

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XIV, Fasciculus 1–2, December 2013

Fundavit

GYÖRGY DOMOKOS

Redigit

ANIKÓ ÁDÁM

Ad redigendum consilio adiuverunt

PAUL RICHARD BLUM	(Germania)
BIAGIO D'ANGELO	(Brazilia)
GIUSEPPE FRASSO	(Italia)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Hispania)
ÉVA MARTONYI	(Hungaria)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Hungaria)



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR

A kötet a TÁMOP-4.2.2/B-10/I-2010-0014, „TEHETSÉGTÁMOGATÁS A PÁZ-
MÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM KILENC TUDOMÁNYÁGÁBAN”
c. projekt támogatásával valósult meg.



INDEX

ARTES

- 5 **Penser le divertissement au XVII^e siècle: Pascal, La Mothe Le Vayer et Saint-Évremond**
Jean-Marc Joubert
- 20 **La rupture dans les usages des images (photographiques) à l'ère du numérique**
François Soulages
- 39 **Les derniers jours de la Légion des volontaires français contre le bolchevisme. De la bataille de Bobr à la dissolution de la LVF**
Krisztián Bene

CRITICA

- 53 **Tiempo del relato y perspectiva narrativa en la literatura en primera persona**
Elena Cuasante Fernández
- 69 **Lo fantástico literario y su consideración como género: Revisión de las principales teorías**
Pedro S. Méndez Robles
- 95 **La femme à travers les yeux d'un uraniste**
Estrella de la Torre Giménez
- 109 **Ma glèbe est fruste, plane, vouée aux brouillards...**
Lola Bermúdez Medina

IUVENILIA

- 127 **La novella di Ser Cepparello, poi San Ciappelletto**
Marcello Bolpagni
- 134 **Adriano Spatola, *Malebolge* e la proposta di un Parasurrealismo**
Emanuele La Rosa
- 144 ***Che frasi che sono queste?!* Alcune strutture esclamative in italiano ed in inglese**
Anikó Sotkóné Grosz
- 167 **L'accento straniero degli italiani: Esiste un "accento italiano" comune?**
Bálint Huszthy

RECENSIONES

- 185 **Inmaculada Illanes & Mercedes Travieso (eds.): *El mar. Imágenes y escrituras***
Pedro Salvador Méndez Robles
- 187 **Christophe Cusimano: *La sémantique contemporaine. Du sème au thème***
Edit Bors

LE FRANÇAIS DANS LE MIROIR DES LANGUES

- 191 Le français dans le miroir des langues**
Anikó Ádám, Edit Bors
- 193 Les reflets fragmentés de la traduction contemporaine : quels changements ?
Quelles entraves ? Quelles modalités ? Quels enjeux ?**
Claudine Lecrivain
- 211 Les mots pour traduire l'art : la parole leclézienne**
Bernadette Rey Mimoso-Ruiz
- 230 La canzonette : libretto d'une profession de foi**
Paula Marsó
- 239 La traduction des *Liaisons dangereuses* d'István Örkény**
Amélie Celinda Siest
- 249 *Le Corbeau* de Poe et ses traductions françaises**
Marta Vacovská
- 255 La langue parlée en français et en tchèque dans le contexte de la traduction littéraire :
traduction du français parlé dans les contes de Guy de Maupassant**
Lenka Mundeová
- 264 La littérature et les arts — Le phénomène de « la correspondance des arts » à travers
l'œuvre journalistique de Zoltán Ambrus (1861–1932)**
Enikő Bauernhuber
- 273 Maurice Carême, *Bruges* : La ville dans le miroir de la poésie et de la photographie**
Ágnes Tóth
- 283 Le français, langue colonisatrice**
Lilla Horányi
- 295 Langue(s), identité(s), folie(s) dans *Les gens 2 la folie* de Philippe Neuffer**
Károly Sándor Pallai
- 303 Non-prise en charge et évidentialité à travers les langues**
Andrea Tóth
- 312 « Comme l'odeur de la fleur ou le goût du vin »**
Tímea László
- 323 Hip-hop et reggae : Unité dans l'usage des anglicismes et des jamaïcanismes, diversité
de leur réalisation phonétique**
Polina Chodaková

ARTES

PENSER LE DIVERTISSEMENT AU XVII^E SIÈCLE : PASCAL, LA MOTHE LE VAYER ET SAINT-ÉVREMOND*

JEAN-MARC JOUBERT

Institut catholique d'Études supérieures, La Roche-sur-Yon
jmjoubert@ices.fr

Abstract: The theme of “entertainment” is very well-known thanks to Pascal, who gave it a considerable metaphysical and religious dimension. However, in the 17th century, there were other, more appeasing ways to consider it, without these being less profound or important. Two examples of this would be La Mothe Le Vayer, in the footsteps of the “light relief” of Montaigne, and the very fine and elegant Saint-Evremond. Comparing the contrasting approaches would be an excellent way for the reader to entertain himself.

Keywords: entertainment; wisdom; happiness; ruin; religion

Liminaire

L'homme a une propension naturelle à se divertir. Chacun peut observer le phénomène chez soi comme chez autrui. Il semble même qu'une vie de divertissement peut constituer sinon un idéal au sens moral du terme—lequel idéal est en effet susceptible d'exiger peine et renoncement—du moins une fin légitime, notamment si l'on pense, comme Épicure, que la poursuite des plaisirs (simples) est ce que la nature nous enseigne être sa norme.

Pourtant, il y a davantage dans la notion de divertissement que la simple expérience d'un plaisir plus ou moins intense : le terme, dans son usage actuel, indique également le mouvement consistant à se détourner de ce qui est fâcheux. Il appert alors que le ressort du divertissement pourrait ne pas être tant la recherche d'une distraction ou d'une récréation quelconque que

* Cet article synthétise quelques éléments d'un cours que nous donnons à l'I.C.E.S. sur les libertins érudits, éléments que nous avons pu développer également en 2010 devant les étudiants de Lettres françaises de l'Université de Pázmány Péter.

l'acte de faire diversion grâce auquel on échapperait à un désagrément ou à l'ennui.—L'un n'exclut pas l'autre, pensera-t-on, mais si la distraction et le plaisir viennent d'abord pour offrir un dérivatif, ils ne peuvent plus être dits la fin du divertissement mais, en quelque sorte, son mode opératoire (lequel, parce qu'il est agréable, finirait par masquer son statut réel). Autrement dit, le sens du divertissement serait de nous sauver d'une certaine peine ou d'un malheur et non pas de ne nous contenter.

Telle est la réalité complexe que livrerait une première et rapide analyse de la notion de divertissement, qui ne présenterait donc pas le caractère innocent que l'on serait tenté de lui prêter d'emblée.

Mais se divertir, dira-t-on encore, est chose légère et de peu de conséquence. Il faut bien que l'homme s'y emploie de temps en temps puisqu'en tant qu'être biologique, il doit subvenir, dans le cadre social qui est le sien, à ses besoins vitaux qui ne laissent pas de le contraindre à une activité presque continue. Ce que le loisir est au travail, le divertissement en serait simplement le plaisant contenu : une détente ou un délassement qui ne serait pas tant repos et vacance d'esprit qu'amusement et distraction.

Il fut cependant quelques penseurs du XVII^e siècle qui, loin de tenir le divertissement pour quelque chose de commun et d'anodin, lui ont donné une dimension quasi métaphysique et l'ont lesté d'une signification tragique ou, au contraire, l'ont sublimé comme la plus haute des sagesse. Une telle opération est, semble-t-il, étrangère à notre culture dite de «loisirs» et de «consommation» pour laquelle l'aspiration à se divertir ne pose d'emblée aucun problème de justification. Pour le dire de façon sommaire, seule une culture pour laquelle il s'agit avant tout de «sauver son âme», ou d'accomplir une perfection, celle de l'Homme, ou encore de vivre avec sagesse—et non pas de «vivre sa vie» ou de conférer librement à cette dernière le sens qu'on lui voudra—est susceptible de penser le divertissement en profondeur et d'y déceler un enjeu. Du moins est-ce l'hypothèse dont nous partirons.

Dans ce travail, aux ambitions mesurées, après avoir fait quelques remarques sur les usages du mot «divertissement» au cours du Grand Siècle, nous nous intéressons à trois penseurs qui l'ont thématiqué : le janséniste Pascal (1623–1662) et deux «libertins érudits¹», La Mothe Le Vayer (1588–1672) et Saint-Évremond (1614–1703). Sans qu'ils soient les seuls à s'y être engagés, la profondeur de leur pensée respective et le fait que l'on peut les faire dialoguer sans trop d'artifice ont justifié notre choix.

¹ Pour reprendre une catégorie de René Pintard, toujours discutée et disputée, mais jamais remise fondamentalement en cause et toujours pertinente. Cf. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, éd. Slatkyne, Genève/Paris, 1983, nouvelle édition augmentée 1943.

Grammaire du mot «divertissement»

Le *Furetière* (1690) définit ainsi le terme : «Réjouissance, plaisir, récréation. On gagne les femmes en leur donnant toute sorte de divertissement». Et pour ce qui est de «divertissant», il dit : «Qui plaist, qui réjouit, qui détourne du chagrin et des mauvaises pensées. La Comédie est fort divertissante.» Ces deux définitions s'inscrivent assez bien dans notre analyse liminaire, sans laisser cependant entendre que le divertissement présente un enjeu métaphysique essentiel. L'intensification et la problématisation seraient-elles, dès lors, du seul fait des auteurs que nous avons mentionnés ?

La lecture du maître ouvrage de Pierre Dumonceaux, *Langue et sensibilité au XVII^e siècle. L'évolution du vocabulaire affectif*², pour ne pas être proprement philosophique, ne permet pas de répondre avec assurance à cette question. Retenons-en cependant quelques indications utiles. Sa thèse principale est que le mot «divertissement» a connu une évolution allant dans le sens d'un affadissement (d'un point de vue métaphysique en tout cas). À l'origine, il s'agit bien de «détourner»—sous-entendu : de la ligne droite dont Dumonceaux note avec finesse qu'elle constitue bien pour nous un véritable schème mental³. Divertir et se divertir sont donc bien «coupables», car c'est sortir ou s'échapper indûment de la voie que l'on doit suivre. Son «idée première» est bien celle d'une «déviation». Citant le Dictionnaire de Huguet⁴ à l'appui de sa démonstration, Dumonceaux relève les sens de : 1 «Détourner» ; 2 «écarter, éloigner, empêcher» avant de s'employer à mieux classer les exemples produits par le rédacteur. Mais, en tout état de cause, le sens initial, tout négatif, reste «indiscutable» : «*Divertir*, c'est détourner, c'est-à-dire soit détourner du droit chemin, avec une critique implicite de valeur morale, soit détourner du cours normal, prévu (sans cette valeur morale)⁵.» Dumonceaux se plaît à démonter quelques arrangements interprétatifs ou dialectiques—analogue à celui que nous avons pu nous-même produire?...—destinés à innocenter un divertissement qui ne saurait l'être. Donnons-en un exemple ; citant Louis Bertrand, il écrit :

Un historien tente de justifier chez un grand roi l'amour de la volupté et des plaisirs : «Comment avoir le courage d'en blâmer ce jeune homme qui ne bouddait aucune des tâches de la royauté et qui ne cherchait dans les divertissements

² Éd. Droz, 1975.

³ *Op.cit.* : 180.

⁴ *Ibid.* : 183.

⁵ *Ibid.* : 182.

que le repos nécessaire pour faire de grandes choses?» Autre substitution fallacieuse, évidemment. Le divertissement n'est pas le repos, ou la pause entre les travaux. Se détendre n'est pas «se détourner⁶».

Il n'est pas certain, pour autant, que l'interprétation que donne Louis Bertrand du comportement du jeune roi soit fautive, Louis XIV ayant toujours été un souverain très «professionnel»; ce qui est sûr, par contre—selon Dumonceaux—, c'est qu'il n'aurait pas dû employer le mot de «divertissement» pour en qualifier l'innocuité présumée. . .

Encore que cela même n'est pas certain. En effet, au propre jugement de Dumonceaux, le mot de divertissement a connu, dès les années 1630, un glissement sémantique important pour finir par désigner tous les plaisirs, «honnêtes» ou non, que les rois et les aristocrates (surtout) poursuivaient sans que l'on se posât la question de savoir s'ils manquaient par-là à leurs devoirs. Après 1660, le sens négatif de «détourner» s'était presque complètement effacé tandis que le pronominal «se divertir» était devenu d'un emploi beaucoup plus fréquent, avec le sens de jouir en toute légitimité de toutes les distractions possibles, au premier rang desquelles il faut placer le théâtre, cette passion de l'époque. Au final : «Le divertissement, réalité de la vie à la Cour, et souvent de la vie à la Ville, objet de désir et d'attrait, dissimule ce fait, complètement perdu de vue, que *divertir* a signifié «détourner» et *divertissement* «détournement⁷».» Comment comprendre cette évolution qui est peut-être une mutation? Comment, de coupable qu'il était, le divertissement a-t-il pu devenir innocent? Sans doute est-ce la pensée que le divertissement vient nous sauver de nos peines, de notre ennui et des dangers qui nous menacent, et que nous y avons en quelque sorte «droit». Dumonceaux cite deux passages de Théophile de Viau chez lequel on peut voir ces deux réflexions articulées; d'une part :

Ils ont avec Satan avec moi pactisé
 A force de mesdire ils m'ont desbatisé :
 Sans autre fondement qu'une envieuse rage
 Contre des passe-temps où m'a porté mon aage,
 Un esprit naturel où mes esprits enclins
 Ne laisse point de place à mes désirs malins,
 Un divertissement qu'on doit permettre à l'homme,
 Ce que sa saintcteté ne punit pas à Rome⁸.
 [. . .]

⁶ *Ibid.* : 181. Le livre cité de L. Bertrand est son *Louis XIV*, 3^e partie, ch. 2.

⁷ *Ibid.* : 206.

⁸ Cité p. 189. Le texte est emprunté à la *Plainte de Théophile à son ami Tircis*.

De l'autre :

Dieu nous a donné tant de divertissemens,
 Nos sens trouvent en eux tant de ravissemens
 Que c'est une fureur de chercher qu'en nous mesme,
 Quelqu'un que nous ayons et quelqu'un qui nous ayme⁹.

L'Histoire comique de Francion, de Sorel, en fournit un autre exemple :

Je n'ai pas trouvé de remède plus aisé ni plus salutaire à l'ennui qui m'affligeait il y a quelque temps que de m'amuser à décrire une histoire qui tint davantage du folastre que du sérieux, de manière qu'une triste cause a produit a produit un facétieux effet. [...] Il y a des temps auxquels notre vie nous semblerait bien ennuyeuse si nous ne nous servions d'un divertissement semblable. C'est estre hypocondriaque que de s'imaginer que celui qui fait profession de vertu ne doit pas prendre de récréation¹⁰.

Certes, il a toujours été évident que l'homme, même vertueux, « faisant son salut » et accomplissant ses devoirs d'état pouvait légitimement se délasser et se distraire... en vue d'accomplir d'autant mieux ses différentes tâches ;—évident aussi que la vie offrait des misères dont il fallait bien, à défaut de pouvoir s'en consoler, se détourner ; mais le fait est que plaisirs et « divertissemens » avaient acquis une pleine légitimité.

La douche froide de Pascal

Il semble bien que Pascal n'ait pourtant pas accompagné un tel mouvement. A ses yeux, le divertissement, pour être dans l'ordre des choses et compréhensible, n'en demeurerait pas moins coupable et calamiteux, et en définitive mortel.

Telle est la thèse. Ayons garde de penser qu'elle eût été tout à fait originale : Pascal est sur ce point—comme sur tant d'autres—redevable à Montaigne qui avait le don de sentir et de comprendre les mouvements profonds de l'homme sans qu'il les réduisît cependant paresseusement à des déterminations de la « nature » au sens aristotélicien du terme (ils sont d'ailleurs trop souvent inconstants et erratiques pour ce faire). Pascal doit donc à Montaigne l'acuité du regard (moins l'indulgence que favorise la distanciation

⁹ Cité p. 190.

¹⁰ Cités pp. 191-192.

sceptique). Mais, d'une part, il lui ajoute l'extraordinaire puissance de son style, fait de contrariétés et de figures dialectiques ; d'autre part, il inscrit le divertissement dans une interprétation chrétienne des choses à laquelle Montaigne reste étranger en dernière instance. Étalons ces éléments dans une progression : du phénomène observé à la vision proprement pascalienne.

Notons, pour commencer, ce fait très important que Pascal ne rapporte pas benoîtement le divertissement à une détente meublée de distractions, lesquelles pourraient à bon droit trouver place dans l'exercice d'une fonction harassante (cf. Bertrand sur le jeune Louis XIV), mais d'emblée à la « condition » humaine : « Condition de l'homme : inconstance, ennui, inquiétude¹¹. » C'est elle qui explique que l'homme se diverte, et cela sans aucun calcul : « Les misères de la vie humaine ont fondé tout cela : comme ils vu tout cela, ils ont pris le divertissement¹². » En effet : « Ils ont un instinct secret qui les porte à chercher le divertissement et l'occupation du dehors, qui vient du ressentiment de leurs misères continuelles¹³. » On pourrait être tenté de penser que les hommes n'ont pas forcément conscience du malheur de leur condition — qualifiée par Pascal de « misère » —, laquelle condition, pour leur être commune et coutumière, devrait, aussi pénible soit-elle, se donner pour « normale » : le sort ou le lot de l'homme en somme. Mais ce n'est pas le cas, tant cette misère ne laisse pas de s'avérer profonde et psychologiquement déstabilisante : « Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent, il sortira du fond de son âme l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir. » Il « sent », écrit Pascal : c'est-à-dire qu'il ne connaît pas ni ne comprend — à la différence de la religion « qui a bien connu l'homme », raison pour laquelle elle est digne d'être entendue. En tout état de cause, on saisit que l'homme n'a pas d'autre solution — d'ailleurs efficace — que de se détourner de cette misère qu'il s'agit pour lui d'oublier pour ne pas désespérer : « Les hommes n'ayant pu guérir de la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser¹⁴. » Pascal se complait (cruellement ?) à multiplier les exemples de ces divertissements nécessaires : jeux, chasse, agitation, plaisirs, affaires. L'exemple du « roi de divertissement », que Pascal dé-

¹¹ Blaise Pascal : *Pensées*, texte établi par Louis Lafuma, Paris : Éditions du Seuil, 1962 : 129.

¹² Blaise Pascal : *Pensées*, *op.cit.* : 167.

¹³ *Ibid.* : 139.

¹⁴ *Ibid.* : 168.

veloppe particulièrement tant il était familier à ses lecteurs, en est le paradigme puisque tout est fait pour divertir le roi alors même que sa condition est pourtant la plus heureuse qu'on puisse se représenter.

Le fait que le choix de charges harassantes puisse être associé à des divertissements, au sens second que nous avons dégagé à la suite de Dumonceaux, prouve que le statut du «divertissement» pascalien est «métaphysique» (c'est-à-dire plus profond que le phénomène décrit et l'expliquant). Et quand Pascal fait remarquer que le chasseur ne cherche pas tant la prise que la poursuite divertissante de sa proie—ce qui est du reste assez évident...—il prétend dévoiler la raison dernière des choses, à savoir qu'en tout état de cause, le divertissement n'est en fait pas de l'ordre de la finalité et que son agrément, pour *réel* qu'il soit, est de distraire (détourner) plutôt que plaire (distraire) en soi.

Interprétation théologique

L'observation des faits est bonne et l'explication immédiate qui en est donnée persuasive. Doit-elle pour autant convaincre la raison? Sans doute pas. On remarquera d'abord que Pascal se garde bien de mentionner tout ce qui, dans l'existence, est charme, joie, beauté, plénitude... Les rires d'enfants n'occupent pas de place dans les *Pensées*, et il n'y avait d'ailleurs aucune chance qu'ils s'y trouvaient au risque de compromettre la démonstration apologétique... Pour le dire en langage commun, ce que Nietzsche aurait diagnostiqué comme un ressentiment «nihiliste» à l'égard de la vie «fonctionne à plein». Et c'est pourquoi l'on peut penser que, loin de livrer le fond des choses, comme Pascal le prétend, l'interprétation théologique, ne fait qu'en compromettre l'intelligence. Trois présupposés surdéterminent l'analyse pascalienne: premièrement, celui du «péché originel», raison dernière de la «misère»; deuxièmement, le préjugé (qui lui lié) selon lequel l'homme aurait la sourde conscience de sa première grandeur; troisièmement, l'idée que le «repos» serait le bon état, à la fois normal et vrai, de l'homme. C'est ce que l'on voit bien dans ce texte qui fait suite au deuxième que nous avons cité plus haut:

[...] Et ils ont un autre instinct secret, qui reste de la grandeur de notre première nature, qui leur fait connaître que le bonheur n'est en effet que dans le repos, et non pas dans le tumulte; et de ces deux instincts contraires, il se forme en eux un projet confus, qui se cache à leur vue dans le fond de leur âme, qui

les porte à tendre au repos par l'agitation, et à se figurer toujours que la satisfaction qu'ils n'ont point leur arrivera, si, en surmontant quelques difficultés, ils peuvent s'ouvrir par-là la porte au repos¹⁵.

Au vrai, la notion pascalienne de « repos » ne laisse pas d'étonner. D'abord elle ne s'accorde guère avec la dynamique de la vie spirituelle telle que la décrit et l'analyse la tradition chrétienne authentique (ainsi dans *La vie de Moïse* de saint Grégoire de Nysse¹⁶). Ensuite, Pascal décourage de la prendre métaphoriquement quand il écrit : « [. . .] J'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. » Certes, Pascal précise ensuite qu'« y ayant pensé de plus près » pour trouver l'homme définitivement « inconsolable » de sa condition, il a compris que l'homme n'est absolument pas en mesure de supporter un tel repos ; pour autant, son idéal de repos est maintenu, le divertissement demeurant un pis-aller à ses yeux.

Mais il y a plus grave : c'est que, pour compréhensible qu'il soit encore une fois, le divertissement. . . divertit (détourne) du salut :

La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans celui-ci, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort¹⁸.

Le remède est donc spirituellement mortel : efficace, il insensibilise et rend indifférent au salut : « Je blâme [. . .] ceux qui prennent le parti de se divertir, et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant¹⁹. » Or le libertin auquel s'adresse principalement Pascal est un diverti ou un distrait.

¹⁵ *Ibid.* : 139.

¹⁶ Pascal écrit : « Si l'homme était heureux, il le serait d'autant plus qu'il serait moins diverti, comme les saints de Dieu. — Oui ; mais n'est-ce pas être heureux, que de pouvoir être réjoui par le divertissement ? — Non ; car il vient d'ailleurs et de dehors ; et ainsi il est dépendant, et partant, sujet à être troublé par mille accidents, qui font les afflictions inévitables¹⁷. » Mais est-ce que les « saints » ne sont pas eux-mêmes sujets à toutes sortes de tribulations (« épreuves ») ? Par ailleurs, Dieu même a, dans la conception chrétienne des choses, une « vie trinitaire », non statique donc, mais faite d'une « circulation d'amour ».

¹⁸ *Ibid.* : 171.

¹⁹ *Ibid.* : 71.

La Mothe Le Vayer après Montaigne, pour répondre à Pascal

Pascal ambitionnait de déstabiliser ces libertins qu'il eut l'occasion de rencontrer et même de fréquenter dans ses périodes mondaines²⁰. Pour ce faire, il lui fallait leur révéler la vérité de leur divertissement mortifère (qu'ils avaient en partage avec tout homme, sauf qu'il était chez eux plus accompli et raffiné), de sorte qu'ils fussent rendus sensibles au péril encouru et qu'ils soupirassent après leur salut. Mais ces «honnêtes hommes» intelligents, cultivés et réfléchis étaient-ils dans l'ignorance de ce que signifiait le divertissement, y compris dans une perspective pascalienne ? Pour ce qui est de La Mothe Le Vayer, la réponse est clairement négative. Comme Montaigne, dont il était un lecteur attentif, le divertissement était pleinement assumé et relevait même d'une «éthique²¹».

Ce n'est pas par hasard que nous mentionnons ici Montaigne. Ce dernier avait en effet ouvert le chemin que La Mothe Le Vayer allait emprunter, moyennant quelques écarts. On sait que Montaigne, sous l'influence des grands penseurs de l'Antiquité qui, tels les stoïciens ou les épicuriens, avaient prétendu affronter la mort en face, s'était proposé de la méditer pour en apprivoiser l'idée. À telle enseigne que l'exercice était devenu, dans le premier livre des Essais, constitutif de la philosophie elle-même : «Que philosopher, c'est apprendre à mourir²²». Mais cette stratégie s'était révélée vaine, la raison humaine étant par trop chancelante et assujettie à l'imagination, morose en l'espèce, et la volonté irréfablement irrésolue et de toute façon incapable de s'en tenir à un jugement quelconque. Comme le dira La Mothe Le Vayer, c'est «pur hasard» si les «axiomes» arrivent à produire le moindre effet : «Les plus sérieuses axiomes des philosophes ne réussissent et n'agissent sur notre âme, (je suis contraint de le confesser), qu'à la façon des recettes de Charlatans sur nos corps. C'est une merveille et un pur hasard quand celles-ci opèrent comme on se l'est promis ; et tout ce que la plus subtile philosophie nous peut donner, c'est je ne sais quoi de vraisemblable qu'elle veut faire passer pour de constantes vérités.²³» D'où une nouvelle stratégie, de détournement précisément. Il s'agit de se terrer comme un lapin pour ne rien savoir,

²⁰ Cf. Y. Chiron : *Pascal, Le Savant, Le Croyant : Biographie*, Montrouge : Jubilé, 2009.

²¹ Cf. S. Giocanti : *Penser l'irrésolution. Montaigne, Pascal, La Mothe Le Vayer. Trois itinéraires sceptiques*, coll. «Bibliothèque littéraire de la Renaissance», Paris : Honoré Champion, 2001.

²² I, 20.

²³ F. de La Mothe Le Vayer : *Prose chagrine*, édition critique établie par Guillaume Tomasini, Paris : Klincksieck, 2012 : 124.

dit à l'occasion Montaigne. Ou bien de s'étourdir comme l'inconstance de notre raison, « ployable à merci » et incapable de conduire notre vie, en favorise le projet ; en effet : « Peu de chose nous divertit et détourne, car peu de chose nous tient²⁴. » Mais est-ce là s'oublier, comme Pascal accusait les libertins de le faire pour connaître sa misère ?

En fait, c'est tout le contraire. Déjà Montaigne voulait avoir affaire à lui-même. Son « sot projet », inaugural et maintenu tout au long des *Essais*, n'était-il pas de se « peindre » ? C'est donc que le « souci de soi », pour reprendre (et détourner !) une expression de Michel Foucault n'avait rien de morbide ou de sinistre. On peut penser à soi sans se penser toujours mourant... En réalité, le divertissement montaignien n'est l'occasion d'aucune tricherie avec soi-même : à travers lui, l'homme qui se divertit (de ses malheurs, non de lui-même) se connaît — pour autant que le sujet soit jamais constitué, étant fort mobile et divers — et trouve même un plaisir indulgent à en décrire la vacuité, les incertitudes, les crédulités multiples et les faiblesses. Traduits en termes pascaliens, peut-être faudrait-il parler de « misère ». Mais comme les sceptiques ne reconnaissent aucune « chute » depuis une hypothétique « grandeur », il y a plutôt là l'occasion de s'en amuser. Comme le remarque Sylvia Giocanti, tant pour Montaigne que — surtout — pour La Mothe Le Vayer, il est toujours loisible, pour peu que l'on abandonne « l'esprit de sérieux », de... convertir, au prix de quelque artifice habile, les « pleurs héraclitéens » en « rires de Démocrite²⁵ ».

Du moins est-ce là l'effet de la coutumière « nonchalance » montaignienne qui n'a aucune appétence pour l'intensification et la dramatisation. L'intérêt que présente le cas de La Mothe Le Vayer est que la propension à la morosité (ou au « chagrin ») qui le caractérise pourrait le rapprocher de l'humeur sombre de Pascal²⁶. En voici un exemple : « La vie humaine est accompagnée de tant de chagrins que chacun a besoin de la récréer un peu, et de délasser son esprit dans le divertissement qui se prend au jeu²⁷. » Voilà qui sonne bien pascalien ! L'auteur des *Pensées* sera-t-il alors mieux en mesure de le « récupérer » et convertir ? En fait non. Car si la diversion heureuse s'avère

²⁴ Montaigne : *Les Essais*, III, 4, « De la diversion ».

²⁵ *Op.cit.* : 259 et suiv. Cf. *Prose chagrine*, *op.cit.* : 124.

²⁶ Guillaume Tomasini donne, dans son édition de *Prose chagrine*, une excellente analyse de la mélancolie de La Mothe Le Vayer dont il y a lieu de se poser la question de savoir si elle n'était pas une « forgerie » : « Il est vrai qu'à bien des égards la *Prose chagrine* de La Mothe le Vayer est une pose chagrine qui mobilise une humeur de circonstance pour les besoins d'une écriture sceptique » (p. XXVI).

²⁷ *Problèmes sceptiques*, XII., in : *Penser l'irrésolution*, *op.cit.* : 570.

plus difficile pour lui que pour Montaigne — il témoigne avoir du mal à supporter le deuil et il n'hésitera pas à se remarier très âgé —, elle reste valoir à ses yeux puisqu'il se la proposa jusqu'à la fin, dans une réalisation littéraire qu'il affectionna et qui fut d'ailleurs son talent principal : « Nous ne pouvons finir vous et moi, vu ce qui nous a divertis toute notre vie, qu'en mouvant la plume à la main, comme le soldat l'épée à la main, le pilote tenant le timon, et l'orateur en discourant²⁸. » Rappelons encore que ce divertissement non seulement n'exclut pas le moi, mais le convoque au contraire. C'est même une habitude de La Mothe Le Vayer (en cela bien différent de Saint-Évremond, l'éternel conversant) que d'aller souvent se recueillir seul à la campagne : « Je n'ai point trouvé de plus grande consolation aux dégoûts inévitables de la vie, que dans les retraites intérieures et profondes²⁹. » Il est vrai que la contemplation de son cœur n'y révélait rien qu'il ne fût qu'« ordures », ainsi que le voulait Pascal... Dans ces conditions, que reste-t-il des analyses de ce dernier ? Il n'est pas vrai que le « diverti » se fuie. S'étant au contraire trouvé, autant qu'il est possible, sans « grandeur » ni « bassesse » particulières, il n'éprouve pas le besoin de « chercher en gémissant³⁰ », se sachant d'ailleurs et incapable d'un tel effort (mu par une secrète vanité) et fort peu persuadé qu'il le faille. Se divertir n'a donc rien de répréhensible.

Saint-Évremond, ou la sagesse de se divertir

« La solitude nous imprime je ne sais quoi de funeste par la pensée ordinaire de notre condition, où elle nous fait tomber³¹. » Cette pensée de Saint-Évremond semble marquer un accord avec Pascal sur le fait qu'il est insupportable de se fréquenter soi-même et un désaccord avec La Mothe Le Vayer qui trouvait en lui-même le moyen de se connaître et plaire, sur un mode sceptique, dans le cadre de retraites régulières. Pourtant, les deux libertins s'accordent sur la légitimité du divertissement, alors que le chrétien le réprouve. Comment comprendre ce fait ?

Le tempérament de Saint-Évremond ne le portait certes pas à la solitude. Parfait honnête homme, il cultivait la plus exquise des sociabilités, laquelle

²⁸ *Promenade en neuf dialogues*, I, vol. I, in : *Penser l'irrésolution*, op.cit. : 702.

²⁹ F. La Mothe Le Vayer : *Petits traités en forme de Lettres*, Lettre XCVIII.

³⁰ Blaise Pascal : *Pensées*, op.cit. : 39.

³¹ Saint-Évremond : « Sur les plaisirs, à M. le Comte d'Olonne », in : *Libertins du XVII^e siècle*, II, édition établie, présentée et annotée par Jacques Prévot, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1998 : 656.

le comblait, et évitait comme la peste toute étude poussée ou toute réflexion grave. Voici ce qu'il écrivait à un correspondant (sans doute fictif) :

Vous n'êtes plus aussi sociable que vous l'étiez. L'étude a je ne sais quoi de sombre, qui gâte vos agréments naturels, qui vous ôte la facilité du génie, la liberté d'esprit, que demande la conversation des honnêtes gens. La méditation produit encore de plus méchants effets pour le commerce ; et il est à craindre que vous perdiez avec vos amis en méditant ce que vous pensez gagner avec vous-même³².

Le titre de l'opuscule dont est tiré ce texte—et dont il est le début—est : *L'homme qui ne veut connaître toutes choses ne se connaît pas lui-même*. La conclusion, paradoxale, est évidente : c'est précisément en voulant (se) connaître que l'on se manque. Le projet en est peut-être vaniteux ; il est en tout état de cause pour toujours irréalisable :

L'Auteur de la Nature n'a pas voulu que nous puissions bien connaître ce que nous sommes ; et parmi des désirs trop curieux de savoir tout, il nous a réduits à la nécessité de nous ignorer nous-mêmes. Il anime les ressorts de notre âme, mais il nous cache le secret admirable qui les fait mouvoir ; et ce savant ouvrier se réserve à lui seul l'intelligence de son ouvrage³³.

La connaissance de soi nous est donc fermée. Cette ignorance porte aussi bien sur la chose qui nous importerait le plus de savoir pour éviter l'angoisse de mourir : celle de notre hypothétique survie ; en effet : « Jamais homme n'a été bien persuadé par sa raison, ou que l'âme fût certainement immortelle, ou qu'elle s'anéantît effectivement avec le corps³⁴. » Les élaborations métaphysiques boiteuses, les contrariétés des philosophes ou les incertitudes des saints ne nous donnent aucune assurance : « Le plus dévot ne peut venir à bout de croire toujours, ni le plus impie de ne croire jamais ; et c'est un des malheurs de notre vie, de ne pouvoir naturellement nous assurer s'il y en a une autre [vie], ou s'il n'y en a point³⁵. » Le mieux est donc de renoncer à toute assurance à ce sujet pour s'en remettre au mouvement naturel, lequel nous pousse à sortir de nous-mêmes pour nous distraire de cette incertitude et de cette « condition » dont nous avons vu que Saint-Évremond la jugeait

³² Saint-Évremond : « L'homme qui veut connaître toutes choses ne se connaît pas lui-même. À M.***, » in : *Libertins du XVII^e siècle, op.cit.* : 65r.

³³ *Idem*.

³⁴ *Ibid.* : 652 (souligné par Saint-Évremond).

³⁵ *Ibid.* : 65r.

(comme La Mothe Le Vayer, mais en sens contraire de Montaigne) affectée de bien des maux :

Pour vivre heureux, il faut faire peu de réflexions sur la vie, mais sortir souvent hors de soi ; et parmi les choses étrangères, se dérober à la connaissance de ses propres maux. Les divertissements ont tiré leur nom de la diversion qu'ils font faire des objets fâcheux et tristes, sur les choses plaisantes et agréables : ce qui montre assez, qu'il est difficile de venir à bout de notre condition par aucune force d'esprit, mais que par adresse on peut ingénieusement s'en détourner³⁶.

Deux thèmes sceptiques se retrouvent ici : le fait que l'on ne saurait présumer de sa force intérieure pour affronter ce que Pascal qualifiait de « misère », à commencer par la mort ; le recours à l'art de se divertir, lequel est une habileté proprement libertine. Quant à notre fin, elle est bien d'être heureux (ou, en tout cas, de ne pas être malheureux).

Il nous semble cependant que le divertissement n'est pas chez Saint-Évremond seulement une tactique ; autant épicurien que sceptique, et en fait davantage l'un que l'autre³⁷, l'anthropologie qu'il développait spontanément consistait à définir l'homme non pas comme une perpétuelle sortie de soi *en vue d'échapper à son malheur*, mais comme le mouvement naturel par lequel il se trouvait toujours hors de soi *pour se réaliser*. L'homme cherche des plaisirs dont les objets sont à trouver ailleurs qu'en lui-même — la satisfaction qu'ils donnent dût-elle être vécue « à l'intérieur » de soi — et il se trouve ce faisant toujours décentré. Comme on l'a vu, ce sont en fait la « réflexion » et la « méditation » qui aliènent l'homme par rapport à un « moi » qui n'est pas intériorité, mais ouverture perpétuelle au monde.

Il apparaît dès lors sous ce rapport que le divertissement... n'en est plus un. Il n'est ni détournement ni diversion en effet, mais accomplissement. Il n'est pas erreur, mais vérité. Il n'est plus un procédé ou un « instinct » hérité d'une chute présumée, comme le voulait Pascal, mais la norme humaine. Par « un renversement du pour au contre » cher à Pascal mais à lui ici opposable, on pourrait dire que c'est l'injonction de rentrer en soi pour « chercher en gémissant » un salut qui se donne pour un détournement de cette norme humaine dont nous avons parlé. La religion comme divertissement ? C'est, de fait, une idée que l'on trouve parfois sous la plume de Saint-Évremond.

³⁶ Saint-Évremond : « Sur les plaisirs, à M. le Comte d'Olonne », *op.cit.* : 656.

³⁷ Cf. « Sur la morale d'Épicure, à la moderne Leontium », in : *Libertins du XVII^e siècle*, *op.cit.* : 752–756 : « Le mot de volupté me rappelle Épicure ; et je confesse que de toutes les opinions des philosophes touchant le souverain bien, il n'y en a point qui me paraisse si raisonnable que la sienne » (p. 752).

Telle est la leçon que, nous semble-t-il, nous pouvons également tirer de la comparaison suivante :

Il n'appartient qu'à Dieu de se considérer, et de trouver en lui-même sa félicité et son repos. À peine saurions-nous jeter les yeux sur nous, sans rencontrer mille défauts, qui nous obligent à chercher ailleurs ce qui nous manque³⁸.

