares: Xalapa, centro administrativo, educativo y cultural de Veracruz; Tequila, una población de 4000 habitantes en el centro del estado; e Ixhuatlán de Madero, un pueblo de 1200 habitantes del norte. El cuestionario a base de que saqué conclusiones acerca de este tipo de vocabulario, constaba de dos partes: la de palabras activas y la de palabras pasivas. El primer grupo fue subdividido temáticamente para poder manejar más fácilmente la larga lista de vocablos, en temas como: sociedad, ciudad, arreglo personal, instrumentos, plantas, animales, minerales, enfermedades y otras.

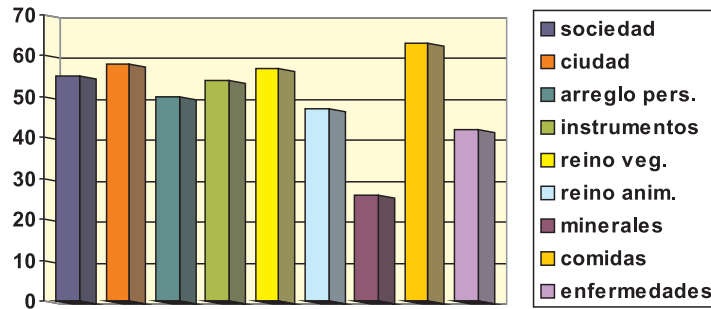
#### **4. Conclusiones sobre los nahuatlismos en el español hablado en Veracruz a base del cuestionario**

##### **4.1. El vocabulario activo**

Según los resultados del cuestionario la categoría de comidas, bebidas es la más conocida en los tres territorios, lo que no es sorprendente dada la importancia del tema en la vida cotidiana. El tema menos conocido es de los minerales.

<sup>26</sup> Roberto Moreno: *Los nahuatlismos en el español de México*, México: UNAM, 1995: 35.





Lo que se refiere al significado de las palabras llegué a las siguientes conclusiones generales:

- Aunque entre los vocablos incluidos en el cuestionario existen una serie de vocablos que son conocidos no solamente en México sino en otros países hispanohablantes, es decir son internacionales, como por ejemplo: *cacao*, *aguacate*, *tomate*, *chicle*, *chile*, *cacahuate*, *coyote*, etc., estas palabras no siempre fueron definidas por los entrevistados. Según mi opinión, es evidente que las conocen, la razón de que no las explicaran fue más bien que les parecían tan evidentes que los estudiantes no le veían sentido o reto en explicarlas.<sup>27</sup> Unos nada más pusieron unas señas, demostrando que conocían estos vocablos.
- Existen palabras que son ampliamente conocidas por todas las regiones y fueron definidas casi por todos los estudiantes. Así son por ejemplo: *apapachar*, *cuate*, *tamal*, *atole*, *cempasúchil*, *copal*, *nagual*, *comal*, *pepenar*. Éstas son palabras características de México. Fuera de este país casi no se utilizan, pero aquí son comprendidas y empleadas por todos.
- Existen palabras que cambian de campo semántico o de grado de conocimiento según la región. Por ejemplo la palabra *chamagoso* muestra diferencias en cuanto a su uso. En Ixhuatlán de Madero parece casi desconocido, mientras en Tequila es medio conocida, y en Xalapa muy conocida con el significado de ‘mugroso’, ‘sucio’. La palabra *chichi*, que es ampliamente conocida con significado de ‘pecho’, ‘seno’;

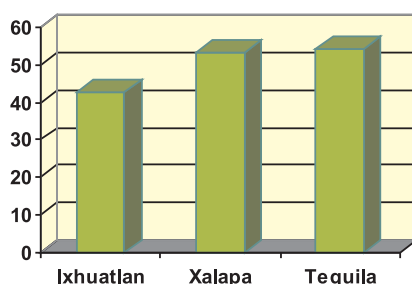
<sup>27</sup>Es una suposición, no se aplicó otras técnicas para conseguir información complementaria.

en Ixhuatlán le añadieron otra acepción como ‘perro’ y en Tequila como ‘cerveza’. Otro ejemplo sería el vocablo *chinaco*, que en Ixhuatlán dio como resultado mayoritario el sentido de ‘comunidad’, ‘pueblo’, en Xalapa como ‘soldado’, ‘rebelde indio’, y en Tequila como ‘desnudo’. Supongo que estas diferencias se deben a las variaciones de náhuatl hablado en distintas regiones, sin embargo esta suposición está por verificar todavía (en algunos casos puede tratarse de simples errores de interpretación de los datos por parte de los entrevistados)

Uno de los objetivos principales de mi trabajo es conocer la vitalidad de este tipo de vocabulario. Llevé a cabo la clasificación a base en la de Lope Blanch.<sup>28</sup> Las categorías son las siguientes:

I	Palabras completamente conocidas	99–100 %
II	Palabras casi completamente conocidas	85–98 %
III	Palabras medio conocidas	50–84 %
IV	Palabras poco conocidas	25–49 %
V	Palabras muy poco conocidas	2–24 %
VI	Palabras desconocidas	0–1 %

Comparando los tres terrenos vemos que en las universidades de Xalapa y Tequila en mayor grado reconocieron y explicaron las voces nahuas: en 53,2 % y en 54,2 % respectivamente, mientras que en Ixhuatlán de Madero sólo en 42,7 %.

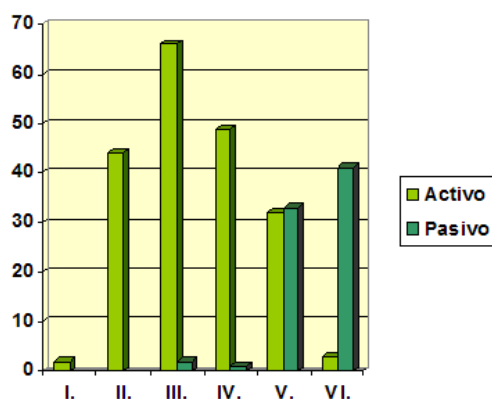


<sup>28</sup> Juan M. Lope Blanch: *Léxico indígena en el español de México*, México: El Colegio de México, 1979.

Estos datos—por lo menos por el momento— refutan la hipótesis que tenía al empezar la investigación, según la cual, los estudiantes de provincia y bilingües conocieran más este tipo de vocablos. Xalapa y Tequila se encuentran en la parte central del Estado de Veracruz, e Ixhuatlán de Madero en el norte, así que es posible que se trate de diferencias territoriales, pero se necesitarían más datos para fundamentar esta suposición.

#### 4.2. El vocabulario pasivo

La selección del vocabulario pasivo—según los resultados del cuestionario—se llevó a cabo correctamente: en este apartado y grupo se pusieron palabras que los entrevistados sólo reconocían pasivamente. La mayoría de éstas son muy poco conocidas o desconocidas.



Entre las 67 palabras analizadas, con una excepción, todas son sustantivos. En base a esto he podido sacar la conclusión que se ve en el cuadro: la gran mayoría del vocabulario pasivo pertenece a los grupos de vitalidad V y VI; y sólo había tres palabras que tenían mayor vitalidad, es decir podían haber aparecido en la primera parte del cuestionario: *totol*, *totomoxtle*, *acabual*. Los que aparecen en el grupo V podemos considerarlos nahuatlismos caídos en desuso, mientras que los del grupo VI son palabras ya desconocidas por los entrevistados.

A pesar de que hayan aparecido pocos datos valoraes, aquí también podemos encontrar ejemplos para diferentes fenómenos:

Los colaboradores dan más, o más variadas acepciones que los diccionarios, p.e. en el caso del antes mencionado *acabual*, donde fuera de las

definiciones dadas por los diccionarios, aparece la traducción literal ‘agua dejada’, que en realidad son los elementos constituyentes de la palabra en náhuatl: *atl* ‘agua’, *cahualli* ‘abandonado’, ‘dejado’.

Se observa gran diferencia entre el grado de conocimiento del vocablo en los tres territorios, p.e. *macehual*: en Xalapa completamente desconocido (categoría VI.), en Tequila medio conocido (categoría III.), en Ixhuatlán poco conocido (categoría IV.).

Se nota gran diferencia en el grado de conocimiento entre provincia y ciudad, p.e. en el caso de la palabra *jonote*: en la ciudad es completamente desconocida, mientras que en la provincia conocida en 24% y 32%, así pertenece a la categoría IV.

He considerado el tema de la vitalidad de los nahuatlismos un tema importante de examinar por un lado porque según mis conocimientos fuera de la investigación realizada dentro del marco del Colegio de México y dirigida por Lope Blanch no se ha hecho otro trabajo semejante en esta área. Por otro lado—y esto se notó claramente cuando pedí la colaboración a los estudiantes para rellenar el cuestionario—, muchos nativos no sabían qué palabras eran de origen náhuatl y por primera vez se plantearon la cuestión de los préstamos léxicos en la lengua española, además de reflexionar sobre la importancia de la influencia que tiene especialmente el náhuatl sobre ella.

Pienso que este tipo de estudios puede contribuir también a concienciar a los nativos (en este caso a los estudiantes) del hecho que poseen algo especial, algo muy suyo en comparación con otras culturas o variedades del español.

## CI/VI LOCATIVO NELLE STESURE DEI *PROMESSI SPOSI* DI A. MANZONI

GABRIELLA WILDBURG

Universit  E tv s L r nd  
Dipartimento d'Italianistica  
Múzeum k r t 4/C  
H-1088 Budapest  
Ungheria  
wildburggabriella@yahoo.com

**Abstract:** The paper analyzes a well-known but not extensively researched morphosyntactic phenomenon, which will be illustrated in three of A. Manzoni's novels. We will reveal the regularity in the changing frequency of *ci/vi* locatives in the texts. The shift in the distribution of clitics among the three major functions of locatives is investigated as the possible reason for the prevalent use of the locative *ci*. We also demonstrate that although the spread of *ci* is a general phenomenon, it influences the functions to a different degree. In order to provide a better understanding of the background of these changes, three playwrights from the 14/15th centuries are introduced. Their works were among the readings of Manzoni, thus they could have an effect on his language model and also on the spread of *ci*.

**Keywords:** diachronic syntax, Italian, morphosyntax, locatives, language models

Il tema di questo articolo ci   stato suggerito da un'evidenza morfossintattica ben visibile tra le varie stesure dei romanzi di Manzoni, vale a dire dal notevole aumento di frequenza del clitico locativo *ci* a scapito dell'equivalente *vi*.

Una perspicuit  cos  tangibile numericamente che gli studiosi che scrivono delle correzioni linguistiche di Manzoni, con una buona probabilit , fanno cenno del fenomeno senza per  indagarne le ragioni.

Perfino Teresa Poggi Salani nel suo saggio intitolato *Paragrafi di una grammatica dei "Promessi Sposi"*<sup>1</sup> mentre tratta in dettaglio la questione della sorte per es. dei dimostrativi o di quella delle preposizioni articolate nelle diverse

<sup>1</sup>In: *Studi di grammatica italiana* XIV, 1990 : 395–413.

versioni del romanzo manzoniano, dedica appena una pagina—esempi inclusi— ai clitici locativi *ci/vi* (ivi, pp. 410-11, par. 8. *Ci e Vi* avverbi di “luogo”). La studiosa nota che

*Ci e vi* convivono nel testo, ma i rapporti di frequenza mutano radicalmente da B a C.<sup>2</sup> Se non possiamo riportare dati complessivi per le forme enclitiche graficamente unite ai verbi, è però sufficientemente indicativo di una netta tendenza il confronto delle frequenze delle forme graficamente isolate *ci/ce/c'* da un lato e *vi/ve/v'* dall'altro. Le prime occorrono 892 volte in C e 391 in B; le seconde III in C e 554 in B.

Ci semba una nozione ormai consueta che Manzoni abbia tentato di avvicinare la lingua delle varie stesure del romanzo alla lingua parlata del suo tempo, come dice lui stesso alla lingua “viva e vera”. Sì, certamente entra in gioco anche questo fattore, ma basta gettare un'occhiata alla lista degli esempi di *vi* dei *Promessi Sposi* del 1840 e non possiamo non notare il fatto che una notevole quantità di clitici *vi* rimane come superstite nonostante i ritocchi multipli dell'autore.

A questo punto non ci bastava più la spiegazione troppo scontata—sempur vera—dell'avvicinamento alla lingua parlata. La nostra intuizione suggeriva, conoscendo già la meticolosità autoriale di Manzoni, che dietro tanto l'eliminazione quanto la promozione di una certa forma locativa ci fossero regole o almeno tendenze grammaticali adottate con una certa sistematicità.

Lo scopo che ci prefiggiamo in questo caso specifico è di verificare—basandoci sugli esempi spogliati—quali possono essere le regole applicate e/o le tendenze che danno come risultato la mutata frequenza di *ci/vi* locativo nelle varie stesure dei romanzi manzoniani.

Spogliamo gli esempi di *ci/vi* locativo nel *Fermo e Lucia* e nei *Promessi Sposi* del 1840, rilevando così le modifiche adottate dall'autore dalla prima fino all'ultima stesura dell'opera. Punto di partenza e punto di arrivo sono nel lavoro correttivo impiegato per un ventennio, quindi due estremi nella ricerca linguistica di Manzoni.

Per facilitare la nostra indagine, utilizziamo i testi informatizzati del sito [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), quindi i numeri dopo gli esempi indicano la pagina del volume informatizzato, mentre i numeri fra parentesi, per es. (53.61) rimandano ai *Promessi Sposi* a cura di L. Caretti (Torino: Einaudi, 1971).

Riassunto quantitativo delle forme *ci/vi* su 100 pagine:

<sup>2</sup> Rispettivamente l'edizione del 1827 e del 1840 dei *Promessi Sposi*.

	<i>F e L.</i>	<i>I PS.</i>
<i>Ci/Ce/ C'</i>	51	178
- <i>ci</i> enclitico	3	18
<b>Totale:</b>	<b>54</b>	<b>202</b>
<i>Vi/Ve/V'</i>	119	34
- <i>vi</i> enclitico	28	14
<b>Totale:</b>	<b>147</b>	<b>48</b>

I dati consultabili nella Tabella riconfermano la situazione quantitativa dei clitici locativi osservata già da altri studiosi.

Bisogna trovare qualche logica interna al comportamento delle modifiche realizzate. Tre tendenze sembrano già a questo punto marcate:

- Nelle tabelle del *Vi/V'* e -*vi* enclitico dei *Promessi Sposi*, la maggior parte degli esempi rappresenta clitici *vi* con il valore originale di locativo (p. es. “Appena gli parve ora di poter, senza indiscrezione, presentarsi al curato, v'andò”. (*I PS*: 14)), mentre è esiguo il numero degli esempi con il valore desemantizzato, cioè esempi in cui il clitico si è via via indebolito fino a diventare parte di certi verbi (p. es. “**Vi** son de'momenti in cui l'animo” (*I PS*.: 77)).
- Le stesse tabelle nel *Fermo e Lucia* abbondano di *vi* locativi desemantizzati (p. es. “Ma non v'era una occasione per concedere impunemente” (*F e L*.: 97)).
- Nel *Fermo e Lucia* ci sono molti esempi di *vi* + *avere* col significato esistenziale o presentativo (p. es. “**V**'ha due modi di scendere il pendio della sventura” (*F e L*.: 89)). La stessa struttura manca non solo con il *vi*, ma anche con il *ci* nei *Promessi Sposi*.

Sappiamo che dalla funzione originaria, e tuttora pienamente presente, il *ci* è passato a quella più generale di argomento non locativo (*non ci credo* ‘non credo a questo’) e si è via via indebolito fino a diventare accompagnatore obbligatorio di certe forme verbali.

Anche le tre tendenze appena descritte sopra sembrano toccare il diverso valore di queste forme. Pensiamo che il motivo dei vari mutamenti nell'uso dei clitici locativi da parte di Manzoni possa essere meglio afferrato se raggruppiamo gli spogli in categorie secondo il valore semantico-funzionale.

Stabiliamo tre categorie di confronto, rispettivamente di valore locativo, referenziale e desemantizzato, che si basano sulla descrizione del clitico locativo del manuale *Nuova grammatica italiana*.<sup>3</sup>

### Vediamo ora l'analisi dei risultati

Nonostante il fatto che a causa dei rifacimenti anche contenutistici, tra la prima e l'ultima stesura del romanzo manzoniano, non possiamo fare un confronto parallelo (come invece è possibile tra le stesure del 1827 e del 1840), ci ha sorpreso il fatto che il numero totale dei locativi *ci/vi* all'interno del corpus esaminato è molto simile: *F e L.*: 79 occorrenze su 100 pagine vs. *I PS.*: 88 occorrenze su 100 pagine.

La tabella riassuntiva dei *ci/vi* con valore locativo—similmente al risultato complessivo per *ci/vi*—conferma una notevole promozione di *ci* nei *Promessi Sposi*, mentre aumenta solo leggermente il numero totale dei clitici locativi nel testo.

Questa espansione di *ci* però è molto complessa. Rispetto alla prima stesura (dove non ci sono esempi relativi), l'ultima stesura presenta esempi di *ci* non soltanto in combinazione con altri pronomi (p. es. “il signor duca di Nivers non ce le metterà”.. *I PS.* 40, inoltre 56, 97), ma anche in posizione enclitica (p. es. “Tu, Renzo, procura di venirci:” — *I PS.* 50, inoltre 55, 66, 71, ecc.).

Questo allargamento posizionale di *ci* è accompagnato da uno lessicale. Infatti, mentre nella prima stesura i verbi di movimento sono quasi esclusivamente usati con *vi* (fa eccezione, con solo due esempi il verbo *andare*: p. es. “[...] ch'io vi dissi che io non ci andrei” (*F e L.* 24, inoltre 24), nell'ultima stesura l'aumento è “triplice”. Ci sono numericamente più verbi di movimento, i *ci* sono ormai ritrovabili in posizione anche enclitica, in più, viene sensibilmente allargato lo spettro semantico dei verbi di movimento usati con *ci*: *andare, entrare, passare, arrivare, venire, tornare*.

In alcuni casi—dove *ci* ha un valore tra locativo e desemantizzato—l'originale opzione per *ci* non viene cambiata:

[R]jecitò un versetto a voce più alta, compose la faccia a tutta quella quete ed illarità che potè, fece ogni sforzo per preparare un sorriso, e quando fu accostato dai due galantuomini, disse mentalmente: **ci** siamo e si fermò [...]. (*F e L.*: 13)

<sup>3</sup>G. Salvi e L. Vanelli: *Nuova grammatica italiana*, Bologna: il Mulino, 2004: par. 6.3.3., pp. 200–201.



“Orbene ecco il vostro caso?”

“[...] quel prete non faccia quel che è obbligato per l’ufficio suo: ecco **ci** siamo: non è questo il caso vostro?”

“Pare che abbiano fatta la grida per me?” (F e L.: 25)

[...] Dio **c’è** anche per i poveri! (F e L.: 24)

vs.

Affrettò il passo, recitò un versetto a voce più alta, compose la faccia a tutta quella quiete e illarità che potè, fece ogni sforzo per preparare un sorriso; quando si ritrovò a fronte dei due galantuomini, disse mentalmente: **ci** siamo; e si fermò su due piedi. (I PS.: 8)

— Sentite, sentite, **c’è** ben altro; e poi vedremo la pena. Si testifichi, o non si testifichi; che uno si parta dal luogo dove abita, eccetera: che quello paghi un debito; quell’altro non lo molesti, quello vada al suo molino: tutto questo non ha che far con noi. Ah, **ci** siamo: quel prete non faccia quello che è obbligato per l’ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano. Eh?

— Pare che abbian fatta la grida apposta per me. (I PS.: 23)

Il signore **c’è** anche per i poveri. (I PS.: 21)

Riguardo agli esempi appena citati dobbiamo notare che sono da noi stati elencati nella categoria dei locativi e non in quella dei desemantizzati perché nel loro caso lo svuotamento dell’originario senso locativo non è totale. Sentiamo la presenza almeno parziale di un luogo astratto o generico in tutti questi casi, infatti, *Dio c’è* equivale al *Dio c’è* (‘presente’) *nel mondo*. Nel caso degli esempi *F e L.* 25 vs. *I PS.* 23, il luogo effettivo della legge cercata viene indicato o addirittura additato dal protagonista del dialogo; sono sfumature che non possono essere tralasciate nella valutazione dell’assegnazione della categoria.

Ancora un dato importante che merita di essere osservato è la quantità totale delle singole occorrenze di *ci* e *vi* con valore locativo nelle due opere:

---

*Fermo e Lucia*    *I promessi sposi*

---

*ci* 10 : *vi* 69      *ci* 49 : *vi* 38

---

I dati numerici ci confermano—come abbiamo visto prima—non semplicemente la promozione del pronome locativo *ci* dalla prima all’ultima stesura,

ma anche uno squilibrio meno marcato nella scelta di *ci* o di *vi* con la data funzione nell'ultima versione del romanzo. Infatti, non mancano esempi di *vi* nell'edizione del 1840, anche se la loro frequenza è ormai diminuita.