À l'aune de l'Être divin (et à elle seule), nous sommes pleins de «défauts» et ne pouvons-nous satisfaire de nous-mêmes. Le «repos», après lequel soupirait Pascal, ici pensé comme le propre de Dieu, ne nous est pas accessible. Mais nous ne sommes pas Dieu justement, et le fait qu'il nous faille «chercher ailleurs ce qui nous manque» prouve que nous n'avons nullement vocation à rester enfermés dans une chambre. Car c'est y demeurer sans rien faire, sans «vivre... de» (pour parler comme Levinas), qui serait notre «plus grand malheur». L'homme n'a pas à être pensé selon un paradigme divin — tout laisse d'ailleurs supposer que Saint-Évremond ne croyait pas en Dieu³⁹, à commencer par le fait qu'il refusa les derniers sacrements —, et réfléchissait à partir de sa propre expérience de lui-même, c'est-à-dire hors de toute interprétation métaphysique ou religieuse, comme, par exemple, le dualisme pascalien «misère»/«grandeur». Il écrit : «Je connais des gens, qui troublent la joie de leurs plus beaux jours par la méditation d'une mort concertée ; et *comme s'ils n'étaient pas nés pour vivre au monde*, ils ne songent qu'à la manière d'en sortir⁴⁰.» On reconnaîtra là Pascal et les chrétiens. Dans

³⁸ *Idem*.

³⁹ Saint-Évremond a écrit de très beaux textes sur la religion, dont il fait d'ailleurs une forme de divertissement dans le très fin «Que la dévotion est le dernier de nos amours», in : *Libertins du XVII^e siècle*, *op.cit.* :744–745. Son idée principale est bien résumée dans le texte suivant : «À considérer purement le repos de cette vie, il serait avantageux que la religion eût plus ou moins de pouvoir sur le genre humain. Elle contraint, et n'assujettit pas assez ; semblables à certaines politiques qui ôtent la douceur de la liberté, sans apporter le bonheur de la sujétion. La volonté nous fait aspirer faiblement aux biens qui nous sont promis, pour n'être pas assez excitée par un entendement qui n'est pas assez convaincu. Nous disons par docilité que *nous croyons* ce qu'on dit avec autorité ce qu'il faut croire ; mais sans une grâce particulière, nous sommes plus inquiétés que persuadés, d'une chose qui ne tombe point sous l'évidence des sens, et qui ne fournit aucune sorte de démonstration à notre esprit» («Réflexions sur la religion», in : *Libertins du XVII^e siècle*, *op.cit.* :741). Faute de jouir d'une telle grâce, mieux vaut se divertir de l'inquiétude que la question religieuse suscite.

⁴⁰ *Ibid.* :657. Cf. également, *Sur la morale d'Épicure*, *op.cit.* :754 : «Je pardonne à nos religieux de ne manger que des herbes, dans la vue qu'ils ont d'acquérir par là une éternelle félicité ; mais qu'un philosophe, qui ne connaît d'autres biens que ceux de ce monde ; que le docteur de la volupté [Épicure] se fasse un ordinaire de pain et d'eau, pour arriver au souverain bonheur de la vie, c'est ce que mon peu d'intelligence ne comprend point.»

une lettre à sa grande amie (et indifférente ou athée comme lui) Ninon de Lenclos, Saint-Évremond écrit : «Je regarde une chose plus essentielle [à la gloire immortelle à laquelle elle pouvait prétendre]; c'est la Vie, dont huit jours valent mieux que huit Siècles de gloire après la mort⁴¹.» Cette indifférence à la possibilité d'un monde futur qui ne serait pas ce monde, qui est tout simplement le nôtre; ce choix délibéré de la finitude, c'est-à-dire du point de vue humain et non divin—comme s'il était possible à un homme d'adopter ce dernier—est caractéristique de la modernité. On pourrait dire qu'elle annonce la révolution copernicienne de Kant.

Conclusion

Le thème du divertissement est au cœur du Grand Siècle. Il l'est prosaïquement parce que le roi danse, chasse, s'amuse et se plaît aux comédies. Avec lui, toute la Cour s'étourdit au sein des «divertissements» dont personne, sauf les dévots sans doute, ne conteste plus la valeur. Pourtant une réflexion plus aboutie en interroge les fondements, le statut et la valeur. Pascal en fait un remède à la misère qui est la plus grande de nos misères; La Mothe Le Vayer, à la suite de Montaigne et de Charron, y trouve l'occasion d'une «philologie» heureuse⁴²; Saint-Évremond, quant à lui, tend à le naturaliser tout à fait: c'est en raison de nos maux et de notre destinée de «mortels», auxquels il vaut mieux ne pas penser, qu'il se donne encore pour une ruse ou un procédé; mais pour qui n'a pas d'autre devoir à accomplir que d'être heureux et de ménager ses plaisirs, ce qui est proprement la sagesse, il n'est plus que la dynamique et le contenu même de la vie.

⁴¹ Saint-Évremond: *Lettres*, II, édité par R. Ternois, Paris: Librairie Marcel Didier, 1967–1968: 284, in: L. Rosmarin: *Saint-Evremond, artiste de l'euphorie*, Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1987: 9.

⁴² Dans son ouvrage mentionné *supra*, S. Giocanti parle de la «misologie» à laquelle s'adonne le sceptique avant qu'il ne la retourne en «philologie» quand il s'aperçoit que, ne pouvant faire taire une raison impuissante, du moins la peut-il utiliser pour se divertir.

LA RUPTURE DANS LES USAGES DES IMAGES (PHOTOGRAPHIQUES) À L'ÈRE DU NUMÉRIQUE

FRANÇOIS SOULAGES

Université Paris 8 & Institut National d'Histoire de l'Art
francois.soulages@wanadoo.fr

Abstract: The paper focuses on digital photography. Everything has been changed by digital technology: digitalization is relevant in the creation of images, their communication, their reception, also their mixing and hybridization with other techniques—like in sound design, for example. The image is certainly an uneventful image, but, above all, it is an image open to all eventualities. Has computing replaced existence? In short, is there rupture or continuity between these two kinds of images?

Keywords: image; digital photography; contemporary art; hybridization

Qu'en est-il de la photographie numérique? En quoi les ruptures qu'introduit le numérique dans son utilisation pour les images sont-elles plus importantes pour les usages des images que pour leur apparences ou leur nature même?

En effet tout change avec le numérique: à la fois dans la création des images, dans leurs communications, dans leurs réceptions et dans leur mixage et hybridation avec d'autres techniques—comme le son par exemple—relevant aussi du numérique. L'image est alors certes une image sans événement, mais surtout une image ouverte à tout événement. Le calcul a-t-il remplacé l'existence? Bref, y a-t-il entre ces deux images rupture ou continuité?

Ce sont ces enjeux que le philosophe aborde dans sa conférence: au-delà de la technologie, les mêmes questions se posent à propos de la représentation et de la simulation, de l'art et de la vie, de l'information et de la communication, du politique et du stratégique, de la philosophie et de l'idéologie.

Le régime contemporain

Mais, depuis 20 ans, les liens entre art-contemporain & photographie-contemporaine sont profondément renforcés, eu égard au numérique qui, par sa nature même, installe la photographie-contemporaine dans l'art-contemporain. En effet, le numérique transforme, en profondeur, structurellement et paradigmatiquement la photographie au point d'en faire « la photographie-contemporaine-même », c'est-à-dire une photographie qui, pour des raisons théorétiques¹ et technologiques, est en parenté esthétique avec l'art-contemporain. Le médiologue serait dans le vrai en disant que c'est grâce à des révolutions technologiques que la photographie numérique peut encore mieux fonctionner selon le régime de l'art-contemporain et ainsi être un de ses moteurs maîtres.

En effet, avec le numérique, aujourd'hui, le problème n'est plus celui de la nature de l'image, de sa ressemblance avec les phénomènes visibles, de sa capacité à être ou non aussi réaliste et précise que la photographie argentique — c'était un problème des années 90. Le problème actuel est celui des usages de l'image, celui de ses conditions de production, de réalisation, de communication, de réception et de circulation, celui de la méta-image. Le numérique installe donc d'emblée la photographie dans le flux et le rhizome, dans l'image d'images et le viral, dans le contemporain et l'art contemporain, dans l'extension du domaine de l'image et du domaine de l'art.

Il est en effet, par exemple, plus important d'étudier les rapports de l'acte photographique avec le numérique que ceux de l'image photographique avec le numérique, et cela pour quatre raisons liées totalement les unes aux autres : *primo*, les rapports de l'acte photographique avec le numérique expliquent ceux de l'image photographique avec le numérique. *Secundo*, ces premiers rapports nous en disent plus par eux-mêmes sur la photographie et le métaphotographique que les seconds. *Tertio*, la photographie ne se réduit pas à l'image photographique — et nous sommes là au cœur de quelque chose de capital —, donc au visuel, donc à un seul sens privilégié — la vue ; elle est polysensorielle et doit donc être pensée en prenant en compte l'acte photographique et le métaphotographique. *Quarto*, l'image photographique ne peut pas se réduire à sa propre matérialité en soi, parce qu'une image « sonne toujours deux fois », parce qu'elle est toujours faite en deux temps,

¹ Est théorétique une approche d'un objet qui fait l'épochè de la prise en compte de son aspect artistique ou non : cf. F. Soulages : *Esthétique de la photographie* (1998), Paris : Armand Colin, 2005.

celui de la fabrication et celui de la réception-refabrication. D'une part, elle est fabriquée deux fois : il y a d'abord la fabrication de la matrice numérique, puis celle de l'image écranique ou de l'image-papier. D'autre part, sa réception est aussi refabrication : lors de la réception, en effet, l'image est à la fois faite et reçue. Ce qui caractérise principalement la photographie numérique, c'est que quand elle est reçue, elle est à nouveau fabriquée et créée ; la réception de l'image photographique numérique est donc aussi la deuxième phase de sa fabrication. Or là, nous sommes face à quelque chose de nouveau. Ce résultat est capital : il réunit réception et production, et, pourrait-on dire, production et réception. C'est eu égard à cette nouveauté radicale qu'il faut parler d'un changement paradigmatique de la photographie numérique par rapport à la photographie argentique.

Le numérique bouleverse totalement la photographie.

Non tant parce que, dans sa matérialité, le numérique remplace l'argentique : il est, à ce propos, plaisant de noter que ceux-là même qui ne s'intéressaient pas à la matérialité de la photographie semblent découvrir aujourd'hui que, pour la penser, on ne peut faire l'économie de son approche matérialiste, au sens bachelardien du terme, et qu'en conséquence, pour travailler son esthétique, il faut d'abord s'interroger sur son articulation spécifique et théorique — donc relevant du sans-art —, à savoir celle de l'irréversible — le temps de l'acte photographique — et celle de l'inachevable — celui de l'exploration et de l'exploitation du négatif ou de la matrice numérique. La photographie numérique ne fait que confirmer définitivement que la photographicit  est l'articulation inouïe de la perte et du reste.

Si le numérique bouleverse totalement la photographie, c'est parce que la photographie numérique engendre une toute autre circulation et réception des photos. Cette différence matérielle génère en effet de nouveaux rapports aux images et une nouvelle socialité de l'image. Bref, on change alors non seulement de paradigme, mais aussi de rapport-à l'image, comme on a parlé précédemment de rapport-au-monde. En conséquence, la photographie change de lieu en art et peut passer encore plus radicalement de l'art moderne à l'art-contemporain.

Le problème est donc le suivant : l'apparition du numérique dans la photographie engendre-t-elle *des* changements *dans* la photographie ou bien *un* changement radical *de* la photographie ? L'objet de la réflexion régionale présente est la photographie numérique, mais son enjeu global est la photographie en général. Ce n'est que par une approche théorique — c'est-à-dire qui met entre parenthèses la question de l'art et du sans-art — que nous pou-

vons à la fois répondre à ce problème et fonder en raison une esthétique de la photographie numérique.

En quoi le numérique engendre-t-il ainsi une mutation dans l'acte photographique, en particulier lors du temps qui va jusqu'à la production de la matrice numérique, à savoir *lors de cette phase irréversible de la photographie*? Quels sont les effets sur l'appareil, sur le temps et sur l'homme? En quoi a-t-on affaire à un nouvel appareil, un nouveau temps, un nouvel homme? Sont-ils tels que le contemporain peut plus aisément advenir et s'y déployer?

L'appareil

Etudions d'abord les nouveaux rapports générés par le nouvel appareil : il engendre un nouveau *regard*, un nouveau *possible*, une nouvelle *image*.

Ce nouveau *regard*, nous pouvons au moins le repérer de trois manières.

Premièrement, quand nous photographions avec un appareil numérique, nous ne regardons plus la réalité—directement ou à travers l'appareil—, nous regardons l'appareil et son écran, nous regardons l'image dans l'appareil. Cela pouvait se produire avec l'argentique, c'est quasiment obligé avec le numérique. C'est un changement absolument décisif dans le rapport au monde et la médiation que nous pouvons avoir avec lui. Nous passons du réel à l'écranique ; nous nous immergeons dans l'image écranique. L'appareil n'est plus un outil, il est un lieu de regard. Il y a à la fois un recul par rapport à la réalité—recul terrible, à tel point que je ne regarde plus l'arbre, mais l'image de l'arbre dans mon appareil—, et une immersion dans l'image, dans la mesure où je me plonge dans l'image. D'une part cela renforce la photographie considérée non comme image de la réalité, mais comme image d'image—ce qui la dirige vers l'art-contemporain ; d'autre part cela installe le sujet non plus face au réel, mais dans un premier temps *face à l'image*, puis dans un deuxième temps *dans l'image*—ce qui la dirige une fois de plus vers l'art-contemporain : le statut de l'image—et corrélativement de son rapport au sujet—est doublement changé, et ce de façon très profonde.

D'autre part, ce nouveau regard génère de nouvelles modalités : le sujet peut regarder l'appareil non seulement comme un porteur ou un vecteur d'images, mais même comme une image. Je regarde l'appareil soit parce qu'il y a une image à faire, quand je le dirige vers quelqu'un ou quelque chose, soit parce qu'il y a une image déjà faite et visible avec l'appareil. Et qu'est ce qui est regardé? C'est cette chose étonnante qui est à la fois la machine *et l'image*. Il en va à la fois du statut de l'image, du regardeur, de l'appareil

et du corps à corps avec la machine ; et ce statut et ce corps à corps sont différents. Il faut parler d'une transformation pour le corps de l'homme de la pratique de l'acte photographique avec le numérique ; il y a une possibilité nouvelle qui s'installe : l'homme n'a plus l'œil collé à l'appareil, il peut donc avoir un autre rapport à l'appareil et conséquemment à son propre corps. En étant ainsi plus dans le monde des images que dans le monde même, l'artiste est appelé par l'art-contemporain : l'image, nouveau *ready-made* ? D'où l'utilisation par des artistes des images déjà fabriquées que l'on trouve sur internet ou l'exploitation des photos de journaux, comme déjà depuis longtemps avec Boltanski.

Enfin troisième aspect : l'appareil numérique nous permet de regarder l'appareil comme étant le lieu d'un stockage des photos, le lieu où il y a des photos : je vais alors pouvoir avoir un usage multipolaire et multifonctionnel de l'appareil ; mon rapport à lui va changer, mes désirs et mes fantasmes par rapport à lui aussi ; et cela, déjà au niveau du regard. Un nouveau fonctionnement s'enclenche : regarder l'appareil (pour) regarder la photo.

Le numérique est la cause d'un nouveau *possible*.

Avant, quand j'utilisais un appareil photographique, c'était pour photographier. Aujourd'hui, quand j'utilise un appareil numérique, j'ai un appareil multifonctions qui peut, au minimum, à la fois photographier et faire de la vidéo, voire téléphoner, surfer sur internet, etc... Je suis face à un choix : je peux faire une photo ou bien une vidéo ; je peux d'emblée ne pas photographier tout en faisant quelque chose d'autre avec l'appareil. J'ai cette possibilité et cela est assez rare dans la pratique de l'art. En effet, je suis face à deux régimes d'images tout à fait différents : une image fixe ou une image en mouvement ; une image unique ou des images multiples ; une image autonome ou des images dépendantes ; une image sans son ou une image avec son. Je peux alors avoir deux rapports très différents à la réalité et à l'art. Ce n'est pas la même chose d'utiliser son appareil photographique numérique pour photographier et de l'utiliser pour filmer. Ainsi, le photographe est d'emblée face à la possibilité d'hybridation et de mixité, chères à l'art-contemporain.

Ce qui importe, ce n'est pas tant la dualité que le choix et la possibilité de l'articulation des deux possibilités. Et l'articulation, travaillée à la fois avec le moteur image et avec le moteur photo. *L'homme à l'appareil* — car on ne peut plus dire ni « le photographe » ni « le vidéaste » — devient complètement différent de l'ancien photographe. De même qu'il a été totalement différent quand on est passé de la plaque à la pellicule, à l'instamatic, etc... L'histoire des techniques est là pour nous montrer comment se structure l'histoire des

pratiques, comment est possible l'histoire des arts, comment s'opèrent des discontinuités et des changements paradigmatiques. C'est logiquement que l'homme à l'appareil s'ouvre à l'art-contemporain.

D'autant plus qu'il est face à une nouvelle *image*.

Nouveaux regards, nouveaux possibles et donc nouvelle image. Il ne faut pas se tromper de relation causale : ce n'est pas parce que l'image n'est plus argentique, mais numérique qu'elle est nouvelle ; c'est parce qu'elle est un élément d'un nouveau système — avec nouvel appareil, nouveau regard, nouveau possible, etc... — que l'image est nouvelle. Et ce nouveau système peut la diriger vers l'art-contemporain.

Photographier maintenant, c'est photographier avec à sa disposition ce qui n'existait pas avant : le stock d'images, un grand nombre d'images. Dans certaines cartes mémoire, on peut mettre facilement plusieurs milliers d'images ; et l'on peut avoir autant de cartes mémoire que l'on veut. On peut toujours retravailler l'image en fonction, entre autres, de tout cela : on peut comparer l'image possible avec les images déjà faites — pas simplement il y a quelques instants, mais il y a quelques journées ou quelques années. Conséquence décisive : la carte mémoire accompagne, double, voire prend la place de la mémoire du photographe. Elle risque parfois de l'étouffer, de devenir une mémoire écran, ce qui transformera les rapports à la mémoire du photographe. Il y aurait donc une sorte de mémoire « exacte » — il faut mettre bien sûr des guillemets sur le terme « exacte » — à la place de l'oubli ; c'est du moins l'apparence. On pourrait naïvement croire qu'il n'y aurait plus de possibilité d'oubli. Mais que serait un monde sans oubli ? En tout cas, la mémoire calculée se donne comme s'installant à la place d'une mémoire humaine. Quels sont, sur l'homme à l'appareil et sur les images qu'il produit, les effets de cette image-trace, de ce stock choisi, de cette image agrandissable jusqu'au pixel — chacun pouvant opérer la fameuse opération de *Blow up* grâce à un vulgaire appareil numérique ? Philippe Bazin a exploré cette question dans ses créations des années 2010².

Le rapport à l'image est avec le numérique totalement transformé. En conséquence, l'image n'est plus la même, car une image n'est pas simplement un objet, c'est cet objet avec toutes les modalités de fabrication, de réception et de circulation qui l'accompagnent. Un objet — ici l'image — est toujours reçu en fonction de la structure de potentialités d'usages, au point que les usages, mieux la structure d'usages, conditionnent l'objet.

² Voir le diaporama de 14 mn avec 426 images de visages qu'il a présenté chez Marion Meyer Contemporain, Paris, entre le 9 mars et le 17 avril 2010.

Le temps

Notre analyse de la mémoire nous oblige à approfondir le problème du *temps* : le temps du numérique est-il, lui aussi, différent ?

Quoi qu'il en soit des changements technologiques, la production de la matrice numérique est, comme celle du négatif, marquée irrémédiablement par l'irréversible. Ce n'est pas parce qu'il y a mémoire qu'il y a réversibilité. La photographie numérique, comme toute photographie, relève du même et de l'autre, de la perte et du reste. Voyons comment elle bouleverse la *répétition* et la *reprise*, le *flux* et l'*immédiateté*, le *temps* et l'*argent*.

Ce qui semble spécifier cette photographie, c'est la *répétition* infinie ou ce qui semble être la répétition infinie : infinie ? non, plutôt indéfinie ; répétition ? non, plutôt *reprise*. Reprise, de quoi ? Pour une « même » situation, une « même » scène, un « même » paysage, le photographe peut recommencer, se reprendre, retravailler la photo d'une part en la refaisant, d'autre part en la retravaillant une fois faite. Cela peut avoir quelque chose de libérateur, l'angoisse du choix disparaît, le photographe va pouvoir prendre un nombre indéfini de photos.

Mais n'y a-t-il pas un double risque d'illusion ? D'abord, l'illusion qu'une répétition est possible, alors que tout coule, que tout est toujours différent ; c'est le flux avec lequel travaille l'art-contemporain. Ensuite, l'illusion qu'à un moment, grâce à cette possibilité technique, on va enfin pouvoir prendre la bonne photo : mais pourquoi dire « prendre » ? Nous sommes piégés par ces mots alors qu'il faudrait dire « faire »... Ainsi, ce qui nous paraît au départ comme une grande libération, se révèle être un risque d'une grande difficulté. Les œuvres relevant de la photographie *povera* nous aident à comprendre le problème : la pauvreté, la simplicité, le strict nécessaire — tout le travail d'Alain Cavalier en cinéma tourne autour de cela — sont parfois plus libérateurs que cette extrême richesse qui ne permet pas la maîtrise et, pire, qui peut engendrer le désir de maîtrise, alors que c'est peut-être justement dans ce lâcher prise qu'il faudrait aller. D'où le risque de l'épuisante litanie des photos — la question n'étant plus comment, ni quand prendre ? mais plutôt comment arrêter ? Il y a une sorte d'addiction au numérique, d'addiction à la photographie, et certains photographes prennent des dizaines de milliers de photos, avec, parfois, une naïve vanité.

Il y aurait non seulement tentative de répétition d'une même scène, mais surtout répétition de l'acte même de photographier. « La répétition, c'est la mort » disait Freud : photographe pour tromper la mort ? Peut-être. En tout

cas, il y aurait un déplacement de la pratique mise en œuvre en vue d'une image, à la pratique mise en œuvre pour elle-même, pour le plaisir de l'acte même. Déplacement exploitable dans le cadre de l'art-contemporain. Une sorte d'expérience de l'acte photographique. L'acte photographique se satisfaisant d'une certaine manière de lui-même. L'acte pour l'acte et non plus en vue d'une génération future d'une image. Cela était en germe dans la photographie argentique, cela est développé avec la photographie numérique. Le sensuel polymorphe a dépassé le visuel ; il se contemporanéise.

Notamment dans son rapport au *flux* et à l'*immédiateté*. En effet, avec le numérique, est-on alors face à un nouveau rapport au temps ou bien face à un rapport à un temps nouveau ?

Le temps du numérique n'est plus le temps décisif, mais le temps porteur des multiples. Cartier-Bresson est mort. En ce temps nouveau, on n'est plus à la recherche de l'unicité, mais à la prise en compte des multiplicités. On joue avec cette mise en place de ce flux des multiplicités. On est dans une logique non plus du stable, mais du flux, non plus de Parménide, mais d'Héraclite ; on est dans la même *épistémè* que l'art-contemporain. On n'est plus dans l'ordre réel du temps, mais dans les boucles possibles du temps, non pas dans l'ordre au singulier, mais dans les boucles au pluriel. On est face à quelque chose qui irait d'un avant à un après, sans être une sorte d'éternel retour, avec un bouclage possible vis à vis du passé, quelque chose qui renverrait non pas à un réel, mais à un possible, à des possibles. Comme avec toutes les nouvelles technologies de l'information et de la communication, comme avec Internet. C'est cette pluralité de possibilités qui contemporanéise l'art et la photographie.

Nous sommes face à une nouvelle culture, une nouvelle approche de l'image. Ce changement pourrait faire penser à celui qui existe entre la musique numérique et la musique instrumentale, vivante, qui renvoie à une toute autre logique : on ne peut plus comparer une image unique prise dans l'ordre du temps d'une logique stable à des images prises dans les boucles du temps et les boucles du flux.

Enfin, on peut repérer une autre illusion possible liée au temps dans le sentiment d'immédiateté de la réception. Il n'y a jamais d'immédiateté. L'acte photographique est toujours un acte construit, un acte médiat, il n'y a qu'une illusion d'immédiateté. Et par là, à nouveau, nous retrouvons l'art-contemporain et sa critique des illusions.

Changement quant au *temps* ; est-ce la même chose quant à la socialité et à l'*argent* ?

Le photographe a, avec le numérique, un nouveau rapport à l'argent. Nombreux sont les instruments extrêmement simples, extrêmement peu coûteux, qui existent pour photographier, comme, par exemple, le téléphone portable. C'est le premier aspect de la question de ce nouveau rapport à l'argent généré par la photographie numérique.

Mais il existe un deuxième aspect de cette question qui rappelle la gratuité qui règne pour l'écrivain : une fois fait un investissement de départ, une fois achetés un appareil numérique, un ordinateur et quelques cartes mémoires, le photographe peut exploiter à l'infini ce tout, quasi gratuitement : dans la mesure où il est dans la logique du numérique, où il ne fait pas de tirage papier, cela ne lui coûte rien. Par cette absence de coût, l'*homme aux appareils* a un nouveau rapport au réel : tout lui semble possible. Son rapport à la création semble alors totalement différent.

Mais, en fin de compte, cette pratique coûte quand même quelque chose : du temps, beaucoup de temps ; or « le temps, c'est de l'argent ». La photographie numérique est chronophage. En outre, elle immerge le photographe dans un autre rapport au temps, dans un rapport de légèreté quand cela est positif, d'irresponsabilité quand cela devient négatif. Le photographe est entre la dépense et le gaspillage du temps — de son temps, du temps des autres : nous savons tous combien il est pénible de recevoir par mail des images de différentes personnes qui sont allées en Corse ou au Guatemala et qui veulent nous envoyer, coûte que coûte, et nous montrer, à tout prix, — et c'est nous qui payons par ce temps dépensé et ainsi gaspillé — comment cela s'est passé : rien que le temps nécessaire pour télécharger est du temps perdu pour nous, donc de l'argent perdu. Il en est de même pour toutes ces propositions — au nombre de plus en plus grand — de visions d'images d'artistes — eux-mêmes au nombre de plus en plus grand. Or perdre du temps est pire que perdre de l'argent, car on peut aller à la recherche de l'argent perdu et le retrouver, alors qu'aller à la recherche du temps perdu ne permet qu'à Proust et, dans le meilleur des cas, à ses lecteurs, d'accéder au temps retrouvé.

Il y a donc, à cette occasion, un lien, un jeu, une oscillation entre le capital temps et le temps capital. On peut certes, si c'est un choix, décider de dépenser sa vie en gaspillant son temps, ce qui n'est peut-être pas plus inutile que d'essayer de construire quelque chose dans un déni de la mort ; mais, si cette dépense est imposée par à la fois le système numérique, la messagerie électronique et la demande des autres, on peut regretter cette situation, car tel n'est pas notre bon plaisir : le numérique devient l'outil rêvé du gèneur, du

bavard par l'image, de l'hystérique qui s'impose, bref de l'intrusif. Il y a dans cette pratique de l'acte photographique une dimension interpersonnelle, sociale et économique lourde, trop lourde. Un travail artistique et critique peut mettre à distance ces comportements serviles ; là encore, l'art-contemporain réflexif peut être le terrain d'exploration et d'expérimentation par excellence.

L'homme

Mais l'*homme* du numérique est-il changé ? Est-ce un homme-contemporain ? En tout cas, le numérique produit de *nouveaux comportements*.

De même que le traitement de texte a désinhibé un certain nombre de personnes quant à l'écriture, de même le numérique et tous les effets qui lui sont liés ont désinhibé, voire déculpabilisé celui qui photographie ; il peut, en toute quiétude, appuyer sur le bouton de l'appareil, car il pourra, croit-il, toujours le refaire et rien ne semble gravement définitif, même si tout est irréversible : il semble— mais nous sommes dans le semblant— que c'est surtout le réel qui se donne alors comme irréversible, que l'homme pourra toujours refaire une photo qui ne lui coûtera rien, qu'il peut en faire dix, cent, mille, en quelques minutes, sans aucun problème, ni technique, ni financier. Tout est léger, rien n'est sacré. Bien des artistes contemporains pratiquent ainsi la photographie et s'en servent comme outil ou matériau pour leurs travaux ; le numérique et le multimédia ont favorisé les choses et permis des productions qui n'auraient jamais pu être faites avec l'argentique.

Cette facilité à photographier ne veut pas dire que l'investissement dans la photographie est moins fort qu'avant pour le sujet ; en fait, ce dernier (s')investit différemment : l'homme de l'appareil numérique est à la fois plus impliqué et plus critique : plus impliqué parce qu'il devient encore plus qu'avant l'homme à l'appareil ; plus critique parce qu'il va plus facilement juger les images qu'il a faites, analyser ce qu'il a voulu faire, bref prendre par rapport à l'acte photographique une certaine distance. Contradiction entre implication et critique que l'on ne peut pas résoudre comme cela *in abstracto*, car tout dépend des sujets ; toutefois, il est à noter que l'important est l'existence même de cette double implication, de son articulation.

Il peut, bien sûr, toujours exister une pratique ludique de la photo, sans gravité. Est-ce un gain, est-ce une perte ? Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a toujours une confrontation entre deux choses : d'une part un objet (ces images), d'autre part un désir (désir de « faire l'image »), comme le disait

Deleuze, dans son fameux texte sur Beckett³ ; et, ici, ce serait «faire l'image en faisant les images». Devrait-on parler alors d'un tiraillement entre l'objet et le désir, entre les images faites et le faire image, entre la marchandise et l'absolu—celle-là n'étant pas forcément quelque chose de mauvais, ni celui-ci quelque chose de bon? La photographie-contemporaine et l'art-contemporain le travaillent.

En tout cas, ces nouveaux comportements transforment l'homme à l'appareil qui, de plus en plus, devient l'homme à la machine, plus précisément *l'homme aux machines*.

Il fait alors partie des *nouveaux pratiquants*.

Le changement des comportements engendre le changement des pratiques de la photographie et, corrélativement, une explosion des achats et une multiplication du nombre des pratiquants. Il s'ensuit un développement de l'individualisation des pratiques ; on passe d'un monde où il y avait quelques religions officielles de la photographie à un monde de pratiques individuelles, mais agrégatives, parfois même grégaires.

L'usage photographique du téléphone portable en est un bon exemple : l'individu n'a, en général, pas de dogme relatif à sa pratique ; il use du téléphone pour la photographie, *mutatis mutandis*, comme il en use pour téléphoner ; il en jouit, et il en fait jouir les membres de sa tribu : l'acte photographique agrège la tribu. Dans les lieux publics, ces actes photographiques se jouent souvent à quatre : le photographié, les membres de la tribu qui regardent, rien et, ainsi, participent à l'acte—et, parmi eux, le photographe—, le public qui, par sa position de hors-conivence, renforce la soudure de la tribu et le photographié ; ce dernier—qu'il soit personne ou chose—joue parfois un rôle, en fait, secondaire par rapport aux acteurs principaux ; comme le public extérieur, il garantit la cohésion du groupe.

Notons par ailleurs, qu'il y a une sexualisation de l'acte photographique, dans la mesure où d'une part l'acte pour l'acte est privilégié par rapport parfois à l'acte pour l'engendrement de l'image, d'autre part il s'accompagne de désir, de jouissance et d'implication sensuelle du corps. Sexualisation parfois sadique : l'expérience des *happy slapping*, ces agressions photographiées ou filmées qui se produisent depuis 2002 en Angleterre et 2004 en France est significative. En groupe, vous agressez quelqu'un, vous le photographiez ou le filmez et vous faites circuler cette photo ou cette vidéo sur Internet. Cet acte photographique est une sorte de viol collectif ; il est rarissime que cela

³ G. Deleuze : *L'Épuisé*, Paris : Minuit, 1992 : 71.

arrive avec un photographe seul. Freud nous l'avait indiqué : pour pouvoir être « bien ensemble », il faut, tous ensemble, tuer quelqu'un, il faut qu'il y ait un meurtre collectif, de préférence le père ou le rival, celui qui nous paraît dangereux ; à défaut de cela, un être faible, affaibli, une victime, un bouc émissaire. Ainsi nous sommes unis et nous appartenons à un groupe bien agrégé. La facilité et la souplesse du numérique facilitent ce type de comportement tribal archaïque.

Qui sont ces nouveaux pratiquants de la photographie ? Eu égard au faible coût, tout le monde : tous les milieux génèrent ces nouveaux pratiquants. La photographie ouvrait déjà ses bras aux autodidactes, la photographie numérique va ouvrir ses bras encore plus grands. Cela a des aspects extrêmement positifs ; cela concerne aussi des artistes qui ne seraient pas directement concernés par la photographie. Cette nouvelle personne qui pratique l'acte photographique, on pourrait simplement l'appeler l'*acteur* pour mettre en avant justement cette implication de lui-même et de son corps social, voire politique⁴, dans l'acte photographique, pour insister plus sur cet acte et tout ce qui tourne autour que sur l'image qui est produite. Ainsi le numérique engendre surtout une nouvelle pratique sociale, qu'elle soit tribale—au point que l'on n'a plus besoin de *paparazzi*, on peut tous le devenir—ou privée—comme dans le cas de l'autoportrait.

L'acteur et le réalisateur

Avec le numérique, le photographe est *acteur* ; c'est le temps du nouvel irréversible. L'acteur peut se croire le roi. Mais il a souvent besoin, narcissiquement, d'autres rois, d'autres individus qui vont s'intéresser à ses photos : leurs *réalisateurs* ; c'est le temps du nouvel inachevable, le temps de la rencontre, le temps parfois des bourgeois gentilshommes.

La photographicit  est, nous le savons, cette articulation étonnante de l'irréversible et de l'inachevable, de l'irréversible obtention généralisée de la matrice numérique et de l'inachevable travail de cette matrice. Pour la photographie numérique, c'est l'appareil qui fait automatiquement tout, c'est-à-dire qui, une fois la matrice numérique obtenue, exploite la machine et fait « l' » image. Mais, chaque fois que le récepteur veut regarder « l' » image, il fait à nouveau « l' » image ; et cela est capital : ainsi, quand on m'envoie par le mail

⁴Cf. *Politiques de la photographie du corps*, sous la direction de C. Couanet, F. Soulages & M. Tamisier, Paris : Klincksieck, collection « L'image & les images », 2007.

une photo de Grèce, c'est moi-même qui refais «l'»image à ma manière : elle n'a plus alors les mêmes dimensions, le même format, le même grain que l'image qu'a conçue et envoyée mon correspondant : à mon tour, je peux, je dois exploiter la matrice numérique ; je réalise «l'»image—je suis son nouveau réalisateur, chacun peut être un réalisateur ; mais chacun d'images différentes. C'est, entre autres, l'interactivité.

Ainsi, il y a une double fabrication de «l'»image : dans un premier temps, par l'appareil, dans un deuxième temps, par le réalisateur. Toute réception de «l'»image est donc la deuxième phase de sa création, les deux phases étant bien sûr nécessaires. Car, *dans* un appareil numérique, il n'y a pas d'image, de même que, dans un magnétophone, il n'y a pas de son. Mais c'est à partir de et grâce à l'appareil numérique qu'il y a une image, de même que c'est à partir du et grâce au magnétophone qu'il peut y avoir du son. Nous sommes donc face à une potentialité d'images et non face à une image potentielle ou une image virtuelle ou une image latente. Certes il en était de même pour l'image argentique⁵, mais c'était le photographe qui produisait ce passage de la potentialité *infinie* d'images à *une seule* image, alors que, pour le numérique, c'est tout récepteur qui effectue ce passage.

La différence avec le numérique est là ! Le réalisateur d'images est toujours un récepteur, le récepteur est toujours un réalisateur. Ces deux propositions nous obligent à penser que, de même que le concept opératoire d'*acteur* possède un intérêt décisif, de même celui de *réalisateur* a une importance conceptuelle capitale : il indique qu'il existe toujours une possible capacité indéfinie d'images. Pour comprendre la photographie numérique, le concept de réalisateur est moins ambigu que celui d'actualisateur ; ce dernier serait source de deux types d'ambiguïté : l'une quant au temps et l'autre quant à l'impossible bijection entre la matrice et l'image. De la puissance à l'acte, il y a un saut que déjà Aristote pointait.

Ainsi, la question de l'exploitation du numérique se pose de manière spécifique pour le réalisateur. Le concept de réalisateur est alors le signe du changement paradigmatique qu'opère le numérique pour la photographie. C'est pourquoi l'art-contemporain peut aisément s'en emparer.

⁵ Cf. F. Soulages, «Image virtuelle, image latente, image psychique», in *L'art à l'époque du virtuel*, sous la direction de C. Buci-Glucksmann, Paris : L'Harmattan 2003

L'appareil informatique

L'appareil n'est pas qu'un appareil photographique, c'est un appareil photographique numérique informatique. Cet appareil est un ordinateur ; il travaille et peut travailler à l'infini à partir d'une matrice. Cette remarque est la confirmation de l'importance de la deuxième phase de la photographique : celle de l'inachevable, du reste. Ici le reste est magnifique. Dans cette perspective informatique, il en va de la fin d'une certaine image : nous sommes confrontés à des potentialités infinies, en tout cas indéfinies d'images, par leur taille, leur format, leur support, leurs détails. Bref, nous allons du pixel à l'infini et, bien sûr, il y a une possible manipulation d'images avec photoshop, etc.

Repérons quatre éléments de ce changement : le *couplage avec un ordinateur*, l'*hybridation*, l'*e-mailing* et la *mise en réseau*.

L'appareil photographique numérique à la fois est un *ordinateur* et est couplé à un ordinateur. Ce couplage avec un ordinateur entraîne des changements paradigmatiquement considérables. D'abord, il permet un archivage complètement différent : alors que l'archivage argentique était très limité, l'archivage numérique est quasi infini. Le rapport à l'archive est alors épistémologiquement différent de l'archivage possible avec la photographie argentique : quand on est archiviste, le problème habituellement n'est pas de garder, mais de détruire : que doit-on détruire ? tel est le leitmotiv de l'archiviste. Or l'archivage que permet le numérique est fabuleux, dans la mesure où un particulier peut, à la limite, tout garder. Une rupture complète s'opère alors : la question n'est plus : que sommes-nous obligés de sacrifier ? mais : comment gérer ces archives quasi infinies ? car la possibilité d'archivage individuel ne va que se développer, notamment grâce aux technologies de compression⁶.