Se paragoniamo per es. la lista dei verbi di movimento dei *Promessi Sposi*, non possiamo non notare la compresenza di entrambe le forme con certi verbi.

[...] videro il battello pronto, [...] c'entrarono. (*I PS.*: 68) vs. [...] non aveva ancor toccata la soglia del salotto, che egli v'entrò, con un passo così legato [...] (*I PS.*: 12)

[...] perché non ci andiamo oggi? (*I PS.*: 80.) vs. [...] domandò dell'abitazione del dottore; [...] v'andò. (*I PS.*: 22)

[...] senza che subito non le s'affacciassero i dolori presenti che n'erano la conseguenza, cominciò a poco a poco a tornarci più di rado [...] (*I PS.*: 78) vs. [...] dopo essere stato quella notte fuor di casa in ora insolita, tornandovi, con un passo [...] (*I PS.*: 92)

[...] dice altrove, che ci passa il Lambro [...] (*I PS.*: 69) vs. Bastava passarvi, per essere chiarito della condizione e de'costumi del paese. (*I PS.*: 36)

[...] le più gran dame, nelle loro sale, non c'eran potute arrivare. (*I PS.*: 81) vs. Le rade e piccole finestre che davan sulla strada, [...] e quelle del pian terreno tant'alte che appena vi sarebbe arrivato un uomo sulle spalle d'un altro. (*I PS.*: 37)

[...] devo stare al convento tuto il giorno, per voi. Tu, Renzo, procura di venirci (*I PS.*: 50.) vs. Renzo prese un braccio di Lucia, [...] tirandosela dietro tutta tremolante, che da sé non vi sarebbe potuta venire. (*I PS.*: 60)

L'esistenza di questo uso parallelo di *ci* e *vi* locativi da parte di Manzoni spiega almeno in parte la sopravvivenza di *vi* nonostante le modifiche testuali "multidirezionali" a suo scapito.

Da notare inoltre che mentre la quantità totale dei locativi *ci* nei *Promessi Sposi* (*CI* 50 : *VI* 38) è più alta, l'occorrenza di *ci* nel caso dei verbi di movimento è leggermente più bassa (*CI* 13 : *VI* 15). Quindi, il clitico *vi* ha ancora qualche cosa della sua superiorità di una volta.

Visto che esaminiamo un corpus di 100 pagine, il fenomeno potrebbe essere una pura casualità. A pensare che non sia così, ci induce anche il fatto che è più grande anche la tipologia dei verbi di movimento usati

col clitico *vi*. (*CI andare, entrare, passare, tornare, venir, arrivare* vs. *VI andare, entrare, passare, tornare, venire, arrivare* in più *balzare, avviarsi, introdurre*; p. es. *Agnese vi s'avviò, come se volesse tirarsi alquanto in disparte, per parlar più liberamente*—*I PS.* 59.)

Il clitico *ci* sembra coesistere con *vi* nel caso dei verbi di movimento più frequenti ma, nello stesso tempo, *vi* ancora domina il suo “regno” dei verbi meno comuni. Tutto questo ci pare un secondo motivo di spiegazione del perdurare di *vi*.

Ancora una coppia di citazioni che mostra come—nonostante la correzione lessicale—il pronome *vi* con valore locativo si salva. Ecco un terzo esempio che motiva la presenza non accidentale dei *vi* nei *Promessi Sposi*:

[...] si passava al parlatorio; prima di porvi il piede il guardiano [...] (*F e L.*: 72)

Entrarono in una stanza terrena [...]: prima di mettervi piede, il guardiano, accennando l'uscio [...]  
(*I PS.*: 71)

L'analisi degli esempi con valore referenziale mostra che la quantità totale degli esempi dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* quasi non cambia numericamente (*F e L.* 23 vs. *I PS.* 22) e, parallelamente, la distribuzione all'interno delle singole caselle di *ci* e di *vi* è notevolmente riordinata a favore del clitico *ci* nell'ultima stesura del 1840.

<i>Fermo e Lucia</i>	<i>I promessi sposi</i>
<i>ci</i> 7 : <i>vi</i> 16	<i>ci</i> 17 : <i>vi</i> 6

I numeri indicano addirittura una proporzione invertita delle due forme. Come parte dell'aumento numerico della presenza di *ci*, si allarga anche lo spettro dei verbi con cui *ci* viene usato con valore referenziale: nel *Fermo e Lucia* troviamo solo esempi di *ci* col verbo *pensare*, mentre nei *Promessi Sposi* la lista dei verbi è più “colorita”. Numerosi verbi usati con *vi* nella prima stesura passano al *ci*. Il verbo *pensare*, usato all'inizio con entrambe le forme, nella *Quarantana*, appare nelle prime 100 pagine solo con *ci*.

— Come farete ad ingannare Perpetua?  
— Povero me, non **ci** ho pensato, io.  
— Sentite, se non ci fosse altra difficoltà, a Perpetua **ci** penso io. (*F e L.*: 52)

[...] parlare però come se fosse cosa da più non pensarvi. (*F e L.*: 20)

Dovevano pensarvi quelle che sono venute chiudersi di loro voglia. (*F e L.*: 100)

vs.

Basta: **ci** penserà questa notte [...] (*I PS.*: 13)

Ma quanto meno ne parlava, tanto più **ci** pensava. (*I PS.*: 88)

[...] di quelle cose che a noi non verrebbero in testa, a pensarci un anno.  
(*I PS.*: 21)

Altri verbi usati esclusivamente con *vi* nella prima stesura vengono corretti con la promozione di *ci*:

Ma lo spavento e l'agitazione di Don Abbondio erano così vivamente dipinti negli occhi, negli atti e in tutta la persona che per distinguerli non **vi** sarebbero bisognati gli occhi della vecchia Vittoria. (*F e L.*: 16)

vs.

[...] che non **ci** sarebbero bisognati gli occhi [...] (*I PS.*: 12)

[...] d'una generazione, e che avrebbe renduta sempre più rispettabile la casa, così erano tutti impiegati, accaniti per riuscirvi. (*F e L.*: 34)

Poveretta! Che arte ha usata per riuscirvi [...] (*F e L.*: 49)

vs.

Agnese diceva il vero, [...] e riguardo il pericolo di non **ci** riuscire [...] (*I PS.*: 46)

Ma quando **ci** fu riuscito [...] (*I PS.*: 55)

Comunque, nonostante questi spostamenti interni durante le varie stesure dobbiamo notare una certa conservatività nell'uso con valore referenziale di *ci* e di *vi*, la quale solo parzialmente viene sciolta da Manzoni.

Secondo la descrizione del manuale *Nuova grammatica italiana* (cit.) i clitici locativi possono sostituire complementi preposizionali di vario tipo selezionati dal verbo, fra cui [a SN], [su SN], [con SN], inoltre proposizioni subordinate all'infinito introdotte da *a* (v. ivi esempi e restrizioni d'uso).

Caratteristica saliente rimane—anche se dirada nell'edizione del 1840—la presenza dominante del verbo *pensare* e quello di *riuscire* in confronto al numero totale degli esempi con valore referenziale: *pensare*—11 occorrenze nel *F e L.* vs. 8 occorrenze nei *PS*; *riuscire*—3 occorrenze nel *F e L.* vs. 2 occorrenze nei *PS*.

I dati ci mostrano che non solo nel caso di questi due verbi, ma quasi con tutti gli altri verbi individuati, i clitici *ci/vi* sostituiscono o un complemento [a SN], oppure proposizioni subordinate all'infinito introdotte da *a*.

Tutti gli esempi di *ci* stanno con il verbo *pensare* nel *Fermo e Lucia*, per cui riportiamo solo esempi di *vi*:

[...] mentre aveva una buona ragione che non poteva dire, lo aveva messo di mal umore, **vi** [a SN] si abbandonò e rispose con tuono [...] (*F e L.*: 19)

[...] la famiglia sussisteva colle paghe del padre, e col di più che **vi** [a SN] aggiungeva la liberalità di Lodovico [...] (*F e L.*: 32)

[...] aveva destinata questa poveretta al chiostro prima di sapere s'ella sarebbe stata inclinata a chiudersi, s'aveva talvolta pur fatta tra sè e sè questa obiezione, che forse Geltrude non **vi** [a + inf. p. es. a entrare in convento] sarebbe inclinata [...] (*F e L.*: 78)

Ecco alcuni esempi dei *Promessi Sposi*:

[...] il vedere un potente ritirarsi da una sovercheria, senza esserci [a + inf. p. es. a fare una cosa] costretto, e per mera condiscendenza [...] (*IPS.*: 49)

[...] alle quali il pensiero di sacrificare una figlia a mire interessate avrebbe fatto ribrezzo; ma queste, tutte attente alle loro occupazioni particolari, parte non s'accorgevan bene tutti que'maneggi, parte non distinguevano quanto vi fosse di cattivo, parte s'astenevano dal far **vi** [a SN] sopra esame, per non fare scandoli inutili [...] (*IPS.*: 74)

Fece la strada che gli era stata inclinata, e si trovò a porta orientale. Non bisogna però che, a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini che ora **vi** [a SN] sono associate. (*IPS.* 96)

[...] nessuno fuorché i bravi. Che fare? Tornare indietro non era tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi o peggio. Non potendo schivare il pericolo, **vi** [a SN p. es. corse incontro al pericolo] corse incontro, perché i momenti di quel incertezza erano allora così penosi per lui, che non desiderava altro che d'abbreviarli. (*IPS.*: 8)

Sono rari, se non addirittura eccezionali, gli esempi che mostrano una lezione diversa. Notiamo nel caso dell'esempio *F e L.* 16 e in quello di *IPS.* 12 la sostituzione tendenziale di *vi* con *ci*:

Ma lo spavento e l'agitazione di Don Abbondio erano così vivamente dipinti negli occhi, negli atti e in tutta la persona che per distinguerli non **vi** [per + inf. p. es per distinguerli] sarebbero bisognati gli occhi della vecchia Vittoria. (*F e L.*: 16)

vs.

[...] che non **ci** [per + inf.] sarebbero bisognati gli occhi [...] (*I PS.*: 12)

Don Gonzalo, ingolfato fin sopra i capelli nelle faccende della guerra, fece ciò che il lettore s'immagina certamente: nominò una giunta, alla quale conferì l'autorità di stabilire al pane un prezzo che potesse correre; una cosa da poter**ci** [con questo p. es. con questi pochi soldi non ci campa nessuno] campar tanto una parte che l'altra. (*I PS.*: 100)

Dopo le tendenze sostanzialmente unidirezionali degli spogli di *ci/vi* con valore locativo e poi dei secondi di *ci/vi* con valore referenziale, ci appaiono sorprendenti, già di primo acchito, i risultati degli spogli di *ci/vi* con valore desemantizzato.

Infatti, ci troviamo di fronte non soltanto allo svuotamento quasi totale delle caselle di *vi* desemantizzato nei *Promessi Sposi*, ma anche a un notevole allargamento numerico della quantità totale delle occorrenze di *ci*:

<i>Fermo e Lucia</i>	<i>I promessi sposi</i>
in totale 101 occorrenze ( <i>ci</i> 35 : <i>vi</i> 66)	in totale 140 occorrenze ( <i>ci</i> 136 : <i>vi</i> 4)

Ora vediamo più in dettaglio la fisionomia di questa drastica diminuzione di *vi* e della promozione esclusiva di *ci* tra le due stesure confrontate.

Promuovono l'affermazione di *ci* aggiustamenti che correggono "esitazioni" iniziali. Interessante ci sembra nel *Fermo e Lucia* la presenza, nella stessa pagina a distanza di poche righe, dei locativi *ci* e *vi* che, trovandosi nella stessa frase, sembrano ancora nella prima stesura intercambiabili.

A questo mondo c'è giustizia [...] (*F e L.*: 30)

A questo mondo v'è giustizia finalmente [...] (*F e L.*: 30)

Contra i poveri c'è sempre la giustizia. (*F e L.*: 54)

vs.

A questo mondo c'è giustizia [...] (*I PS.*: 27)

[...] questo mondo c'è giustizia [...] (*I PS.*: 27)

Il verbo *volere*(*ci/vi*) col significato di 'occorrere' mostra ancora entrambe le forme nel *Fermo e Lucia*, anche se con una frequenza più alta della variante con *ci*, mentre nell'ultima stesura troviamo ormai l'uso canonizzato di *volerci*.

[...] e non **vi** voleva meno dell'autorità del padre, e della sua fama di santo per condurre il laico [...] (*F e L.*: 65)

Insomma quanto tempo **ci** vuole?

Molto, molto. (*F e L.*: 19)

Non **ci** vuole meno di queste parole perché Agnese perdonasse a Fermo [...] (*F e L.*: 50)

vs.

[...] ma **ci** vuole un uomo: [...] (*I PS.*: 24)

**Ci** vuol altro che invidia [...] (*I PS.*: 41)

[...] **ci** vorrà un ora almeno. (*I PS.*: 81)

Il verbo *entrarci* col significato 'essere pertinente' già nella prima stesura mostra un'unica variante possibile con *ci*:

[...] soggiunse tosto: "io non c'entro: fanno gli aggiustamenti fra di loro [...]" (*F e L.*: 14)

Andate, io non c'entro: imparate a parlare [...] (*F e L.*: 27)

vs.

Il povero curato non c'entra [...] (*I PS.*: 8)

[...] non c'entro per nulla [...] (*I PS.*: 17)

Rientra ancora nell'ambito del *ci/vi* desemantizzato l'eliminazione da parte di Manzoni di *avervi*, che è ancora frequente nel *Fermo e Lucia* (abbiamo trovato nelle prime 100 pagine 20 occorrenze di *avervi*, mentre la forma *averci* non è presente).

[...] comunque gli uomini sieno classificati, non **vi ha** alcuna classe d'uomini alla quale convenga ciò che è turpe. (*F e L.*: 36)

[...] come sarebbe la commiserazione, l'affetto [...]: oh, di questi non **v'ha** mai eccesso [...] (*F e L.*: 68)

**Vi ha** due linguaggi che si somigliano; quello che parte dal fondo del cuore, e quello di una figlia oppressa [...] (*F e L.*: 75)

Perché avviene allora la sostituzione della forma *avervi* del *Fermo e Lucia* con *esserci* nei *Promessi Sposi*?

Nella prima stesura convivono le forme *avervi*, *esservi*, *esserci*:

[...] altrove ancora dice che **v'era** un arciprete: con queste indicazioni non **v'ha** in Europa uomo che sappia leggere e scrivere, il quale non esclami: Monza [...] (*F e L.*: 70)

Ma, sapete, **c'è** della gente che si ride degli imbrogli. (*F e L.*: 24)

Questa situazione viene drasticamente cambiata da Manzoni, nella variante definitiva del suo romanzo, con la promozione—possiamo dire—esclusiva della forma *esserci*.

*Avervi* ('esserci'), pur essendo forma intrinseca alla lingua toscana da secoli, viene sentita ormai arcaica, non usata dalla lingua parlata e, quindi, evitata da Manzoni.

I quattro esempi "superstiti" di *esservi* p. es. "il mio debole parere sarebbe che non **vi** fossero né sfide, né portatori, né bastonate" (*I PS.*: 39) testimoniano un passato superato e ormai remoto.

L'esclusività della presenza di *ci* con valore desemantizzato, negli spogli del testo del 1840, nel caso dell'espressione esistenziale *esserci*, e inoltre nel caso di certi verbi come *volerci*, *entrarci*, ci rende evidente che l'unica forma accettabile con valore desemantizzato è il *ci*.

Un'altra opzione individuale o pionieristica da parte di Manzoni ci appare l'uso esclusivo di *volerci* nei *Promessi Sposi*, dopo la cancellazione dell'uso simultaneo di *volerci/vi* nel *Fermo e Lucia*.

Nel giornale milanese *Il Caffè* che viene pubblicato dal 1764 al 1766 la forma *volervi* è ancora presente, un'opzione che sembra ancora rispettare le preferenze restrittive del modello linguistico letterario-scritto: "Ma per fare un bene qualunque un po' grande a una nazione **vi** vogliono di quegli uomini, che il volgo chiama imprudenti, e che la posterità chiama uomini grandi"<sup>4</sup>

Riassumendo e per rispondere alla domanda—quali possono essere le regole o tendenze applicate che danno come risultato la mutata frequenza del *ci/vi* locativo nelle varie stesure dei romanzi manzoniani—formulata all'inizio della nostra ricerca, possiamo stabilire quanto segue: gli spogli di *ci/vi* da noi studiati, similmente alle osservazioni di altri studiosi, mostrano un notevole allargamento della presenza di *ci* a scapito di *vi*.

Gli spogli suddivisi in tre sottocategorie secondo il valore semantico-funzionale della particella (rispettivamente con valore locativo, referenziale e desemantizzato) mostrano microtendenze sostanzialmente in armonia con

<sup>4</sup> *Il Caffè ossia Brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici*. A c. di Sergio Romagnoli. Milano: Feltrinelli, 1960: 47.



la tendenza globalmente osservabile nel confronto delle due stesure. La presenza sempre più accentuata di *ci*, tanto evidente in superficie, è il risultato di 3 microtendenze soggiacenti, proporzionalmente molto differenti tra di loro, le quali, a loro volta, agiscono meno visibilmente nei dettagli sintattici dei testi manzoniani esaminati.

Passando dalla categoria con valore locativo a quella con valore referenziale e, infine, a quella con valore desemantizzato, gli spogli rivelano una presenza sempre più accentuata di *ci*, quindi le correzioni da parte di Manzoni toccavano in misura disuguale le tre categorie funzionali di *ci/vi*.

Nella categoria con valore **locativo**, l'iniziale dominio di *vi* nel *Fermo e Lucia* viene trasformato in un relativo equilibrio tra *ci* e *vi* nell'edizione del 1840. Già a questo punto la promozione di *ci* è maggiore, ma nel micro-regno dei verbi di movimento meno frequenti *vi* si mostra ancora trionfante.

La categoria con valore **referenziale** presenta una proporzione invertita di *ci* e di *vi* tra le due stesure esaminate, sempre a favore di *ci*.

La tabella della categoria con valore **desemantizzato** rileva la vittoria strepitosa di *ci* e lo svuotamento delle caselle di *vi*. Tutte le correzioni mostrano una sola direzione: le forme di *ci* del *Fermo e Lucia* vengono mantenute anche nella stesura definitiva, le forme di *vi* vengono sostituite da *ci*, inoltre, al posto delle tre possibilità per esprimere l'esistenza (*avervi, esservi, esserci*) subentra il solo *esserci*. L'esclusività di *ci* (142 occorrenze) qui viene solo minimamente "macchiata" dalla presenza di *vi* (4 occorrenze).

L'atteggiamento correttorio di Manzoni che colpisce in maniera differenziata le tre possibili funzioni di *ci/vi*, rende comprensibile da una parte perché un certo numero di *vi* può sopravvivere anche nell'edizione del 1840, dall'altro evidenza le funzioni o i valori possibili di *vi* nella lingua coniata dall'autore.

I dati confermano che *vi* può essere usato particolarmente quando indica un luogo concreto o astratto, per cui in questi esempi le due forme convivono o il *vi* leggermente supera la presenza di *ci*, per esempio nel caso dei verbi di movimento.

Inoltre, *vi* può sostituire un complemento preposizionale selezionato dal verbo, fra cui predominano gli esempi di [a SN].

I quattro esempi esistenziali o presentativi di *vi* nei *Promessi Sposi* indicano l'eccezionalità di questa forma con il valore desemantizzato.

Fino qui, avendo preso in considerazione le stesure del 1821-1823 e quella del 1840, la nostra analisi mostra da che punto a che punto è arrivato Manzoni nelle correzioni dei locativi. L'analisi aggiuntiva della versione del 1827

può però completare questo panorama con altri dettagli di non poca rilevanza. Prima di tutto può livellare nel tempo (particolarmente tra il 1827 e il 1840, essendo le due stesure testualmente in sostanza identiche) la profondità delle correzioni, per es. nel 1827 la costruzione presentativa *vi ha* è ancora presente (“V’ha talvolta, [...] un’espressione così immediata [...]” (*IPS.*: 91.51)) per poi scomparire definitivamente dal testo. Inoltre, la *Ventiset-tana* e i dati biografici sollevano alcune ipotesi fondate riguardo ai modelli linguistici scritti ed orali possibili dietro la promozione di *ci*.