Ce changement dans l'archivage a une double conséquence : d'une part le photographe va photographier tout ce qu'il veut et faire un nombre indéfini d'images — ce qui n'était absolument pas le cas avec l'argentique ; d'autre part il va changer d'attitude devant les images qu'il fabrique : si, dans un premier temps, il fonctionne selon la logique de l'élimination, jouant, *mutatis mutandis*, ce qu'il faisait avec la planche-contact, dans un deuxième temps, il comprend vite que cette logique est en contradiction avec les possibilités que lui offre le numérique, qu'elle est non seulement obsolète, mais contre-

⁶ Cf. S. de Sousa Dias, « Les archives et la dénégation de la mémoire », in : F. Soulages & J. Verhaeghe (eds.) : *Photographie, médias et capitalisme*, Paris : L'Harmattan, coll. Eidos, série Photographie, 2009 : ch. 7.

productive ; il change alors de logique pour adopter celle de l'archivage total corrélée à une pratique du regroupement et du classement des images. L'univers d'images de référence du photographe change totalement : et par le contenu et par sa constitution et par la manière dont le photographe y a accès pour sa consultation. En effet cette dernière est complètement différente, eu égard à la multiplicité des images, aux classements possibles de ces images, au rapport d'interactivité qui existe entre le photographe et les images.

Le fait que les photos soient sur le disque dur de l'ordinateur a une autre conséquence fondamentale, sur la mémoire, et donc sur la conscience et l'inconscient, et donc sur la capacité et les modalités de création du photographe. En effet, par exemple, quand un ordinateur est en veille, toutes les images peuvent défiler de façon aléatoire sur l'écran ; s'installe alors un nouveau rapport à la mémoire du photographe : cela est décisif anthropologiquement et artistiquement, dans la mesure où le sujet—qu'il ait une pratique relevant du sans-art ou de l'art—change son rapport à la mémoire—aucune image passée, et il y en a des dizaines de milliers, ne lui échappe—, et conséquemment son rapport à ses images et à l'image, car la conception que nous avons d'une image est liée à celle que nous avons de la mémoire. C'est ce qui est le plus important dans cette nouveauté, dans ce changement. Le photographe a des milliers d'images qui vont revenir de manière aléatoire dans ses yeux, véritable retour de l'oublié, quand ce n'est pas un retour du refoulé. Les choses vont ainsi réapparaître et transformer l'image encore plus que ce qu'avait fait la photographie argentique avec la transformation relative de la mémoire du photographe. C'est une sorte de quatrième époque de la transformation de la mémoire humaine : la première époque était celle de l'écriture—l'analyse de Platon était décisive sur ce point, non tant comme donatrice de réponse que comme position même du problème ; la deuxième époque celle de l'apparition de l'image-trace, bref de la photographie ; la troisième celle de l'image-mouvement, bref du cinéma. Ainsi, avec cette quatrième époque, le changement paradigmatique est dû non tant à la matérialité de l'image photographique qu'à ses nouveaux usages possibles et aux conséquences de ces usages, notamment artistiques.

Avec le numérique, la photographie ne peut plus se penser dans son isolement et sa pureté ; elle est liée aux autres usages du numérique—musique, texte, image, etc... C'est le temps de *l'hybridation*, des intermédia. Quand la technique offre quelque chose de nouveau, les artistes peuvent alors l'explorer et l'exploiter et, parfois, donner des réponses tout à fait fabuleuses.

Rappelons que ce n'est pas l'utilisation (des usages) des nouvelles technologies qui fait automatiquement la valeur d'une œuvre : la proportion de travaux médiocres est aussi importante avec les nouvelles technologies et les nouveaux paradigmes épistémologiques qu'avec les anciennes techniques et les anciens paradigmes.

Au niveau personnel, l'*e-mailing* transforme la pratique de la photographie, mieux, la socialisation de la photographie et la photographie socialisante. Le rapport aux autres est alors différent ; le sujet et son correspondant deviennent des réalisateurs différents ; en effet sont transmises et communiquées, de manière différente, des matrices numériques. En outre, le mail-art acquiert une nouvelle dimension, alors qu'il était confidentiel dans les années 70. Nous sommes aujourd'hui—dans le sans-art et dans l'art—face alors à une mutation extrêmement riche.

Enfin, avec le numérique, la photographie subit ou gagne cette possibilité inouïe qu'est la *mise en réseau* : nous passons de l'image à la toile, de l'image photographique à la toile photographique, plus précisément à la toile photographique intermédiatique et interactive. La révolution paradigmatique est complète : on passe de la donation au rhizome ; il se produit un total changement dans la circulation et la réception de l'image. Les deux grands acquis nouveaux sont le flux et le rhizome. Il en est fini d'une contemplation solitaire ; c'est une fin de la figure du moine laïque de l'art. Nous sommes arrivés à une pratique rhizomatique de l'image et à son usage interactif.

L'usage l'emporte sur l'objet—ici, en l'occurrence « l' » « image » « photographique » ; des guillemets doivent accompagner les mots « l' », « image » et « photographique ». La médiologie active remplace l'ontologie nostalgique pour penser le problème.

La communication

Le numérique octroie donc à la photographie un rôle décisif dans la nouvelle communication contemporaine et dans son interrogation par l'art-contemporain : la photographie n'est plus tant une pratique qui se fait qu'une pratique qui se communique et qui, ainsi, crée rhizomatiquement des tribus, des communautés, des groupes interconnectés entre eux. La convivialité peut advenir grâce à cette pratique, mais le risque à payer est la grégation.

La *circulation* et la communication des matrices peuvent se jouer de façon différenciée en plusieurs temps. Premièrement, quelque chose se passe.

Deuxièmement, ce quelque chose est repéré, pris en compte, partagé ; on essaie d'en faire un événement, de faire l'Événement. Troisièmement, pour faire cet événement, on va produire une représentation, une image : la photographie intervient ; on passe de quelque chose visé à quelque chose photographié. Quatrièmement, on montre les photos ; on passe du photographié au partagé, soit sur le coup, soit dans l'après coup : sur le coup, on va montrer l'image à l'autre et, après coup, on va, par exemple, envoyer l'image à l'autre via le mail. Cinquièmement, on entre alors dans la réalité du réseau ; le sujet autonome devient une figure du passé ; il a moins d'autonomie parce qu'il est mis en réseau, parce que cette image va s'articuler à d'autres pratiques. Mais, bien sûr, il y a toujours des illusions possibles : illusion produite par le réseau, illusion produite par la communication, illusion de l'immédiateté, illusion du temps réel, illusion de l'absence d'espace et de l'absence de temps ; bref illusion de la toute-puissance du corps individuel grâce à son insertion dans le corps collectif, le corps rhizomatique. Ce bouleversement engendre à la fois des réalités nouvelles et des mythologies nouvelles sur lesquelles l'art peut travailler ; l'art n'est pas de la communication⁷, mais il peut l'interroger, la critiquer, la jouer ; avec Fred Forest et bien avant, l'art s'est intéressé à la communication pour jouer avec elle de façon distante. C'est ce que peuvent faire la photographie-contemporaine et l'art-contemporain.

Par ailleurs, le numérique permet un renouvellement possible du *rapport à soi*, un nouveau lien avec le souci de soi : on peut renouveler le journal intime, l'auto-fiction ; on peut passer d'un album de famille à une communication rhizomatique et à un archivage infini des images ; bref, avec l'apparition du numérique, il y a un nouveau rapport à l'information, au politique et au social — nouveauté ne voulant pas dire automatiquement amélioration ; il n'y a que les sots qui prennent naïvement le contemporain pour idole. Ainsi, nous avons tous vu les images du tsunami qui avaient été prises par des photographes non professionnels et qui ont fait le tour de la planète. Il y a, avec le numérique, une transformation de l'*information* et de la communication avec les risques que cela peut produire, avec les dérapages que cela peut entraîner, avec les manipulations et déformations que cela peut générer.

Avec le numérique, la photographie n'est pas qu'une aventure intime, privée et individuelle ; elle est aussi une *pratique extime, publique et politique*. C'est ce qui se joue dans les usages de la photographie (contemporaine) sans-art et de la photographie dans l'art-contemporain, dans leurs pro-

⁷ E. Soulages : « Critique, art et communication », in : *Art et communication*, Actes du Colloque de la Sorbonne de 1986, Paris : Osiris, 1986.

ductions/créations, médiatisations/donations, communications/expositions et consommations/ réceptions. La photographie est donc habitée par cette double tension : à la fois politique et individuelle, publique et privée, intime et extime, à la fois art-contemporain et sans-art. C'est ce double «à la fois» qui caractérise la photographie, d'autant plus qu'il s'articule à d'autres «à la fois» photographiques : à la fois le référent et le matériau photographique, à la fois le «ça a été» et le «ça a été joué», à la fois l'événement passé et les formes, à la fois le réel et l'imaginaire, à la fois la trace et le tracé, à la fois l'irréversible et l'inachevable, etc... C'est eu égard à ces «à la fois» qu'avec la photographie les corps sont politiques, que les corps et leurs images peuvent être interrogés, que la photographie et la politique se dialectisent, que la philosophie politique et l'esthétique sont articulées, que la photographie-contemporaine et l'art-contemporain avancent ensemble.

La photographie sans-art et la photographie dans l'art produisent cette politisation et cette publication des *corps* et de leurs images. Et ce, depuis que la photographie existe ; mais, aujourd'hui, avec une autre force, avec d'autres moyens, avec d'autres dangers. Les photos d'Abou Ghraib en Irak en sont exemplaires, l'absence de photos de corps du 11 septembre 2001 aussi : publication, censure et politique de la photographie des corps. Par ailleurs, la photographie des corps et de leur sexualité peut conduire à des esthétiques qui ne sont pas sans rappeler ce qui se reconnaît de politique dans les rapports des sujets sexués, entre eux et le pouvoir. En explorant et en exploitant la photographie et ses dispositifs, les artistes contemporains travaillent ces problèmes, ces tensions et ces «à la fois» et proposent des méditations et des questionnements essentiels sur les corps politiques et/car photographiques. Un des enjeux est donc la liberté des corps, de leurs images et de leurs représentations et, corrélativement, le contrôle, la surveillance et l'assujettissement du corps politique et social. En effet, pourquoi et comment la photographie peut-elle être utilisée tantôt comme critique du pouvoir sur les corps politiques, tantôt comme outil de ce pouvoir, tantôt comme pratique interrogeant du lieu de l'art-contemporain les corps politiques, les corps et les politiques⁸ ?

Ainsi, c'est à partir de tous ces déplacements, de tous ces décalages, de tous ces enrichissements que le numérique enrichit la photographie-contemporaine & l'art-contemporain, leur offre des possibles. C'est en fonction de cela qu'un certain nombre d'artistes, utilisant ces techniques nou-

⁸ Cf. *Politiques de la photographie du corps, op.cit.*

velles, entrent dans une autre logique, celle du flux, des réseaux et des rhizomes. Un changement paradigmatique s'est produit : il faut changer de modèle pour essayer de penser ces réalités nouvelles, ce monde nouveau.

C'est à partir de cela que des photographes peuvent s'introduire, travailler dans l'art-contemporain. On passe alors de la belle image au défilement des images ; on passe de la beauté à une interrogation des idées ; on passe du sublime à un certain choquant. La photographie est alors marquée par cette interactivité avec, et par cette liaison à un certain nombre d'autres pratiques artistiques et techniques ; bref la photographie-contemporaine numérique est partie prenante de l'art-contemporain.

LES DERNIERS JOURS DE LA LÉGION DES VOLONTAIRES
FRANÇAIS CONTRE LE BOLCHEVISME
DE LA BATAILLE DE BOBR À LA DISSOLUTION DE LA LVF

KRISZTIÁN BENE

Université de Pécs, Hongrie
bene.krisztian@pte.hur

Abstract: The French military collaboration is generally an unknown part of the Second World War's history. At the same time, this phenomenon is very important for the better understanding of French history during the war period. The most important unit of this collaboration was the *Légion des volontaires français contre le bolchevisme* (French volunteers' legion on the Bolshevism) established by French extreme right politicians in June 1941 in occupied Paris. This military unit is considered as the 638th infantry regiment of the German army and fought on the front before Moscow in December 1941. After the heavy casualties suffered in this battle, the regiment was reorganised and deployed in the back area on the partisans from 1942 until 1944. In the summer of 1944 the unit was withdrawing from the Soviet Union and disbanded, but their soldiers had to continue the fight in the Waffen-SS.

Keywords: France; collaboration; German army; World War II; Soviet Union

L'histoire des Français ayant servi dans les rangs de la Wehrmacht, et surtout celle des membres de la Légion des volontaires français contre le bolchevisme (LVF), commence aujourd'hui à être un peu mieux connue grâce aux efforts conjugués chercheurs, amateurs ou non. Par conséquent, plutôt que de présenter l'histoire de cette organisation en détail, l'objectif de cet article est de présenter les circonstances de la disparition de la LVF. En effet, les conditions de la dissolution de la Légion sont particulièrement intéressantes et pourtant moins connues que les autres événements impliquant les Français de l'armée allemande.

La naissance de la LVF

Les partis collaborationnistes de Paris demandent l'autorisation du gouvernement du maréchal Pétain récemment créé à Vichy¹ pour l'établissement d'une légion antibolchevique française dès le lendemain de l'invasion allemande de l'URSS². Doriot écrit : «La guerre contre le communisme ne peut pas nous laisser indifférents. [...] nous demandons le droit pour les volontaires de combattre aux côtés des Espagnols, des Finlandais, des Roumains³».

Néanmoins, le gouvernement français n'est pas nettement favorable à cette entreprise. Malgré le fait qu'il autorise les engagements en faveur d'une unité antibolchevique toujours à créer à ce moment, Vichy refuse d'apporter une aide matérielle. Il interdit même l'engagement aux officiers en congé d'armistice⁴. La situation est donc peu favorable aux plans élaborés par les partis collaborationnistes parisiens. Ces derniers ont absolument besoin de l'approbation de la partie allemande afin de garantir le succès de l'entreprise. Bien que les conditions du Reich soient sévères (l'organisation reste une initiative de caractère privé, le nombre des soldats français ne pourra pas dépasser 15 000, seuls les volontaires de la zone occupée sont acceptés) et garantissent l'autorité absolue du haut commandement allemand sur l'unité, les chefs des partis collaborationnistes les acceptent en espérant obtenir une position privilégiée au sein du nouveau régime à établir après la signature du traité de paix avec l'Allemagne victorieuse⁵.

Sans évoquer les détails de la création de la Légion des volontaires français contre le bolchevisme le 7 juillet 1941 et le recrutement pendant les années qui suivent, il faut mentionner que les résultats de ce dernier sont faibles. 13 400 volontaires se présentent entre juillet 1941 et août 1944 et seulement 5 800 sont retenus⁶. L'instruction de base des engagés commence au dépôt de la LVF à Versailles, mais le véritable entraînement a lieu dans un camp d'instruction allemand en Pologne occupée à Deba (Debica en polonais), à 150 kilomètres à l'Est de Cracovie. Le cadre de ce camp d'importance considérable (abritant environ 30 000 hommes en pleine formation) compte

¹ P. Hahner : *Franciaország története [Histoire de France]*, Budapest : Műszaki Könyvkiadó, 2002 : 245-246.

² P. Ory : *Les collaborateurs 1940-1945*, Paris : Seuil, 1976 : 242.

³ Archives nationales F 60 235. *Étude sur la LVF*, 2-3.

⁴ J. Delarue : *Trafics et crimes sous l'Occupation*, Paris : Fayard, 1968 : 162.

⁵ Bundesarchiv-Militärarchiv N 756/201. 8. *Französische SS-Freiwilligen Sturm-Brigade*, 1.

⁶ AN 3 W 101. *Rapport du 20 octobre 1944*.

213 officiers, sous-officiers et hommes de troupes de l'armée allemande dont 61 sont responsables de la formation militaire des volontaires français. C'est le lieu où les soldats de la LVF, récemment baptisée 638^e régiment d'infanterie de la Wehrmacht (Französisches Infanterie-Regiment 638), reçoivent une formation militaire accélérée à l'automne 1941⁷.

Un déploiement prématuré et une réorganisation nécessaire de la Légion

Le régiment de deux bataillons compte environ 2 400 hommes sous le commandement du colonel Roger Labonne⁸, ancien officier de l'infanterie coloniale. Malgré l'instruction assurée par le cadre allemand, sa valeur militaire reste contestable sur le niveau des officiers et des hommes de troupe aussi. Selon le commandant Simoni :

Quarante pour cent tout au plus des gradés et des légionnaires sont capables de se servir utilement de leur arme — individuelle ou collective. Soixante pour cent au moins tirent mal et perdent leurs cartouches. Les notions de camouflage, de l'utilisation du terrain, de l'emploi des armes (principalement de l'armement collectif), de la manœuvre du groupe et de la section demeurent lettre morte⁹

⁷ BAMA RH 53-23/50. *Le cadre d'instruction d'instruction de la LVF*, 103-104.

⁸ Labonne, Henri (1881-1966). Officier de carrière. Saint-cyrien de la promotion 1901-1903 (du centenaire de la Légion d'honneur), il sert en Afrique entre 1903 et 1916. Il est promu capitaine en 1917 et commande le 1^{er} bataillon du régiment d'infanterie coloniale du Maroc (RICM), le régiment le plus cité de toute l'armée française. Il se distingue lors des combats, il est cité six fois dont deux fois à l'ordre de l'armée. Après la guerre, il est à l'état-major de Franchet d'Espérey à Constantinople, puis il est chargé des relations avec Mustafa Kemal en Syrie. Il est attaché militaire à Athènes en 1925-1927. Il retourne au Maroc en 1928. Il commande des troupes françaises en Chine en 1932. Il est nommé colonel en 1933 et commande un régiment de Sénégalais en Afrique à partir de 1938. Il est démobilisé et rapatrié en 1940. A côté de sa carrière militaire, il publie des livres géographiques qui lui valent un prix de la Société de Géographie. Il s'engage pour la LVF en 1941 dont il devient, comme le plus élevé en grade, le commandant. La performance faible au combat de la Légion en 1941 et au début de 1942 lui est directement imputée et explique son retour en France en mars 1942. Bien que décoré de la Croix de fer de deuxième classe, il ne peut ni retourner en Pologne, ni même rejoindre la caserne de Versailles pour participer au recrutement. En juin 1942, il écrit pour l'ambassade allemande de Paris pour l'informer qu'il renonce à son poste au sein de la Légion. Il est arrêté par les autorités françaises en octobre 1945 et condamné à la réclusion à perpétuité en novembre 1946. Il meurt en 1966.

⁹ Service historique de la défense 2 P 14. *Rapport du 24 juin 1943 du commandant Simoni*, 2.

C'est utile de citer les souvenirs du lieutenant Ourdan aussi par rapport à cette question :

Enfin, du point de vue officier, le recrutement était lamentable. De multiples raisons expliquent une pareille situation. D'abord, il était facile de frauder au moment de l'incorporation et de se faire passer pour officier, alors qu'on ne l'était pas ; les papiers militaires exigés au moment de l'arrivée à la Légion, pouvaient être maquillés et n'étaient pas, à mon avis, assez sérieusement examinés. [...] Enfin, tous les officiers, sauf un, provenaient de la réserve de l'armée française. Beaucoup sortaient du rang et avaient fait toute leur carrière aux colonies. Aucun ne semblait appartenir à un niveau social élevé. Tous avaient leur carrière entachée de fautes professionnelles plus ou moins graves¹⁰.

Cette unité peu apte au combat reçoit pourtant l'ordre de départ à la fin octobre et quitte le camp de Deba pour rejoindre la 7^e division d'infanterie bavaroise devant Moscou afin de participer à la prise de la capitale soviétique. Un projet qui est voué à l'échec et qui coûte cher pour la Légion : une attaque avortée contre les positions soviétiques et quelques semaines en première ligne dans des conditions climatiques extrêmement rigoureuses causent la mise hors de combat (morts et blessés) d'environ mille hommes. Ce bilan nécessite d'ailleurs la relève du régiment¹¹.

Malgré les remerciements et les compliments du général von Gablenz, commandant de la 7^e division d'infanterie, adressés aux hommes de la Légion française, et les décorations attribuées aux combattants français¹², le commandement allemand reconnaît la nécessité de la réorganisation de l'unité qui se déroule, parallèlement, en deux lieux, dans les camps de Deba et de Kruszyna (le nouveau centre d'instruction des volontaires français en Pologne). Au cours de celle-ci, les éléments indésirables du régiment (les officiers et sous-officiers trop âgés, les hommes de couleur, les émigrés russes, les volontaires d'origine allemande) sont renvoyés. Ceux qui restent — à peu près un homme sur deux — doivent s'abstenir de faire de la politique et subir une instruction militaire complète qui dure au moins trois mois... et parfois le double¹³.

¹⁰ SHD 2 P 14. *Rapport du lieutenant Ourdan*, 10.

¹¹ AN F 60 1688. *Rapport D 36055*.

¹² BAMA RS 3-33/4. *Collection d'images pour l'histoire de la 33^e division de la SS*, 24-25.

¹³ BAMA RS 3-33/3. *L'histoire des volontaires français de l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale*, 17.

Combats aux arrières du front de l'Est

Après la réorganisation, la dépolitisation et la ré-instruction, les deux bataillons de la Légion française, soutenus (ou plutôt contrôlés) par des états-majors de liaison allemands (EMLA), sont déployés séparément sur les arrières du front¹⁴. Ces unités rattachées à différentes divisions de sûreté allemandes en Russie et en Biélorussie participent à plusieurs opérations contre les partisans au cours de 1942 et de 1943. Les résultats sont mitigés. Les rapports allemands et français annoncent des succès considérables dans les combats menés contre les partisans (dont la fiabilité est parfois douteuse) qui permettent la reconstitution du régiment à trois bataillons sous un commandement français à l'automne 1943. Cette nouvelle formation est commandée par le colonel Edgar Puaud¹⁵, ancien officier de la Légion étrangère, qui a l'intention de créer une brigade. Celui-ci établit donc un quatrième bataillon, tout à fait virtuel, car l'échec du recrutement ne permet pas cette extension. Par conséquent, le plan ambitieux n'atteint pas son objectif et cette unité supplémentaire sera dissoute par le commandement allemand¹⁶.

L'action la plus importante du régiment est la participation à l'opération «Maroc» lancée contre les partisans dans la région de Minsk en janvier-février 1944. Malgré son coût élevé, le succès est au rendez-vous. Selon le communiqué de la Wehrmacht, 41 camps de partisans ont été détruits, 1 118 partisans ont été tués et 1 346 faits prisonniers¹⁷. Cependant ces bons ré-

¹⁴ BAMA RH 26-221/43b. *Rapport du 27 juin sur le déploiement de la LVF*, 3.

¹⁵ Puaud, Edgar (1889–1945). Officier de carrière. Il est sous-lieutenant pendant la Première Guerre mondiale (Croix de Guerre avec sept citations), puis sert dans la Légion étrangère comme chef de bataillon. Titulaire de plusieurs décorations gagnées au feu du Maroc au Tonkin, il dirige en 1940 un camp de volontaires étrangers engagés pour servir dans l'armée française. Lieutenant-colonel dans l'armée d'armistice (23^e régiment d'infanterie), il rejoint la Légion tricolore, devient chef d'état-major du général Galy et commande le dépôt de Guéret. Après la dissolution de celle-ci, il est le délégué militaire de la LVF en France. Le 1^{er} octobre 1943, il devient le commandant du régiment réorganisé de la LVF en Biélorussie avec le grade de colonel. Ayant conduit le régiment dans plusieurs opérations contre les partisans au début de 1944 avec succès, il est nommé commandeur de la Légion d'honneur et promu général de brigade par le gouvernement français. Il participe à la mutation des survivants de la LVF dans l'unité française de la Waffen-SS dont il obtient le commandement supérieur comme SS-Oberführer (grade intermédiaire entre colonel et général de brigade). Il conduit la division au combat en Poméranie où il disparaît avec ses hommes le 5 mars 1945 après l'encercllement de son unité dans la région de Belgard. Probablement tué lors des combats contre les soldats soviétiques, mais faute de certitude, il est condamné à mort par contumace lors de son procès.

¹⁶ BAMA N 756/201. *Ordre du 1^{er} juillet 1944*.

¹⁷ BAMA RS 3-33/3. *L'histoire des volontaires...*, *op.cit.* : 50.

sultats, probablement gonflés par les rapports officiels, ne peuvent cacher la cruelle vérité : l'initiative est désormais dans le camp des partisans qui lancent plusieurs opérations contre les soldats français stationnés dans la région. Un survivant se souvient de la situation : « Les partisans déploient une activité débordante sur l'ensemble de notre secteur d'occupation. Des unités de l'Armée Rouge régulière leur prêtent main forte. [...] Décidément, rien ne va plus. Partout, les soldats de la LVF, trop isolés, perdus dans l'immensité blanche, transis de froid, rongés par la maladie, essuient échec sur échec. La population manifeste une sympathie agissante en faveur des partisans¹⁸. »

Malgré cette situation intenable, le commandement allemand lance plusieurs opérations d'envergure contre les partisans dans les marais de la Berezina en avril et juin 1944. De nombreux partisans sont tués et une importante quantité d'armes est prise. Par contre, la Légion déplore la perte d'une centaine de soldats qui met en doute la valeur combattante de l'unité française dont les effectifs deviennent squelettiques. Malgré le savoir-faire démontré par des soldats français qui disposent d'une expérience acquise lors des campagnes coloniales¹⁹, ces faits d'armes ne sont plus suffisants pour contrer la supériorité de l'ennemi. Avec une force considérablement amoindrie à la suite de combats incessants, la défense efficace du secteur confié aux légionnaires contre des partisans de plus en plus nombreux et agressifs, ravitaillés et supportés par l'Armée rouge, semble impossible à long terme²⁰.

Le commandement allemand reconnaît d'ailleurs la nécessité du relèvement de la LVF dont les actions sont reconnues semble-t-il à demi-mots :

Or l'expérience quotidienne enseigne que si les Allemands battent supérieurement sur le grand front, ils n'entendent rigoureusement rien à la guerre de partisans menée par eux au plupart du temps avec des unités de second ou de troisième ordre et qui, de plus, n'ont pas du tout la notion de cette guerre spéciale, en revanche familière aux Français, ayant combattu au Maroc et au Levant. Mais c'est là un fait qu'ils ne veulent pas admettre. Vouloir le leur démontrer, au besoin par l'action et par les faits, ne réussit qu'à les indisposer. Et puis, il est entendu, à la fois par les besoins de propagande et pour « le faire bien voir » en haut lieu « qu'il n'y a pas de partisans » (!) (alors que ceux-ci viennent jusque sur la voie ferrée MINSK-SMOLENSK — artère vitale — pour y poser des mines, avec un succès variable) et que les populations paysannes russes se rallient en bloc à l'Allemagne, alors que c'est le contraire qui se produit. Non par suite

¹⁸ P. Rostaing : *Le prix d'un serment 1941-1945. Des plaines de Russie à l'enfer de Berlin*, Paris : Librairie du Paillon, 2008 : 120-123.

¹⁹ AN F 60 1688, O 3605. *France combattante du 27 février 1944*.

²⁰ BAMA RS 3-33/3. *L'histoire des volontaires...*, *op.cit.* : 54-57.

d'un patriotisme irréductible, mais parce que la politique la main tendue aux paysans russes ne réussit pour les Allemands qu'à se faire bafouer à longueur de semaine. Le Russe ne connaît et n'apprécie que la terreur²¹.

La bataille de Bobr

Par conséquent, le 18 juin 1944, un ordre du commandement allemand impose la relève et le renvoi de la Légion en Allemagne²². Ce retrait ne peut pas se dérouler sans problème dans la mesure où la grande offensive d'été de l'Armée rouge est lancée le 22 juin. Cette opération de grande envergure, réalisée par 166 divisions et 2 700 chars, provoque l'encerclement de plusieurs grandes unités allemandes. Sous cette pression, toutes les troupes du groupe d'armées Centre sont obligées de battre en retraite. Ce changement inattendu influence le destin de la Légion qui réalise un mouvement vers l'Ouest depuis quelques jours. Un nouvel ordre arrive selon lequel la LVF doit occuper une position de combat sur la rive de la rivière Bobr, le long de l'autostrade Minsk-Moskou avec comme objectif d'interdire l'avance des troupes de l'Armée rouge²³.

Selon un survivant, le colonel Puaud prononce alors le discours suivant : « Légionnaires, l'Armée Rouge s'apprête à déferler sur nous. Elle n'est plus qu'à quelques kilomètres de Bobr. En accord avec l'état-major allemand, j'ai décidé de colmater le front et de défendre l'autostrade. Préparez-vous au combat. Bon courage et bonne chance. Vive la France²⁴. »

Un autre vétéran se souvient également :

L'autostrade Minsk-Moscou est pratiquement la seule voie praticable de la Russie centrale. C'est certain, les Russes vont entreprendre le maximum pour s'assurer son contrôle. Notre objectif est facile à deviner. La situation est telle que nous devons les arrêter le plus longtemps possible, de façon à permettre l'installation d'une ligne de résistance à Borisov ou à Minsk. Nous voilà pleinement conscients de notre rôle de défenseurs de la civilisation européenne²⁵.

En général, les soldats français, dont le moral et la discipline étaient très loin de l'idéal pendant les derniers mois de combat, sont contents de pouvoir lutter contre des troupes régulières soviétiques car ils considèrent cette mission

²¹ SHD 2 P 14. *Rapport du 24 juin 1943 du commandant Simoni*, 6.

²² BAMA N 756/201. *Ordre du 19 juin 1944*.

²³ J. Delarue : *Traffics...*, op.cit. : 226.

²⁴ P. Rostaing : *Le prix...*, op.cit. : 132.

²⁵ P. Rusco : *Stoï! 40 mois de combat sur le front russe*, Paris : Grancher, 1998 : 197.

comme plus digne des traditions militaires françaises malgré le rapport de force tout à fait inégal²⁶.

Le commandant du régiment organise hâtivement un bataillon de marche avec les éléments disponibles de la Légion. Cette unité de fortune de 600 à 800 hommes est établie à partir des éléments les plus proches des I^{er} et III^e bataillons. On y trouve trois compagnies du I^{er} bataillon, deux compagnies du III^e bataillon, et la 13^e compagnie du IV^e bataillon, avec 6 canons antichars de 37 mm. Ce groupe de combat (*Kampfgruppe* dans la terminologie allemande) est placé sous le commandement du commandant Jean Bridoux²⁷, titulaire de la Croix de fer, fils du secrétaire d'État à la Guerre du cabinet de Vichy²⁸.

Le bataillon de marche occupe des positions rapidement fortifiées le long du Bobr le 22 juin. L'unité reçoit un renfort considérable le 25 quand une compagnie de marche allemande et quatre chars Tigres (appartenant probablement au 505^e bataillon de chars lourd) la rejoignent. La première rencontre avec l'ennemi a lieu au soir du 26 quand une patrouille de reconnaissance soviétique composée par deux chars lance une action contre la ligne de défense tenue par les Français. Repérant les positions des défenseurs, la première attaque d'envergure soviétique est lancée contre les positions de la Légion le lendemain matin. Celle-ci est facilement repoussée avec l'aide des chars allemands²⁹ :

Deux heures du matin. Les Russes lancent leur cavalerie de fer à l'assaut de nos positions. Les Tigres répondent par des coups de canon stridents et majestueux qui stoppent net la progression de l'ennemi. Les carcasses des T 34 frappés de l'étoile rouge brûlent au milieu des champs de seigle, éclairant le paysage et, de nouveau, c'est le silence. Ce n'était pas une véritable attaque. Uniquement un avant-goût de ce qui nous attendait. Un test³⁰.

Ensuite, les troupes soviétiques déploient des forces importantes pour percer le front tenu par les Français y compris de plusieurs bataillons d'infan-

²⁶ É. Labat : *Les places étaient chères*, Paris : Éditions du Lore, 2006 : 304.

²⁷ Bridoux, Jean (1914–1945). Officier de carrière. Fils du général Eugène Bridoux, officier de cavalerie, décoré en 1940, volontaire en 1943 pour la LVE, il commande le 1er bataillon et se distingue lors des combats de Bobr. Commandant du 58^e régiment de grenadiers de la division SS «Charlemagne», mais il démissionne avant son déploiement sur le front. Arrêté par les Américains en 1945, il meurt dans sa cellule.

²⁸ BAMA RS 3-33/4. *Collection d'images...*, *op.cit.* : 94.

²⁹ BAMA RS 3-33/3. *L'histoire des volontaires...*, *op.cit.* : 60–61.

³⁰ P. Rostaing : *Le prix...*, *op.cit.* : 134.

terie, des blindés (des chars T 34 et Sherman venant des États-Unis dans le cadre du programme Prêt-Bail), des batteries d'artillerie et de lance-roquettes «Katioucha». Ces dernières, appartenant probablement au 3^e Corps Blindé de la Garde, lancent plusieurs attaques contre les positions françaises le 26. Toutes ces actions sont repoussées. Les légionnaires réussissent même à faire des prisonniers lors d'une contre-attaque bien réalisée par la section de chasse du III^e bataillon dirigée par le lieutenant Seveau³¹.

Le pilonnage de l'artillerie et les actions des tireurs d'élite soviétiques causent toutefois des pertes importantes dans les rangs des soldats français qui repoussent toutes les tentatives d'incursion (au nombre de cinq les 26 et 27). Finalement, l'unité est relevée le matin du 27 par une unité de la Wehrmacht. La LVF commence ainsi son décrochage après une défense acharnée de 36 heures qui a coûté cher aux troupes soviétiques :

Laissons aux canons anti-chars et aux Tigre le soin de s'occuper des blindés, nous réglons le sort de l'infanterie en moins en deux. Toutes les tentatives ennemies pour nous submerger échouent et les cadavres s'amoncellent devant nos lignes. [...] Tous les chars ennemis participant à l'attaque ont été détruits et devant leur échec, les Russes redoublent le pilonnage d'artillerie. [...] Pour nous, la situation devient intenable. [...] En effet, vers sept heures, une compagnie d'élite de la Wehrmacht (dont tous les hommes possèdent la Croix de fer et la Médaille d'assaut) arrive pour procéder à la relève³².

Le bilan de cette bataille est positive pour une unité de seconde ordre comme la LVF, car les légionnaires réussissent à stopper l'avance de l'Armée rouge tout en lui infligeant de lourdes pertes (40 chars, plusieurs centaines de fantassins). La Légion ne subit quant à elle que des pertes relativement légères : moins de 100 morts et blessés au total. Cependant le décrochage réalisé au milieu d'une armée allemande en pleine retraite, voire en fuite, est une mission bien plus difficile. Les raids des avant-gardes des troupes régulières soviétiques et les embuscades des partisans causent des pertes considérables à l'unité française qui ne peut regrouper que 600 hommes le 2 juillet devant Minsk³³. Les restes de la Légion continuent leur route vers l'Ouest via Minsk et Kaunas pour être dirigés à Greifenberg, au nouveau dépôt de la LVF d'où tous les survivants sont transférés à Saalesch dans le corridor de Dantzig en août³⁴.

³¹ BAMA RS 3-33/3. *L'histoire des volontaires...*, *op.cit.* : 61-63.

³² P. Rusco : *Stoï!*..., *op.cit.* : 215-216.

³³ É. Labat : *Les places...*, *op.cit.* : 304-308.

³⁴ BAMA RS 3-33/5. *Lettre du 5 décembre 1973 de Jean Garnier*, 1.

La dissolution de la LVF

On ne peut que donner des estimations concernant les pertes réelles de la Légion au cours de la campagne d'été. En effet, le nombre réduit de légionnaires réunis en Poméranie (environ 1 200 hommes) ne signifie pas que l'autre moitié des effectifs a été définitivement perdue sur le front comme tués, blessés ou prisonniers. D'une part, la présence était autour de 50% comme on le remarque : «À la mi-août, nos compagnies furent réformées et nous pûmes compter nos disparus, nos morts et nos blessés. Les pertes du régiment s'élevaient à peu près à la moitié de l'effectif. Lourd bilan³⁵ !»

D'autre part, en regardant de près le comportement des légionnaires, il faut supposer que la réalité est plus complexe. Les volontaires, après trois ans de service dans l'armée d'un pays étranger, ont tendance à ne pas suivre les ordres venant des Allemands à la lettre. Une simple permission de deux semaines peut parfois durer plusieurs mois. Ce comportement vagabond devient de plus en plus fréquent lors de la retraite. De fait, beaucoup de manquants se trouvent quelque part en Europe au lieu de s'orienter immédiatement vers le point de rassemblement de l'unité :

Le lieutenant Bollet (pseudonyme pour Boillot) me confia les fonctions d'adjudant de Compagnie pour le détachement présent de la 9^e compagnie. Il se composait, quand je pris la fonction, d'une quarantaine d'hommes. Une quinzaine plus tard, quand je me démis de l'intérim au profit de son titulaire, Barthes de Montfort, enfin arrivé de Vilna, la Compagnie était presque complète, aux mort certains près. Je ne me souviens pas que nous ayons eu à compter un seul disparu. [...] Chaque jour, on reconnaissait quelque camarade dont la mort avait été annoncée avec force détails³⁶.

Malgré le fait que ces survivants attendent un rapatriement bien mérité après de longues années de combat, ils doivent éprouver une forte déception car le haut commandement allemand décide différemment. Le Reich a besoin de tous les hommes disponibles pour contribuer à la survie du régime nazi. Par conséquent, le transfert de tous les volontaires étrangers servant dans les rangs des forces armées allemandes à la Waffen-SS commandée par Heinrich Himmler est décidé. Ce dernier confie à Puaud, entre-temps devenu général de brigade, la mission de mettre sur pied une unité française au sein de l'Ordre noir. Cette nouvelle unité doit être constituée avant tout par les

³⁵ P. Rostaing : *Le prix...*, *op.cit.* : 142.

³⁶ É. Labat : *Les places...*, *op.cit.* : 345-347.

anciens membres français de la Waffen-SS (servant dans la fameuse Sturmbrigade) et par les vétérans de la LVF dont l'expérience militaire est incontestable. Par conséquent, le 1^{er} septembre, on annonce la dissolution officielle de la Légion antibolchevique et le versement d'office de la troupe et des sous-officiers (seuls les officiers ont la possibilité de choisir) au sein de la nouvelle unité³⁷.

Pendant une grande majorité des légionnaires ne veulent pas continuer leur service militaire car ils sont éprouvés par les combats et souvent hostiles à l'organisation allemande dont la mentalité est bien différente de celle de la Légion qui a toujours gardé ses coutumes, ses traditions et sa langue. Quelques officiers sont séduits par la possibilité de promotions rapides (20 démissions seulement sur 65), mais l'hostilité est tellement forte dans les rangs des hommes que 75 hommes dont 2 sous-officiers refusent ouvertement le service dans la Waffen-SS. La réponse du commandement allemand est dure : les réfractaires sont envoyés dans le camp de concentration du Stutthof³⁸. Ensuite, la majorité des légionnaires comprennent qu'ils n'ont pas de choix. Une minorité opte pour la désertion³⁹.