Infatti, tra la prima e la seconda stesura, ipotizziamo l’influenza dei modelli prevalentemente scritti, letti da Manzoni e menzionati per nome nel margine delle pagine della *Crusca* spogliata dall’autore. Tra la seconda e l’ultima stesura, supponiamo la compresenza dell’impronta di queste letture e dell’influenza della lingua orale grazie al soggiorno fiorentino del 1827, come della collaborazione correttoria di amici tosco-fiorentini nella revisione delle stesure.

A questo punto proseguendo all’inverso nella nostra indagine abbiamo sondato quanti e quali esempi di *ci* del 1840 stiano ancora con *vi* nella stesura del 1827. Eccone i risultati: ci sono 72 esempi di *ci* (dei 202 del 1840) che risultano ancora *vi* nel 1827. Quindi, stiamo di fronte a una notevole promozione di *ci*. Le stesse quantità divise secondo i tre valori semantico-funzionali aggiungono altri particolari riguardo alla fisionomia definitiva del testo:

- Esempi di valore **locativo**: dei 48 esempi di *ci* (del 1840) 22 hanno *vi* nel 1827. “[...] perché non [vi (1827)] **ci** andiamo oggi?” (*IPS.*: 226.10)
- Esempi di valore **referenziale**: dei 20 esempi di *ci* (del 1840) 2 hanno *vi* nel 1827. “Ma quanto meno ne parlava, tanto [vi pensava più (1827)] più **ci** pensava.” (*IPS.*: 251.90)
- Esempi di valore **desemantizzato**: dei 130 esempi di *ci* (del 1840) 48 hanno *vi* nel 1827. “Se al passato non [v’è (1827)] **c’è** rimedio [...]” (*IPS.*: 245.71)

Tra il 1827 e il 1840 vengono appena toccati gli esempi di valore referenziale, quindi il rifacimento, a favore di *ci*, doveva essere più sistematico tra la prima e la seconda stesura. Circa la metà degli esempi locativi (46%) e gran numero di quelli desemantizzati (37%) entra nel testo tra la seconda e l’ultima stesura, così la dinamica delle modifiche a favore di *ci* è ancora molto attiva, grazie alle letture preliminari di autori toscani e, giustamente, al contatto diretto

con la lingua orale fiorentina, reso possibile dalla visita a Firenze e dagli amici fiorentini consiglieri in questioni linguistiche e stilistiche.

Abbiamo detto che tra il *Fermo e Lucia* e i *Promessi Sposi* del 1827, entrano in gioco le molte letture di autori toscani,

un programma vastissimo di esplorazione della prosa toscana di ogni secolo che è già datato di per sé, non ci fosse anche la pagina autobiografica dell'*Appendice* a confermare l'impressione immediata che se ne ricava di una ricognizione sistematica in territori spesso molto lontani dalle naturali inclinazioni del gusto e degli interessi intellettuali del Manzoni.<sup>5</sup>

Di nuovo, per superare le affermazioni generiche, pur vere, sull'impatto linguistico delle letture, ci siamo messi ad indagarne tre, rispettivamente A. F. Grazzini: *La strega*, M. Buonarroti (Il Giovane): *La Tancia* e L. Lippi: *Il Malmantile racquistato* (v. le edizioni informatizzate in [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)).

La storia della lingua italiana ci conferma la promozione di *ci* a scapito del *vi* locativo con l'andare dei secoli. Che questa evoluzione non fosse così netta e monodirezionale, ce lo ha subito confermato il confronto di questi tre autori, tra cui M. Buonarroti, sebbene cronologicamente preceda il Lippi, mostra una situazione più evoluta nel campo dei locativi. Entrano in gioco anche preferenze soggettive del singolo autore, per cui Buonarroti si mostra l'unico fra i tre che usa prevalentemente *ci* (essendo così l'unica opzione come modello possibile per Manzoni fra i tre autori). Grazzini e Lippi non solo conservano l'uso prevalente di *vi*, ma Lippi si presenta come il meno evoluto nell'uso di *ci/vi* anche in confronto a Grazzini.

<i>La strega</i> (1566)	<i>La Tancia</i> (1612)	<i>Il Malmantile...</i> (cca. 1640)
18 <i>ci</i> vs. 25 <i>vi</i>	100 <i>ci</i> vs. 38 <i>vi</i>	26 <i>ci</i> vs. 68 <i>vi</i>

Ci sembra innegabile che — almeno come motivazione alla svolta di tendenza nella direzione della promozione di *ci* — l'opera di Buonarroti (e con tutta probabilità anche altre con la stessa tendenza) ha potuto servire da modello.

Dato che non possiamo escludere qualche influenza delle letture nemmeno dopo il 1827, qui confrontiamo i risultati trovati nella *Tancia* e quelli nella versione definitiva dei *Promessi Sposi*, che livellano notevolmente la prima impressione suggeritaci dalla somiglianza di tendenza. Vediamo ora i dettagli, di nuovo secondo i tre valori semantico-funzionali.

<sup>5</sup> A. Manzoni: *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di Dante Isella, Milano/Napoli: Ricciardi, 1964: XIV–XV.

Notiamo che, in entrambi gli autori, il **valore locativo** è la funzione con cui lo squilibrio numerico tra *ci* e *vi* è meno marcato a scapito del *vi* (Buon. *CI* 42 – *VI* 19 vs. Manz. *CI* 49 – *VI* 38)), mentre sarà più accentuato con la funzione referenziale, per poi culminare in quella desemantizzata. Mentre nei *PS.*, abbiamo rilevato come microtendenza “opposta” all’interno dei *ci* di valore locativo, la superiorità dei *vi* con i verbi di movimento, la stessa svolta manca in Buonarroti (*CI* 16 – *VI* 4), per cui, in lui, la maggior frequenza di *vi* è omogenea, cioè sembra non dipendere dalla semantica del verbo.

Esempi dell’espressione *ci ho colpa* vengono annoverati nelle rubriche dei locativi; notiamo che il *ci* è in via di desemantizzazione, cioè conserva parzialmente il significato “avere colpa in quella cosa”, p. es.: “E che colpa **ci** hò io?” (*La Tancia*: 73) vs. “lui non **ci** ha colpa” (*I PS.*: 16).

Gli esempi di **valore referenziale** mostrano un parallelismo d’uso quasi completo nei due autori. Il verbo *pensare* è molto frequente fra gli esempi di *ci*, e non si riscontra con *vi*, p. es.: “Di tu da vero? Pensaci un po’ bene [...]” (*La Tancia*: 19) vs. “Ma quanto meno ne parlava, tanto più **ci** pensava.” (*I PS.*: 88). Ci sono esempi in cui *ci* sostituisce un complemento preposizionale selezionato da un verbo, oppure una proposizione subordinata all’infinito, p. es.: “Ma fusser le ragion che tu hai detto, Diavol che poi tu **ci** [a SN/inf.] risolvessi [...]” (*La Tancia*: 52) vs. “[...] e riguardo il pericolo di non **ci** [in SN/a inf.] riuscire [...]” (*I PS.*: 46). Ci sono esempi in cui l’elemento sintattico è selezionato da un avverbio, p. es.: “Io per mè non **ci** ho nulla che dir drento.” (*La Tancia*: 76) vs. “L’ho detto io che c’era mistero sotto.” (*I PS.*: 16). Identici sono anche nei dettagli quando con qualche categoria *vi* sopravvive, p. es.: “Amor par’uno scherzo alle persone, Quando **vi** s’è drento [...]” (*La Tancia*: 53) vs. “Non potendo schivare il pericolo, **vi** corse incontro [...]” (*I PS.*: 8).

Anche nel campo dei *ci/vi* di **valore desemantizzato**, notiamo importanti parallelismi. Per esprimere la funzione esistenziale, entrambi gli autori usano prevalentemente *esserci*, p. es.: “Forse che’ c’è più d’uno a creder mio [...]” (*La Tancia*: 50) vs. “A questo mondo c’è giustizia [...]” (*I PS.*: 27); l’uso di *esservi* è raro in Buonarroti ed è eccezionale in Manzoni, p. es.: *Vi debb essere il morbo in quel bacio* (*La Tancia*: 34). vs. “**Vi** son dei momenti in cui l’animo [...]” (*I PS.*: 79). I due si assomigliano anche nella particolarità che nessuno dei due autori usa *avervi(ci)* (‘esserci’), pur essendo forma tradizionale della lingua toscana da secoli; tratto interessante ci pare che né Grazzini né Lippi utilizzano questa forma. (Notiamo che nella stesura del 1827 la costruzione è ancora attestata, p. es.: “**V**ha talvolta, nel volto e nel contegno [...]” (*I PS.*: 91.51).)

Anche nel caso di *volerci(-vi)* con significato di “occorrere” Buonarroto usa prevalentemente *ci*, p. es.: “Altro **ci** vuol che matricale [...]” (*La Tancia*: 47), questo è vero anche quando usa equivalenti con lo stesso significato, p. es.: “**Ci** bisognerebb’ [‘ci vorrebbe’] un di que’bordegli [...]” (*La Tancia*: 66). Questo potrebbe motivare l’uso ormai canonizzato di *volerci* nei *PS*, p. es.: “**Ci** vuol altro che invidia” (p. 41).

Vorremmo, infine, ricordare alcuni tratti e costruzioni attestati in Buonarroto (e in Grazzini come pure in Lippi) che non sono riscontrabili nei *Promessi Sposi*, caratteristiche considerate probabilmente troppo rustiche o popolari da Manzoni. I soggetti clitici non sono sconosciuti nelle stesure dei *Promessi Sposi*, eppure il costrutto presentativo accompagnato dal soggetto clitico pleoastico *egli* non si riscontra; vs. “Ma **e’** c’era forse un’altro più bel punto [...]” (*La Tancia*: 69).

Ci sono ancora due costruzioni, rispettivamente quella popolare rustica con *ci/vi* (desemantizzato) + *avere* con significato di possesso, inoltre quella delle forme enclitiche arcaiche del tipo *ecci, evvi, sonci, eravi* ecc. che, pur essendo presenti in tutti e tre gli autori fiorentini letti come modelli possibili, non sono abbinabili, appunto per la loro rusticità o antiquatezza, con lo stile di lingua scelto da Manzoni. Esempio di *ci ho* possessivo: “E **ci** hò il cugin Bargianni.” (*La Tancia*: 23); forme enclitiche non adottate da Manzoni: “Deh dimmi, **ecci** cavelle?” (*La Tancia*: 20), oppure: “**Saci** tu nulla?” (ivi, p. 36).