Si on essaye d'établir un bilan militaire de l'existence de la LVF, il faut remarquer que malgré l'influence considérable de la politique sur la naissance de cette unité particulière, elle était bien plus qu'une simple d'armée opérative. Les pertes subies dans les combats (environ 500 morts) et les 120 Croix de fer attribuées aux légionnaires prouvent que cette légion appartenait sans conteste aux unités combattantes. En même temps, le nombre des soldats libérés de leur engagement et ceux des blessés (2 400) et des déserteurs (800) démontrent qu'elle n'était non plus une unité militaire tout à fait régulière⁴⁰. Sa valeur combattante est apparue surtout lors des combats menés contre les partisans où les Français se sont avérés être des guerriers efficaces. Malgré la reconnaissance des Allemands, l'avenir de la Légion est compromis à cause du manque d'effectif alors que le recrutement en France se solde par échec (seulement 5 780 volontaires servent dans les rangs de la LVF). Par conséquent, le commandement est incapable de combler les vides créés dans les rangs par les pertes subies au cours de combats incessants⁴¹.

³⁷ J. Delarue : *Trafics...*, *op.cit.* : 232-233.

³⁸ H. W. Neulen : *An deutscher Seite. Internationale Freiwillige von Wehrmacht und Waffen-SS*, München : Universitas, 1985 : 110.

³⁹ É. Labat : *Les places...*, *op.cit.* : 370-371.

⁴⁰ BAMA N 756/201. *Die Kameradschaft: Die Europäischen Freiwilligen*, 3.

⁴¹ A. Plait : « Les jeunes Français volontaires sous l'uniforme allemand », in : J-W. Dereymez (ed.) : *Être jeune en France*, Paris : L'Harmattan, 2001 : 119-127, p. 121.

Il existe d'autres causes à cet échec final de la LVF :

Il apparaît que toute tentative d'amélioration de la LVF est vouée à l'échec parce que se heurtent à la double hostilité à peu près ouverte des « anciens » tous individus tarés et des Allemands [...] le Commandement Allemand visiblement — et malgré toutes les notes diplomatiques et paradiplomatiques — ne veut pas la reconstitution d'une force militaire française. Il s'y oppose de toute sa vigueur — qui est énorme — mais en essayant d'en faire retomber la faute sur les Français, car il sait que le Führer veut une division française, alors que lui l'OKW n'en veut pas entendre parler⁴².

C'est ce contexte qui explique que le taux de participation des Français à la collaboration militaire est proportionnellement le plus réduit d'Europe. Aussi, l'importance de ce phénomène n'est restée que marginale⁴³.

⁴² SHD 2 P 14. *Rapport du 24 juin 1943 du commandant Simoni*, 7–8.

⁴³ Institut de l'histoire du temps présent 72 AJ 258, 232 14. *Soldats français sous uniformes allemands*, 6.

CRITICA

TIEMPO DEL RELATO Y PERSPECTIVA NARRATIVA EN LA LITERATURA EN PRIMERA PERSONA

ELENA CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz
elena.cuasante@uca.es

Abstract: Using as a base relevant studies on narrative theory and specific studies related to the autobiographical genre, this work sets out to perform a detailed analysis of the formal features of first person narratives. To be more concise, we have centred our analysis on two narrative categories that are most relevant to the autobiographical genre, that is, narrative tense and narrative perspective. The final objective of this study is to identify the dominant formal features of each variant of the autobiographical genre, and, to do this, we shall consider, on the one hand, the range within the genre, and on the other hand make a distinction between fiction and non-fiction.

Keywords: autobiography; narrative theory; plot order; focalisation; fragmentary genres

1. Tiempo del relato y tiempo de la historia: el orden de los acontecimientos

Estudiar el orden temporal de un relato supone, según se desprende de “Discours du récit” de G. Genette, confrontar el orden de disposición de los acontecimientos en el discurso narrativo con el orden de sucesión de éstos en la historia, siguiendo para ello las indicaciones implícitas o explícitas que el propio relato contiene. No se trata en absoluto de una tarea gratuita: más que una realidad efectiva, la existencia de un relato estrictamente lineal es una hipótesis de trabajo, pues la mayoría de los textos suelen contener anacronías—formas de discordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato—que se remiten a dos tipos fundamentales: la prolepsis o anticipación de un acontecimiento ulterior, y la analepsis o evocación de un acontecimiento anterior al momento de la historia en que nos encontramos (Genette 1972:78–82).

En un principio, y según se desprende de la teoría literaria que se ha interesado por el ámbito de las literaturas del yo, la estructuración temporal del relato en primera persona está estrechamente ligada a los condicionantes que cada género impone. Si bien esto es en parte cierto, hay que evitar el peligro de caer en simplificaciones demasiado categóricas, pues incluso dentro de los géneros más formalizados la libertad de la que dispone el escritor es bastante grande. Si tomamos al pie de la letra lo que se afirma en algunos trabajos, la autobiografía y la novela permiten una libertad total, mientras que en el diario o en la correspondencia el escritor tendría que adaptarse forzosamente a la cronología. Tal idea no se corresponde completamente con la realidad de los textos. Si admitiremos, sin embargo, que el carácter fragmentario del diario y de la correspondencia influye sobre la disposición narrativa del relato, y que en este sentido ambos géneros se comportan de manera diferente a la autobiografía o las memorias. Por eso, en las páginas que siguen, los analizaremos de manera independiente.

En los géneros no fragmentarios como la autobiografía y las memorias, la cuestión del orden está fuertemente condicionada por la separación temporal entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura. Escribir es recuperar un pasado lejano, en una actividad que se remite por completo a esa facultad incierta que es la memoria. Como afirma Ph. Lejeune, “lejos de estructurarse en forma de historia, la memoria posee una riqueza y una complejidad que el relato lineal sólo puede traicionar” (1971: 77).¹ El orden en que los acontecimientos se presentan a la memoria no es en absoluto el mismo orden en que dichos acontecimientos se han vivido, y en este sentido son conocidos los permanentes esfuerzos de algunos autores a la hora de mantener la coherencia de su relato (Rousseau o Stendhal). De hecho, D’Intino (1998: 164) señala que, dominada por la obsesión del orden cronológico, la autobiografía es probablemente el género que produce una mayor cantidad de comentarios metanarrativos destinados justificar cualquier opción contraria al puro suceder de los acontecimientos de fecha en fecha.

En este mismo sentido, May (1979: 75) cita un pasaje de la autobiografía de Julien Green especialmente significativo:

Sin duda habría que poner un poco de orden en estos recuerdos, pero no me siento capaz. Tengo la impresión de que todo surge ante mí al mismo tiempo. ¿Cómo encontrar un orden cronológico a todo esto? [...] A mi memoria acuden demasiados recuerdos para poder ordenarlos, quiero decir que una cronología

¹ “La mémoire n’est pas structurée comme une histoire, elle a une richesse et une complexité qu’un récit linéaire ne peut que trahir” (La traducción es nuestra).

rigurosa acabaría con cualquier espontaneidad. Prefiero contar los hechos tal y como vienen a mi mente.²

Ya decía G. Gusdorf que el pecado original de la autobiografía es el de la coherencia lógica, pues la reconstrucción del pasado, en la medida en que tiene lugar desde el presente, se convierte en una actividad “ilusoria” (Gusdorf 1956/1971: 231–232), en un proyecto en parte contradictorio. Como bien resume May (1979: 76–77):

La verdad es que la condición primera de la autobiografía es la de hacer frente a un dilema irresoluble: o bien someter la caprichosa proliferación de los recuerdos a un determinado orden, faltando con ello a la veracidad, o bien renunciar a un orden que no existe en la experiencia real y faltar así a la inteligibilidad. Es comprensible que el autobiógrafo, que por lo general escribe para un lector, opte casi siempre por la primera de estas opciones.³

La elección preferente del orden cronológico garantiza una inteligibilidad óptima, y no sólo para el lector, como afirma May, sino también para el propio autor, que utiliza la escritura autobiográfica como un instrumento que le ayude a encontrar el sentido de su vida. Por otra parte, el orden cronológico sería la disposición natural de un género que, según han mostrado historiadores de la autobiografía,⁴ hunde sus raíces en la biografía.

Y sin embargo, ya en textos autobiográficos antiguos se dan relatos que obedecen a configuraciones diferentes a la cronológica, actitud que ha ido acentuándose con la evolución del género. Más aún en la práctica contemporánea, en la que a veces la autobiografía se entiende menos como una reconstrucción del pasado que como una nueva forma de expresión. Poco a poco, la crítica ha ido catalogando esos otros órdenes, en los que el elemento configurante del relato no es ya la mera contigüidad temporal.

² “Sans doute faudrait-il mettre un peu d’ordre dans ces souvenirs, mais je ne m’en sens pas capable. J’ai l’impression que tout se présente à moi en même temps. Et la chronologie dans tout cela, où la trouver? [...]. Trop de souvenirs me reviennent à l’esprit pour que je veuille les mettre en ordre, je veux dire qu’une chronologie rigoureuse tuerait toute spontanéité. J’aime mieux raconter les choses telles qu’elles me passent par la tête.”

³ “Le vrai semble être que la condition même de l’autobiographie est de faire face à un dilemme insoluble: ou bien imposer au foisonnement capricieux des souvenirs un ordre quelconque et manquer ce faisant à la vérité; ou bien renoncer à la recherche d’un ordre qui n’existe pas dans l’expérience vécue et manquer ce faisant à l’intelligibilité. L’autobiographe écrivant en général pour communiquer avec un lecteur, on comprend que ce soit la première de ces options qui soit le plus souvent choisie.”

⁴ Es el caso de May (1979: 63) y D’Intino (1998: 163).

El primero en ofrecer una tipología temporal de la autobiografía es May, que recoge cinco casos fundamentales en los que el orden cronológico es sustituido tal o parcialmente por otras formas de configuración:

1. Orden temático: es el que los autobiógrafos privilegian cuando agrupan sus recuerdos a partir de temas como defectos, virtudes, amigos, enemigos, etc. (*Mi vida* de Cardan, *Confesiones de un autor* dramático de H.-R. Lenormand).
2. Orden asociacionista: orden más libre en el que el autobiógrafo prefiere dejarse llevar por la asociación de ideas, digresiones, etc. (*La autobiografía de Benjamin Franklin*, *Memorias de la vida de Duclos*, escritas por él mismo).
3. Orden lógico o didáctico: el que organiza los recuerdos con vistas a una interpretación óptima (*Si el grano no muere*, de André Gide, *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir).
4. Orden obsesional: el que permite desvelar las obsesiones y estados de consciencia que habitan la mente el autor (los cuatro libros de *La Regla del juego*, de Michel Leiris, en los que el recuerdo se guía a menudo por la pura analogía fonética).
5. Orden *ad hoc*: el que se adopta no para contar el desarrollo de una vida, sino para reflejar ciertos aspectos de la misma (*Antimemorias*, de André Malraux, donde lo que interesa es la interrogación sobre la muerte y la significación del mundo).

Con ser bastante amplia, la tipología de May no agota en absoluto la casuística del orden en la autobiografía. Hernández Rodríguez (1993: 107–108), por ejemplo, se refiere puntualmente al conocido texto *Roland Barthes por Roland Barthes*, autobiografía fragmentada en la que los recuerdos se disponen siguiendo el orden del alfabeto. A este caso añade D’Intino (1998: 165–166) otros también frecuentes y no recogidos por May:

1. Orden espacial, en el que los recuerdos se agrupan en torno a los diferentes lugares que el autor ha conocido, y que para él son poseedores de valores sentimentales o simbólicos (*Memorias* de Casanova).
2. Orden “literario”, muy propio de los escritores y filósofos, y en el que la rememoración sigue el itinerario de los diferentes libros publicados,

de suerte que la autobiografía se convierte casi en una guía de lectura (*De mi vida*, de Nietzsche).

3. Orden “retratístico”, donde la representación de la evolución propia se articula sobre la semejanza o contraste con modelos ajenos, sean éstos amigos, conocidos o personalidades históricas (*Poesía y verdad*, la autobiografía de Goethe).

Tanto la autobiografía como las memorias proponen una revisión total de la experiencia, una reconstrucción del pasado desde presente. El recorrido del narrador entre ambos polos es completamente libre, y ello tanto en lo referente a la analepsis—movimiento natural de la narración retrospectiva—como a la prolepsis:

[...] en la narración autobiográfica retrospectiva, *toda* la vida permanece presente en la memoria, incluso cuando se narra un segmento único. La anticipación es pues “inevitable”, y de hecho el contrapunto de la narración y los saltos adelante hacia un presente aún vivo confiere a muchos textos autobiográficos un regusto de “realidad”⁵ (*Ibid.* : 64–65)

Genette hace una afirmación similar, que sin embargo conviene relativizar: “El relato en primera persona se presta mejor que ningún otro a la anticipación por su declarado carácter retrospectivo, que autoriza al narrador a hacer alusiones al futuro y particularmente a su situación presente, que de alguna manera forman parte de su función” (Genette 1972:106).⁶ En este pasaje, la narración retrospectiva se identifica de manera demasiado apresurada con el relato en primera persona en general, lo que supone extender indiscriminadamente el empleo de la prolepsis. Hay formas de la narración homodiegética que no son puramente retrospectivas, y en ellas—caso del diario de no ficción—la prolepsis sólo aparece en forma de discurso profético.

En la autobiografía y en las memorias, las posibilidades textuales son pues infinitas, cosa que sucede igualmente con sus equivalentes dentro de la ficción, es decir, con la novela autobiográfica y la novela-memorias. De

⁵ “[...] nella narrazione autobiografica retrospettiva, tutta la vita rimane presente nella memoria, anche quando se ne narra un singolo segmento. L’anticipazione è dunque ‘inevitabile’; e proprio il contraltare di narrazione e salti in avanti verso un presente ancora vivo e incerto dà a molti testi autobiografici un inconfondibile sapore di ‘realtà’”

⁶ “Le récit ‘à la première personne’ se prête mieux qu’aucun autre à l’anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l’avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle”

hecho, también aquí el respeto del orden cronológico y la subversión del mismo son muestras de la evolución del género:

Presentada como recuerdos de un narrador, la novela-memorias no es una novela de la memoria, es decir, de una memoria narradora en acción y cuyo funcionamiento actual consistiría pretendidamente en gestionar y justificar el relato. Si ese fuera el caso, el orden cronológico no podría mantenerse, sino que se vería turbado y suplantado por el orden de aparición de los recuerdos en la mente del narrador mientras rememora su pasado; veríamos así surgir algunos efectos de presente que harían transitar al relato hacia un tipo diferente, más propio de la novela contemporánea.⁷ (Rousset 1972: 24)

Se dan, con todo, algunas diferencias que en última instancia se remiten como veremos a continuación, a cuestiones de focalización, y más concretamente a la separación de perspectiva que separa al yo personaje del yo narrador. Hemos visto que en la autobiografía y las memorias la narración favorece el saber del yo experimentado. En la novela, sin embargo, la perspectiva suele ser más variada. Según ha mostrado Jaap Lintvelt, en la narración homodiegética el centro de orientación del lector puede ser el narrador—tipo autorial—o el personaje—tipo actorial. Pues bien, en el tipo autorial el narrador juega con el tiempo a su capricho, mientras que en el tipo actorial las posibilidades narrativas son más limitadas. Cuando este último se aplica con rigor, la fuente única de la narración está constituida por un personaje inexperto que conoce su pasado, pero no su futuro, de suerte que la práctica de la prolepsis iría contra la verosimilitud del relato (cf. Lintvelt 1981: 92).

Si pasamos ahora a revisar el comportamiento de los géneros fragmentarios—el diario íntimo y la correspondencia—, veremos que también aquí el orden del relato está condicionado a la separación, esta vez muy reducida, entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura. Según algunos especialistas del diario, el respeto del calendario es una cláusula formal que impone severas restricciones a la configuración temporal del relato: “El redactor del diario [...] anota lo que le viene a la mente sin otro orden que la cronología”,⁸ dice Girard (1963: IX). Por su parte, Rousset (1972: 159) insiste en la misma idea:

⁷ “Donnés comme souvenirs d’un narrateur, ces romans-mémoires ne sont pas des romans de la mémoire, c’est-à-dire d’une mémoire narratrice en activité et dont le fonctionnement actuel serait censé commander et justifier le récit. Si tel était le cas, l’ordre chronologique ne serait pas tenable, il serait troublé et supplanté par l’ordre d’apparition des souvenirs dans l’esprit du narrateur en train de se remémorer son passé; on verrait surgir certains effets de présent qui ferait transiter le récit vers un type différent, propre au roman le plus récent?”

⁸ “Le rédacteur d’un journal [...] consigne ce qui lui vient à l’esprit, sans autre ordre que chronologique?”

El respeto del calendario [...] prohíbe al redactor actuar como un “autor”, en el sentido de dueño y organizador del relato, ya que, sometido al orden sucesivo de los días, no puede construir [...] su narración con la libertad que lo haría un novelista para combinar las partes, elegir la disposición y el movimiento, o alterar e invertir el orden cronológico.⁹

En nuestra opinión, estamos aquí ante una suposición en parte errónea. Tanto Girard como Rousset atribuyen al tiempo de la historia los condicionantes propios del tiempo de la narración. En el diario y en la correspondencia, el respeto del calendario es desde luego inviolable, pero ello no quiere decir que la sumisión del narrador a la cronología sea total. Sin duda el tiempo de la escritura es forzosamente cronológico, pero ello no afecta a la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, que es sobre la que se construye el orden narrativo—y, por tanto, la que aquí nos interesa. Nada impide al narrador del diario o de la carta remitirse a acontecimientos pertenecientes a un pasado lejano que su lector desconoce, y de hecho el procedimiento de la analepsis es, como han señalado Hernández (1993: 102) o Raoul (1999: 110), bastante frecuente. No sucede lo mismo con la prolepsis, que sí se ve afectada por el hecho de que la narración no sea retrospectiva, sino intercalada:

El narrador se cuenta a sí mismo en pasado, pero también se encarga activamente de planificar y ordenar el futuro. Mientras escribe está *in medias res*. Los movimientos hacia el futuro pueden tomar la forma de decisiones y proyectos, o de vagos presentimientos. En el primer caso, se dan efectos irónicos si los proyectos son desmentidos por los hechos. En el segundo, al contrario, suelen cumplirse, reemplazando así al procedimiento de la anticipación o de la premonición (“prolepsis” según la terminología de Genette), que no sería posible en la novela diario, en la que nadie, ni siquiera el autor, puede adivinar lo que va a ocurrir.¹⁰ (Ibid. : 108)

⁹ “Le respect du calendrier [...] interdit au rédacteur de se comporter en ‘auteur’, au sens de maître et organisateur du récit, puisque, assujéti à l’ordre succesif des jours, il ne peut construire [...] sa narration, comme le fait un romancier, libre d’en combiner les unités, d’en prévoir la répartition et le mouvement, d’en troubler ou d’en inverser la chronologie”

¹⁰ “Le narrateur se raconte au passé, mais il est aussi activement occupé à planifier et ordonner l’avenir. Il est *in medias res* pendant qu’il écrit. Les mouvements vers l’avenir peuvent prendre la forme de résolutions et de projets, ou de vagues pressentiments. Dans le premier cas, des effets ironiques sont produits si les projets sont démentis par les événements. Dans le second, au contraire, ils sont généralement vérifiés et remplacent le procédé d’anticipation et de prémonition (‘prolepse’ selon la terminologie de Genette), qui ne serait pas possible dans le roman-journal, où personne, pas même l’auteur, ne peut laisser présager ce qui va se passer”

2. Modo: la perspectiva narrativa

En un intento de ordenar y sistematizar todo lo que la teoría literaria anterior había dicho acerca del punto de vista, Genette elabora en *Figures III* una tipología de la perspectiva hoy clásica basada en el concepto de “focalización” (1972 : 203 ss.). Se recogen aquí tres modalidades fundamentales. La focalización cero, que corresponde más o menos a lo que la crítica anglosajona llamaba “narrador omnisciente”, es aquella en la que el narrador tiene acceso a toda la información exterior así como a la interioridad de todos los personajes. La focalización interna es la que el narrador adopta cuando sólo cuenta lo que sabe uno de los personajes de la historia, y puede ser fija—centrada exclusivamente en un mismo personaje—o variable—centrada alternativamente en más de uno. Por último, la focalización externa es aquella que corresponde a un punto de vista objetivo, de suerte que el narrador se limita a registrar lo que sucede sin explicarlo. Según el propio Genette, su tipología es enteramente análoga a las anteriores de Jean Pouillon (1946) y Tzvetan Todorov (1966), lo que daría el siguiente cuadro:

Pouillon	Todorov	Genette
Visión desde detrás	Narrador > Personaje	Focalización cero
Visión con	Narrador = Personaje	Focalización interna
Visión desde fuera	Narrador < Personaje	Focalización externa

Como variable de su teoría, Genette señala que la focalización no es necesariamente constante, pues dentro de un mismo relato se dan cambios de perspectiva que obedecen a la voluntad del escritor. Al mismo tiempo, todo cambio de focalización es susceptible de ser analizado como una infracción momentánea al código principal del texto. En este sentido, se dan dos tipos de alteración de la perspectiva: la paralipsis, que consiste en dar menos información de lo que en principio es necesario, y la paralepsis, que a su vez se define como un exceso de información con respecto a la modalidad que rige el conjunto del relato (cf. Genette 1972 : 211 ss.).

La tipología de la perspectiva de Genette ha sido objeto de críticas por parte de la teoría posterior, y más específicamente en los estudios de Mieke Bal y de Ulla Musarra-Schrøder. Según Bal (1977:28–29), el mayor defecto de la triada de Genette es que no distingue entre el sujeto de la focalización—que sería la base de distinción de los dos primeros tipos—y el objeto

de la focalización—que sería la base distintiva de la focalización externa. En efecto, algunos pasajes del texto de Genette despiertan dudas sobre la relación entre el sujeto y el objeto de la focalización, sobre todo porque no queda demasiado claro si cuando dice “focalizar sobre” quiere decir “focalizar desde” o “focalizar hacia”. Se trata, sin embargo, de una indeterminación transitoria que afecta más a la claridad del análisis puntual de Genette que a la validez de su tipología, que en nuestra opinión sigue siendo útil. Por su parte, Musarra-Schrøder (1981) afirma que la denominada por Genette “focalización cero” no es más que una modalidad impuesta por la narración ulterior, narración que se apoya en el saber de un narrador experimentado y que, por tanto, conoce grados diferentes de profundidad—con lo que hablar de un “grado cero” estaría fuera de lugar. Tampoco se trata, en nuestra opinión, de una crítica admisible, pues la focalización cero es un caso que se da efectivamente en una cantidad ingente de relatos, fundamentalmente por parte de narradores heterodiegéticos que tienen acceso total a la información sin por ello sentir la menor necesidad de justificar dicha facultad. Existen, desde luego, grados diferentes de saber, pero para ello tiene que haber primero una restricción de campo visual, con lo cual hablaremos de conocimiento gradual pero no en el ámbito de la focalización cero, sino en el de la focalización interna—gradación que sí queda clara ya en Genette y que, más tarde, Lintvelt (1981: 90) ha analizado en términos de profundidad de la perspectiva. Lo que sí pone de manifiesto la crítica de Musarra-Schrøder—que, dicho sea de paso, asimila peligrosamente focalización y narración—es que la pretendida equivalencia entre “visión desde detrás” y “focalización cero” no es tal, y que Genette identifica erróneamente ambas categorías. El hecho de que el narrador sepa más que el personaje no significa necesariamente que estemos ante una focalización cero, cosa que aparece claramente, como a continuación veremos, en el caso del relato homodiegético. Lo que en el fondo sucede es que las tipologías de Pouillon y de Todorov parten de la confrontación del saber del narrador y del personaje, mientras que la de Genette es neutra, y se basa fundamentalmente en la existencia o no de restricciones de campo y, posteriormente, en el origen de la visión.

Si examinamos ahora las posibilidades de la perspectiva en el ámbito concreto del relato homodiegético, observamos que, como sucedía con el orden, las variaciones vienen determinadas por la separación temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura. La autobiografía y las memorias, en las que la distancia es mayor, ofrecen más posibilidades modales que el diario y la correspondencia, géneros éstos en los que la perspectiva está

condicionada por la contemporaneidad—aproximativa—de la experiencia y de la narración.

El relato homodiegético se caracteriza por la identidad entre narrador y personaje, sea éste héroe o simple testigo de la acción. Se trata de una coincidencia de voz que, en géneros como la autobiografía o las memorias, no supone necesariamente una coincidencia de perspectiva: “el empleo de la ‘primera persona’, o dicho de otro modo, la identidad entre narrador y personaje no implica necesariamente una focalización del relato sobre el héroe” (Genette 1972 : 214).¹¹ En efecto, si algo caracteriza la narración autobiográfica es la diferencia de saber entre el narrador experimentado, conocedor de su propio destino hasta el momento de la narración, y el personaje, que ignora los acontecimientos de los que va a ser protagonista. En palabras de Dorrit Cohn, el narrador ha analizado ya la experiencia que cuenta, mientras que el personaje se limita a experimentarla (1981:171). A partir de aquí, y una vez excluida por definición la focalización cero,¹² el narrador debe optar entre dos tipos de restricción de campo o, dicho de otro modo, entre dos formas de focalización interna: contar los acontecimientos desde su saber actual—restringido, pero amplio—o hacerlo desde la ingenuidad de su experiencia como personaje, que será muy limitada. De las dos opciones, la más común es la primera:

[...] se trate ya de una autobiografía real o ficticia, el narrador de tipo “autobiográfico” está, por el hecho mismo de su identidad con el protagonista, legitimado más “naturalmente” a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato “en tercera persona”: es menos indiscreto que Tristram Shandy mezcle sus “opiniones” (y con ello sus conocimientos) actuales con el relato de su “vida” pasada que Fielding mezcle las suyas con el relato de la vida de Tom Jones. El relato impersonal tiende pues a la focalización interna por la simple inercia, si se puede decir así, de la discreción y del respeto por lo que Sartre denominaría la libertad—es decir, la ignorancia—de sus personajes. El narrador autobiográfico no tiene ninguna razón de este tipo para imponerse silencio, ya que no está obligado al deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con respecto a su conocimiento presente como narrador y no a su conocimiento pasado como protagonista.¹³ (Genette 1972 : 214)

¹¹ “L’emploi de la ‘première personne’, autrement dit l’identité de personne du narrateur et du héros n’implique nullement une focalisation du récit sur le héros.”

¹² Nos referimos aquí a la autobiografía de no ficción, en la que la identidad entre autor y narrador impide el acceso a la totalidad de la información. Evidentemente, la novela autobiográfica no está en principio limitada por tal restricción.

¹³ “[...] le narrateur de type ‘autobiographique’, qu’il s’agisse d’une autobiographie réelle ou fictive, est plus ‘naturellement’ autorisé à parler en son nom propre que le narrateur

En tanto que examen de lo vivido cuya función es la de comprender la propia existencia, la autobiografía tiende en efecto a privilegiar la hora presente del narrador, y no en vano críticos como D'Intino se refieren a tal perspectiva como la auténtica “óptica autobiográfica” (1997: 290). No se trata, sin embargo, de la única posibilidad, pues como ya hemos señalado el narrador puede llegar a identificarse completamente con el personaje y limitarse a ofrecer exclusivamente su visión de los acontecimientos:

El narrador puede, si lo desea, elegir esta segunda forma de focalización, pero en absoluto está obligado a ello, y, en su caso, esta elección podría considerarse como una paralipsis, dado que el narrador, para limitarse a los conocimientos que el héroe posee en el momento de la acción, ha de suprimir todos los conocimientos obtenidos posteriormente, que a menudo son capitales.¹⁴

(Genette 1972: 214)

La focalización sobre el narrador o sobre el personaje, que Dorrit Cohn interpreta en términos de disonancia o consonancia entre ambas instancias (1981: 171 ss.), no son meras posibilidades técnicas a disposición del narrador, sino que revelan la actitud de éste con respecto al hombre que fue en otro tiempo. Así lo ha mostrado, por ejemplo, Starobinski, quien reconoce en las *Confesiones* de Rousseau dos “tonos” fundamentales, el tono elegíaco y el tono picaresco:

El tono elegíaco [...] expresa el sentimiento de la felicidad perdida: viviendo en un tiempo de aflicción y de amenazantes tinieblas, el escritor se refugia en el recuerdo de los días felices de su juventud. [...]. Por el contrario, en la narración de tipo picaresco, es el pasado el que aparece como el “tiempo débil”: tiempo de

d'un récit 'à la troisième personne', du fait même de son identité avec le héros: il y a moins d'indiscrétion à Tristram Shandy de mêler l'exposé de ses 'opinions' (et donc de ses connaissances) actuelles au récit de sa 'vie' passée, qu'il n'y en a de la part de Fielding à mêler l'exposé des siennes au récit de la vie de Tom Jones. Le récit impersonnel tend donc à la focalisation interne par la simple pente (si c'en est une) de la discrétion et du respect pour ce que Sartre appellerait la liberté — c'est-à-dire l'ignorance — de ses personnages. Le narrateur autobiographique n'a aucune raison de ce genre pour s'imposer silence, n'ayant aucun devoir de discrétion à l'égard de soi-même. La seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros.”

¹⁴ “Il peut, s'il le souhaite, choisir cette seconde forme de focalisation, mais il n'y est nullement tenu, et l'on pourrait aussi bien considérer ce choix, quand il est fait, comme une paralipse, puisque le narrateur, pour s'en tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles qu'il a obtenues par la suite, et qui sont bien souvent capitales”

las debilidades, del error, de la incertidumbre, de las humillaciones [...]. Para el narrador picaresco, el presente es el tiempo del descanso al fin merecido, del saber al fin conquistado, de la integración en el orden social. [...]. El pasado puede pues ser objeto tanto de nostalgia como de ironía; el presente puede vivirse tanto como un estado de degradación (moral) que como de superioridad (intelectual).¹⁵ (1970: 263 ss.)

Lejos de aplicarse exclusivamente al caso de Rousseau, la discriminación entre tono elegíaco y tono picaresco es válida para la autobiografía y para las memorias de ficción y de no ficción. En el primer caso se impone la focalización sobre el personaje, y en el segundo la focalización sobre el narrador, dos situaciones que tanto Lejeune (1971: 73–76) como May (1979: 82–84), por su parte, han definido a partir de la distinción entre identificación y distanciamiento.

En el caso de los géneros fragmentarios como el diario o la correspondencia, las posibilidades modales de la perspectiva son mucho más restringidas, y ello en razón de la poca distancia que separa el tiempo de la escritura del tiempo de la historia. Intercalada entre los momentos de la acción, la narración es casi contemporánea—si no contemporánea—al acontecimiento, de suerte que la focalización sobre el narrador se aproxima considerablemente a la focalización sobre el personaje. No quiere ello decir, sin embargo, que la diferencia entre narrador experimentado y personaje ingenuo se disipe por completo, pues también aquí se dan casos de disociación:

[...] en estos casos, la alta proximidad entre la historia y la narración produce casi siempre un sutil efecto de rozamiento, si se puede decir, entre la breve distancia temporal del relato de los acontecimientos (“He aquí lo que me ha pasado hoy”) y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y sentimientos (“He aquí lo que pienso esta noche”). El diario y la confidencia epistolar conjugan constantemente lo que en el lenguaje radiofónico llamamos el directo y el en diferido, el casi monólogo interior y la narración posterior. En estos casos, el narrador sigue siendo el héroe, pero también alguien más: los

¹⁵ “Le ton élégiaque [...] exprime le sentiment du bonheur perdu: vivant dans le temps de l’affliction et des ténèbres menaçantes, l’écrivain se réfugie dans le souvenir des jours heureux de sa jeunesse. [...]. En revanche, dans la narration de type picaresque, c’est le passé qui est le ‘temps faible’: temps des faiblesses, de l’erreur, de l’errance, des humiliations [...] Pour le narrateur picaresque, le présent est le temps du repos enfin mérité, du savoir enfin conquis, de l’intégration réussie dans l’ordre social. [...] Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d’ironie; le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement)”

acontecimientos de la jornada forman ya parte del pasado y el punto de vista puede haber cambiado desde entonces [...].¹⁶ (Genette 1972 : 230)

Quizás por ello insiste Dorrit Cohn en que el diario es la forma autobiográfica que se presta más espontáneamente a la focalización sobre el presente (1981 : 236), cosa que sucede fundamentalmente porque en este género el pasado ocupa—también en principio—un lugar secundario. Sin embargo, y como ya señalábamos en el apartado dedicado al orden, la retrospectión no está completamente excluida de los géneros fragmentarios, pues a veces el redactor, por una razón o por otra, se remonta a un pasado lo suficientemente lejano como para que la separación focal entre narrador y personaje vuelva a cobrar sentido. Diremos pues que, en el caso del diario, se parte en principio de una separación mínima entre la focalización interna sobre el narrador y la focalización interna sobre el personaje, si bien esta separación mínima es susceptible de aumentar en el momento en que entra en juego la actividad de la memoria.

Algo similar ocurre con la correspondencia, donde sin embargo el juego de la perspectiva resulta más complejo. En principio la situación es la misma que en el diario, es decir, hay poca diferencia entre las focalizaciones respectivas del personaje y del narrador, aunque sucede igualmente que la disociación alcance dimensiones más relevantes:

Cécile Volanges escribe a Mme de Merteuil para contarle cómo ha sido seducida la noche anterior por Valmont y confiarle sus remordimientos: la escena de la seducción ya ha tenido lugar, y con ella la angustia que Cécile ya no siente y que ni siquiera puede concebir; sólo solo queda la vergüenza y una especie de estupor que es al mismo tiempo incomprensión y de descubrimiento de sí misma: “Lo que más me reprocho, y sobre lo que debo hablarle, es que temo no haberme resistido tanto como podía. No se lo que ocurría: desde luego yo no amo a M. de Valmont, más bien al contrario; pero había momentos en los que actuaba como si lo amara, etc.” La Cécile de ayer, próxima aún y sin embargo lejana, es vista y contada por la Cécile de hoy. Estamos aquí ante dos heroínas sucesivas de las cuales (sólo) la segunda es (también) narradora e impone su

¹⁶ “[...] la très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent, un effet très subtil de frottement, si j’ose dire, entre le léger décalage temporel du récit d’événements (‘Voici ce qui m’est arrivé aujourd’hui’) et la simultanéité absolue dans l’exposé des pensées et des sentiments (‘Voici ce que j’en pense ce soir’). Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l’on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et quelqu’un d’autre: les événements de la journée sont déjà du passé, et le point de vue peut s’être modifié depuis [...]”

punto de vista, que se aleja sólo lo necesario para crear la disonancia, y que es el de la posteridad inmediata.¹⁷ (Genette 1972 : 230)

Sin embargo, muchos corpus epistolares se componen de cartas de diferentes redactores, multiplicidad en la voz que invariablemente determina la multiplicidad de la focalización interna y, con ella, la multiplicación de la posibilidad del desdoblamiento.

Por último, sólo cabe añadir que, en el relato homodiegético, los géneros de ficción ofrecen posibilidades modales análogas a los de no ficción¹⁸—al menos en la medida en que la libertad de la que goza el novelista se ve limitada por la exigencia de verosimilitud. Contra lo que sucede en el relato heterodiegético, el narrador homodiegético sólo dispone de la perspectiva de la memoria, lo que invariablemente le lleva, como señala Dorrit Cohn, “a precisar como ha conseguido la información sobre todo en lo relativo a los periodos más lejanos de su pasado”¹⁹ (1981 : 168–169). A partir de aquí, la opción entre focalización sobre el narrador y focalización sobre el personaje—sobre el presente y sobre el pasado—define lo que Lintvelt ha denominado los tipos autorial y actorial en la novela (1981 : 84–86). No es sin embargo indiferente que el narrador esté en posesión de un saber superior al del personaje o que renuncie a él, y en este sentido la focalización se convierte en un criterio de clasificación diacrónica: como ha demostrado Musarra-Schröder, la focalización sobre el narrador se da mayoritariamente en la novela-memorias tradicional, mientras que la identificación del narrador con el personaje es posterior, propia ya de la novela-memorias del modernismo—de Proust en adelante (1981 : 103 ss.). Por su parte, la novela epistolar se asimila también a la correspondencia de no ficción, y puede por tanto proponer una focali-

¹⁷ “Cécile Volanges écrit à Mme de Merteuil pour lui raconter comment elle a été séduite, la nuit dernière, par Valmont, et lui confier ses remords; la scène de séduction est passée, et avec elle le trouble que Cécile n’éprouve plus, et ne peut plus même concevoir; reste la honte, et une sorte de stupeur qui est à la fois incompréhension et découverte de soi: ‘Ce que je me reproche le plus, et dont il faut pourtant que je vous parle, c’est que j’ai peur de ne m’être pas défendue autant que je le pouvais. Je ne sais pas comment cela se faisait: sûrement je n’aime pas M. de Valmont, bien au contraire; et il y avait des moments où j’étais comme si je l’aimais, etc.’ La Cécile d’hier, toute proche et déjà lointaine, est vue et dite par la Cécile d’aujourd’hui. Nous avons ici deux héroïnes successives, dont la seconde (seulement) est (aussi) narratrice, et impose son point de vue, qui est celui, juste assez décalé pour faire dissonance, de l’immédiat après coup?”

¹⁸ No así en el relato heterodiegético (cf. Genette 1991 : 75-78).

¹⁹ “À préciser comment son information a été rendue possible, surtout lorsqu’il s’agit des étapes les plus anciennes de son passé?”

zación interna única—un solo redactor—o múltiple. En este segundo caso, “el mismo acontecimiento puede evocarse en varias ocasiones según el punto de vista de diferentes personajes-redactores” (Genette 1972 : 207).²⁰

3. Conclusión

Tal y como hemos intentado mostrar en este estudio, las diferentes modalidades de la literatura en primera persona presentan rasgos formales dominantes en los que se basa su especificidad narratológica. En lo que al tiempo de la narración se refiere, hemos constatado que en los géneros no fragmentarios como la autobiografía o las memorias la libertad de la que dispone el escritor es bastante grande, de suerte que se encuentran configuraciones temporales de lo narrado que a menudo se alejan de la cronología. En los géneros fragmentarios como el diario o el relato epistolar esta libertad es menor, pero ello no significa que la narración sea forzosamente lineal: de hecho el fenómeno de la analepsis es bastante frecuente. En lo que se refiere a la perspectiva narrativa, las escrituras del yo hacen un uso prioritario de la focalización interna, es decir, el narrador cuenta los acontecimientos desde su saber actual. No obstante, la focalización externa no está del todo excluida, sobre todo en los géneros fragmentarios y, más concretamente, en el género epistolar, que a menudo tiende a la multiplicidad de perspectivas. Por último, cabe señalar que, en el relato en primera persona, los géneros de ficción tienen un comportamiento narratológico bastante similar a los de no ficción.

Bibliografía

- Bal, M. (1977): *Narratologie*. Paris: Klincksieck.
- Cohn, D. (1981): *La transparence intérieure. Modes de la représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil.
- D'Intino, F. (1997): I paradossi dell'autobiografia. In: R. Caputo & M. Monaco (eds.) *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma: Bulzoni. 275-313.
- D'Intino, F. (1998): *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*. Roma: Bulzoni.
- Genette, G. (1972): Discours du récit. In: *Figures III*, Paris: Seuil. 65-282.
- Genette, G. (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

²⁰ “Le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers”. Cf. también Rousset (1972 : 31).

- Girard, A. (1963): *Le Journal intime*. Paris: P.U.F.
- Gusdorf, G. (1956/1971): Conditions et limites de l'autobiographie. In: G. Reichenkron & E. Haase (eds.) *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin: Duncker und Humblot. 105–123. Reed. en Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971, 217–236.
- Hernández Rodríguez, F. J. (1993): *Y ese hombre seré yo (La autobiografía en la literatura francesa)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Lejeune, P. (1971): *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lintvelt, J. (1981): *Essai de typologie narrative*. Paris: Corti.
- May, G. (1979): *L'Autobiographie*. Paris: P.U.F.
- Musarra-Schrøder, U. (1981): *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à première personne*. Amsterdam: APA-Holland University Press.
- Pouillon, J. (1946): *Temps et roman*. Paris: Gallimard.
- Raoul, V. (1999): *Le journal fictif dans le roman français*. Paris: P.U.F.
- Rousset, J. (1972): *Narcisse romancier*. Paris: Corti.
- Starobinski, J. (1970): Le style de l'autobiographie. *Poétique* 3 : 257–265.
- Todorov, T. (1966): Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8 : 125–151.

LO FANTÁSTICO LITERARIO Y SU CONSIDERACIÓN COMO GÉNERO: REVISIÓN DE LAS PRINCIPALES TEORÍAS

PEDRO S. MÉNDEZ ROBLES

Universidad de Murcia
psmendez@um.es

Abstract: The meanings dictionaries attribute to the term *fantastic* are diverse and its daily usage is unclear. Likewise, its complexity does not get any better when it comes to antagonistic theories formulated around the fantastic and literary counterpart. Under these premises, our work intends to take stock of the main conceptualizing approaches around “the fantastic” in the last half of the present century, making it clear what elements bring them closer or grow them apart. We will also tackle its consideration as a genre as it is an inseparable aspect from its theoretical conceptualization. This is so to the extent that the different theories, although being divergent in many cases, stem from the assumption that “the fantastic” enjoys literary autonomy.

Keywords: fantastic; theories; genre

Lo fantástico, una categoría fluctuante

Al aproximarnos a lo fantástico como modo de expresión literario lo primero que llama la atención es que se trata de una categoría fluctuante. Mucho se ha escrito al respecto sin llegar a consensos unánimes en su conceptualización. En palabras de Mellier, estamos ante “un objet changeant, insaisissable et qui, soumis à la pluralité des approches, intègre comme un de ses éléments constitutifs sa résistance supposée à la saisie conceptuelle” (1999 : 32). La disparidad y la dispersión reinan entre los estudios críticos dedicados a lo fantástico, habiéndose originado un maremagno teórico en el que resulta harto complicado extraer conclusiones definitivas.

No podemos olvidar que la ambigüedad teórica en torno a esta categoría viene precedida de la ambigüedad semántica del propio término que le da nombre: “Le mot *fantastique* avant toute chose est en lui-même piégé. Appli-

qué à des œuvres de fiction, il convoque des notions bien trop vastes et ambiguës, trop hétérogènes et générales à la fois: le mot qualifie aussi bien le récit que le sentiment, la production esthétique que la structure de l'imaginaire, la catégorie perceptive que la pensée archaïque" (Mellier 1999: 34).

Lo mismo podemos decir del uso cotidiano del término: "es evidente que las palabras 'fantasía' y 'fantástico' son términos vagos e imprecisos en el habla popular" (García de la Puerta 2001: 58). Los diversos significados que los diccionarios recogen así lo prueban.¹ Tanto en francés como en es-

¹ *Le Petit Robert* recoge acepciones tan diversas como estas: en primer lugar, "qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité"; siendo sinónimo de "fabuleux", "imaginaire", "mythique", "surnaturel"; por ejemplo, "être, animal fantastique". En esta primera entrada "fantastique" es también adjetivo caracterizador de una cierta categoría de expresión literaria "où domine le surnaturel. *Histoire, conte, film fantastique*". En segundo lugar, "qui paraît imaginaire, surnaturel"; en este caso, "fantastique" es sinónimo de "bizarre", "extraordinaire". En tercer lugar, "étonnant par son importance, par sa grandeur, etc."; "énorme", "étonnant", "extravagant", "formidable", "incroyable", "inouï", "invraisemblable", "sensationnel" serían sus sinónimos; por ejemplo, "une réussite fantastique", "un luxe fantastique". Dentro de esta tercera entrada se recoge otro significado muy próximo al anterior, "excellent, remarquable"; ejemplificado con las expresiones "cette femme est absolument fantastique", "c'est vraiment fantastique!". Por último, en una cuarta entrada aparece la acepción de "fantastique" como sustantivo: "*Le fantastique*: ce qui est fantastique, irréel. *Il me fallait le fantastique, le macabre*. Le genre fantastique dans les œuvres d'art, les ouvrages de l'esprit. *Le fantastique en littérature*".

Pero esta ambigüedad semántica existía ya en el siglo XIX, cuando se produce la irrupción del término "fantastique" en el terreno literario, a partir de la traducción al francés por Loève-Veimars, entre 1824 y 1829, como *Contes Fantastiques* de la colección de cuentos de Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* —*Fantasías a la manera de Callot*— (1815). Como apunta Castex, en esta época "l'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses" (1987: 65). En cualquier caso, a raíz del nuevo empleo del término "fantastique" para caracterizar la atmósfera que envolvía a los cuentos del escritor berlinés, se generalizó su uso entre los escritores y la crítica francesa, hasta el punto de que surgió la utilización de "fantastique" como sustantivo para designar una nueva realidad literaria, la de lo fantástico. El Diccionario de la Academia Francesa de 1831 atribuía a "fantastique" el sentido de "chimérique" y añadía: "Il signifie aussi, qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité". Sin embargo, hasta 1863 el diccionario *Littré* no recogió por primera vez el nuevo uso de "fantastique": "qui n'existe que par l'imagination", "qui n'a que l'apparence d'un être corporel"; y a continuación precisaba: "contes fantastiques: se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle". Finalmente, el Diccionario de la Academia de 1878 retomó esta definición del *Littré* que todavía hoy se encuentra en el *Trésor de la Langue Française* (1980).

Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* recoge estas dispares acepciones del adjetivo "fantástico": "quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación"; "perteneciente a la fantasía"; "presuntuoso y entonado"; y "magnífico, excelente". La primera acepción data de 1780, año de publicación de la primera edición del

pañol el término “fantástico” es voluble e impreciso, por la pluralidad de acepciones tan diversas que encierra, reflejo de sus múltiples usos en la vida diaria: “Or les sens du mot *fantastique* sont très disparates. *Fantastique* peut désigner un certain frisson macabre, une expérience inquiétante, comme il peut être synonyme d'*imaginaire* ou d'*illusoire*, voire revêtir un sens aussi large qu'indéfini, se faire synonyme vague d'*étonnant*, d'*extraordinaire*, de *sensationnel*, de *formidable* ou d'*excellent*. À prendre un sens aussi large, il ne désigne plus rien de précis” (Vax 1970: 120-121).

A similar conclusión llega Claude Puzin: “Le mot à vrai dire finit par ne plus désigner rien de précis, ou plutôt ses différents sens oscillent entre deux pôles, celui de l'imaginaire et celui du réel, lui conférant ainsi une ambiguïté pour le moins gênante” (1984: 3). El crítico decide entonces “se tourner du côté des textes ‘canoniques’, faire appel aux ‘spécialistes’” (Puzin 1984: 3). Pero este segundo intento se revela también infructuoso—“l'embarras ne fait que croître” (Puzin 1984: 3)—y explica las causas que, a su juicio, motivarían que lo fantástico literario permanezca, si no en la indefinición, sí en un terreno movedizo en el que convergen gran variedad de opiniones y teorías contradictorias:

Tel critique retient tel sens, et met sur le même plan “merveilleux” et “fantastique”; tel autre l'exclut, et distingue les deux catégories, ou va jusqu'à les déclarer inconciliables; tel encore écarte la science-fiction du “fantastique”! Des esprits conciliants accueillent tous les sens possibles. Si l'on feuillette les anthologies, les choix des textes sont d'une diversité bien propre à accroître la confusion. Il semble décidément que l'équivoque du mot condamne à une inquiétante subjectivité. (Puzin 1984: 3-4)

Por su parte, González Salvador advierte también de “la casi imposibilidad, a menudo reconocida por la crítica, de aprehender ‘lo fantástico’ o de definirlo” (1984: 207) y Vax desarrolla el siguiente razonamiento en torno a las tremendas dificultades que plantea una definición de lo fantástico:

En revanche la définition de l'*expérience vécue* du fantastique et celle de l'*essence* du fantastique soulèvent des problèmes plus ardues. Le fantastique en soi ne se laisse pas décrire d'après nature comme un cheval ou d'après un tableau comme un centaure. Les sentiments, à la différence des formes et des couleurs, sont

DRAE. La fecha es significativa pues marca la incorporación por primera vez de la voz “fantástico” a un diccionario académico. La segunda y tercera acepciones se añaden en la séptima edición de 1832. Y, por último, la cuarta acepción se incorpora en la vigésima primera edición de 1992. Véase al respecto Abad (2001: 52-53).

des choses fuyantes, et que ne s'offrent point à l'examen du public. Quant à l'essence, [...] elle ne s'offre pas aux sens comme les premiers et ne se laisse pas construire arbitrairement comme les seconds. Elle ne serait accessible qu'à une sorte d'intuition intellectuelle ou mystique qui échapperait au contrôle et pourrait varier d'un sujet à l'autre. (1970: 120)

Ante esta complicada situación el crítico propone, además de la definición léxica — revelada infructuosa — lo que él llama “une définition *stipulative*” que consiste en “fixer arbitrairement le sens qu'on prétend donner au mot” (Vax 1970: 121). Esta “*définition stipulative*” se refiere, en realidad, a las diferentes concepciones de lo fantástico que los teóricos han ido aportando. Vax precisa que “elle sera rejetée comme arbitraire et faisant violence soit à l'usage établi, soit à l'intuition personnelle que le critique aura du fantastique véritable” (1970: 121), si bien concluye que “c'est pourtant cette dernière solution qui nous a semblé la moins mauvaise, parce qu'elle permettrait, sinon de *décrire une essence*, du moins de délimiter un *champ de recherche* assez homogène. Diverses définitions stipulatives sont donc à la fois légitimes et arbitraires. Il suffit que chaque spécialiste sache justifier sa décision et respecter celle des autres” (1970: 121).

Si las acepciones léxicas son vacilantes, las teorías sobre lo fantástico no lo son menos, pues son muy dispares y algunas llegan incluso a ser totalmente antagónicas. Ante este estado controvertido de los estudios teóricos, sólo nos queda concluir, por tanto, que “no hay un modelo que pueda considerarse completo o satisfactorio para todos” (García de la Puerta 2001: 57). Partiendo de estas premisas, nos proponemos elaborar un estado de la cuestión que ofrezca una idea de los principales enfoques conceptualizadores que se han venido formulando en las últimas décadas, desde que a finales de los años 60 la crítica moderna comenzara a interesarse por lo fantástico, intentando evidenciar qué aspectos los aproximan o los distancian entre sí. Sin embargo, antes de aproximarnos a las teorías sobre lo fantástico, creemos necesario abordarlo desde el punto de vista de su consideración como género, dado que se trata de un aspecto consustancial a su conceptualización teórica en la medida en que entendemos que las distintas teorías, aún siendo divergentes en muchos casos, parten del presupuesto de que lo fantástico gozaría de cierta autonomía literaria.

Su consideración como género

La dificultad principal con que nos encontramos es que el concepto de género implica el respeto de unos cánones formales y de contenido por parte de las obras que lo integran y lo fantástico se resiste a ser reducido a un conjunto de reglas. Desde una postura—creemos—excesivamente relativista, Vax afirma que son las propias obras las que nutren al concepto de fantástico, que se halla, pues, en constante evolución:

Le fantastique se réalise dans les œuvres, et les œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la structure et l'évolution des œuvres fantastiques. Si les mots désignent les œuvres, les œuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. [...] On ne découvrira donc jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi, puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'infléchit, s'élargit, se rétrécit selon les structures des œuvres qu'elle caractérise. Le sens du mot *fantastique*, c'est celui que lui donne, à un moment donné, un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu culturel. (1987: 6-7)

Y concluye que “loin d'être immobile dans l'éternité, l'essence du fantastique ne cesse de se refaire dans le temps”² (1987: 8). Vax parece negar, pues, que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario, debido a la constante transformación en que está sumido el concepto. Sin embargo, consideramos cuestionable su razonamiento, ya que, si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el hecho de que sólo algunas de ellas se vinculen al concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos rasgos comunes. De lo contrario sería imposible determinar qué textos pueden ser considerados fantásticos y cuáles no, qué textos hacen evolucionar lo fantástico y cuáles no. El que lo fantástico sea una categoría abierta no impide, por tanto, que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no

²Trabajos recientes comparten la postura de Vax. Roger Bozzetto en su estudio sobre las fronteras de lo fantástico afirma que “les textes à effet de fantastique évoluent en même temps que la société et la littérature” (2004: 43) y por tanto “on ne peut plus alors parler de ‘genre fantastique’ mais bien d'effets de fantastique” (2004: 46). Nathalie Prince, por su parte, sostiene que “le fantastique, quoique fait de morceaux divers et nourri d'un amalgame de matériaux anciens, est en droit de recevoir une définition et une délimitation rigoureuses” (2008: 105); sin embargo, parece adherirse a la óptica de Vax cuando concluye que “le fantastique [...] se modifie et s'altère pour chaque culture et chaque époque. Le fantastique est un genre qui dégénère et se régénère en permanence, c'est-à-dire un genre en constant renouvellement” (2008: 106).

partimos de este presupuesto, ¿cómo explicaríamos el hecho de que se hable de lo fantástico? Veamos la reflexión que desarrolla al respecto Todorov, crítico fundacional de los estudios teóricos sobre lo fantástico.

Cuando este formula su conocida teoría sobre lo fantástico, en realidad no hace sino caracterizar lo fantástico literario como género. Su *Introduction à la littérature fantastique* comienza con esta afirmación: “l’expression ‘littérature fantastique’ se réfère à une variété de la littérature ou, comme on dit communément, à un genre littéraire” (1970: 7). El crítico reconoce que el concepto de “género” es complicado y no siempre bien entendido, pero es irrenunciable en un estudio sobre lo fantástico:

Examiner des œuvres littéraires dans la perspective d’un genre est une entreprise tout à fait particulière. Dans le propos qui est le nôtre, c’est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d’“œuvres fantastiques”, non ce que chacun d’eux a de spécifique. Étudier la *Peau de Chagrin* dans la perspective du genre fantastique est tout autre chose qu’étudier ce livre pour lui-même, ou dans l’ensemble de l’œuvre balzacien, ou dans celui de la littérature contemporaine. Le concept de genre est donc fondamental pour la discussion qui va suivre. (1970: 7)

Todorov es consciente de las posturas encontradas que existen, no ya en cuanto a la clasificación genérica de lo fantástico, sino en torno al propio concepto de género. Si Maurice Blanchot negaba la existencia de los géneros literarios, Gérard Genette opina que no se puede concebir la literatura al margen de los géneros (Todorov 1970: 12). En opinión de Todorov tampoco es admisible la negación del concepto de género, pues “ne pas reconnaître l’existence des genres équivaut à prétendre que l’œuvre littéraire n’entretient pas de relations avec les œuvres déjà existantes. Les genres sont précisément ces relais par lesquels l’œuvre se met en rapport avec l’univers de la littérature” (1970: 12). Y cuando se pregunta “y a-t-il seulement quelques genres (p. ex. poétique, épique, dramatique) ou beaucoup plus? Les genres sont-ils en nombre fini ou infini?” (1970: 9), se está cuestionando si cabría la posibilidad de revisar el concepto de género y dar paso a una nueva clasificación más abierta que la clásica aristotélica, en la que tendría cabida lo fantástico. Todorov parece decantarse por esta segunda posibilidad: “on peut accepter déjà l’idée que les genres existent à des niveaux de généralité différents et que le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu’on a choisi” (1970: 9). Sería necesaria, por tanto, una reformulación de los postulados clásicos para adaptarlos a las nuevas realidades que la evolución de la actividad literaria impone: “il est d’ailleurs douteux que la littérature contemporaine

soit tout à fait exempt de distinctions génériques ; seulement, ces distinctions ne correspondent plus aux notions léguées par les théories littéraires du passé. On n'est évidemment pas obligé de suivre celles-ci maintenant ; plus même : une nécessité se fait jour d'élaborer des catégories abstraites qui puissent s'appliquer aux œuvres d'aujourd'hui" (1970 : 12). Una vez sentado que el concepto de "género" es irrenunciable en Literatura, Todorov delimita los rasgos que, según él, definirían a lo fantástico como género:

Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invitée à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive : l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage témoin ; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur : l'emploi du pronom de la première personne "je" permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus. (1970 : 57)

Más recientemente, Malrieu también se ha ocupado de la cuestión del género, aplicada a lo fantástico:

Le mot *fantastique*, loin d'être éclairant, représente plutôt une sorte d'auberge espagnole : chacun y met ce qui lui plaît. Cette confusion générale n'empêche pas d'ailleurs d'admettre comme acquis qu'il existe un genre fantastique. Le seul problème est de le définir. Si l'on demande à un individu cultivé de définir le genre tragique, il répondra par un certain nombre de propositions qui rendront plus ou moins bien compte de ce genre littéraire. Si l'on demande au même individu ce qu'est le genre fantastique, nul doute que ses réponses seront beaucoup plus approximatives et embarrassées. [...]

La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue. (1992 : 5-6)

Para este crítico, el hecho de que lo fantástico sea una categoría difícil de definir, no implica que no exista como género. Y pone un ejemplo: "il n'existe aucun rapport entre les composantes du *Voile noir du ministre du culte* de Hawthorne, celles de *La Chute de la Maison Usher* de Poë et celles du *Horla* de

Maupassant, et pourtant ces trois récits relèvent tous de ce qu'on est convenu d'appeler 'le fantastique'" (1992 : 18-19). Consciente de esta heterogeneidad de partida, Malrieu asume el reto de superarla concretando los rasgos que, siendo recurrentes dentro de esa diversidad, serían definitorios, según él, de lo fantástico como género:

Le genre repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur. [...]

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement. (1992 : 48-49)

Todorov y Malrieu son sólo dos ejemplos, con veinte años de diferencia entre sí, de dos críticos que han abordado la especificidad de lo fantástico como género. El primero se centra en los momentos de duda que el personaje—y el lector con él—experimenta ante un acontecimiento que se resiste a una explicación racional. El segundo focaliza la esencia de lo fantástico en la confrontación del personaje con un fenómeno que descoloca completamente los esquemas de su racionalidad. Ambas formulaciones, muy parecidas en el fondo, parten de la consideración de lo fantástico como una categoría literaria con características definitorias propias. Otros críticos no hacen mención expresa de la palabra "género" o utilizan términos semánticamente próximos, pero el resultado es el mismo pues, al indagar en aquellos aspectos que particularizan a lo fantástico, han contribuido también perfilar los que serían sus rasgos esenciales.³

³ Es el caso, por ejemplo, de Roas, que en la presentación de su reciente estudio afirma: "la idea de lo fantástico que [...] propongo tiene que ver más con una categoría estética que con un concepto circunscrito a los estrechos límites y convenciones de un género" (2011 : 10). Sin embargo, puntualiza que su "concepción de lo fantástico como categoría estética permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar válida tanto para la literatura y el cine como para el teatro, el cómic, los videojuegos y cualquier otra forma artística que refleje el conflicto entre lo real y lo imposible caracterizador de lo fantástico" (2011 : 10). Igualmente, para Michel Viegnes "il s'agit là d'une catégorie esthétique, et non d'un genre, comme on le lit encore" (2006 : 13), lo cual no significa que lo fantástico no tenga entidad propia. Así, "pourrait être qualifiée de 'fantastique' une œuvre littéraire, picturale, cinématographique : —prenant comme cadre de référence le monde du *même*, c'est-à-dire celui que le destinataire (lecteur, spectateur) reconnaît pour sien, et y introduisant un élément *autre* ; —mettant en scène, dans le cas d'un récit littéraire ou filmique, l'émotion (pouvant aller de l'émerveillement à la terreur, en passant par la perplexité ou l'angoisse) d'un personnage confronté à cette altérité

Teorías

Teniendo en cuenta las dimensiones que ha alcanzado la conceptualización de lo fantástico entre la crítica, pasaremos revista de forma resumida a las principales teorías formuladas al respecto y el debate generado en torno a ellas.

Todorov, al que ya hemos aludido más arriba, es la primera referencia obligada.⁴ Con el paso de los años, su teoría se ha convertido en clásica y sigue estando vigente, pese a ser la que más controversia ha generado entre los teóricos, precisamente quizás por su condición de teoría fundacional moderna. En palabras de Ceserani, “[...] a la definición de Todorov de 1970 hay que reconocerle al menos dos méritos. El primero, el de su gran claridad, que roza casi la abstracción. El segundo, el de haber estado, en su momento, en el centro de un debate amplio y muy candente, haber demostrado, pese a todo ello, su capacidad para resistir, en su esencia, a las muchas críticas recibidas, y mantener todavía hoy su notable utilidad hermenéutica” (1999: 70).

Por su parte, Belevan, pese a haber sido uno de los teóricos más críticos con la teoría de Todorov, sin embargo reconoce también los méritos de esta: “Todorov se presenta como un caso particularmente interesante para estudiar pues, por un lado, su libro constituye el trabajo crítico tal vez más exhaustivo de cuantos, hasta hoy, ha poseído sobre el tema el lector de habla hispana y, por otro, fiscaliza nítidamente las virtudes y defectos de las últimas tendencias de la nueva crítica europea [...]” (1976: 41).

Ya hemos apuntado que Todorov coloca en el centro de su disertación sobre lo fantástico una cuestión que para él es clave: su consideración como género literario. Por tanto, su estudio intenta demostrar que lo fantástico reúne las condiciones para constituir en Literatura un género por sí mismo, siendo definitorio para ello el concepto de “duda”. Es en los momentos de duda o vacilación experimentados ante lo sobrenatural donde reside la verdadera naturaleza de lo fantástico literario:

[...];—visant à produire un effet similaire de déstabilisation ou de *déterritorialisation* chez le destinataire (y compris le ‘spectateur’ d’une image fixe)” (Viegnes 2006: 45).

⁴En realidad, sin olvidar la temprana aportación de H. P. Lovecraft, podemos afirmar que la reflexión teórica moderna en torno a lo fantástico comienza una veintena de años antes con Pierre-Georges Castex, para el cual lo fantástico “se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs” (1987: 8). Esta definición se sitúa en la órbita de las teorías del mencionado Lovecraft, Roger Caillois, Louis Vax y Rafael Llopis que analizaremos más abajo.

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues des nous [...].

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (1970 : 29)

Tres son las condiciones que, según Todorov, deben darse para que un texto pueda ser calificado como fantástico, la primera de ellas ya la hemos señalado: 1) “d’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués” (1970 : 37); 2) “ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l’hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l’œuvre”⁵ (1970 : 37–38); 3) “enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l’égard du texte : il refusera aussi bien l’interprétation allégorique que l’interprétation ‘poétique’”⁶ (1970 : 38).

⁵ Todorov se plantea si la duda debe de ser intradiegetica o extradiegetica, es decir, si quien debe dudar es el personaje o el lector, decantándose por la segunda opción: “Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés [...]. *L’hésitation du lecteur* est donc la première condition du fantastique” (1970 : 35–36). Por tanto, la duda originada en el lector sería condición *sine qua non* para la existencia de lo fantástico literario; sin embargo, la representación de esta en el texto sería una condición deseable, pero no imprescindible, aunque la mayoría de las obras la respetan. Por eso, afirma Todorov que sus tres condiciones “n’ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions” (1970 : 38).

⁶ En el capítulo IV de su estudio, dedicado a la poesía y a la alegoría, Todorov explica por qué estas dos categorías excluirían lo fantástico. En cuanto a la poesía, niega a esta la capacidad de denotar los objetos del mundo real que tiene el resto de la literatura, y por este motivo rechaza la posibilidad de que pueda existir poesía fantástica: “Le caractère représentatif commande une partie de la littérature, qu’il est commode de désigner par le terme de fiction, cependant que la poésie refuse cette aptitude à évoquer et représenter [...]. Si, en lisant un

Todorov es, sin embargo, consciente de que su teoría plantea serios problemas a la hora de catalogar a lo fantástico como género independiente respecto a los otros dos que lo circundan, el género de lo maravilloso y el de lo extraño:

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome. (1970 : 46)

Por este motivo, Todorov utiliza expresiones tan imprecisas como "genre toujours évanescent" (1970 : 47) o "frontière entre deux domaines voisins" (1970 : 49) para referirse a lo fantástico. Es precisamente esta especie de contradicción en que incurre, al terminar poniendo en entredicho la misma noción de género que antes había defendido, la mayor crítica que hace Belevan a la teoría de Todorov:

texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître : il exige une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué. Pour cette raison, le fantastique ne peut subsister que dans la fiction ; la poésie ne peut être fantastique" (1970 : 64-65). Por lo que respecta a la alegoría, Todorov explica igualmente por qué esta excluye lo fantástico: "Premièrement, l'allégorie implique l'existence d'au moins deux sens pour les mêmes mots [...]. Deuxièmement, ce double sens est indiqué dans l'œuvre de manière explicite : il ne relève pas de l'interprétation (arbitraire ou non) d'un lecteur quelconque. [...] Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus de lieu pour le fantastique" (1970 : 68-69). Respecto a esta exigencia de que el texto fantástico no debe imponer al lector una interpretación alegórica, Antonio Risco expresa su total desacuerdo: "pero yo no estoy de ningún modo de acuerdo con Todorov cuando afirma que un relato que despliegue una alegoría demasiado evidente no pertenece a lo fantástico. Evidente o no, la alegoría sólo se revela en el nivel interpretativo y, en este plano, toda obra literaria es susceptible de una traducción alegórica [...]. Lo que equivale a que, apurando mucho, tampoco en este plano existiría, ni sería posible, ninguna obra verdaderamente fantástica" (1987 : 323).

Y con inusitada ligereza concluirá — ¡él, que sostuvo en todo momento que “el concepto de género es... fundamental para la discusión” de lo fantástico! — afirmando que: “Nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente”

Huelga aquí cualquier tipo de interpretación; diremos por eso, simplemente, que nos parece que la noción misma de género atenta contra cualquier “evanescencia”; prueba de ello nos la brinda el propio autor al desarrollar con precisión y rigor lo que él considera como géneros próximos a lo fantástico, lo *maravilloso* y lo *extraño*, quedando entonces aquel fantástico, hipotecado a toda costa como *género* (fuere tan sólo “evanescente”), como una obvia *intentional fallacy*, frecuente, además, en diversos pasajes de su libro. (1976: 48-49)

La conclusión de Belevan es rotunda: “no solamente no pudo definir a lo largo de su estudio lo que, para él, es el *género* literario fantástico sino que, además, ni siquiera logró ubicar *lo fantástico* propiamente dicho, en todo aquello de irreductible y exclusivo que lo caracteriza” (1976: 51).

En un sentido parecido, Remo Ceserani critica el carácter excesivamente escurridizo que adquiere lo fantástico en la definición de Todorov:

Presenta una tendencia muy fuerte a no conceder casi espacio real, textual, al elemento intermedio de lo fantástico, a reducirlo a un momento casi virtual. En otras palabras, en el discurso de Todorov, lo fantástico corre el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción, a una curva máxima de nivel. O bien se está a un lado o bien se está al otro; el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura, luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño. (1999: 82-83)

Otros teóricos, entre los que se encuentran Baronian, Finné o Risco han coincidido en subrayar el carácter restrictivo en exceso que Todorov confiere a su concepto de fantástico, y que, a su juicio, hace que sean muy escasas las obras que se puedan considerar realmente fantásticas:

Aux yeux de Tzvetan Todorov [...], le fantastique est en littérature un temps d'hésitation, un lieu d'ambiguïté érigé à la fois comme moteur et comme finalité d'un récit imaginaire. Avec un concept pareil, on comprend que Todorov a considérablement limité le champ d'application du fantastique.

(Baronian 2000: 26)

[...] Todorov sous-entend que plus un récit allonge son temps d'hésitation, plus il appartient au fantastique. À la limite, un conte fantastique idéal serait un conte où l'hésitation se maintiendrait en fin d'intrigue. [...]

Si un conte fantastique est un récit où l'hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre. (Finné 1980: 31)

Pero entonces no es necesario que se juegue con la posibilidad de una irrupción de lo sobrenatural o maravilloso en nuestra realidad, como piensa Todorov; [...]. Tampoco hemos de pretender alcanzar, por consiguiente, ese exigente punto ideal en su lectura y que sólo dura un instante, con lo que se reduce considerablemente las posibilidades de su experimentación [...]. (Risco 1982: 19)

T. Todorov, como es sabido, identifica lo fantástico puro con la duda que el lector comparte con el narrador o alguno de los personajes respecto al origen sobrenatural del fenómeno narrado. Como ya he señalado en otra parte, las condiciones que este autor exige para el caso hacen que sean muy pocas las obras que, en rigor, pueden incluirse en semejante categoría. (Risco 1987: 309)

Pero no todas las posturas son negativas, otros autores comparten la teoría de Todorov. Es el caso de Trancón Lagunas que, para su estudio temático de los relatos fantásticos publicados en la prensa romántica española, se ampara en la teoría de Todorov sobre lo fantástico:

En lo que respecta al estudio de los temas se ha distinguido entre las fronteras de lo fantástico y los cuentos propiamente fantásticos. El primer apartado hace referencia a aquellos cuentos en los que lo fantástico no llega a lograrse, bien por una explicación racional al final del relato, o bien porque lo fantástico se toma a broma, o simplemente porque sirve para una crítica social de tono costumbrista. Los cuentos considerados propiamente fantásticos, es decir, aquellos en los que el lector duda ante dos posibles explicaciones: la racional que no acepta los hechos sobrenaturales y los justifica de acuerdo con el concepto de realidad socialmente aceptado, y la llamémosla “irracional” o fantástica que admite la posible existencia de otras realidades no aceptadas socialmente, y que transgrede el concepto de realidad. (1995: 620–621)

Abandonamos la teoría de Todorov, para centrarnos en otro grupo de cuatro autores—H. P. Lovecraft, Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis—que comparten una misma característica: lo que Belevan llama “la visión de lo fantástico *a través* del Miedo, es decir, una óptica fantástica que filtra su mirada a través del prisma del terror” (1976: 72). Aunque cada uno de estos autores expone su particular definición de lo fantástico, se aprecia que el factor determinante de la aparición de lo fantástico es, para todos ellos, la producción de un efecto de terror.

Si Lovecraft es conocido por ser uno de los grandes maestros de la literatura de terror, en este caso nos interesa por su faceta de crítico literario a partir de su estudio *Supernatural Horror in Literature*⁷ (1927), donde expone

⁷ La edición consultada es la traducción al español de Francisco Torres Oliver.

muy tempranamente una concepción de lo fantástico con la que coincidirán posteriormente las de Caillois, Vax y Llopis. Como afirma Puzin, “Lovecraft [...] situe le critère du fantastique non pas dans l’œuvre elle-même mais dans l’expérience particulière du lecteur, expérience qui doit être celle de la peur” (1984 : 119):

El factor más importante de todos es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje la trama, sino que se haya sabido crear una determinada sensación. Podemos decir, como norma general, que un relato preternatural⁸ cuyo objeto sea enseñar o producir un efecto social o cuyos horrores se expliquen al final por medios naturales, no es un verdadero relato de miedo cósmico [...]. Por tanto, debemos considerar preternatural una narración, no por la intención del autor, ni por la pura mecánica de la trama, sino por el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno. [...] La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente consiga un relato sugerir dicha atmósfera, más perfecto será como obra de arte de este género. (Lovecraft 1994 : 11-12)

Belevan afirma que Lovecraft tiene una “concepción [...] parcial de lo que, a su juicio, es una narración fantástica” (1976 : 73), ya que su concepción de lo fantástico no viene a ser sino “una explicación crítica del tipo de ficción practicado por el Lovecraft cuentista; así, la definición particular del ‘género de la literatura fantástica’, y del estilo que debe manifestarlo, es una justificación de sus propios mecanismos literarios” (1976 : 73).

En el Prefacio de su *Anthologie du fantastique* Caillois se decanta también por una concepción “terrorífica” de lo fantástico. El rasgo esencial del género no sería la “duda” de Todorov, sino la sensación de miedo que produce en el personaje, y, por ende, en el lector, la intervención de lo sobrenatural dentro de la experiencia ordinaria, donde esta intrusión resulta racionalmente inadmisibile. Caillois lleva a cabo un análisis de las diferencias entre la literatura fantástica y la literatura maravillosa que le sirve para hacer la siguiente caracterización de lo fantástico por oposición a lo maravilloso:⁹

⁸ Torres Oliver traduce del inglés “relato preternatural” como sinónimo de “relato fantástico”.

⁹ Caillois no suele emplear el término “merveilleux” para referirse a lo maravilloso, sino el término sinónimo “féerique” y los afines “féerie” y “conte de fées”. Aunque en español existe

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. Autrement dit, le monde féérique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. [...] Avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue.

Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité : il fait partie de l'ordre des choses. [...]

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. [...]

La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible.¹⁰ (1966 : 8-11)

Por su parte, Vax hace una distinción que no tiene por menos que sorprender: "*Féérique* et *Fantastique* sont deux espèces du genre *Merveilleux*" (1970 : 5). Llama la atención que el crítico supedita lo feérico a lo maravilloso cuando, como hemos dicho en la nota 4, "féérique" y "merveilleux" son términos sinónimos. Además, Belevan detecta otra "grotesca contradicción" (1976: 61) cuando Vax expone que "l'utopie et le fantastique prennent leur essor dans l'imagination, mais les deux genres restent bien distincts" (1970 : 16). Belevan

también el término "feérico", que el *DRAE* define como "relativo a las hadas", preferimos utilizar el término sinónimo "maravilloso" o la expresión "literatura maravillosa", que son más comúnmente utilizados en español.

¹⁰ Otros críticos coinciden con el planteamiento que Caillois hace de la diferenciación entre lo fantástico y lo maravilloso. He aquí dos ejemplos significativos, el de Gonzáles Salvador: "ya que hemos abordado el campo de lo 'maravilloso' (el cuento de hadas, por ejemplo) debemos distinguirlo del relato fantástico: el cuento 'maravilloso' se diferencia de este en la medida en que se nos presentan unos acontecimientos, unos personajes y unas coordenadas espacio-temporales desvinculados totalmente de nuestra realidad; el 'érase una vez' marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder 'cualquier cosa': es el máximo grado de ficción. Por su parte, el cuento fantástico utiliza la temática popular no para alejar de nosotros lo narrado, sino para aproximarlo a nuestra realidad que, en un momento determinado del relato, sufrirá una ruptura" (1984 : 213-214); y el de Raymond y Compère: "si le récit fantastique et le conte merveilleux traitent des thèmes identiques, ils s'opposent dans leur effet sur le lecteur: le merveilleux cherche plus à rassurer qu'à inquiéter" (1994 : 10).

matiza al respecto: “lo fantástico es, primero, una *especie* dentro del género maravilloso y repentinamente se convierte él mismo en *género*” (1976: 61). Este tipo de incongruencias no hacen sino poner de manifiesto la imprecisión en que está envuelto lo fantástico literario y ello se deja notar sobre todo en la terminología fluctuante utilizada por los teóricos para referirse a lo fantástico y diferenciarlo de lo maravilloso que es la otra gran categoría más próxima a este.

Vax parte de los mismos postulados que Caillois en su diferenciación entre literatura fantástica y literatura maravillosa:

Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. Alors que le féérique place hors du réel un monde où l'impossible, partant le scandale, n'existent pas; le fantastique se nourrit des conflits du réel et du possible. (1970: 5-6)

El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, “fenómenos de feria.”¹¹ (1981: 18)

Lo que diferencia a la reflexión de Vax de la de Caillois es que para aquel la especificidad de lo fantástico estriba en el hecho de llevar al lector a identificarse con el personaje¹² y compartir su miedo ante la irrupción de lo inexplicable en la realidad cotidiana:

Nous sommes d'abord dans notre monde, clair, solide rassurant. Survienne un événement étrange, effrayant, inexplicable; alors nous connaissons le frisson particulier que provoque un conflit entre le réel et le possible. Il ne se peut pas que le criminel ait traversé les murs, et pourtant cela est. Le fantastique est lié au scandale, il faut que nous croyions l'incroyable. [...]

¹¹ La edición consultada es la traducción al español de Juan Aranzadi.