## Conclusione

Nella lingua dell’edizione del 1840 dei *Promessi Sposi*, l’uso del *ci/vi* locativo è ancora lontano dalle possibilità moderne di queste forme. Ci vuole ancora molta strada perché rappresentino semplici possibilità stilistiche della stessa funzione (senza respingere, comunque, l’idea che differenze stilistiche dei due clitici in germe potevano già esistere nel periodo esaminato). Sembra molto ristretto anche l’ambito in cui i clitici vengono usati con valore referenziale, infatti, non esistono ancora le possibilità moderne in cui sostituiscono complementi preposizionali, p. es.: [su SN], [con SN] selezionati dal verbo.

Comunque, la promozione da parte di Manzoni della forma locativa *ci*, in tutti i suoi valori semantico-funzionali, è un passo significativo che segnala—e come modello letterario anche determina—la direzione dell’evoluzione futura della lingua.



**Cartographie du roman québécois contemporain.** Études rassemblées par Zuzana Malinovská. Département de langue et de littérature française de l'Institut de philologie romane et de philologie classique de la Faculté des Lettres de l'Université de Presov, 2010, 222 pp.

Le volume est le fruit d'un colloque tenu en 2010 dans les Hautes Tatras. Les participants venus de plusieurs pays européens et du Canada se sont réunis pour dresser une cartographie du roman québécois contemporain—non sans une certaine prétention, car le titre indique un sujet très vaste, et il est évident que l'on ne pouvait pas l'épuiser, voire même traiter à fond ce sujet en si peu de temps et dans le cadre d'un séminaire réunissant, tout au plus, une vingtaine de chercheurs.

Pourtant, aussi bien l'initiative que sa réalisation méritent d'être appréciées, car chacun des participants y a apporté sa contribution afin d'enrichir nos connaissances d'un terrain loin d'être inexploré, mais jusqu'ici sans doute insuffisamment exploité. Ainsi, les chercheurs dans le domaine littéraire, linguistique ou autre, ont proposé un aperçu du roman québécois. «Encore, cet aperçu ne manquait pas d'horizon, puisque le nombre d'auteurs évoqués [...] constitue un échantillonnage significatif, ou, si l'on veut bien poursuivre la métaphore paysagère, un panorama ouvert et vivifiant»—d'après l'introduction savante rédigée par Sylviane Coyault.

Le terme cartographie a été alors pris d'abord en son sens figuré, mais par un glissement tout naturel, il a été transféré au sens propre, en embrassant des sujets plutôt variés, afin de pouvoir tra-

verser des contrées géographiques réelles en même temps que les contrées de l'imagination. «Cartographie littéraire, linguistique et spatiale, fantasmatique ou réelle», comme indiqué par les titres qui regroupent les communications suivant quatre grands chapitres. Le premier, sous le titre *Provinces et frontières romanesques* ouvre le volume avec trois articles majeurs, intitulés dans l'ordre: *La littérature anglo-québécoise vue par les écrivains-traducteurs*, *La régionalité chez trois auteurs contemporains*, et pour terminer, une étude sur le roman autobiographique de Réjean Ducharme, intitulé *Gros mots*.

Sous le titre *Grands chemins et migrations*, le deuxième chapitre réunit des textes consacrés à quatre auteurs bien connus et devenus en quelque sorte des classiques de la littérature québécoise, plus précisément Naïm Kattan, Michel Tremblay, Antonine Maillet et Monique LaRue. La dernière écrivaine est peut-être moins connue que les trois premiers auteurs, mais ses romans sont non moins intéressants du point de vue du renouvellement scriptural qui se fait sentir dans le domaine de la littérature francophone du Canada ces dernières années.

*Arrière-pays littéraire et contrée linguistique*—le titre du chapitre suivant suggère une analyse approfondie de l'expression langagière, domaine aussi intéressant à explorer que le renouvellement thématique. Car, la thématisation de l'écriture est sans doute présente chez ces auteurs, parallèlement à l'hybridation du discours et des jeux littéraires (ces derniers se trouvent surtout chez Jean-François Chassay), tandis que l'arrière-pays littéraire est manifesté par l'usage abondant d'une certaine intertex-

tualité (*Les contes des mille et une nuits* et l'œuvre de Hemingway chez Jaques Poulin, ou bien l'intertextualité biblique en général et le mythe faustien, en particulier chez Anne Hébert). Du point de vue linguistique, l'analyse des néologismes mérite d'être entreprise chez Réjean Ducharme, tandis qu'on remarque un changement de ton considérable dans l'écriture d'Antonine Maillet, entre ses romans acadiens et ses pièces de théâtre montréalaises.

Le dernier chapitre portant le titre *Désorientations familiales et passage des générations* contient des analyses consacrées aux discours hétérogènes, intimes, politiques et parfois même religieux. À l'aide de ces variantes de discours, les auteurs représentent une réalité spécifique, mais en même temps ils renvoient les lecteurs à une signification plus générale, à l'aspect universel de l'existence de leurs figures romanesques. Par exemple, le roman *Ru* de Kim Thuy, *Nikolski* de Nikolas Dickner, *Parents et amis sont invités à y assister* d'Hervé Bouchard, appartiennent à cette filiation. Or, celle-ci peut jouer de deux manières : sur le plan génétique et concret, ou bien sur le plan d'une filiation littéraire sophistiquée.

Chacun des chapitres contient des études consacrées soit à une problématique plus générale, telle les perceptions des écrivains-traducteurs, soit à une problématique plus spéciale, telle l'œuvre d'un auteur en particulier. Mais chacun des collaborateurs du volume a réussi à proposer des éclairages variés et multiples sur ce qui est peut-être déjà connu, ou bien sur ce qui est surprenant et sort du cadre habituel de l'image de tel ou tel auteur. Ici, nous ne citerons qu'un seul exemple, celui d'Antonine Maillet, mentionné plus haut.

Cet alliage du général et du particulier des aspects connus et des aspects inattendus rendent la lecture du volume fort agréable et enrichissante. Ainsi, chacun des collaborateurs a pu choisir librement son auteur. Ce fait exclut d'emblée une cartographie exhaustive, mais en même temps, le choix parfois aléatoire des sujets proposés a permis de réaliser des « images instantanées ». Car, non seulement l'usage du terme cartographie (au sens propre comme au figuré) pouvait poser un problème, mais aussi la notion de la contemporanéité. Néanmoins, les œuvres traitées sont toutes postérieures à la Révolution tranquille, c'est-à-dire aux années 1960, faisant date dans le paysage littéraire québécois. Or, certains écrivains sont sur la scène littéraire depuis plusieurs dizaines d'années, tandis que d'autres viennent juste de se manifester sur le paysage littéraire et culturel du Québec. Certains auteurs figurent alors dans les manuels d'histoire littéraire, tandis que d'autres émergent de nos jours, en apportant un nouveau souffle aux lettres québécoises. Certains ont été qualifiés de migrants, étiquette trop facilement appliquée aux auteurs venus d'ailleurs et installés définitivement dans la partie francophone du Canada, d'autres appartiennent aux « québécois de souche », faisant partie de la civilisation urbaine (Monique Larue), ou bien d'une nouvelle régionalité. Car il faut noter que la régionalité chez Hervé Bouchard, Éric Dupont, François Blais et Francis Langevin se distingue nettement de l'ancien provincialisme étroit caractéristique d'une époque révolue.

Ce qui a particulièrement enrichi les présentations est le fait que bon nombre de chercheurs sont étrangers au Qué-



bec. Leur regard, muni de leurs traditions cartographiques propres, venant de la France, de l'Allemagne et des pays de l'Europe centrale, représente sans doute un «atout critique». De plus, Sylviane Coyault, tout en faisant allusion au titre d'un livre paru récemment en France à ce sujet, remarque dans son introduction que la littérature récente du Québec «contraste avec le relatif épuisement du roman français». Même si nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec le constat d'un épuisement général, force est de reconnaître la vivacité de cette littérature, si bien explorée par les auteurs de ce volume. Or, la vivacité est prouvée également par le nombre considérable de romans parus, par de nombreux prix distribués par les instances culturelles du Canada et par des travaux importants de critique littéraire consacrés à la production littéraire. A ceci s'ajoute l'intérêt général des milieux académiques, la volonté de collaboration au niveau international et l'existence d'une audience de plus en plus considérable dans les universités d'Europe centrale.

Éva Martonyi

Univ. Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba



**Benedetto Buommattei: Della lingua toscana.** A cura di M. Colombo. Presso l'Accademia, Firenze, 2007. (Grammatici e lessici pubblicati dall'Accademia della Crusca.) CXLVII + 507 pp.

Il trattato grammaticale di Benedetto Buommattei viene pubblicato tre volte nella vita dell'autore: la prima versione esce nel 1623 con il titolo: *Delle cagio-*

*ni della lingua toscana* (stampata a Venezia, nella tipografia di Alessandro Polo; un solo libro); la seconda versione viene edita nel 1626 (*Introduzione alla lingua toscana*, Venezia, Giovanni Salis; due libri) e, infine, l'edizione più completa vede la luce nel 1643 (*Della lingua toscana*, Firenze, Zanobi Pignoni; due libri). Quest'ultima, con ogni probabilità da considerare corrispondente alla definitiva volontà dell'autore, presenta notevoli mutamenti ed ampliamenti rispetto alle edizioni precedenti. Essa è il frutto di una rielaborazione riassuntiva di grammatiche cinquecentesche eseguita, come l'autore stesso dichiara nella lettera dedicatoria (che è stata indirizzata al granduca di Toscana Ferdinando II e che si legge nell'edizione del 1643), per lo scopo di rendere più accessibile lo studio della grammatica del volgare. Per compiere tale obiettivo Buommattei, infatti, unifica, armonizza e spiega—ora semplificando ora completando o complementando—principalmente le dottrine di Pietro Bembo, Lodovico Castelvetro e Lionardo Salviati. L'opera si presenta ben strutturata: i due libri si dividono in diciannove trattati, ciascuno con un argomento a parte, all'interno dei trattati le caratteristiche del tema affrontato vengono presentate in capitoli distinti. Le definizioni e le regole sono accompagnate da esempi presi da opere letterarie o dall'uso comune. Il primo libro tratta di questioni fonetiche, grafiche, ortografiche della lingua toscana, e di altre cose pertinenti ad essa (diffusione geografica, storia ecc.), mentre nel secondo libro si legge la presentazione delle parti del discorso dal punto di vista morfologico.