¹² En este punto coincide con Todorov: “le fantatique implique une intégration du lecteur au monde des personnages” (Todorov 1970: 35). Trancón Lagunas resalta también la importancia de que el autor de un relato fantástico sepa presentar la historia de forma coherente y verosímil a los ojos del lector, de modo que este se sienta identificado con los personajes que intervienen en la misma: “lo fantástico es definido frecuentemente como una irrupción violenta de lo sobrenatural en el mundo real, cotidiano, comúnmente aceptado. Los motivos no son, a nuestro juicio, tan importantes como la vivencia de esta alteración de lo real por parte de los narradores, personajes y destinatarios en la obra. Así como el punto de vista adoptado en el cuento para referir lo fantástico” (1992: 426).

Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison. L'horrible et le macabre ont leur place dans le monde naturel; et cependant les récits atroces figurent tout naturellement à côté des contes fantastiques. [...]

Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous mêmes: nos désirs inavouables et l'horreur qu'ils inspirent. [...]

L'amateur du fantastique ne joue pas avec l'intelligence, mais avec la peur. Il ne regarde pas du dehors, il se laisse envoûter. Ce n'est pas un autre univers qui se dresse face au nôtre; c'est le nôtre qui, paradoxalement, se métamorphose, se pourrit et devient autre. (Vax 1970: 9-17)

Por último, Rafael Llopis asegura que “la base de la literatura fantástica es el terror” (1974: 16). Por eso, el crítico no utiliza la expresión “literatura fantástica”, sino “cuento de miedo” o “relato de miedo”, que define como “aquel cuya finalidad es producir miedo como placer estético” (1974: 25). De esta manera, al abandonar el término fantástico y centrarse exclusivamente en la denominación que da título a su estudio, “Llopis evita hábilmente una noción que es fuente de malentendidos”¹³ (González Salvador 1984: 219).

La crítica que con más frecuencia se ha hecho a estas cuatro teorías que consideran que lo que define a lo fantástico es la consecución del efecto de terror sobre el lector, es que, en la delimitación de lo fantástico, este criterio resulta muy subjetivo pues ese efecto de miedo o angustia no es algo uniforme e inmutable. Todorov rechaza absolutamente el criterio del miedo como factor definitorio de lo fantástico: “il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire [...] que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. [...] La peur est souvent liée au fantastique mais elle n'en est pas une condition nécessaire” (1970: 40).

¹³ Herrero Cecilia opina, sin embargo, que “lo que Llopis llama *cuento de terror* o *cuento de miedo* es más o menos equivalente a lo que la mayoría de los críticos llama literatura fantástica o relato fantástico” (2000: 54) y muestra su desacuerdo con el empleo de esta denominación por parte de algunos críticos: “no consideramos acertado confundir el *relato fantástico* con el *cuento de miedo* o con el *relato de terror*, aunque algunos críticos (por ejemplo, Roger Caillois y Rafael Llopis) mantienen esta confusión. El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen muchos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de *terror* que poco o nada tienen que ver con la estética y la pragmática que caracterizan al género fantástico” (2000: 31-32).

Belevan se muestra también en contra de la fórmula “fantástico-miedo”: “axiológico uno, epistemológico el otro, el miedo y lo fantástico son, pues, dos *equilibrios*, como los denominaría Todorov [...] que pueden corresponderse, como sucede con gran frecuencia, pero que no *necesariamente* lo hacen. Y esa asiduidad con que se manifiestan mutuamente [...] no autoriza a nadie, sin embargo, para supeditarlos entre sí por medio de alternancias obligatorias e inexorables” (1976 : 81).¹⁴

Otra teoría relevante es la de Jacques Finné, que se desmarca claramente de la de Todorov, pues, si este marginaba de lo fantástico cualquier tipo de explicación — racional o irracional — pues hacía desaparecer la duda definitiva del género que basculaba entonces hacia lo extraño o lo maravilloso, Finné hace del concepto de “explicación” el elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico:

L'organisation d'un récit fantastique est en fonction d'un élément commun à tous les récits fantastiques : la présence de ses faits de mystère. Tel est le grand point commun de tous les récits et non l'effet de terreur ou, même, le thème fantastique lui-même. Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalisme, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique. À ce moment, une explication est nécessaire n'importe laquelle, du moment qu'elle intervienne. [...]
 Tout récit fantastique est donc subordonné à une explication. [...]
 Le récit fantastique est donc un récit de mystères logiques qui se dissolvent par une explication. (Finné 1980 : 36)

¹⁴ Otros críticos se alinean con Todorov y Belevan y muestran su desacuerdo con la consideración de la sensación de miedo en el lector como criterio determinante de lo fantástico. Es el caso de García de la Puerta: “creemos que el miedo no es condición necesaria de lo fantástico en literatura y que basar lo fantástico en función de los sentimientos de angustia o terror que pueda provocar la obra supone una reducción del número de obras que podrían considerarse fantásticas de un modo tan drástico como impreciso” (2001 : 72-73). Finné desarrolla una reflexión similar: “j'avoue mon scepticisme. D'une part, il est dangereux, pour tenter de définir un genre littéraire, de se baser sur les réactions du lecteur. D'autre part, je sais des contes de fées qui n'ont rien de rose, qui effraient, qui ne se terminent pas dans la joie. Enfin, surtout, si certains récits de peur n'entrent pas dans le fantastique, bon nombre de récits fantastiques n'apportent pas la moindre sensation de terreur” (1980 : 22). Sin embargo, otros especialistas continúan considerando el miedo como uno de los pilares sobre los que se apoya lo fantástico: “mi intención [...] no es definir lo fantástico en función del miedo. Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real [...]. Por eso, todo relato fantástico — contradiciendo a Todorov — provoca la inquietud del receptor” (Roas 2011 : 88).

La necesaria presencia de la explicación determina, según Finné, la existencia en el relato fantástico de dos vectores: un *vector de tensión*, que comprende la elaboración progresiva de una atmósfera fantástica donde surgen los hechos que chocan contra la racionalidad del lector, y un *vector de distensión*, que viene a aliviar o a suprimir la tensión gracias a un tipo determinado de explicación que ha podido ser percibida por el sentido mismo de los acontecimientos: “à partir du moment où j’aurai lu une explication qui clarifie le mystère logique, je discuterai peut-être son efficacité narrative, mais je ne souffrirai plus cette crispation logique due au mystère. Somme toute, le récit se subdivise en deux vecteurs: un vecteur de *tension*, qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crisper le lecteur; un vecteur de *détente*, qui annihile la tension” (Finné 1980 : 36).

De la localización de la explicación dentro del relato depende que este pertenezca al género de lo maravilloso o de lo fantástico:

Le lecteur est représenté dans le récit, mais uniquement dans le vecteur-tension —soit dans ce vecteur qui se termine sur l’explication. Imaginons que celle-ci intervienne très tôt dans un récit—à la première ligne par exemple. Le vecteur-tension étant pratiquement nul, le lecteur ne connaîtra pas cette crispation logique et, plus important, ne sera pas représenté dans le récit. [...]

Il est donc indispensable de préciser, et longuement, la notion d’explication, puisque d’une de ses modalités (la localisation), dépendent deux récits foncièrement différents (un récit fantastique avec explication près de la fin narrative, un presque conte de fées avec explication initiale). (Finné 1980 : 38–39)

Otro aspecto interesante de la teoría de Finné es la concepción que este tiene de lo fantástico como juego. El crítico insiste en varias ocasiones en esta idea:

Le fantastique est un jeu. [...]¹⁵

Le fantastique est donc une forme de l’art pour l’art, un jeu, une gratuité [...]. (1980 : 15)

La véritable opposition entre fantastique et néo-fantastique doit résulter de l’intention de l’auteur. Veut-il jouer ? Il appartient au fantastique canonique. Veut-il faire comprendre quelque chose, il entre dans le néo-fantastique. (1980 : 16)

¹⁵ Arán de Meriles expresa esta misma concepción de lo fantástico como juego: “‘Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos’, afirma Cortázar citando otro texto conocido. La broma ilustra con claridad la función lúdica del relato fantástico y la toma de distancia que impone al lector que acepta el contrato de lectura que el género propone” (1991 : 39).

Le fantastique manifeste [...] une impossibilité par rapport à l'expérience humaine. Un conte fantastique est un conte qui exploite du fantastique dans un pur but ludique. (1980 : 17)

Je veux donc défendre l'hypothèse que l'écrivain fantastique ne croit pas à son récit, même s'il croit à l'efficacité de celui-ci sur son lecteur. (1980 : 25)

Enfin, les intentions d'un écrivain fantastique canonique sont des intentions ludiques.¹⁶ (1980 : 27)

Sin embargo, la reflexión en torno a lo fantástico como juego no es novedosa, pues ya había sido desarrollada anteriormente por Caillois y Vax: “la littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu avec la peur” (Caillois 1966 : 13); “le fantastique est, d'après Caillois, jeu avec la peur. Il joue aussi avec l'horreur, voire le dégoût. Il fait virer au positif des sentiments négatifs. Cette ambivalence est une des constantes du fantastique” (Vax 1970 : 14).

Para Ana María Barrenechea lo que define a la literatura fantástica es la sensación de problematización que se deriva del contraste o tensión entre hechos que pertenecen a órdenes contrarios:

¹⁶ Como explica Herrero Cecilia, para Finné, “lo fantástico literario no tiene ninguna relación directa con la experiencia vivida; se trata de un puro juego de ficción que consiste en contar una historia inventada por el autor para *hacer creer* al lector (escéptico en principio) que en el mundo de la vida real puede irrumpir, de forma inexplicable y extraña, un acontecimiento o una fuerza de carácter suprarreal o sobrenatural que va a producir desconcierto, miedo o angustia, en el sujeto que vive esa misteriosa experiencia (por identificación con él, estas sensaciones pasarán también al ánimo del lector)” (2000 : 28). Herrero Cecilia se muestra en desacuerdo con esta consideración de lo fantástico como una actividad lúdica: “lo fantástico moderno tiene [...] una relación con la realidad profunda de la vida; y podemos afirmar que una cierta experiencia de lo fantástico se encuentra dentro de la existencia concreta” (2000 : 29). Y justifica su postura recurriendo a la interpretación que en 1919 hizo Freud del cuento de Hoffmann *El hombre de arena* (1817), en *Das Unheimliche* (*La inquietante extrañeza*): “según él [Freud], el fenómeno de *inquietante extrañeza* es una reacción subjetiva ante un acontecimiento real cuya percepción va a ser deformada e interpretada de forma confusa e imaginaria (obsesión, visión, delirio, etc.) porque ese acontecimiento ha contribuido a hacer resurgir de manera irracional ciertos complejos, miedos o angustias de la infancia que habían quedado reprimidos en el inconsciente, o ciertas supersticiones o creencias primitivas que habían sido aparentemente *superadas*. Se produce así una inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginado que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*. Como la *inquietante extrañeza* surge en determinadas situaciones de la vida real, resulta explicable que ciertos escritores se hayan inspirado en esas situaciones para convertirlas en materia de ficción literaria y elaborar con ellas relatos *fantásticos* que pretenden suscitar también un efecto similar de *inquietante extrañeza* en el ánimo del lector” (2000 : 30).

La literatura fantástica necesita como tipo de discurso, es decir, por exigencia estructural, el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal “como problema” (1991: 78)

Diré con qué concepto de literatura fantástica opero. Me refiero a un grupo de obras delimitado por medio de dos parámetros: uno, los tipos de hechos que se narran, y otro, los modos de presentar dichos hechos. En cuanto a los tipos de hechos, llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo *normal*, y otros, a los de lo *anormal*, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por supuestos cuando no los explica.

Pero no basta tener en cuenta lo narrado, hay que contar con el modo de presentarlo. El relato puede mostrar esa convivencia de hechos normales y anormales como *problemática* o como *no problemática*: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas. [...]

Por *problemática* entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos.¹⁷ (1985: 47)

Con esta definición, Barrenechea toma posición frente a la teoría de Todorov que, como hemos dicho, identifica lo fantástico puro con la vacilación o duda interpretativa del personaje y del lector: “como ya aclaré en mi discusión de las ideas de T. Todorov, y contra lo que él sostiene, el género fantástico incluye obras en las que se duda sobre si ‘realmente’ ocurrieron acontecimientos anormales, y otras en las que se afirma rotundamente su existencia

¹⁷ Rosalba Campra se hace eco de las aportaciones teóricas de Barrenechea, pero introduce interesantes matizaciones en su concepción de lo fantástico: “Como preliminar a lo fantástico, pues, aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad a/b (en donde / indica una antinomia insuperable), la actuación de lo fantástico consiste en la trasgresión de este límite. Por esto, lo fantástico se configura como acción, es decir como un proceso que pone en contacto los dos términos contradictorios: $a \rightarrow b$ o bien $b \rightarrow a$ (en donde \rightarrow indica el traslapamiento). Pero la contradicción, paradójicamente, no es negada en el pasaje, por lo que una formalización más adecuada del proceso debería utilizar contemporáneamente ambos signos: \rightarrow . El relato fantástico da entonces por sentado que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden ‘natural’: los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia (y hablamos de ‘mundo representado’ ya que, desde esta perspectiva, deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como ‘lo real’). Sin embargo, para incertidumbre del lector, y desconsuelo o terror del personaje, los fantasmas se entrometen en los amores terrenales, los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia, y si uno se ha olvidado de cerrar la ventana, puede despertarse con la pésima sorpresa de un vampiro en la cabeza” (2008: 29-30).

dentro del orbe narrativo propuesto. Por lo tanto, la ‘duda’ no puede ser nunca un rasgo definitorio de dicho género” (1985: 47).

En el ámbito español, resultan especialmente interesantes dos estudios de Antonio Risco a los que hemos aludido más arriba: *Literatura y Fantasía* (1982) y *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones* (1987). En ellos expone una concepción de la literatura fantástica que, como él mismo confiesa (Risco 1987: 139), se sitúa en la línea de las de Caillois y Barrenechea. Risco delimita dentro del campo de lo que él llama “literatura de fantasía” dos subespecies: la literatura maravillosa y la literatura fantástica y propone estos criterios de diferenciación entre lo maravilloso y lo fantástico:

Puede llegar a precisarse bastante bien en qué consiste la literatura de fantasía: aquella que hace aparecer en sus anécdotas elementos extranaturales, los cuales se identifican en cuanto se oponen de alguna manera a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad. [...] E inspirándose, luego, en un buen número de especialistas de semejante literatura, dentro de ella puede hacerse la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, caracterizando la primera manera como aquella que sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematiza, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio, fundamentalmente diferente, entonces, del suyo. Así, el conflicto que plantean se establece sólo con el lector en su visión del mundo [...], no con los personajes que los presencian o los viven, ya que estos pertenecen a otra esfera, regida por la normalidad. Si ellos los problematizaran de alguna manera, sorprendiéndose, por poco que sea, de la naturaleza de tales fenómenos, la obra de referencia correspondería ya a lo fantástico. (1987: 25-26)

El crítico introduce interesantes matizaciones respecto a la implicación del lector en el relato y el espacio en que debe desarrollarse la historia fantástica:

Tiendo a considerar la literatura fantástica como aquella en que lo extranatural se enfrenta con lo natural produciendo una perturbación mental, de cierto orden, en algunos de los personajes que viven la experiencia y, en segundo término, en el lector. Es decir, que de un modo u otro ese encuentro ha de presentarse como sorprendente o escandaloso. Tales escándalo o sorpresa no se producen [...] en la literatura estrictamente maravillosa, ya que en ella lo extranatural tiende a mostrarse como natural, en un espacio que, por ello, puede llegar a ser muy diferente del que vive el lector en su cotidianidad.

Quizá logremos delimitar más el concepto si tenemos en cuenta que, para que la historia narrada sea fantástica, ha de simularse un ámbito común al del lector en su funcionamiento físico, ámbito con el cual se enfrente o en el que irrumpa el ámbito o fenómeno prodigiosos. Y en consecuencia la sorpresa experimentada por el personaje ante semejante contraste o contradicción no es más que un

signo de dicho conflicto. [...] Ahora bien, si el ámbito básico que simula el relato es ya de algún modo prodigioso, aunque luego se produzcan en él prodigios todavía mayores que dejen atónitos a los personajes, el texto entra sin la menor duda en la categoría de lo maravilloso. Lo fantástico ha de partir siempre de una perspectiva *realista*.¹⁸ (1987: 139-140)

La reflexión de Antonio Risco cierra nuestro recorrido por las teorías más relevantes en torno a lo fantástico. Lo expuesto no es sino un breve esbozo de la enorme polémica suscitada al respecto.

Conclusiones

El ámbito en el que nos hemos centrado requiere cierta cautela, debido al carácter absolutamente vacilante que reviste lo fantástico. Lo hemos podido comprobar, en primer lugar, al constatar la ambigüedad léxica en que se ha visto envuelto el término, sobre todo a partir del siglo XIX, cuando empieza a utilizarse para designar una nueva realidad literaria.

Ambigüedad, pues, en el uso cotidiano del término “fantástico” y controversia en el ámbito de la teoría literaria. Hemos abordado la enconada polémica suscitada en torno a lo fantástico literario a partir de la teoría formulada por Todorov a finales de la década de los sesenta. Si este crítico margina de lo fantástico cualquier tipo de explicación —racional o sobrenatural—, pues esta hace desaparecer la “duda” que, en su opinión, define a lo fantástico, y lo hace bascular hacia las categorías vecinas de lo extraño o de lo maravilloso;

¹⁸ En los últimos años, otros teóricos parecen seguir de cerca los planteamientos de Barrenechea y Risco. Así, para Michel Viegnes, “contrairement au merveilleux, qui implique un dépaysement initial et consenti, le fantastique subvertit de l'intérieur le paradigme culturel définissant la notion de 'réel'. Il se caractérise donc par une visée perturbatrice, dont la finalité ultime, selon les auteurs et les œuvres, est largement négative — le fantastique attaque toutes les certitudes sur le monde et sur soi-même — ou ‘transitionnelle’ — il transforme le paradigme, ou du moins l'élargit pour y intégrer des éléments que celui-ci ne pouvait accepter au départ” (2006: 45). Igualmente, para David Roas, “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector” (2011: 30-31). Y concluye: “lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto” (Roas, 2011: 36).

Jacques Finné, por el contrario, introduce el concepto de “explicación” como elemento caracterizador de la estructura narrativa del relato fantástico. Otros teóricos como Roger Caillois, Louis Vax, Rafael Llopis y H. P. Lovecraft coinciden en señalar como factor determinante de la aparición de lo fantástico la generación de un efecto de terror. Para Ana María Barrenechea y Antonio Risco lo que define a la literatura fantástica es la problematización del hecho extraordinario dentro de la ficción. Sin privilegiar una opinión, una teoría, sobre otra, pues todas tienen su parte de verdad, nuestro objetivo ha sido reflejar la falta de consenso existente entre la crítica a la hora de establecer unos criterios que permitan considerar una obra como fantástica. En cualquier caso, en la controversia teórica en torno a lo fantástico subyace otra delicada cuestión que nos parece no menos interesante, su consideración como género. Si Todorov o Malrieu, al formular sus teorías lo que hacen es una caracterización del género —por tanto, parten de la idea de que lo fantástico es un género literario—, Louis Vax, por el contrario, opina que lo fantástico está en función de las obras que lo nutren de contenido y que, por tanto, es un concepto en constante evolución. Por una parte, Vax parece negar, pues, que lo fantástico pueda alcanzar la categoría de género literario, aunque, por otra, tenemos la impresión de que no sigue este criterio cuando él también aporta su definición de lo fantástico. En nuestra opinión, si admitimos que lo fantástico está en función de la singularidad de las obras, el que un determinado número de estas se vincule al concepto de fantástico, implica que, dentro de su diversidad, comparten a priori ciertos rasgos comunes. Lo fantástico es una categoría abierta, pero ello no impide que se deba admitir como necesaria la existencia de ciertos elementos caracterizadores. Si no partimos de este presupuesto no sería posible explicar algo tan simple como el propio hecho de que se hable de lo fantástico. De una u otra forma, los críticos aceptan que se trata de un “¿modo literario?”, “¿categoría?”, “¿género?”, que cuenta con unos rasgos definitorios propios, si bien los caminos para llegar a su caracterización como tal no siempre son coincidentes.

Bibliografía

- Abad, F. (2001): Literatura Fantástica y Literatura maravillosa: una anotación léxica. In: Fariña & Troncoso (2001: 51-56).
- Arán de Meriles, P. O. (1991): Texto y lector en el relato fantástico. *ETC Ensayo-Teoría-Crítica* II-2: 39-44.
- Baronian, J.-B. (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Barrenechea, A. M. (1985): La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género. In: *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz. 45-54.
- Barrenechea, A. M. (1991): El género fantástico entre los códigos y los contextos. In E. Morillas Ventura (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela. 75-81.
- Belevan, H. (1976): *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama.
- Bozzetto, R. (2004): *Les frontières du fantastique: Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Caillouis, R. (1966): *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard.
- Campra, R. (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento.
- Castex, P.-G. (1987): *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- Ceserani, R. (1999): *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Fariña Busto, M. J. & M. Dolores Troncoso Durán (eds.): *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Anton Risco*. Universidade de Vigo: Servicio de Publicaciones.
- Finné, J. (1980): *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturel*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- García de la Puerta, M. (2001): Hacia una delimitación de lo fantástico. In: Fariña & Troncoso (2001: 57-75).
- González Salvador, A. (1984): De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos* VII: 207-226.
- Herrero Cecilia, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Llopis, R. (1974): *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Lovecraft, H. P. (1994): *El Horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Malrieu, J. (1992): *Le fantastique*. Paris: Hachette.
- Mellier, D. (1999): *L'Écriture de l'excès: Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion.
- Prince, N. (2008): *Le Fantastique*. Paris, Armand Colin.
- Puzin, C. (1984): *Le fantastique*. Paris: Fernand Nathan.
- Raymond, F. & D. Compère (1994): *Les maîtres du fantastique en littérature*. Paris: Bordas.
- Risco, A. (1982): *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- Risco, A. (1987): *Literatura fantástica de la lengua española: Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.

- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Trancón Lagunas, M. (1992): Periodismo y cuento fantástico en el Romanticismo español. In: G. Oliver & H. Puigdomènech (eds.) *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: P.P.U. 425-431.
- Trancón Lagunas, M. (1995): Lo fantástico como transgresión: el cuento fantástico en la prensa romántica madrileña. In: A. Romero Ferrer, F. Durán López & Y. Vallejo Máiquez (eds.) *De la Ilustración al Romanticismo, 1750-1850. VI Encuentro: Juego, fiesta y transgresión*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 619-624.
- Vax, L. (1970): *L'Art et la Littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Vax, L. (1981): *La obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.
- Vax, L. (1987): *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris: Quadrige/PUF.
- Viegnes, M. (2006): *Le Fantastique*. Paris: Flammarion.

LA FEMME À TRAVERS LES YEUX D'UN URANISTE

ESTRELLA DE LA TORRE GIMÉNEZ

Universidad de Cádiz
estrella.delatorre@uca.es

Abstract: Surrounded by women since his childhood, the uranian Eekhoud never excluded them from his life or his literary work. A motherless child early in his life, some women became veritable accomplices, including his grandmother, his great aunt and his wife Cornélie, and he in turn gave women a privileged role in his novels, in many of which they are the protagonists. Through his fictional heroines he manages to convey his true feelings, his critique of the bourgeoisie complacency, and his attitudes toward anything he loved or abhorred. The female figure became for him the driving force between his true nature and a society of which he was aware he was an outcast.

Keywords: Georges Eekhoud; women; social critique

Malgré la négation qu'Eekhoud lui-même fit de sa nature uraniste et le voile de silence que les critiques successifs jetèrent sur une réalité qui s'avéra honteuse pendant des années, il n'en subsiste actuellement aucun doute.

L'origine de l'homosexualité inspire beaucoup d'idées reçues. On dit que les homosexuels ont peur des femmes. On dit qu'ils sont trop attachés à leur mère, qu'ils l'aiment trop pour pouvoir aimer d'autres femmes. On cherche dans le comportement des mères ou la personnalité des pères les indices de ce qui aurait pu jouer un rôle dans l'homosexualité d'un fils. Dans le cas de Georges Eekhoud les deux dernières prémisses n'ont pas pu être décisives dans sa nature homosexuelle, ses parents étant morts quand il n'était qu'un enfant. Par ailleurs, ni à travers ses paroles ni à travers ses œuvres aucun soupçon de crainte face aux femmes ne se laisse entrevoir ; au contraire, les femmes s'érigent parfois en modèles à suivre.

La plupart des psychologues affirment que le rapport des homosexuels et des femmes n'est pas qu'opposition ou ignorance. Entre eux, il y a des amitiés intenses, des attachements particuliers. Être homosexuel, c'est aussi une certaine façon d'être avec les femmes. S'ils ne les désirent pas, ils ont souvent d'elles une image spécifique. Certaines leur inspirent même une véritable vénération. Les rencontres entre les femmes et les homosexuels sont aussi diverses que les propres individus. Pour arriver à comprendre les sentiments que les femmes provoquaient chez Georges Eekhoud il faut distinguer les deux manières distinctes de l'aborder à travers ses écrits. D'un côté, les traces que les femmes de sa famille ont laissées dans sa mémoire sélective et qu'il récupère dans les deux articles qu'il insère dans les numéros 119 et 123 de *La Belgique artistique et littéraire* du 1 mars et 1 juin 1914 respectivement ; d'un autre, sa façon d'insérer les différents comportements féminins dans sa production littéraire.

Si dans le premier cas, Eekhoud rend justice à toutes ces femmes responsables directes de son éducation, en commençant par sa mère, qu'il perd à l'âge de six ans, pour passer revue aux souvenirs laissés par ses grands-mères, ses tantes, ses cousines, sans oublier l'hommage posthume à ces amies maternelles qui allaient jouer un rôle déterminant dans ses prédilections esthétiques, quand on passe à analyser ses créatures réinventées, il est incontestable que la plupart de ses protagonistes féminins ne sont que des sosies de lui-même.

Sa femme mérite un chapitre à part. L'énigme des rapports maintenus avec elle restera irrésolue pour toujours. Eekhoud la mentionne rarement. Le premier document où apparaît son nom est daté de 1881, sur l'exemplaire de la biographie d'Henri Conscience dont il lui fera cadeau, il y inscrit la dédicace suivante : «A Cornélie Van Camp. Souvenirs affectueux. Son ami Georges Eekhoud». Plusieurs années plus tard, en 1914, il va lui consacrer la dédicace de ses «Souvenirs» en lui prouvant son grand amour et sa reconnaissance pour tout ce qu'elle lui avait donné pendant leurs vingt-sept ans de mariage :

Je ne pouvais mieux faire que de vouer ces *mémoranda* au plus cher de tous ces êtres, à mon admirable compagne sans laquelle en dépit des autres sollicitudes qui me furent témoignées, il ne m'aurait jamais été possible de vivre ma vie jusqu'au bout.

S'il ne sera point parlé directement d'elle dans ces pages c'est que sa présence les imprègne constamment, que son esprit les vivifie tout entières, c'est qu'elle est l'âme et le cœur, et c'est à elle que l'auteur rapporte non seulement tout ce qui lui a été inspiré de tendre ou de bon, mais encore tout ce qu'il aura pu réaliser

de beauté, et si tant d'êtres me furent sympathiques, c'est qu'ils m'apparurent illuminés aux reflets de cette lumière de sagesse, de cette flamme de bonté qui m'éclaira et me réchauffa aux heures les plus froides et les plus noires¹.

Probablement une homosexualité qu'il fallait cacher fut la responsable directe d'un mariage de longue durée avec Cornélie Van Camp, la cuisinière de sa grand-mère. Un mariage que l'on pourrait considérer de convenance pour le couple. Cornélie quittait son rôle de domestique de la famille Eekhoud pour devenir l'épouse d'un écrivain qui possédait déjà une certaine renommée. Pour Eekhoud, âgé de trente-trois ans, cette union symbolisait son entrée dans la normalité sociale. Il ne pouvait pas changer la société puritaine de cette fin du XIX^e siècle qui n'acceptait que ce qui restait dans la norme morale établie, et l'homosexualité n'y avait pas de place. Appartenant à une bourgeoisie qu'il allait renier toute sa vie, Eekhoud était obligé de jouer son rôle d'homme respectable, même si le cercle de ses intimes connaissait sa véritable nature. L'union avec Cornélie lui conféra le statut souhaité.

Même si nous n'avons pas de preuves évidentes, quand on lit son journal posthume et les lettres adressées à ses amants masculins, on peut affirmer que son épouse fut toujours au courant de ses aventures en gardant son rôle de compagne protectrice et soumise aux caprices de son mari. Elle personnifia chez Eekhoud le fils jamais eu, et sur son lit de mort elle l'appela encore «mon enfant».

Eekhoud savait que l'acceptation de son homosexualité par Cornélie n'était pas habituelle parmi les femmes. Le plus bel hommage que le romancier lui consacre c'est la réincarner dans la Blandine d'*Escal-Vigor*. Travaillant au château du comte Henry de Kehlmark, Blandine devient sa maîtresse et plus tard une amie capable de tous les sacrifices même si elle était au courant de ses préférences envers le jeune Guidon Govaertz.

Mais habituellement, quand les personnages féminins d'Eekhoud reconnaissent des uranistes, leurs réactions sont d'une sauvagerie intolérable. Les villageoises capturent Guidon et le violent. Le «coupable» de «Le Quadrille du lancier» sera tué par un groupe d'affolées: «[...] elles voulurent en finir avec l'androgynie qui les avait débauchées. [...] À défaut de sève, elles se gorgeraient de sang. Lui, cependant, continuait de rire aux démons²». Nous rencontrons pareille réponse dans le conte «Appol et Broucard» de *Mes Communions*: «Seules ! Les femmes de la bande, avec cet instinct de ja-

¹ G. Eekhoud : «Souvenirs», *La Belgique artistique & littéraire*, 1914 : 119 et 123, p. 321.

² G. Eekhoud : *Le Cycle patibulaire*, Paris : Société du Mercure de France, 1896 : 318.

lousie que leur inspirent les grandes amitiés d'homme à homme, celles-ci fussent-elles même fraternelles et platoniques, en voulaient sournoisement aux inséparables³. C'est une femme qui est la responsable de la mort des deux protagonistes.

Les femmes réelles

Dans le premier des deux articles apparus dans *La Belgique artistique et littéraire*, celui du 1^{er} mars 1914, Eekhoud esquisse brièvement les portraits des membres de sa famille paternelle et maternelle. Il nous présente ses deux grands-mères, Euphrasie Paridaens, la mère de son père, et sa «bonne maman» maternelle, Cornélie Smits, une jeune fille «blonde et rose», appelée dans sa jeunesse la «Belle Hollandaise». C'est dans le deuxième des *Souvenirs* où il développera en détail ses rapports avec sa «bonne maman» et avec d'autres femmes responsables de son éducation.

Mais celle que retient l'attention d'Eekhoud dans cette première livraison de ses souvenirs c'est sa tante Marie, la sœur cadette de sa mère, femme idéalisée par l'auteur car elle «succombait à la maladie, mais surtout à la douleur, le 2 mars 1855, c'est-à-dire moins d'un an après ma naissance⁴».

Si l'on cherchait une égérie parmi les femmes que l'écrivain connut pendant sa vie, celle-ci serait sa tante Marie. Il ne la connaissait qu'à travers un portrait fait par une amie, des lettres adressées à sa mère et à sa petite sœur, la mère de l'écrivain, et surtout par ses poèmes réunis par des amis et publiés à La Haye sous le titre de *Poésies de Marie O...* Une de ses odes dédiée «aux habitants d'Anvers à la veille d'une exécution capitale», que Eekhoud compare «au Victor Hugo de *Claude Gueux* et du *Dernier Jour d'un Condamné*» (Id. p. 325), inspire à l'écrivain sa nouvelle «Tante Marie» de *Mes Communions*, à laquelle il donnera pour épigraphe les derniers vers du poème de sa tante dont les premières lignes résument son attachement à celle qu'il avait sublimée : «Oui, je reprends ton touchant petit livre, chère exaltée, et je me récite pieusement ces vers de généreuse révolte et à la fois de pitoyable communion adressés *aux habitants d'Anvers la veille d'une exécution capitale*⁵.»

Passionnée de George Sand : «son culte pour la célèbre romancière alla jusqu'à l'imiter dans ses manies garçonnières même les moins compatibles

³ G. Eekhoud : *Mes Communions*, Paris : Société du Mercure de France, 1897 : 322.

⁴ G. Eekhoud : «Souvenirs», *op.cit.* : 331.

⁵ G. Eekhoud : *Mes Communions*, *op.cit.* : 152.

avec sa santé délicate [...] On sait que l'auteur du *Mauprat* fumait la pipe comme un sapeur. Tante Marie s'arrêta au cigare⁶». Grande liseuse, elle travaillait toute la nuit à écrire. Mais ce qu'Eekhoud admire chez ce fantôme adoré c'est son «exquise sensibilité» qu'il croit avoir héritée. «On peut dire de Marie qu'elle était tout cœur. Elle fut même la victime de cette affectivité passionnée. Le sentiment la consuma. Sous des dehors doux et placides, un peu concentrés, elle cachait un enthousiasme allant jusqu'à l'exaltation. Le beau dut souvent l'émouvoir à la faire saigner⁷.»

Entre la tante et le neveu existait une complicité de sentiments et de goûts assez forte. Leur attrait pour les marginaux, les voyous, les hors-la-loi et leur goût pour la littérature, les avaient unis pour toujours.

Femme trop subversive pour son temps, elle consacre un poème à son fils, mort quand il n'était qu'un bébé, où les derniers vers distillent une profonde rancœur contre ce Dieu prétendument bon et juste :

Sans doute c'était trop et ce bonheur auguste
 Devrait tenter le ciel qu'il m'ouvrait ici-bas !
 Mais pour nous les reprendre, o Dieu bon, o Dieu juste !
 Ces enfants adorés ne nous les donnez pas !⁸

Quand Eekhoud rédige la suite de ses *Souvenirs* trois mois plus tard, il récupère les figures de sa grand-mère maternelle, sa mère, quelques tantes paternelles, deux groupes d'amies de sa mère sans oublier sa servante Yana qui lui apprit le flamand quand il avait déjà six ans : «car quoique mon père sût cette langue, il ne s'en servait jamais ni avec ma mère, qui l'ignorait d'ailleurs, ni avec moi, ni devant moi, avec personne de la famille⁹». Il les fait sortir de sa mémoire sélective pour les ressusciter en fonction des traces qu'elles ont laissées dans son évolution postérieure. Incontestablement idéalisées en fonction de sa reconnaissance filiale et de son travail d'artiste, il arrive à corriger l'un de ses biographes en l'accusant d'injuste :

Et dire qu'on a pu dire dans une étude bien trop flatteuse pour l'écrivain, mais bien erronée et fantaisiste au point de vue biographique, que j'avais eu une enfance, une adolescence et une jeunesse si sevrées de tendresse que je ne devais jamais pardonner à la société la détresse et l'abandon dont je fus victime !

⁶ G. Eekhoud : «Souvenirs», *op.cit.* : 328.

⁷ *Idem.*

⁸ G. Eekhoud : «Souvenirs», *op.cit.* : 329.

⁹ *Ibid.* : 327.

Bien au contraire peu d'enfances et de débuts dans la vie furent plus privilégiés que les miens. (p. 215)

L'enfant dont la mère est morte quand il n'avait que six ans et qui a perdu son père deux ans plus tard, peut conserver dans sa pupille leurs traits physiques mais il est impossible qu'il soit capable de retenir dans sa mémoire les traits distinctifs de leur caractère et encore moins risquer des conclusions propres d'un adulte : «Je ne connus jamais deux êtres moins affectés, plus naturels, plus exempts de toute pose, plus droits, plus loyaux et plus honnêtes que mes parents» (p. 218).

L'écrivain condense la nature de sa mère dans quelques qualificatifs : «une exquise nature d'artiste, prompte à se fâcher mais aussi à s'attendrir, le cœur sur la main» (p. 217). Sans l'avoir jamais connue, il se veut héritier de toute une série de vertus que cette femme lui avait léguées : «[...] le souci d'une aristocratie bien comprise, d'une règle de conduite dictée par une conscience sans détours et sans artifices, d'un goût très vif et en quelque sorte instinctif pour les gestes héroïques, pour les arts, la beauté, l'élégance native, c'est-à-dire pour une élégance spontanée adéquate au personnage et qui se concilie avec l'apparent débraillé, les écarts de langage, la rude désinvolture, le rythme un peu bourru mais si entraînant et si cordial de nos gens du peuple.» (pp. 221-222)

Cette mère reste une chimère fruit des commentaires de celles qui réellement avaient couvé son enfance et sa jeunesse, sa grand-mère et sa grand-tante maternelles. La «Bonne Maman» lui accorda l'affection maternelle que sa fille ne put pas. Quand Eekhoud n'était qu'un petit enfant, elle lui donna tous les caprices, pendant ses débuts comme écrivain, grâce à elle il arriva à publier ses premiers recueils de vers à Paris, chez Jouaust.

L'autre bienfaitrice fut sa grand-tante Gossen, Mme. Nancy Gossen, sœur utérine de sa «Bonne Maman», une «Véritable grande dame» qui «porte sa fortune avec une grâce toute aristocratique» (p. 222). C'est elle qui lui inspira la douairière de Kehlmark dans *Escal-Vigor*. Comme le personnage de sa nouvelle : «[...] elle avait bien été forcée de convenir de la supériorité des sentiments, du tact et de l'éducation d'une caste de plus en plus réduite et qui aura bientôt complètement disparu» (p. 224). Femme d'esprit, Eekhoud n'oubliera jamais le commentaire qu'elle fit au «geste tragique mais scabreux» qui finit sa nouvelle «Marcus Thybout» incluse dans ses *Kermesses*, quand le protagoniste, avant d'expirer, accueille ses génitaux coupés : «Et le

dernier soupir de Marcus Thybout *les caressa*¹⁰». La bonne femme, au lieu de se scandaliser, se limita à dire : «Tout cela ne serait rien [...] s'il n'y avait pas à la fin de cette histoire certaine paire de moustaches qui n'est vraiment pas à sa place... Tu sais, Georges, ce que je veux dire...» (p. 225), euphémisme que l'auteur considéra «digne d'une marquise du XVIII^e siècle».

Il n'oubliera pas sa tante Elise, devenue sœur Cécile ; sa cousine Mina, filleule de sa mère et fille de son oncle Oedenkoven, «l'industriel, à la Fabrique» qui lui fournira le décor pour la *Nouvelle Carthage* ; de sa famille gantoise, la tante Van Dinter et ses filles Nancy et Florence, plus âgées que lui et qui le gâtaient probablement en excès.