Il fatto di poter prendere in mano l'opera del grammatico, senza dubbio,

più influente del Seicento in una edizione moderna è molto soddisfacente, e il piacere del lettore aumenta ancora quando si scopre che si tratta di una edizione particolare, per alcuni aspetti anche innovatrice. Nella parte introduttiva al testo di Buommattei il curatore presenta il sottofondo storico-linguistico dell'epoca in cui nascono gli scritti grammaticali menzionati sopra, inoltre viene fornita al lettore una serie di informazioni che riguardano la vita e l'attività letteraria dell'autore. Leggendo, per esempio, l'elenco delle opere pubblicate di Buommattei è facilissimo ricostruire il suo formarsi come grammaticografo; il testo stesso del trattato grammaticale è stato arricchito da integrazioni e spiegazioni raccolte a regola d'arte, da precisazioni e correzioni fatte con una sistematicità brillante. Da tutto ciò si rivelano nettamente gli intenti del curatore del volume: offrire l'immagine più completa possibile dell'autore e dell'opera, e presentare la grammatica seicentesca al lettore odierno in una forma accessibile. Si tratta di obiettivi che, evidentemente, possono implicare certi ritocchi, rimaneggiamenti e rielaborazioni di contenuto e/o di forma nel testo. Nei testi antichi, gli interventi nella forma grafica del testo originale superano spesso quelli eseguiti nel contenuto. Le decisioni prese dal curatore nel corso dei lavori preparativi di una edizione critica (per es.: che cosa conservare dall'originale e che cosa cambiare nell'edizione nuova; in che modo segnalare i cambiamenti fatti ecc.) di solito sono motivate da varie ragioni. Lo scopo di allargare il numero dei lettori dei testi antichi è una motivazione molto apprezzabile, ed è anche molto importante visto che essa può contri-

buire al recupero delle varie epoche del passato. Tuttavia, per capire il contenuto d'un testo antico non sarà sufficiente solamente la lettura del testo: sarà necessario che il lettore sappia pure interpretare le caratteristiche linguistiche (forme, costrutti ecc.) delle parole o frasi lette. Va aggiunto, poi, che vi è sempre la responsabilità delle scelte (o decisioni, fatte da parte del curatore) che possono condizionare—per esempio—le proposte di interpretazione del contenuto, la valutazione del testo stesso in vista di ulteriori ricerche scientifiche ecc.

La grammatica di Buommattei pubblicata nell'edizione presente, per quanto riguarda il contenuto del testo, è il risultato di una faticosa ma fruttuosa rielaborazione nel corso della quale venivano uniti, armonizzati, spiegati e/o commentati gli scritti grammaticali dell'autore (le tre edizioni a stampa elencate sopra ed una prima stesura rimasta in forma manoscritta) per ottenere la versione più completa, cioè *la* grammatica di Buommattei. Tra i cambiamenti che interessano l'aspetto formale del testo—vale a dire il suo aspetto grafico—si nota una novità. Seguendo il metodo usato nei libri tradotti all'italiano di argomento di linguistica, in cui gli esempi commentati rimangono inalterati (quindi nel testo italiano ricorrono in lingua originale), il curatore fa una distinzione nel testo del trattato grammaticale: individua il *meta-linguaggio* (il linguaggio usato da Buommattei nelle sue affermazioni grammaticali) e lo separa dal *linguaggio*, la lingua degli esempi (i quali sono stati presi, da parte di Buommattei, da opere letterarie o dall'uso comune, e i quali vengono riportati per spiegare o commentare le sue affermazioni grammaticali). I cam-

biamenti che interessano quest'ultimo livello del testo buommatteiano (cioè il *linguaggio*) si presentano ovviamente in misura minore, poiché esso andrebbe trattato come una lingua straniera. Sono invece numerosi gli interventi nell'altro livello (il *metalinguaggio*): considerando anche dei criteri estetici, vengono applicate varie sostituzioni, aggiunte e correzioni (di ordine ortografico e tipografico) che riguardano—soprattutto—alcuni grafemi, l'interpunzione, l'uso dell'apostrofo o dell'accento grafico, l'evidenziazione (per es. nei titoli) ecc. Premessa al testo grammaticale, naturalmente vi è pure l'illustrazione dei criteri seguiti nell'aggiornamento grafico del *metalinguaggio* e quello del *linguaggio*. Tutto sommato, alla fine dei cambiamenti e dell'ammodernamento, nell'edizione moderna del trattato di Buommattei curata dallo studioso Michele Colombo si presenta un testo che offre una lettura facile, un testo che per i suoi aspetti tipografici è armonico, estetico e piacevole. Il volume, che è stato preparato con grande cura, tenendo conto pure delle abitudini odierne di lettura, ha tutti i requisiti per poter vincere le eventuali avversioni d'un lettore di leggere testi antichi. L'edizione nuova potrà soddisfare, di sicuro, le esigenze del lettore del terzo millennio, e perciò potrà invogliarlo a far conoscenza con i pensieri del grammatico seicentesco.

Judit W. Somogyi

Univ. Cattolica Pázmány Péter, Piliscsaba



**Francesco Petrarca: De viris illustribus. Adam–Hercules.** A cura di Caterina Malta. Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina, 2008. (Peculiares I.) CCLIX + 346 pp.

Benché il primo volume del *De viris illustribus* di Petrarca con il testo critico delle vite dei famosi romani da Romolo a Catone curato da Guido Martellotti fosse uscito nel 1964, le biografie dei dodici *primi homines*—di Adamo, Noè, Nembrot, Nino, Semiramide, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giasone ed Ercole (quest'ultima incompleta)—seguitavano a poter essere lette soltanto nella vecchia e inadeguata edizione di Pierre de Nolhac che andava completata con i testi pubblicati dal Martellotti in riviste e antologie. Il testo critico di Caterina Malta con traduzione italiana a fronte è stato pubblicato per la prima volta nel 2007 (Firenze, Le Lettere), nella collana *Petrarca del centenario* che inizialmente è stata avviata con l'intenzione di fornire testi "provvisori", ma attendibili, fondati su un riesame (parziale) della tradizione manoscritta, rispondendo anche alle esigenze di un pubblico colto che accusava spesso di lentezza e inerzia la Commissione per l'Edizione Nazionale.

Nella presente edizione che abbiamo davanti, il testo critico migliorato in alcune zone rispetto all'edizione centenaria—con ritocchi anche nella traduzione italiana—è preceduto da un'ampia introduzione di valore monografico e accompagnato da un imponente commento nei quali confluiscono in modo organico i risultati delle ricerche condotte dalla studiosa finora solo parzialmente pubblicati. Lo stesso fatto che mentre

il testo latino di Petrarca conta approssimativamente 50 pagine, la traduzione e i supplementi della curatrice ne contano più di 500, svela il carattere monumentale dell'opera. Nei tre capitoli dell'introduzione e nella *Nota al testo*, oltre ai problemi *stricto sensu* filologico-testuali sono esaminate le questioni più generali della concezione della storia di Petrarca, dei suoi modelli, del peso di Sant'Agostino nella struttura e nell'ideologia dell'opera, e dei rapporti con il metodo storiografico di Boccaccio.

La posteriorità del progetto universale rispetto a quello romano è stata dimostrata già alla fine degli anni '40 dal Martellotti che ne collocava la concezione e la nascita agli anni dell'ultimo soggiorno provenzale del poeta (1351-1353). La Malta, sviluppando anche le osservazioni recenti di Vincenzo Fera, precisa la datazione indicando i primi anni milanesi (1353-1356) per il tempo dell'elaborazione della nuova redazione. L'estensione del progetto sugli uomini illustri presi *ex omnibus terris ac seculis* è in consonanza con i principi del terzo libro del *Secretum* dove Agostino esorta Francesco ad abbandonare la sua produzione letteraria in vista della gloria mondana: nel nuovo *De viris* lo scrittore assume su di sé una responsabilità morale rintracciabile subito nel fine del suo lavoro dichiarato espressamente nella *Prefatio* (par. 33): "trattare ciò che i lettori devono seguire o evitare, in modo che l'abbondanza di esempi illustri soccorra nell'una e nell'altra direzione." Iniziando la serie delle biografie con quella di Adamo, "il padre comune del genere umano" (*Adam*, 1), Petrarca può inserire la storia in una visione cristiana, in un

sistema etico-filosofico, puntando sull'aspetto genericamente umano dei personaggi i cui paradigma antropologico è proprio il primo uomo, "l'inizio di ogni nostra miseria" (*Adam*, 2), causa e primo esempio della comune condizione umana che spiega i difetti anche dei *vir*i più virtuosi. Il nuovo schema gli rende possibile di salvare il vecchio e ormai superato progetto romano. L'intenzione etico-pedagogica ha un effetto costrittivo sul piano temporale in quanto vieta all'autore di trattare i personaggi della propria età i quali, essendo privi di ogni valore esemplare, sono più adatti alla satira. Con la negazione dell'epoca di cui potrebbe essere testimone in prima persona, Petrarca deve necessariamente fondarsi su materiali preesistenti, renarrando ciò che è già stato narrato da altri autori. I criteri che lo distinguono dai compilatori del suo tempo sono la speculazione teorica e il metodo filologico con cui viene affrontata la materia e che consiste nella lettura critica delle fonti e nella loro riscrittura a livello formale. I termini chiavi di questa operazione, la *verisimilitudo* e l'*auctoritas* insieme con la *ratio* nella scelta e nell'analisi delle fonti e la *brevitas* nella narrazione, sono mutuati dalle opere di Cicerone, ma Petrarca fa continuamente interferire la tradizione retorica con la letteratura patristica (con Girolamo Orosio e altri, ma soprattutto con Agostino) che ha i suoi effetti anche sul piano ideologico: la dimensione universale, la sistemazione cronologica secondo il principio delle età del mondo, l'attenzione verso la teoria dei quattro imperi universali sono segni dell'adozione di una visione teleologica della storia in cui è riscontrabile il disegno

salvifico di Dio; una visione che mentre ridimensiona e rivitalizza anche la serie delle biografie romane, allarga il concetto di *illustris* verso la sfera delle virtù proprie dell'etica cristiana operanti nelle vite dei patriarchi come sono ad esempio l'umiltà, la fede, la giustizia, la pietà o la familiarità con Dio. Il riconoscimento e l'analisi dettagliata dell'influsso agostiniano sulla concezione della storia di Petrarca e sul suo metodo di ricerca del *verum* storico è uno dei più evidenti meriti di Caterina Malta.

Con il confronto con le opere di altri storiografi o biografi trecenteschi come sono ad esempio Benzo d'Alessandria, Giovanni Colonna o Guglielmo da Pastrengo, la studiosa individua ed esamina un terzo criterio distintivo del *De viris* petrarchesco oltre la speculazione teorica e il lavoro filologico: l'importanza data coscientemente alla *dignitas sermonis*, all'eleganza formale del testo nato dalla ritessitura non servile delle fonti; un obiettivo di pari impegno rispetto alla verità e all'utilità del contenuto, un valore aggiunto ma non secondario che deve conferire un piacere estetico al lettore.

Nel terzo capitolo dell'introduzione vengono esaminati i complicati rapporti della storiografia petrarchesca con quella del "più grande discepolo", Giovanni Boccaccio. È noto che il *De casibus virorum illustrium* e il *De mulieribus claris* prendono ispirazione più o meno direttamente dal *De viris* o almeno dalle conversazioni con Petrarca, e sembra molto probabile che il Certaldese fosse al corrente del nuovo progetto universale, ma non possiamo trovare stretti rapporti teorici, metodologici o testuali tra

le loro opere, tanto più che si tratta di una materia con pochi punti di contatto tematico. Gli unici personaggi comuni sono Adamo, Nembrot (nel *De casibus*) e Semiramide (nel *De mulieribus*), e l'attenta analisi di Caterina Malta ha potuto individuare qualche influsso petrarchesco nel lessico e nell'ordinazione della materia soltanto nel caso della vita della regina assira, ma anche in essa, per quanto riguarda la valutazione della figura, Boccaccio aderisce piuttosto al sistema culturale di Dante. In genere lo distanzia da Petrarca la sua apertura verso le fonti che il "maestro" considerava meno autorevoli, il gusto per il leggendario e per le escursioni descrittive della fantasia, ma prima di tutto la sua operazione metodologica che mantiene qualche legame con le compilazioni medievali a cui Petrarca guardava con maggiore diffidenza.

La *Nota al testo* oltre a descrivere dettagliatamente i manoscritti contenenti il *De viris* universale stabilendo il loro rapporto genealogico ci fornisce un breve, ma interessante contributo sul ruolo di Lombardo della Seta nell'amministrazione delle carte dello scrittoio del Petrarca defunto e sulla cultura della corte padovana dei Carraresi che cercavano di acquistarsi gloria dal possesso delle opere dell'umanista.

Il testo si basa sull'esame dell'intera (anche se scarsa) tradizione manoscritta che oggi conosciamo, l'apparato registra tutte le varianti e tutti gli errori dei codici tranne le semplici divergenze nella grafia che si trovano invece interamente nella *Nota al testo*, dà conto degli emendamenti (discussi nel commento relativo) e indica le fonti principali utilizza-

te dall'autore e le ricorrenze intertestuali con le sue altre opere. La traduzione italiana è precisa ed elegante, il commento ai singoli passi è imponente e al più posible exhaustivo.

L'edizione è un risultato meritorio della filologia italiana dei nostri giorni che deve essere presente tra i *libri peculiari* di tutti quelli che si interessano di Petrarca e della produzione storiografica del primo umanesimo.

Péter Ertl

Univ. Eötvös Loránd, Budapest



**Lourdes Ortiz: Don Juan, el deseo y las mujeres.** Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007, 301 pp.

Lourdes Ortiz en su ensayo recoge uno de los mitos eternos de la literatura universal. Don Juan es una figura atemporal que levanta interés tanto en la Península Ibérica, como en Inglaterra, Austria o Italia, desde los Siglos de Oro hasta hoy día. El ensayo se compone de una parte introductoria y de siete capítulos, en los cuales se ofrece el análisis de esta figura literaria representada en las obras más importantes inspiradas en este personaje. La idea novedosa del ensayo es presentar la interpretación de los métodos de la seducción donjuanesca, desde el punto de vista de un lector del siglo XXI.

La historia de Don Juan y de sus víctimas es archiconocida, la bibliografía que se dedica a su estudio es casi infinita. Don Juan es un burlador, el que engaña y deja los corazones destrozados, que salta de flor en flor. Entonces, ¿por

qué leer este libro? Simplemente porque ya la parte introductoria recoge el repertorio de los instrumentos de seducción de Don Juan y los compara con los del siglo XXI, es decir, con la cultura contemporánea. ¿Cuáles son los medios de este burlador?—nos plantea la autora. Ante todo, según Lourdes Ortiz, son las palabras. Don Juan tiene el don de hechizar con lo que dice, sabe perfectamente cómo seducir a sus víctimas, sabe que quieren oír para entregarse. Les promete matrimonio, fortuna, sus poderes, su prestigio, su dinero... todo lo que haga falta para conseguir lo que él quiere. El siguiente instrumento es la máscara, el disfraz. Don Juan finge ser alguien que no es, engañando así a su presa, porque el disfraz hace posible que sólo hablen los cuerpos. En la época que vivimos el disfraz, la máscara, según la autora del ensayo, es la pantalla del ordenador. En los diferentes *chats* los participantes inventan un perfil atractivo, fingen una vida interesante, cambian de sexo si hace falta, en fin, mienten con la habilidad de Don Juan “precisamente porque Internet permite camuflar al Don Juan, o, por el contrario, crearle de nuevo” (p. 23).

La autora dedica un capítulo a la comparación del Don Juan de Tirso de Molina y el de Molière. El Don Juan de Tirso es un descreído que dedica su vida a las fiestas y los engaños, en cambio, el Don Juan de Molière es un individuo complejo que reflexiona antes de actuar. En esta obra se dialoga y se razona mucho, Don Juan explica su conducta. “Pero no es el capricho que lo mueve, en todo caso un capricho que sustenta en sólidas razones, por eso de algún modo podríamos decir que es ahí, en el Don Juan de Molière donde el personaje adquiere

un peso que le va a convertir en ese precedente del libertino escéptico del XVIII y al mismo tiempo en una adalid de la libertad frente a las normas morales y rígidas y el recurso constante a la voluntad de los cielos” (p. 112).

Lourdes Ortiz abandona el terreno de la prosa y presenta el análisis de la ópera *Don Giovanni* de Mozart. Don Giovanni seduce con la música, apuesta por la vida, por tanto es un personaje que se deja llevar por el momento, pero ya no es el gamberro de Tirso o el cínico de Molière... Hay algo muy atractivo en él y es, según Lourdes Ortiz, la sexualidad instintiva. Sólo existe el aquí y ahora, el presente y esta urgencia se contagia. La autora destaca la importancia de la música de la ópera porque “perturba, tiene un lenguaje propio, poderoso, una cadencia que sugiere y marca que dulcifica o potencia las acciones. La música tiene una dramaturgia propia que acompaña a la acción, pero que la condiciona y la dirige en el receptor” (p. 143).

En el ensayo también se nos presenta un Don Juan diferente, romántico y callado. Se trata del Don Juan de Lord Byron. Esta figura donjuanesca es melancólica y soñadora, “recrea un tipo de hombre muy diferente del Don Juan de Tirso, de Molière o de Mozart” (p. 176). No es un seductor gamberro, atrae su timidez, su aparente desinterés, su ingenuidad, es como si fuera un anti - Don Juan. El que verdaderamente desempeñará el papel de Don Juan es Byron, según Lourdes Ortiz, porque constantemente comenta el poema con sus opiniones, sus reflexiones, sus condenas o sus aplausos. “Es como si se estuviera mirando a sí mismo desde lejos, su infancia, a sus primeras emociones, como

si se contemplase con una mirada afable desde sus treinta años, esos treinta años que tiene al comenzar a escribir el poema, treinta años escépticos y ya desencantados” (*idem.*).

El ensayo no sería completo sin la presentación del Don Juan de Zorrilla. ¿Cómo es, pues, este Don Juan “nacional”? Zorrilla vuelve a las raíces y convierte a la figura de Don Juan en un personaje irreflexivo, insolente, altivo y malcriado. Estamos ya en el siglo XIX, por eso, en vez de utilizar espada, saca su pistola cuando haga falta y juega en el casino.

Desde el punto de vista de la crítica feminista, el capítulo titulado ‘Vampiresas, gatas, tigresas el donjuan de nuestros días’ tiene gran importancia. Es un capítulo diferente de los otros, porque intenta estudiar el posible “donjuanismo femenino” (p. 237). La palabra *donjuan* se utiliza en la expresión coloquial, designa a rompecorazones masculinos. Pero en nuestra cultura, hoy día se podrían encontrar casos en que una mujer se comportara como el don Juan del siglo XIX. Según Ortiz este fenómeno se debe a que en este mismo siglo se inicia la liberación de la mujer, cuando la mujer comienza a reivindicar su igualdad de derechos, “es decir, cuando a finales del siglo XIX empieza a sentirse dueña de sus decisiones y de su cuerpo y, cómo no, también de su goce, se convierte en un peligro, en alguien a quien hay que domar” (p. 243). Las grandes figuras femeninas de la época no son Doña Juana, no son gamberras que tomen la vida por bandera, pensemos—nos aconseja Lourdes Ortiz—en Madame Bovary o en Ana Karenina. El único personaje femenino que se aproxima al de Don Juan, es Carmen.

Ella también se convierte en mito, nacen varias obras sobre su figura, pensemos en la famosísima ópera de Bizet o en la *Carmen* de Merimée. Carmen es una gitana apasionada, loba, salvaje y fuera de la ley. Hechiza con su danza, sus movimientos, su cuerpo. Una mujer peligrosa, enredadora, “con una constante voluntad de libertad” (p. 261). No obstante, al final del capítulo, Ortiz concluye: “Pero decir que Carmen es una Doña Juana sería rebajarla. Ella no necesita otro nombre. El suyo es tan simbólico ya, tan mítico, como el de Don Juan. Carmen es simplemente Carmen” (p. 262).

Finalmente se puede concluir que el ensayo es una magnífica presentación y análisis de las diferentes figuras donjuanescas que han surgido desde los Siglos de Oro hasta la cultura contemporánea. La autora sutilmente compara los personajes donjuanescos, desde el punto de vista de la crítica feminista y presenta un interesante estudio de las grandes figuras femeninas de la literatura universal comparadas con Don Juan. Tal vez el ensayo hubiera sido aún más completo con la presentación detallada de otras figuras donjuanescas como el personaje creado por Max Frisch o Ramiro de Maeztu. Aún así podemos afirmar que se trata de un análisis minucioso, con ideas originales y reinterpretables en el futuro.

*Katalin Kanozsay*  
*Univ. Católica Pázmány Péter, Piliscsaba*