Mais l'univers féminin d'Eekhoud resterait incomplet sans la présence de quatre amies de sa mère qui, après sa mort, allaient s'occuper du petit orphelin. Il préfère garder l'anonymat des chères B, deux vieilles sœurs : «Virginie m'apprit l'histoire de France tout comme Sophie fut mon premier professeur d'esthétique dramatique» (p. 232) ; et des O : «[...] toutes jeunes encore et se montraient aussi élégantes curieuses de nouveautés, adeptes des modes nouvelles que leurs voisines demeuraient au passé, réfractaires aux progrès et aux innovations» (p. 238)

Le rôle qu'Eekhoud accorde à ces quatre femmes dans son évolution artistique postérieure est à considérer : «Les B... me furent les muses de la tradition, les O..., celles du progrès. Qui sait si ma production tour à tour sereine et exaltée ne résulte pas de ces deux influences ? N'arrive-t-il pas à celles-ci de concorder en parfaite harmonie dans une même œuvre à quelques pages d'intervalle ? Ou ma mélancolie et mon pathétique ne proviendraient-ils souvent de la compétition, voire du conflit de ces Muses ?» (p. 236)

Si André Gide a longtemps gardé le souvenir émerveillé de femmes féériques aperçues furtivement le soir d'un bal auquel il n'avait pas l'âge d'être convié¹¹, Georges Eekhoud a aussi idéalisé toutes les femmes qui ont peuplé ses premières années, il les a réinventées en les parant d'un voile d'imaginaire. À l'exception de sa «Bonne maman», qu'il a perdue quand il avait vingt-cinq ans et qu'il a eu le temps de bien connaître, l'imagerie homosexuelle d'Eekhoud a transformé le restant des autres femmes réelles en femmes imaginaires. C'était une autre façon de les faire exister.

Si l'on compare ses «souvenirs» des femmes aimées avec ceux des hommes, Eekhoud donne beaucoup plus d'importance aux premières. L'uni-

¹⁰ G. Eekhoud : *Kermesses*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1887 : 74.

¹¹ Consulter *Journal : 1887-1925* d'André Gide, où il inclut *Et Nunc Manet In Te*, Paris : Gallimard, 1954.

vers féminin de ses années d'enfance et de jeunesse forge non seulement son avenir mais aussi ses goûts et sa nature d'artiste.

Les femmes inventées

La littérature conféra à Eekhoud le pouvoir de créer un autre univers féminin. Refait parfois à partir de femmes réelles comme l'admiree tante Marie, qui joue le rôle de protagoniste dans «Tante Marie», ou son épouse réinventée dans l'héroïne d'*Escal-Vigor*, ou même la tante et la cousine d'Anvers qu'il récupère dans *La Nouvelle Carthage*; la plupart de ses héroïnes ne sont que des transpositions de lui-même. Si dans la pièce de Plaute *Amphitryon*, le dieu Mercure prend les traits du valet Sosie en adoptant une parfaite ressemblance avec lui, Eekhoud fera de plusieurs des personnages féminins de ses récits des sosies de lui-même. Elles manifestent ses mêmes goûts, ses mêmes hantises. Personnages ambigus, problématiques, ils ne se sentent pas bien dans leur peau et sont obligés de faire semblant dans une société qui n'accepte que la femme bourgeoise traditionnelle, affectueuse et docile.

C'est difficile d'aborder les raisons profondes qui poussèrent Eekhoud à se réincarner dans ses héroïnes. De prestigieux psychanalystes comme Freud¹² ou Otto Rank¹³, ont essayé d'expliquer ce phénomène utilisé assez souvent par les artistes. Selon Freud, la construction des doubles par certains individus peut représenter une résurgence du narcissisme primaire refoulé depuis l'enfance, l'invocation du surmoi ou la réalisation de désirs interdits. Il s'agirait de la projection par le sujet de ses problèmes psychologiques dans ses rapports avec les autres. Avant Sigmund Freud, Otto Rank, qui publia la première étude psychanalytique sur le double en 1914, affirmait que le fait de recréer un double est basé sur une croyance dans la survie, après la mort de l'être humain, d'un double appelé son «âme immortelle». C'est une manière de se défendre contre l'angoisse de mort, c'est comme si après la mort, un autre nous-même pourrait continuer à vivre. Eekhoud ne fait qu'affirmer sa nature détournée en se recréant dans ses personnages.

Verhaeren, dans un article paru le 18 septembre 1892, dans *L'Art Moderne*, commentait à propos des femmes du *Cycle Patibulaire* :

¹² S. Freud : *L'Inquiétante étrangeté* dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1933.

¹³ O. Rank : *Don Juan et le double*, Paris : Payot, 1973.

En face des larrons, des traqués et des fouaillés, qui, pour rester libres, mènent une vie d'enfer, Eekhoud a dressé plusieurs types de femmes admirables de soumission et de fidélité totales. Telles figures sont d'une humanité toute de larmes et de bonté. Elles planent sur les récits come de belles lumières. Leur psychologie tout autant que celle des parias auxquels elles ont voué leur âme se dévoile magistralement ajourée d'analyse. Et c'est Gentillie et c'est Blanchelive-Balnchelivette, caractères extrêmes, cœurs de résignation poignante, chiennes de sacrifice, aussi simples et accueillantes devant la mort que devant la vie. Le drame obscur et âpre, tragique et familier de l'existence rebelle et pourchassée, est enfermé dans la cave de leur pensée pour n'en sortir qu'en phrases courtes, en actes audacieux et décisifs, en dénouements terribles et logiques. Le crime et le vice y apparaissent comme de belles fleurs écarlates¹⁴

Dans les récits de Georges Eekhoud apparaissent ici et là des femmes soumises à leurs pères, à leurs amants ou à leurs maris mais le romancier préfère des types moins conventionnels où il arrive à se montrer lui-même à travers leurs préférences et leurs dégoûts.

Comme le jeune Santo, de «La Bonne leçon», du *Cycle patibulaire*, Eekhoud éprouvait probablement la même «aversion biblique» pour la femme trop «dévouée» :

O ces amantes [...] j'éprouve pour elles l'aversion biblique, elles sont les troubleuses et les diversionnelles qui écartent les pensées altruistes et les vœux virils, elles ne se dévouent que pour endormir, amoindrir et ravalier les ardents et les forts ; elles minent les colosses aux pieds desquels elles feignent de s'étendre ; elles sont souffleuses d'égoïsme, de coupable désintéressement, de détachement du devoir ; pour les milliards de brutes qu'elles fournissent à la consommation terrestre, combien ont-elles fait avorter les grâces, les vocations, les génies, les âmes surhumaines¹⁵ !

Il préfère la liberté sexuelle montrée par les jeunes campagnardes de sa nouvelle «Partialité» :

D'avance leurs yeux hardis et lascifs scrutent et palpent sans vergogne les formes de leurs épouseurs. Femelles solides comme les mâles, aussi libres que leurs compagnons de charroi et de culture, trayeuses sans préjugés ; pour peu que le poursuivant temporise, elles sont capables de lui déclarer à brûle-sarrau leur légitime envie et même d'essayer leur coucheur avant les noces. [...] comme elles disent, on n'achète pas un bœuf pour un taureau ! (p. 31)

¹⁴ É. Verhaeren : *L'Art Moderne*, 18 septembre 1892 : 300.

¹⁵ G. Eekhoud : *Le Cycle patibulaire*, *op.cit.* : 274.

Si l'auteur cachait son côté féminin sous une apparence masculine, il imagine des femmes androgynes, comme Chardonnerette chez qui «L'insexuel compliquait l'indéterminé de l'âge. Le visage tenait d'un garçonnet autant que d'une gamine, le corps eût convenu à un éphèbe comme à une adolescente¹⁶», et dont le caractère ne se correspondait pas avec sa prétendue féminité : «Elle transpirait la subversion, l'anomalie, l'en-dehors» (p. 239). Nous rencontrons les mêmes «anomalies» chez Clara Mortsel, la future comtesse d'Adembrode de la *Faneuse d'Amour*, qui avait été une fille bizarre depuis son enfance. Physiquement plus proche d'un enfant que d'une fille : «[...] musclée et sanguine comme son père»¹⁷; comme la précédente, son caractère s'éloigne de sa nature : «Des parents plus désœuvrés que les siens eussent certainement remarqué sa sensibilité extrême à l'action de la couleur, du parfum et du son ; ils auraient même été alarmés plus d'une fois par la bizarrerie de ses affinités et de ses répugnances sensorielles¹⁸». Ayant comme idole Jeanne d'Arc, elle aurait aimé : «de vivre en homme avec les hommes, en les conduisant de victoire en victoire» (p. 94).

L'écrivain n'a jamais dissimulé ses préférences sociales. Les faibles, les humbles, les marginaux l'avaient toujours attiré, même quand il allait à la recherche de possibles amants passagers. Il inclut dans ses récits des femmes qui sont charmées par la même «élite» des bas-fonds. Il réussit à nous les faire aimer, elles agissent en liberté et, si leurs actes et leurs choix les poussent à l'échec et au malheur, le lecteur arrive à s'identifier avec elles.

Parmi ces femmes «bizarres» ressortent la petite «Hiep-Hioup», qui : «[...] ne recruta de galants que parmi les manouvriers de passage, les porteballes, les forains, les valets infimes ou parmi les braconniers qui l'associaient comme recéleuse ou comme chienne de garde à leurs entreprises. [...] Comme ceux de sa gent, elle n'en voulait qu'à l'autorité, au garde-champêtre, au gendarme, au juge, aux riches et à leurs salariés¹⁹.»

Ou Gentillie, une fille de bonne famille, qui préfère les «mauvais garçons». Fiancée avec Sander Bischbosch «un gaillard, de l'avis de tout le monde», elle le refuse pour suivre le méchant Pintloon qu'elle n'avait jamais vu mais qu'elle connaissait «par tout le mal que le village raconte» (p. 98); «Oui, plus ils le disent laid, repoussant et sordide, plus je me le représente aimable, appétissant, plein de ragoût» (p. 99). Elle arrive à le rencontrer et le

¹⁶ G. Eekhoud : *Le Cycle patibulaire, op.cit.* : 238

¹⁷ G. Eekhoud : *La Faneuse d'amour*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1925 : 10.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ G. Eekhoud : *Le Cycle patibulaire, op.cit.* : 46-47.

suit pour toujours malgré la mauvaise vie qu'il lui inflige pendant leur union en commun et, plus tard, à travers leur fils, héritier de la méchanceté du père.

Inoubliable la petite Chardonnerette, la «Madelaine des voyous», qui se donnait avec plaisir aux hommes : «Plus ils semblaient rafalés et miséreux²⁰», jusqu'au point de s'identifier avec eux : «elle s'imprégnait de généreuse et virile essence, elle se modelait sur ses amants. La race des pouilleux héroïques avait façonné ses appas à leurs mains gourdes, à leurs grosses bouches convulsives de Tantales assoiffés de honte et de justice» (p. 247).

Mais c'est chez Clara Mortsel, protagoniste de *La Faneuse d'amour*, qu'il inscrit son autre «moi» de manière indubitable. «Sa partialité pour les ouvriers, loin d'avoir été corrigée par l'éducation, croissaient, gonflaient avec l'ardeur d'une suggestion rare, d'un sentiment incompris» [...] «sa tendresse pour le peuple ne se manifesta plus, mais la dévora d'une passion intense et inextinguible comme un feu souterrain²¹».

Chez elle, se combinent les deux attractions ressenties par Eekhoud jusqu'à sa mort, les voyous mais aussi les jeunes campagnards, incarnations vivantes de sa Campine bien aimée. L'auteur et son héroïne renient de leurs attaches urbains et de tout ce que la ville renferme : «le progrès, le monde banal, les journaux, les modes, les bureaux, les prisons, les casernes, les écoles, les hospices, les rues rectilignes, les impostures de la civilisation» (p. 93).

Comme son créateur, elle était un être raisonnable et normal qui répudiait les goûts exceptionnels de sa seconde nature : «Elle devint forcément dissimulée et cacha ses appétences comme on tient cachées ses pudeurs» (p. 44). À la manière d'Eekhoud : «Elle se délectait [...] aux mouvements brusques de ces francs travailleurs, à leurs coups de reins et de jarrets, à leurs postures de gymnasiarques [...] elle éprouvait des rages de se jeter à leur coup, d'être mordue et broyée, mais finalement possédée» (p. 46).

Elle aurait osé avouer son penchant pour le peuple, les humbles, mais elle n'entreprit de le faire parce que ces prédilections passèrent au domaine sexuel :

Peut-être eût-elle proclamé ses prédilections malgré le monde et les lois sociales, si ce besoin de se dévouer, de se ravalier, d'être complaisante à des gens au-dessous d'elle, de consoler les gueux de leur abjection en partageant celle-ci, si ces élans de sœur de charité ne s'étaient compliqués de curiosités physiques, d'aspirations à des voluptés exceptionnelles, de désirs d'anges épris de simples hommes et anxieux de choir à n'importe quelle profondeur pour retrouver ces

²⁰ G. Eekhoud : *Mes Communions*, *op.cit.* : 245.

²¹ G. Eekhoud : *La Faneuse d'amour*, *op.cit.* : 40.

êtres faits d'argile et d'ouvrir des trésors de caresses et de douceurs aux victimes de nos conventions, souvent les élus de la Nature, souvent les plus beaux et les meilleurs d'entre nous. (pp. 40-41)

Nous connaissons, grâce à l'excellent travail de Mirande Lucien *Eekhoud le rauque*, les mauvaises fréquentations sexuelles de Eekhoud, amants potentiels qu'il allait chercher dans les bas quartiers bruxellois. Clara fréquente les mêmes personnages que son créateur : « Gabariers, « commis de rivières », « capons » des canaux, tenanciers clandestins, fripiers, rôdeurs de quais, aides-bateliers, mousses en rupture d'engagement, arrimeurs en ribote, proxénètes des deux sexes » (p. 51).

L'attraction sexuelle envers des hommes plus jeunes, ressentie par Clara et par son créateur, se manifeste dans d'autres personnages féminins. L'histoire imaginée par le narrateur de « Blanchelive... Blanchelivette », qui se complait à imaginer une possible possession d'un jeune travailleur par une femme riche qui le regarde faire. Histoire jamais accomplie car elle n'a existé que dans l'imagination d'un voyeur, Eekhoud la récupère dans sa *Faneuse d'amour*.

Clara Mortsel représente la femme possédée par une « rage charnelle » qui est habituellement matérialisée en un mâle. Elle agira avec l'homme aimé, Sussel Waarloos, plus jeune et socialement inférieur à elle, comme l'aurait fait un homme enragé. Oubliant qu'elle est mariée, elle va le forcer à faire l'amour quand, accablé par la fièvre, il n'est pas conscient de ses actes. Il s'agit d'un acte de violation, crime accompli communément par des hommes, mais que la nature révoltée de l'héroïne la pousse à reproduire. Elle, qui avait aimé les hors-la-loi, le devient à son tour par un acte d'amour.

C'est la nouvelle « La Tentation de Minerve » de *Mes Communions*, qui reproduit plus fidèlement l'autre je d'Eekhoud dans la personnalité de Mme. Hélène de Gasparheyde. Dans ce récit, l'écrivain arrive à renfermer incontestablement l'histoire sentimentale vécue avec le jeune écrivain Sander Pierron à qui l'auteur dédicace son conte.

Nous connaissons l'évolution de leur histoire d'amour à travers les lettres envoyées par Eekhoud, entre le 17 mars 1892 et le 26 février 1927, à son jeune amant²². Une union sentimentale qui, même si elle finit plusieurs années avant la mort d'Eekhoud, se transforme en une éternelle amitié qui perdure jusqu'au jour des funérailles de l'auteur anversois.

²² G. Eekhoud : *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de G. Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927)*, Lille : Cahiers GKC, 1993.

Eekhoud, trente-huit ans, un auteur déjà consacré, qui jouit d'un certain prestige parmi les intellectuels belges, connaît le jeune Pierron âgé de vingt ans, qui débute dans la carrière littéraire. Ils resteront éblouis l'un par l'autre dès leur première rencontre. Chez Sander, il s'agit tout d'abord de l'admiration d'un élève par un maître, admiration qui allait se transformer en amour quelques mois plus tard. Eekhoud restera flamboyé par son futur amant dès leur première rencontre. Il lui écrit, le 13 avril 1892 : « Aussitôt je vous ai placé dans ma galerie d'amis de lettres et de cœur et vous me direz si vous êtes content de votre voisinage » (p. 68). Sander Pierron révélera sa première impression face au maître dans un numéro de 1893 de la *Revue Rouge* : « C'était bien la tête que je m'étais figuré, [...] ; c'était bien là le noble lettré qui dans ses pages mettait tant d'amour et de pitié qu'on aurait crainte d'en voir éclater les feuilles par leur trop plein de sentiment et de beauté²³ ». Eekhoud, dans un premier moment, adopte son jeune admirateur pour l'aider et le protéger, adoption qui se transforme en passion amoureuse.

Au moment de rédiger « La Tentation de Minerve », incluse dans la première édition de *Mes Communions* de 1892, Eekhoud commençait son roman sentimental avec Sander, une belle histoire d'amour truffée de moments passionnels qu'il inscrira dans sa nouvelle.

La rencontre entre Hélène de Gasparheyde, de quarante ans, et le baron de Presles, vingt ans plus jeune, renferme les mêmes sentiments perçus par Eekhoud et Sander le jour de leur première rencontre : « Sur le champ, la comtesse se sentit attirée vers lui par des postulations impérieuses ; elle fut conquise plus qu'elle ne l'aurait voulu, mais elle se jura à elle-même qu'il ne connaîtrait jamais de cette affection véhémement que les manifestations d'une pure amitié²⁴. » « La révérence prolongée qu'il lui fit en lui baisant la main tenait d'une admiration d'artiste et d'une ferveur de croyant » (p. 129).

Comme Eekhoud, Hélène jouissait d'un grand prestige de femme sage, ses amis l'appelaient « Minerve » : « Lettrée des plus délicates, érudite comme les femmes de la Renaissance, aussi loin de la pédanterie et de l'affectation que de la banalité, elle demeurait aussi charmante, aussi dévoteuse, aussi suavement féminine qu'une Jane Grey » (pp. 135-136). Le jeune Edmond se laisse éblouir par le physique de sa nouvelle amie mais surtout par son intelligence. Peu à peu commence une lutte des sentiments dans les cœurs des protagonistes. Les deux sont conscients de leur amour mais ils n'osent pas l'avouer. Ils se savent pécheurs car elle est mariée, ce conventionnalisme

²³ Cité par Lucien Mirande dans la préface aux *Lettres*, p. 15.

²⁴ G. Eekhoud : *Mes Communions*, *op.cit.* : 128.

social devient une barrière insurmontable. Elle arrive à imaginer à quel point les choses auraient été différentes si elle avait été un jeune homme comme lui, leur amitié n'aurait pas eu de frontières: «Quel dommage que je n'aie pas vingt ans et que je ne sois pas un garçon, comme toi? Quelle paire d'inséparables nous aurions fait! Complètement l'un à l'autre, n'est-ce pas, dans la peine et dans le plaisir! Toutes nos frasques nous les eussions commises ensemble, nous aurions fait bourse commune... Voire vie commune!» (pp. 134-135)

L'utilisation de la formule: «complètement l'un à l'autre [...] dans la peine et dans le plaisir» renferme l'idéal subconscient du mariage entre homosexuels, tout à fait unimaginable dans la société où Eekhoud et Sender essayaient de survivre. Eekhoud laisse dire à son héroïne ce qu'il aurait aimé crier à tue-tête.

L'amour ne pouvait pas rester renfermé dans les cœurs des protagonistes de la nouvelle, comme il ne le restait pas chez Eekhoud et Sander. Finalement ils se donneront l'un à l'autre en sautant sur des lois imposées mais jamais justifiées. Les mêmes raisonnements que l'auteur applique à l'acte d'insoumission réalisé par Hélène et Edmond sert à l'écrivain pour réhabiliter leurs propres actions: «Autour d'eux l'univers fulminait la réprobation et l'anathème, mais l'essor, la flamme de leur amour n'en jaillissait que plus démesurée. Et plus on les couvrait d'opprobres, plus ils touchaient au zénith des béatitudes» (p. 144).

Entouré de femmes dans son enfance, Eekhoud, qui se sentait sexuellement éloigné d'elles, n'allait jamais les exclure ni de sa vie, ni de son œuvre. Complices réelles comme sa grand-mère, sa grand-tante et surtout sa chère épouse Cornélie, il leur octroie un rôle privilégié dans ses œuvres. Grâce à ses héroïnes de fiction il arrive à exprimer ses vrais sentiments, ses critiques, ses goûts et ses dégoûts. Elles agissaient en fil conducteur entre sa vraie nature et une société d'où il se savait exclu.

MA GLÈBE EST FRUSTE, PLANE, VOUÉE AUX BROUILLARDS. . .

LOLA BERMÚDEZ MEDINA

Universidad de Cádiz
dolores.bermudez@uca.es

Abstract: The paper presents an analysis of the role played by the landscape (above all, the Belgian Campine) in Georges Eekhoud's *oeuvre*. Landscape was particularly prominent in his early work, and it was always associated with the national values presiding the emergence of Belgian literature. The defence of rusticity would be increasingly pervaded by sociological values (resistance against the “universal enlistment towards the bourgeois ideal”) as well as homoerotic values, which are at the root of practically the entire work of the Belgian novelist.

Keywords: Georges Eekhoud; landscape; homoeroticism

Aborder l'œuvre de Georges Eekhoud (1854–1927) du point de vue du paysage peut sembler superfétatoire compte tenu de l'étiquette «régionaliste¹» appliquée à l'œuvre de l'écrivain anversois. Or, à la lecture des romans ou des nouvelles de Georges Eekhoud, on s'aperçoit que les passages concernant la description des paysages sont relativement peu nombreux et qu'il ne s'agit,

¹Raymond Trousson dans sa «Présentation» des *Kermesses*, publiées en 1923, qui contiennent certains récits de l'édition de 1884 auxquels se sont adjoints d'autres de la série des *Nouvelles kermesses* de 1887, précise l'étiquette d'un Eekhoud régionaliste : «Régionaliste, Eekhoud échappe cependant au particularisme réducteur qui menace ce genre littéraire. Lui-même, peu avant sa mort, revendiquait pour ses livres une universalité fondée sur leur résonance humaine : «Par-delà ce terroir qui me tenait au cœur et aux entrailles comme l'attestaient *Kees Doorik* et les *Kermesses*, je communiais, je communierais de plus en plus éperdument avec toute l'humanité douloureuse et tragique», in : Georges Eekhoud : *Kermesses*, Paris-Genève : Slatkine, 1985 : VII–VIII. Cf. également Maurice Bladel : *L'œuvre de Georges Eekhoud*, Bruxelles : La Renaissance d'Occident, 1942 : 10, et Georges Rency : *Georges Eekhoud. L'Homme, l'Oeuvre*, Bruxelles : Office de Publicité, 1942 : 32.»

souvent, que de simples notations. En tout cas, la plupart de ses textes ne fournissent pas l'avalanche de ce genre de passages à laquelle on se serait attendu. Pourtant la nature existe bel et bien dans le texte : on y trouve—bien entendu—des allusions à la Campine anversoise, son pays d'adoption, mais non pas dans tous les récits ni avec l'intensité prévue par la légende eekhou-dienne, nourrie de ses propres aveux et de ceux de ses contemporains auxquels ont fait suite ceux de ses commentateurs². Un exemple, Verhaeren :

À le voir d'esprit ouvert à la curiosité universelle, à le suivre, commentant, traduisant, ressuscitant les poètes anglais, scandinaves, allemands, italiens, on le croirait cosmopolite. Au contraire plus que n'importe qui, dans son art, il est de son sol, de son pays, bien plus, de son village. Avant d'être flamand, il est Campinois. [...] Trop activement adore-t-il ses bruyères et ses plaines et leurs soirs et leurs nuits, trop pertinemment surprend-il le même langage chez les plantes et les bois, chez les bêtes et les gens, pour ne point conclure à leur identité foncière. La fruste et éloquente matière, la nature merveilleuse et éternelle, le monde des sens et de l'intellectualité communient en chacune de ses pensées, se manifestent en tout son rêve. Si la terre, l'horizon, les pierres, l'air, les brumes, les nuages, la pluie, la lumière n'étaient âmes attirantes et enveloppantes, comment justifier les lyrismes et les apothéoses ? Le sol patrial, le coin de dilection, le morceau de cœur qu'est pour Eekhoud la Campine anversoise, n'existent qu'autant qu'ils lui apparaissent : êtres émotionnels et divins³.

Si les mots de Verhaeren sont exacts, il est vrai également qu'ils se correspondent surtout avec certains passages retentissants du premier Eekhoud, la rusticité de la campagne campinoise de l'ensemble de ses premiers récits s'amenuisant—au profit de la ville d'Anvers ou de Bruxelles, toujours du côté des quartiers populaires—à mesure qu'avance son œuvre pour ne revenir explicitement matérialisée qu'à la fin de sa trajectoire dans un roman, *Le Terroir incarné* (1927), au titre hautement significatif. Le principe qui guide l'attraction vers une « glèbe est fruste, plane, vouée aux brouillards », tel qu'il en parle dans sa nouvelle « Ex-voto », reste intact et est toujours soutenu par une résistance féroce contre le faux progrès de la ville où se retranche l'embrigadement universel vers l'idéal bourgeois. Dans le choix d'un certain type

² «Ce qui frappe ici [l'œuvre d'Eekhoud], c'est d'abord l'instinct du terroir, circonscrit géographiquement tantôt dans les polders anversois, tantôt en Campine, parfois au cœur des quartiers populaires de Bruxelles», Jean-Baptiste Baronian, «Georges Eekhoud ou le terroir incarné», in : Georges Eekhoud : *Cycle patibulaire*, Bruxelles : Société de commercialisation Jacques Antoine, 1987 : 9.

³ Émile Verhaeren : *Pages belges*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1926 cité par bogros.blospot.com, publié le 7 juin 2007.

de personnages rustiques s'inscrit donc la haine des bourgeois mais aussi, et peut-être principalement, son attrait de la virilité qui est à la base de l'homérotisme⁴ dans lequel baignent ses romans. Entre l'habitat et l'habitant, Eekhoud s'incline pour/devant l'habitant. On pourrait même dire que c'est la description de l'habitant qui secrète l'illusion surplombante de l'habitat, contestant ainsi les déclarations d'Eekhoud lui-même : contrairement à l'*incipit* de «Jan Vogelzang et Frans Printemps» dans ses *Dernières kermesses* (1920), ce n'est pas tant l'*habitat* [qui] *fait l'habitant* mais bien plutôt l'habitant⁵ qui burine l'habitat.

S'il est donc généralement accepté que la géographie humaine domine, le cadre paysager reste tout de même incontournable : les romans, les nouvelles ou les contes d'Eekhoud sont fortement ancrés dans les paysages de Flandres : «Malgré les civilisateurs, les moralistes et utilitaires, j'exalte mon terroir, ma race et mon sang jusque dans leurs ombres, leurs tares et leurs vices⁶.» Quand, dans les romans de Georges Eekhoud, résonne la Campine

⁴ «Il [jeune charretier] quintessenciait la corporation. Au carrefour suivant, il vira, disparut, fouet claquant, char cahotant, la bouche goulue et les yeux incendiaires, rose et ambré, poignant de crânerie et de jeunesse : Antinoüs charretier.» *L'Autre vue*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1926 : 17–18.

⁵ «Ai-je besoin de vous dire que mon Don Juan était un simple rural du Polder anversoïse, un illettré qui n'avait jamais pu se monter le coup en lisant de romanesques aventures ? Vous connaissez ma prédilection pour les gueux. Jamais je ne me fis aux façons de ces androïdes appelés bourgeois, portant le même habit noir, le même plastron blanc, suffisamment articulés pour répéter avec leur journal : «civilisation — progrès — hydre cléricale-spectre rouge» ; mais qui loin de posséder une âme, ne révèlent plus même l'instinct de l'animal à face humaine si magnifiquement décrit par La Bruyère.

De tout temps mes sympathies allèrent aux humbles, à leurs mœurs, à leurs pittoresques habitacles, à leur langage imagé, à leur costume plein de ragoût. En ville, au fond de ce rutilant quartier maritime, je m'accostai tour à tour des débardeurs et des gabarriers herculéens semblant autant d'atlantes, des matelots et des bateliers moulés dans leurs grègues boucanées et leurs maillots de laine bleue et je recherchais même jusqu'au contact des irréguliers, des las-d'aller, des ratés du travail, trôlant, les mains en poche le long des quais, narguant les bons houleux pliés sous le faix, ou appuyés contre les garde-fou des ponts-tournants, crachant dans le bac du passeur et bayant à la manœuvre des allèges. [...] Mais le pacant, l'homme de la glèbe, membru, bien face, carré d'épaules, largement croupe ; le savoureux pitaud fait de violents contrastes : farouche et brutal, placide et féroce, lascif et sentimental, cynique et dévot, eut plus que ses congénères urbains le don de me séduire. Ainsi mon regretté séjour à la campagne fut marqué par maint compagnonnage spontané. Grâce à cette fraternisation complaisante, je connus l'héroïque pendar d s'agit», Georges Eekhoud : «Marcus Tybout», *Kermesses*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1944 : 54.

⁶ Dédicace de Georges Eekhoud à Iwan Gilkin dans *La Faneuse d'amour*, citée par Raymond Trousson, *op.cit.* : VII–VIII.

anversoise, le romancier la fait claironner. La description de la Campine est-elle condition requise pour assurer sa prégnance dans le texte? Y aurait-il des moyens autres que la couleur locale pour attester au XIX^e siècle la géographie flamande si, comme l'affirme Westphal dans son «Introduction» à *La Géocritique*, «la perception et la représentation de l'espace ne participent pas de l'évidence⁷»? Quelle est la nature de l'attachement d'Eekhoud pour sa terre natale? Quelle fonction joue le paysage dans ses récits? S'agit-il d'un espace qu'il exalte en tant que tel ou est-on en présence d'un lieu-prétexte à une revendication sociale, nationale, sexuelle ou esthétique?

Dans les paragraphes qui suivent, je tenterai de vérifier si les notations paysagères paraissant dans l'œuvre d'Eekhoud sont susceptibles d'informer sur des particularités qui viendraient à l'encontre de l'étiquette «régionaliste» trop rapidement accolée ou bien elles confirmeraient pleinement le cliché frappé par ses contemporains, un cliché «naturiste» qui va de pair avec son amour des déshérités⁸. La dialectique habitat/habitant⁹, le puissant ancrage spatial de son œuvre, l'étroite contextualisation de ses romans, la forte présence de l'auteur et la vigoureuse référentialité de ses textes ont peut-être contribué à faire que la lecture de l'œuvre d'Eekhoud s'intègre pleinement dans la perspective de la critique contemporaine, si sensible à la géopoétique :

⁷ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2007: 9.

⁸ «Beaucoup ne furent criminels qu'un moment dans un coup de passion; beaucoup ne furent que malheureux.

Oui, la plupart furent des indolents, les bayeurs, les effarés, les éblouis, les éperdus, au grands yeux humides et visionnaires, qui ne comprennent rien au monde et à la vie, au code et à la morale, qui ne savent pas ce qu'ils sont venus faire sur cette terre; entraînés de «gaffe en gaffe», les faibles, les pas-de-chance, les moutons toujours tondus, les passifs, les exploités, les dupes qui ont coudoyé toutes les scélératesses et sont restés candides comme des enfants; débonnaires qui ne tueraient pas une mouche; quoique des escarpes aient associés à leurs entreprises; viciés mais non vicieux, souffre-douleur autant que souffre-plaisir.» «Chez les Las d'aller», *Nouvelles kermesses*, Bruxelles: La Renaissance du Livre, 129, pp. 191–192. Cf. Camille Lemonnier: *Paroles pour Georges Eekhoud*, Bruxelles: Paul Lacombe, 1893.

⁹ «Intégrant la dimension affective à l'analyse de l'espace, O. Lazzarotti dans *La condition géographique* analyse l'habitant à la fois comme un spectateur et un producteur du monde, dans une dialectique qui le conduit à définir l'habitant dans l'espace habité mais aussi l'espace habité dans l'habitant. Les représentations que l'habitant se forge ainsi de son espace (qui ne se réduit pas au volume qu'il occupe dans un lieu donné) sont partie intégrante de la géographie et comme telles, supposent un réseau de représentations propres à chaque homme.» Christine Baron: «Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures», LHT 8 Dossier, publié le 16 mai 2011 [En ligne], URL: <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221>.

Ma contrée de dilection n'existe pour aucun touriste et jamais guide ou médecin ne la recommandera. Cette certitude rassure ma ferveur égoïste et ombrageuse. Ma glèbe est fruste, plane, vouée aux brouillards. À part les *schorres* du Polder, la région fertilisée par les alluvions du fleuve, peu de coins en sont défrichés. Un canal unique, partant de l'Escaut, irrigue ses landes et ses noales, et de rares railways desservent ces bourgs méconnus.

Le politicien l'exècre, le marchand la méprise, elle intimide et dérouté la légion des méchants peintres.

Poètes de boudoirs, ô virtuoses, ce plan pays se dérobera toujours à vos descriptions ! Paysagistes, pas le moindre motif à glaner de ce côté. O terre élue, tu n'es pas de celles que l'on prend à vol d'oiseau ! Les mièvres galantins passent devant elle sans se douter de son charme robuste et capiteux et n'éprouvent que de l'ennui au milieu de cette nature grise et dormante, privée de collines et de cascates, et de ces balourds qui les dévisagent de leurs yeux placides et bovins. La population demeure robuste, farouche, entêtée et ignorante. Aucune musique ne me remue comme le flamand dans leurs bouches. Ils le scandent, le traînent, en nourrissent grassement les syllabes gutturales, et les rudes consonnes tombent lourdes comme leurs poings¹⁰.

C'est ainsi que débute «Ex-Voto», nouvelle—presque un manifeste concernant les origines de son adhésion à la Campine—qui inaugure les premières *Kermesses* (1884) auxquelles se sont succédées d'autres : *Nouvelles Kermesses, mœurs flamandes* en 1887 et *Dernières Kermesses* en 1920. C'est dans ces recueils qu'Eekhoud est censé s'intéresser de plus près au cadre paysager de ces récits de célébration des rites flamands ancrés dans une nature rude et non avenante envers laquelle le romancier est néanmoins pris aussi bien de ferveur et d'emportement que d'accès de nostalgie quand il se trouve loin d'elle. Dans les *Kermesses*—le choix du terme est significatif car il fait référence à une tradition nettement flamande¹¹—la nature et ses habitants participent de ce caractère de laissés-pour-compte qui se trouve être le moteur sentimental de son œuvre. Considérées dans leur ensemble, on remarque que dans les *Kermesses*, l'écrivain abandonne progressivement le point de vue réaliste pour s'accorder à des mélodies plus nettement fantastiques ou légendaires¹².

¹⁰ «Ex-Voto», Georges Eekhoud : *Kermesses, op.cit.* : 9.

¹¹ Cf. Estrella de la Torre : «Les trois volets des *Kermesses* de G. Eekhoud» *Francofonía* 5–6, 1996–1997 : 21–33.

¹² «L'ultime tintement de minuit se prolongea répercuté par de lamentables échos. La forêt où la lune ne projetait que de faibles rayons, venait de s'éclairer d'une lueur surnaturelle, malade, blafarde comme l'eau hideuse vue par des yeux de noyés. Et des profondeurs de la futaie sortirent à la file trois vilains gnomes, visqueux et rampants comme des limaces [...].» «Les quatre métiers de Stann Molder», *Nouvelles kermesses*, Bruxelles : La Renaissance

Mais que la tonalité soit réaliste ou légendaire, la représentation de la nature y baigne dans la teinte mythique de la pureté des origines. La remémoration du paysage assume un double objectif où apparaissent, mélangés, des intérêts identitaires à la fois personnels et littéraires. Côté littéraire, évoquer la Campine anversoise et la région d'Anvers équivaut à la sauver par l'écriture de l'invisibilité ou de l'effacement et par voie de conséquence ancrer la naissante littérature belge dans un paysage très concret ; côté individuel, le récit de la nostalgie du pays revient à explorer le paradis de l'enfance¹³—même manqué : l'on connaît comment Eekhoud a fabriqué sa propre légende familiale, ce que Mirande Lucien montre minutieusement dans son livre *Eekhoud le rauque*¹⁴—qui pare la description du paysage d'une teinte mélancolique enveloppant les objets les plus quotidiens :

La nature était prise du premier frisson de la fièvre automnale. Les feuillages se dégradaient en colorations sublimes de regret et de nostalgie aussi opulentes que le deuil du jour à son déclin. Prés et bosquets contractaient ces nuances de mesures d'indigents et de défroques de pouilleux, cette patine fauve et savoureuse de la plèbe à laquelle avait insulté depuis le printemps l'éclat parvenu de la végétation trop verte. L'époque et le milieu s'harmonisaient et, pour me servir de la suggestive inversion de sir Franck Whittow, nos amis se promenaient dans un paysage d'équinoxe et par une température faubourienne¹⁵.

La citation montre bien que le paysage chez Eekhoud n'existe pas à proprement parler pour lui-même : les nuances mélancoliques qu'il évoque ne surgissent que du voisinage avec la misère (« patine fauve et savoureuse de la plèbe », « indigents » « pouilleux » « température faubourienne »). Fortement associée à un lieu et extrêmement subjective, la description du paysage chez Eekhoud évacue l'infini de l'horizon et reste résorbé dans sa propre circons-

du Livre, 1929 : 135. Sur le fantastique de Georges Eekhoud, cf. Éric Lysøe : *Les Kermesses de l'étrange ou Le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris : Librairie A.G. Nizet, 1993.

¹³ «La Campine anversoise me hantait par mes premières lectures et de plus loin encore. En effet, petit enfant, j'avais eu pour bonne une paysanne de cette région, et, après la mort de ma mère, lorsque je demeurais seul avec cette humble femme, le soir, en l'absence de mon père, elle me racontait les légendes de sa province ou m'en chantait les cantilènes, entr'autres telle romance sur une mélodie de Paesillo.», *Le Terroir incarné*, Bruxelles : La Renaissance d'Occident, 1923 : 10.

¹⁴ Mirande Lucien : *Eekhoud le rauque*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

¹⁵ G. Eekhoud : «Le suicide par amour» *Cycle patibulaire*, 2^e série, 1895. In : <http://www.miscellanees.com/e/eekhour8.htm>, consulté le 4 Août 2012.

cription. Comme l'affirme Françoise Chenet : « Il [le paysage] est plus sûrement du côté des « vastes horizons » et donc des « idées générales », dont celle de « patrie » opposée à « pays ». Du reste, le paysan attaché à la glèbe, ne saurait avoir assez de recul pour constituer son « pays » en « paysage »¹⁶. » Dans le cas d'Eekhoud, le paysage n'existe que comme repoussoir de ses habitants¹⁷ et comme griffe de l'appartenance de l'écrivain à un pays dont l'écriture multiplie les références. Sont donc pratiquement inexistantes ces moments de pause et de pose dont parle Denise Brahimi¹⁸ comme condition requise pour l'élaboration d'un paysage.

Ceci dit, les textes d'Eekhoud sont néanmoins émaillés de références spatiales¹⁹ assurant une géographie vécue qui tend à s'appropriier le terroir dans une description fortement modélisée²⁰ ; en ce sens, la vision d'Eekhoud reste éloignée du roman contemporain — Perec en l'occurrence — où le lieu n'existant pas, la question de l'espace devient pressante, contrairement à la

¹⁶ Françoise Chenet : « Paysage et révolution chez Hugo », in Aline Bergé & Michel Collot (eds.) : *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles : Ousia, 2007 : 200.

¹⁷ « Souvent, il suffit d'un être humain, d'une créature bellement autochtone pour condenser et résumer la nature d'un pays, voire d'une race avec toute l'intensité, toute la magnificence d'un symbole. » Georges Eekhoud : *Burch Mitsu*, Bruxelles : Imprimerie E. Govaerts, 1896 : 18.

¹⁸ Denise Brahimi : « Du regard à la contemplation : l'alchimie du paysage », in : Françoise Chenet (ed.) : *Le paysage et ses grilles*, Colloque de Cerisy, Paris : L'Harmattan, 1996 : 101-108. De cette même auteure, cf. également *Charmes de paysages*, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot éditeur, 1994.

¹⁹ « Il pourrait parcourir les yeux fermés la terre thioise depuis Ophoven en Limbourg jusqu'à Vosselaere en Flandre, et depuis Santvliet dans le polder d'Anvers jusqu'à Lennik en Brabant et Adinkerke sur mer. Pas de route impériale, provinciale ou vicinale que ses pas n'aient foulée. Dans les plantureux pâturages de Waes, les vaches meuglantes saluent chaque année ces nomades ; ils ont effarouché les halbrans peuplant les oseraies de l'Escaut au pied des Dignes ; le sable du littoral pénétra leurs chaussures éculées ; ils se bottèrent dans les baises et les schorres des polders ; les brandes de la Campine avec leur floraison lie de vin aux farouches arômes leur servent souvent de refuge ; et tous les pèlerinages les connaissent ; Dieghem, dont le bienheureux Corneille, évoque, guérit l'éclampsie ; Anderlecht, où saint Guignon préside aux chevauchées des roussins, ses protégés ; Emblehem, sur la route de Lierre, avec la chapelle votive et le puits miraculeux de Saint-Gommaire et surtout Montaigu dédié à Notre Gentille Dame, Montaigu, la colline isolée vers laquelle convergent les longues processions psalmodiantes et marmottantes de l'immense et basse contrée d'alentour. », « La Belette », *Kermesses*, *op.cit.* : 29.

²⁰ « Certains détails du paysage contractent, tu l'auras remarqué en gardant tes moutons, une signification poignante, presque fatidique. La nature paraît souffrir de remords. Les nuées arrêtent et accumulent leurs funèbres cortèges au-dessus d'une mare prédestinées à une noyade, à un théâtre de crime et de suicide... », *Escal-Vigor*, Paris : Séguier, 1996 : 169.

référence constante au lieu campinois dans les textes de l'écrivain anversoïse. Très loin de la déterritorialisation du roman contemporain, l'horizon flamand se révèle, par contre, être, dans les romans eekhoudiens, le lieu d'une expérience de communion²¹—le mot revient souvent²², figure dans le titre d'un de ses ouvrages de 1895 (*Mes communions*) ou dans «Communion nostalgique» de son *Cycle patibulaire* (1892) et également associé à l'union charnelle²³—avec le monde, transmuée en rêverie poétique et en engagement social. C'est pourquoi une fois «incorporé», le paysage n'a plus besoin d'être systématiquement répété : il revient allusivement à l'évocation des noms, des odeurs, de certains termes flamands. . . Il arrive parfois que les rapports soient inversés et que dans cette symbiose avec le paysage, celui-ci secrète les particularités axiologiques du pays natal :

Il recommençait de tomber une tiède et intermittente pluie d'orage, d'un orage honteux et contraint. Tout ce que notre terre contient de désir refoulé et d'amour éludé, de forces aux prises avec l'inertie, se résumait, à cette heure, dans ces solitudes, dans la cloche qui balbutiait l'angélus de midi, dans la terre qui suait, dans cette chaleur blanche comme certaines colères, dans les arbres flagellés par l'ondée et ne cessant d'expirer leurs sèves sans parvenir à en saturer l'impassible, l'implacable espace, mais surtout dans notre accablant silence trahissant une gêne réciproque et mettant entre nous un secret ou plutôt une sécrétion²⁴.

²¹ «Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'affectivité, il reflète les «états d'âme». Le paysage n'est pas seulement habité, il est *vécu*. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte alors témoignage pour le dedans.» Michel Collot : «L'horizon du paysage», *Lire le paysage, lire les paysages*, Actes du Colloque des 24 et 25 novembre 1983 C.I.E.R.E.C : Université de Saint-Étienne, 1984 : 122.

²² «Je m'enhardissais à communier de plus en plus à fond avec ce décor et ce monde.» *Le Terroir incarné*, *op.cit.* : 18 ; «O vivre, largement vivre, ô vivre toute la vie ! Vivre en communion totale avec la nature !», «Le suicide par amour» *Cycle patibulaire*, 2^e série, 1895. Le terme est utilisé également par Remy de Gourmont pour conclure son chapitre sur Georges Eekhoud : «Les «communions» de G. Eekhoud sont passionnées ; il s'attable avec ferveur et, s'étant nourri de charité, de colère, de pitié, de mépris, ayant goûté à tous les élixirs d'amour fabriqués pieusement par la haine, il se lève, ivre, mais non repu, des joies futures.», *Le Livre des masques. Portraits symbolistes* : Paris, Société du Mercure de France, 1896 : 129.

²³ «Donc j'espère pouvoir t'embrasser demain, mon bien aimé petit, et passer encore ces divines heures de communion complète qui nous ont enlevés [sic] n'est-ce pas, au-dessus de toutes les conventions et de toutes les bassesses vulgaires, qui ont fait de nous des dieux dans le sens absolu de ce mot.», Georges Eekhoud : *Mon bien aimé petit Sander. Lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron, 1892–1927*, Lille : Cahiers GKC, 1993 : 136–137.

²⁴ «Partialité», *Cycle patibulaire*, Bruxelles, Société de commercialisation des Éditions Jacques Antoine, 1987 : 51.

La nostalgie du terroir célébrant parfois le passé²⁵ s'accompagne donc d'une commémoration du pays et de ses mœurs comme un monument contre l'oubli²⁶. Le passé flamand est sollicité de façon privilégiée comme source d'une identité nationale, car on ne peut pas oublier qu'au moment de la parution des premières *Kermesses* le champ littéraire belge — nous le rappelions à l'instant — vient à peine d'être constitué et que celui-ci fut généré autour de la thématique flamande, agglutinant de la littérature belge jusqu'au déclin de *La Jeune Belgique*²⁷ :

Cette plaine morne, presque rébarbative, sans rien d'engageant et de flatteur ; cette digue herbue, à peine plus haute qu'un talus, au pied de laquelle quelques saules accroupis plutôt que dressés bordaient un fossé d'irrigation si glauque et si stagnant qu'il ne devait jamais s'y mirer que de la tristesse : toute cette perspective se drapait d'on ne sait quelle beauté austère, d'autant plus impérieuse qu'elle avait mis plus de temps à se révéler...²⁸

²⁵ « Comme autrefois !... »

Elle n'avait prononcé que ces deux mots, je ne sais à quel propos, ma ménagère, tandis que nous réglions les comptes du mois, et fatalement cette allusion au cher passé, à l'adorable là-bas, réveilla chez moi des nostalgies incompatibles avec ces calculs prosaïques. [...] Comme celle des morts dédaigneux du Ciel qui reviennent aux patries terrestres, mon âme vaguait déjà parmi l'or pâle des genêts et la lie de vin des bruyères. » *« Marinus », Georges Eekhoud : Kermesses, op.cit. : 131.*

²⁶ « Après avoir longé la grand'rue du faubourg, la voiture entra en pleine campagne. Les bouquets de feuilles nouvelles rajeunissaient les troncs frustes des grands hêtres de la route. Les prairies échangeaient leur gazon jauni et flétri contre un frais tapis d'émeraude dont de superbes vaches aux flancs arrondis, les fanons balayant le sol, broutaient les pousses tendres. Les blés levant en rangs compacts promettaient des moissons généreuses. Les dernières neiges avaient gonflé les fossés se déroulant comme une moire argentée entre une double haie de saules-pleureurs et d'aunes. Lorsqu'on passait devant un jardin de plaisance, des parfums de lilas chargeaient les souffles alanguis. Des grilles aux châteaux dorés s'ouvraient sur des avenues d'ormes ou de chênes ; la pelouse vallonnée montait vers un château au perron garni d'orangers taillés en boule. Le passage majestueux d'un couple de grands cygnes ou la chasse de ces hurluberlus de canards sillonnait et troublait les étangs dormants, marbrés de glaïeuls et de nénéfars. Je préférerais pourtant les fermes moussues, flanquées de leurs granges, les volets verts fixés aux maçonneries rouges, les puits à balancier, les poules picorant le fumier. Nous croisions parfois une charrette de paysan coiffée de sa bêche blanche, qui se garait sur l'accotement. » *Kermesses, op.cit. : 14–15.*

²⁷ Cf. Vic Nachtergaele : « D'une littérature deux autres », *Revue de Littérature comparée* 299, 2001 : 363–377.

²⁸ « Jan Vogelzang et Frans Printemps », *Dernières kermesses*, Bruxelles : Édition de la Soupe, 1920 : 127 ; « Durant le voyage, les bruyères rouilleuses et les sapinières entre Schilde et Oostmalle, les vastes plaines avec leurs flaques couleur de plomb appelées *vennes*, et l'horizon gris zébré d'intermittentes averses me prédisposaient à des spectacles poignants, mais depuis mon arrivée à Hoogstraeten, une embellie ajoute un sourire de plus à la physionomie de

Les alentours d'Anvers intègrent ainsi les piliers sur lesquels se construit la littérature eekhoudienne associée dès le début de sa carrière au roman régionaliste²⁹ et au naturalisme dont il s'éloigne par certains principes, à commencer par celui de l'impassibilité du romancier, que Georges Eekhoud ne partage nullement, car son écriture se caractérise par une ardeur emportée et fusionnelle très éloignée du principe d'objectivation scientifique pratiquée par les naturalistes. Ces piliers—la Flandre et les marges sociales qui recouvrent les déshérités et les homosexuels—se retrouvent dans la figure des *gars* du pays où sont condensées les valeurs de virilité, rusticité et loyauté, valeurs métonymiquement assignées au terroir. Verhaeren l'avait bien vu :

Il a aimé dans les gars d'abord la rusticité et l'intransigeance, la primitivité et la foi, le silence et le courage, l'âpreté et la colère. Puis leurs passions naïves et sincères, leurs misères tragiques, leur bonté souterraine, leur honneur spécial. Enfin la conquête s'est faite tout entière. Il les a trouvés aussi beaux, plus beaux, peut-être, criminels qu'innocents, exaltés que calmes, vaguant que sédentaires, traqués que paisibles. Et jamais il ne les a mieux honorés de sa force et de son prestige de poète³⁰.

Le choix des gars du pays—où la composante sexuelle est loin d'être exclue—amène automatiquement le refus des pâles habitants de la ville et des bourgeois qui la commandent, tout en marquant sa préférence pour les castes les plus défavorisées³¹. Elle prépare ainsi, dans le sillage d'Henri

l'avenante bourgade.» «Chez les las-d'aller», *Nouvelles Kermesses*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1929 : 187 ; «Mais le compagnon que tu me recommandes n'est pas un fils de notre Campine !... Comprendrait-il la chanson suggestive du grillon ? L'ombre et les murmures des sapins ont-ils présidé aux ébats de son enfance ? L'infini de la plaine et son incommensurable horizon ne sembleraient-ils pas monotones à ce nomade et capricieux enfant des mots, avide de déplacements et d'aventures...» «Communion nostalgique», *Cycle patibulaire*, *op.cit.* : 165.

²⁹ «Sa terre natale, une terre âpre, prodigieusement nuancée dans sa monotonie, écartée, silencieuse, imprégnée de songe, lui a mis au cœur une chanson sauvage et nostalgique. Cette chanson est le foyer de son inspiration. Elle contient en germe les motifs que la pensée développe, combine, complique, transforme jusqu'à leur donner par moments l'apparence de l'idéologie.» Henri Maubel : «Georges Eekhoud et la Terre», *La Société nouvelle* 4, octobre 1914 : 259–260.

³⁰ Émile Verhaeren : *Pages belges*, *op.cit.*

³¹ «De même que de préférence je m'occupe de ceux de mon pays, j'aime passionnément et esthétiquement plus que les autres castes les humbles, les déshérités, voire les criminels et les hors-la-loi. Je souhaite que mon œuvre légitime cette passion.» Georges Eekhoud cité par Jean-Pierre Bertrand et François Provenzano : «Un laboratoire historiographique : l'Enquête sur l'évolution littéraire en Belgique (1891–92)», *Romantisme* 149, 2010 : 87.

Conscience³², la composante sociale des engagements eekhoudiens aussi bien dans sa vie que dans la littérature mais annonce de même—comme il a été ci-dessus rappelé—la composante homosexuelle, si forte dans son œuvre. Si la tendance est voyante dès le début de ses ouvrages où la plume d'Eekhoud s'arrête parcimonieusement et se complaît voluptueusement dans les descriptions masculines, elle s'affiche dans *Escal-Vigor* (1899) qui passe pour être l'un des premiers romans uranistes belges ; sa publication fit scandale et provoqua en 1900 l'ouverture d'un procès³³ pour délit de pornographie : l'intervention de nombreux écrivains et intellectuels, dont Edmond Picard qui fut son avocat, en faveur du romancier anversoïse contribuèrent à l'acquittement d'Eekhoud. Les récits homoérotiques s'échelonnent (*Voyous de Velours* ou *L'Autre Vue*, 1904 ; *Les Libertins d'Anvers*, 1912) jusqu'en 1922 où le romancier publie *Le Terroir incarné* où l'ensemble de ces questions se trouvent rassemblées car le roman, s'ouvrant sur une discussion autour du « caractère que peut revêtir l'attachement au pays natal ou au terroir d'élection », continue sur les rapports difficiles entre le peintre et son modèle local. Par l'intermédiaire du récit du peintre Charles Merliane, Eekhoud assume explicitement le penchant homosexuel mais aussi—le titre est significatif—le rapport métonymique entre l'habitant et l'habitat :

Ce que j'ambitionnais c'était de concentrer, de symboliser tout le pays en un personnage unique mais essentiel, quitte à l'entourer d'une figuration suggestivement harmonieuse quoique accessoire, vaguement estompée à l'arrière-plan et dans de spécifiques ambiances. Pour cette synthèse j'étais décidé à choisir un personnage masculin, le caractère du pays se résumant plutôt, à mes yeux, en force taciturne et concentrée qu'en grâce accueillante et expansive.

C'est un mâle qu'il me faudrait pour me quintessencier la vigueur opiniâtre de ces austères défricheurs, le geste rude et farouche, l'humeur réfractaire, les repliements, les ardeurs refoulées, le mysticisme et la consistance, la tangibilité de l'âme ou plutôt du sang campinois.

La véritable incarnation de cette glèbe aride et rebourse serait l'homme musclé mais plus nerveux encore, cambré, galbeux mais pas du tout bouffi, ce qui le différencie considérablement des paysans du Polder et des alluvions de l'Escaut³⁴.

³² Sur les traces d'Henri Conscience dans *Escal-Vigor*, cf. Guy Ducrey dans son « Introduction » à *Escal-Vigor* in *Romans fin-de-siècle*, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999 : 491 ss.

³³ Cf. Mirande Lucien, « Présentation » de Georges Eekhoud : *Escal-Vigor*, *op.cit.* : 7–29.

³⁴ *Le Terroir incarné*, *op.cit.* : 26.

L'exemple le plus abouti de cette intériorisation du paysage est, en effet, *Le Terroir incarné*³⁵ où l'envoûtement du peintre pour son modèle, lui-même avatar d'un coin du monde flamand, est quasiment secrété par le cadre environnant. Par ailleurs, dans un geste embrassant la presque totalité de son œuvre, l'écriture d'Eekhoud tend à assumer dans un même mouvement les passions de tous ces « modèles » masculins dans un va-et-vient intertextuel où le romancier s'identifie, dans une langue vigoureuse et sensuelle, avec ses propres créatures regroupant ses héros de fiction, tous des « las-d'aller » des alentours anversois, dans un ensemble que le narrateur voudrait rejoindre :

Ils sont donc revenus tous ceux que je souhaitais revoir mêlés à ceux que j'ai pressentis et devinés au point de leur donner la vie de l'art ; ce brunet crépu, n'est-ce pas Kees Doorik, le garçon de ferme affolé de sa fermière jusqu'à étripier le valet que la coquette lui préférerait ; et plus loin, larves farouches et ricanantes déambulent les trois frères Mollendras qui chaponnèrent Marcus Tybout, le dégourdi paillard ; et voici venir Kors Davie, qu'ensorcela Rika Let et tous les héros des tragiques kermesses et toutes les belles brutes vautrées dans l'orgie, la chair et le sang.

Avec eux il ferait bon vivre encore, même entre quatre murs, même dans ces préaux lugubres dans ces sordides chauffoirs. Ils t'accueilleraient comme l'un des leurs, comme un frère plus timoré, mais plein de bonnes intentions, eux qui illustrèrent tes romans avec de larges et tranchantes plumes non fendues et de belle encre rouge. Je les appelais, je les faisais surgir dans les rêves ; à présent ils me conjurent à leur tour... à quoi bon résister à leur geste fatidique ? Ne viendrai-je pas échouer ici de par mes affinités, de par mon étoile ; un peu plus tôt ou un peu plus tard inévitablement ? Que ce soit donc aujourd'hui !... Allons emboîte le pas à ces bons artistes... Et hue donc, traînard !

Un jaune rayon de soleil, un rayon humide du couchant, qui affine la mélancolie du tableau, me comprend dans leur procession, m'affilie à ces las d'aller, m'embrasse avec eux dans sa suprême caresse...³⁶

Si nommer c'est, en quelque sorte, repérer, l'évocation de la Campine et de ses habitants génère ainsi dans l'œuvre d'Eekhoud une constellation paysa-

³⁵ « Comme l'origine de mon affection pour lui provenait de mon culte pour son terroir, je me substituais de plus en plus à celui-ci et j'aurais retenu ce terrien par excellence de toute la force du sol, des éléments et des ambiances... », *Le Terroir incarné, op.cit.* : 142. « J'adorais cette nature et voilà que Monn exprime, incarne mon adoration. Il me remplace à la fois l'art et la nature. Oui, il résume, il passionne, il incorpore la Campine mieux que n'auraient pu le faire le plus suggestif des tableaux, le poème le plus lyrique, le chant le plus pathétique. Il est parvenu à concrétiser le fluide. Ma Campine c'est lui », *Le Terroir incarné, op.cit.* : 152.

³⁶ « Chez les Las-d'Aller », *Nouvelles kermesses*, Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1929 [1887] : 193-194.

gère touffue dans laquelle viennent s'incruster les termes flamands—rappelons le reproche de Zola concernant la difficulté du lexique d'Eekhoud—qui parsèment ses textes et qui renforcent la couleur locale en montrant la forte interaction du romancier avec le paysage campinois. Le paysage eekhoudien est loin d'être un paysage-spectacle ou paysage décor pour devenir proprement un paysage-milieu, un paysage-étendue³⁷ où la perspective du descripteur adopte une vision latérale plutôt qu'une vision surplombante ou vue aérienne ; le lecteur a toujours l'impression d'être dedans le paysage dont la description, souvent, ne fait pas intervenir seulement le regard mais, polysensorielle, elle réclame également l'ouïe et l'odorat :

Dans cette nature septentrionale, généralement plane, les moindres monticules permettent au spectateur d'embrasser une région de plusieurs lieues. Des bords du Meer nous découvrons la contrée adorablement farouche, l'étendue sablonneuse tachetée de bruyères roses comme l'améthyste et de sapinières sombres comme le jaspé. Un silence presque absolu enveloppe cette immensité : le bruissement des ailes de la sauterelle, le sautillerment et le cri de quelque poule d'eau parmi les broussailles ; la sourdine incessante des moucheron ; voilà tout ce qu'on entend. En face de nous, un héron, mélancolique pêcheur, campe sur sa patte.

Nous sommes bien loin de la ville, bien loin des beaux parleurs et des fâcheux³⁸.

La lecture du *Terroir incarné* qui avait amené la constatation de valeurs symbiotiques et concentrés du paysage campinois soulève également la question de l'attachement («Le Saint-Sébastien qui m'avait incarné autrefois le terroir d'élection suffirait-il à me symboliser la patrie?») au pays natal ou d'adoption, au «sol patrial» comme le rappelait Verhaeren qui précise la signification qu'il faut attribuer au mot «patrie». Pour un anarchiste tel que Eekhoud, le mot «patrie» il faudrait l'entendre comme une relation privilégiée, non pas avec les appareils idéologiques de l'État, mais comme un attachement privilégié à la terre ou bien l'interpréter au sens fort du terme,

³⁷ «Il affectionne la Campine en toute saison, autant sous le manteau d'hermine dont la recouvre la neige que sous la robe de pourpre que la bruyère en fleur étale sur ses sablons. [...] Le soir allait tomber. Le jeune homme s'arrêta pour embrasser d'un regard amoureux la poétique étendue, éclairée par les suprêmes rayons du soleil dont le disque rouge descendu derrière un mélèze plusieurs fois séculaire, et isolé au milieu de la lande, mêlait des rubis aux diamants que le givre avait accrochés à ses branches fantastiquement tordues.» «La Noël du braconnier», *Dernières kermesses*, Bruxelles : Édition de la Soupente, 1920 : 47.

³⁸ «Les vachers du Meer», *Kermesses*, *op.cit.* : 228.

comme terre du père³⁹, figure qui apparaît exaltée dans ce récit fondateur qu'est «Ex-Voto» et qui raconte justement la mort du père huit jours après avoir promis à l'enfant les délices d'une vie à la campagne. Le sentiment du paysage de la Campine comme patrie se voit donc accompagné d'un sentiment de perte. Terre promise, ce ne sera qu'en se l'appropriant par l'écriture que l'écrivain pourra récupérer la figure paternelle. La Campine correspond donc à un pays «(père)du⁴⁰» que l'écriture tente d'arracher à l'oubli :

Nous échangeâmes des signaux d'adieux aussi longtemps que la voiture roula dans notre rue. Huit jours et je le reverrais ! Huit jours et il était mort ! Mais je n'oubliai rien. . .

Et, depuis lors, j'aime, j'adore la campagne flamande, comme l'héritage des suprêmes dilections. Ces vastes horizons, à l'azur pâle, souvent brouillé, s'illumine comme au sourire mouillé que je surpris la dernière fois sur son visage⁴¹.

Patrie et perte s'allient donc dans la notion du paysage et c'est de l'accolement de ces deux termes antithétiques que naît la savoureuse description d'un lieu relayé par des figures masculines où il essaie de thésauriser la voix paternelle⁴², «un peu rauque mais douce et caressante, malgré son timbre grave, un timbre inoubliable⁴³», dans des passages pleins de ferveur⁴⁴ qui

³⁹ «On arrive pourtant. Sonner à la porte de la petite maison bourgeoise ; sauter au cou du Yana, la bonne, subir les assauts du brave Lion, le grand épagneul roux ; grimper avec lui quatre à quatre ; bondir dans la chambre à coucher bien connue ; — deux cris : «Père ! — Georges ! » ; me sentir soulevé de terre et pressé contre sa poitrine ; être mangé de baisers, ma bouche cherchant ses lèvres dans la grande barbe fauve : ces actions se pressèrent, mais aussi fugaces qu'elles furent, elles marquèrent pour la vie dans ma mémoire.» *Kermesses*, *op.cit.* : II.

⁴⁰ Cette idée de l'attention au paysage comme la volonté de récupération du pays perdu de l'enfance est évoquée par Michel Collot quand il se penche sur la poésie d'Yves Bonnefoy : «Ce pays de notre préhistoire ou de notre enfance est toujours/déjà perdu, rejeté par le langage dans le passé immémorial d'une origine inaccessible. [. . .] Cette perte est vouée à se répéter chaque fois que, face au spectacle du monde, l'adulte fera simultanément l'expérience d'une plénitude sensible et l'épreuve de son impuissance à l'exprimer par les mots.» *La Pensée-paysage*, Arles : Actes Sud/ENSP, 2011 : 206.

⁴¹ Georges Eekhoud : *Kermesses*, *op.cit.* : 24.

⁴² Sur le rôle de la voix, cfr. «Ces haillons de voix. . .» in Mirande Lucien, *Eekhoud le rauque*, *op.cit.* : 265–268.

⁴³ Georges Eekhoud : «Ex-Voto», *Kermesses*, *op.cit.* : 12

⁴⁴ «Pourtant, si complète que soit notre manière de montrer et de traiter les êtres et les choses de chez nous, il manque à la plupart de nos maîtres ce que Georges Eekhoud prodigue dans ses livres, je veux dire la ferveur. Non pas l'amour, mais plus que l'amour. On sent chez

tiennent à retenir la rudesse de cette terre par une écriture qui tend à faire miroiter—notons la fréquence des [R]—les aspects virils du terroir :

En attendant, moi qui ne vous survivrai pas, votre sang rouge de rebelle coulant dans la veine, je veux, abstrayant mon esprit, m'imprégner de votre essence, m'oindre de vos truculents dehors, m'abalourdir sous les tonnes blondes des kermesses ou m'exalter à votre suite dans les nuages d'encens de vos processions, m'asseoir dolent à vos âtres enfumés ou m'isoler dans les sablons navrants à l'heure où râlent les rainettes et où le berger incendiaire et damné paît ses ouailles de feu à travers les bruyères⁴⁵.

Contre l'oubli, pour la visibilité : et des terres et des hommes.

lui comme une tension de tout l'être, comme une fièvre constante, comme une frénésie de sympathie et de tendresse.» Émile Verhaeren, «Salut à Georges Eekhoud», *La Société nouvelle* 4, octobre 1913 : 229.

⁴⁵ Georeges Eekhoud : *Kermesses*, *op.cit.* : II.

IUVENILIA

LA NOVELLA DI SER CEPPARELLO, POI SAN CIAPPELLETTO

MARCELLO BOLPAGNI

Univerzita Palackého, Olomouc
marcello.bolpagni@upol.cz

Abstract: The aim of this paper is to analyse the opening short story of *Decameron*. Here, Boccaccio plays with the reader, hiding himself behind Ser Cepparello, the main character, and giving rise to various interpretations. Does the story concern a criticism against the religious habits and the popular naivety, or is it rather an entertainment, with the only goal of amusing the reader thanks to the power of the word? The paper reviews the most important critical literature, and then it attempts an interpretation of Ciappelletto, who unwillingly became a Saint.

Keywords: Boccaccio; Decameron; irony; subversion; Branca

Egli era il piggior uomo forse che mai nascesse.

La celeberrima novella di apertura del *Decameron* non deve trarre in inganno: apparentemente infatti si tratta di una semplice e divertente storiella che punta alla celebrazione dei vizi, alla loro (parziale) condanna, e alla critica della religione popolare.

Ovviamente una chiave di lettura di questo tipo non può essere accettabile: le interpretazioni alla novella si sprecano, e da parte della critica specializzata si riscontrano principalmente due correnti di pensiero: “the main dividing-line between the standard critical positions concerns the role of Cepparello, the protagonist: is he a sinner or a virtuoso artist?”¹

Benedetto Croce ad esempio, nelle sue personalissime scelte stilistiche, aveva definito il notaio toscano *un artista*, oltre ad aver liquidato la profon-

¹Guido Almansi: *The writer as liar. Narrative technique in the Decameron*, London: Routledge & Kegan Paul, 1975: 25.

dità della novella che, “tutta concreta e da principio a fine mossa e animata, niente afferma e niente nega”²

Vittore Branca, esponente della cosiddetta corrente degli *artists*, è una fonte irrinunciabile, quando nota che la novella di Ciappelletto è “troppo spesso e troppo esclusivamente considerata [...] o come un’empia *moquerie* sul culto dei santi o come un ritratto a tutto tondo di un ipocrita di ribalderia eccezionale.”³

Approssimandosi alla lettura della prima novella del Decameron, subito risulta chiaro come il protagonista della stessa non appartenga ad una categoria umana conveniente alle donne che soffrono pene d’ amore, cioè le dichiarate destinatarie dell’opera.

Stiamo parlando naturalmente del fu Ser Cepparello, ormai San Ciappelletto, e della sua incredibile arte retorica che gli permetterebbe, di ribaltare la sua condizione *post mortem* e ritrovarsi così santo.

In effetti la parola chiave dell’intera novella potrebbe essere proprio parodia, o meglio ancora, ironia, nel vero senso etimologico di *rovesciamento*. È infatti chiaro fin da subito, fin dalla tronfia presentazione di Cepparello, che Boccaccio utilizza stilemi tipici dell’agiografia in modo ironico. La figura del losco mercatante viene *solemnemente* presentata in tutte le sue nefandezze, tant’è che la chiosa dell’autore a riguardo non lascia scampo a dubbi: “Egli era il piggior uomo forse che mai nascesse”.

Illuminante dal punto di vista della novità critica è Giorgio Barberi Squarotti,⁴ che individua in Ciappelletto una “coerenza suprema”, che non si incrina neppure nel momento in cui il timore della morte e il pensiero dei delitti commessi potrebbero facilmente farlo recedere dal gusto del male secondo cui ha ordinato l’intera esistenza. Il mercante toscano è un *eroe del male*, che va fino in fondo e nella confessione esercita la sincerità mostruosa e capovolta della deprecazione dell’atto di rifiuto di fronte a ciò che sa benissimo essere virtù e a quegli scrupoli che sa ottimamente far apparire al frate come quelli di un santo. E lo fa usando gli strumenti e il linguaggio tipico dell’oratoria sacra, dell’agiografia.

Il critico di inizio Novecento Momigliano invece, reso cieco dall’apparente blasfemia della novella, parlò addirittura di “pagina sinistra” e “grandiosa malvagità.”⁵

² Benedetto Croce: *Poesia popolare e poesia d’arte*, Bari: Laterza, 1952: 88.

³ Vittore Branca: *Boccaccio Medievale*, Firenze: Sansoni, 1998 (1956): 156–157.

⁴ Giorgio Barberi Squarotti: *Il potere della parola*, Napoli: Federico e Ardia, 1983.

⁵ Giovanni Boccaccio: *Il Decameron, 49 novelle commentate da Attilio Momigliano*, Milano: Vallardi, 1924: 34.

Terribilmente e diabolicamente coerente, ma sconfitto: l'usuraio infatti si impadronisce a tal punto della retorica religiosa da rimanerne imprigionato. La sua cialtrona celebrazione a Santo e i miracoli a lui attribuiti non sono segno della vittoria dell'uomo su Dio, ma della benignità di Dio. Ciappelletto è Santo suo malgrado.

In effetti questa linea di pensiero è abbastanza fortunata: Perché, nonostante tutto, Ciappelletto perde la sua sfida contro Dio? Sembrerebbe lui il gabbatore per eccellenza, che riesce addirittura a rimbrottare quel sant'uomo del frate confessore, perchè di tanto in tanto sputacchia in chiesa.

Anche Vittore Branca partecipa con notevoli contributi a questa tesi: "il falsario e l'ingannatore a tutti i costi è alla fine ingannato e tradito dai suoi stessi gesti perchè precipita in un fallimento totale e irrimediabile [...] l'empio e il bestemmiatore, che aveva voluto sfidare Dio con un sacrilegio, suscita invece una vasta ondata di entusiasmo religioso, gradita a Dio e da Dio sollecitatrice di grazie e di miracoli."⁶

Non deve dunque spaventare l'apparente invincibilità del male di Cepparello, poichè in realtà, come ricordato in chiusura dal narratore Panfilo, la benignità di Dio talvolta trasforma in *mezzani*, cioè tramite tra umano e divino, anche coloro che meriterebbero di stare all' inferno.

Tuttavia, se teniamo conto dell'importantissimo concetto del *potere della parola*, ricordato anche nell'introduzione alla prima giornata, non possiamo non considerare anche interpretazioni quasi opposte.

Ad esempio, sorge spontaneo chiedersi se in realtà non sussista una certa qual fascinazione *in primis* da parte dell'autore e poi del lettore, verso la figura del notaio: secondo Guido Almansi "our aesthetic palate is greedy for this type of falsehood."⁷ A questo punto il già ambiguo finale della storia⁸ lascia aperta una conclusione totalmente opposta a quella suggerita da Branca: "Cepparello's final victory is the victory of word over deed, false over true, unreal over real."⁹

A questo punto sembrerebbe automatico pensare che in realtà Panfilo, quando parla di "ciascuna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu facitore, le dea principio";¹⁰ probabilmente

⁶ Vittore Branca: *Boccaccio medievale*, *op.cit.* : 98-99.

⁷ Guido Almansi: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 29.

⁸ "Così adunque visse e morì ser Cepparello da Prato e santo divenne come avete udito. Il quale negar non voglio esser possibile, lui essere beato nella presenza di Dio."

⁹ Guido Almansi: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 29.

¹⁰ Giovanni Boccaccio: *Decameron*, a.c. di Antonio Enzo Quaglio, Milano: Garzanti, 1979 (1974) : 47.

intende che anche l'arte della parola è opera di Dio, e non importa chi sia il portatore di questa parola, semplicemente è un invito ai lettori a godersi l'*ars gratia artis*. Addirittura Almansì suggerisce che: "the only operative criterion is aesthetic an artistic one: is not art which stands as *ancilla historiae*, but history which is *ancilla artis*."¹¹

La preoccupazione meramente letteraria di Boccaccio è sostenuta anche da Giovanni Getto, che rifiuta totalmente un interesse religioso da parte dell'autore.¹²

In quest'ottica anche la celeberrima, terribile e irrealistica presentazione dei vizi di Cepparello assume una nuova forma: contro Branca, questa linea di pensiero particolarmente affascinante suggerisce che il ritratto del protagonista voglia appunto suscitare una fascinazione del lettore, che tende ad identificarsi simpaticamente molto più con Cepparello che con lo stolto frate confessore.

Branca trova una lieve *giustificazione* al programmatico ritratto negativo del protagonista: il contesto storico. Infatti non bisogna perdere di vista la "rappresentazione della durissima vita dei mercanti e degli appaltatori in Francia, vita di aguzzini sempre sorvegliati dall'odio della popolazione."¹³ Ecco dunque che si prospetta all'orizzonte la cosiddetta *ragion di mercatura*: anche il famoso bieco ritratto di Ciappelletto, "che apre la novella con le sue linee fosche e senza sfumature [...] appare non indugio oratorio o pezzo di bravura ma premessa coerente e necessaria all'enorme, calcolata empietà che è al centro del racconto."¹⁴

E se invece Boccaccio volesse, ancor più sottilmente, soddisfare il desiderio di scandalo del lettore? "The fact that the friar is venerated by the local citizens simply puts the reader in the mood for a canonization at the end of the story; his prestige at the beginning makes Ciappelletto's cult at the end more convincing."¹⁵

Il momento più interessante e memorabile della novella, assieme alla descrizione iniziale dei vizi di Cepparello, è senza dubbio la falsa confessione: un altissimo pezzo di recitazione e di falsità che non può non rendere accattivante il protagonista. Durante il dialogo col frate confessore, assistiamo

¹¹ Guido Almansì: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 32.

¹² Cfr. Giovanni Getto: *Vita di forme e forma di vite nel Decameron*, Torino: Pedrini, 1958: 34-77.

¹³ Vittore Branca: *Boccaccio medievale*, *op.cit.* : 157.

¹⁴ *Ibid.* : 158.

¹⁵ Guido Almansì: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 43.

al trionfo della parola: persino l'alternarsi di risposte positive e negative alle domande del *sant'uomo* è calcolato: le prime sei risposte di Ciappelletto riguardo ai vizi infatti "avvengono secondo una matematica alternanza di negazioni e di affermazioni."¹⁶ La programmatica costruzione della santità di Ciappelletto avviene sotto gli occhi di un lettore onnisciente, ingordo e avido di particolari sempre più grotteschi, tant'è che alla fine "assistiamo al delinearsi del ritratto di un santo: vergine, penitente in digiuni pellegringgi ed orazioni, benefattore dei poveri, apostolo e zelatore dell'onore di Dio."¹⁷

L'incredibile accumulo di menzogne, alla fine, raggiungono un punto di non ritorno, e perdono il contatto con la realtà: ed entriamo così in un'altra dimensione, e prendiamo coscienza della volontà di Boccaccio di costruire un perfetto gioco letterario: il meccanismo è quello delle scatole cinesi. "We have a writer called Boccaccio, who has invented a story-teller called Panfilo, who has invented a character called Cepparello, who has re-invented his own biography."¹⁸

Ecco perchè non dobbiamo preoccuparci se in tutta la novella mai viene esplicitamente condannato il comportamento del protagonista: Boccaccio qui non si presenta come moralista, ma come artista. Al centro dell'intenzione dell'autore pertanto non c'è il vizio di Ciappelletto ma la sua *virtus elocutionis*, non la vita dissoluta del personaggio ma la sua capacità di risolvere una situazione altrimenti inestricabile, quella di salvaguardare il buon (o cattivo) nome dei due fratelli fiorentini che ospitano Cepparello.

In questo contesto anche il finale della novella si carica di ambiguità: possiamo riscontrare due particolari correnti di pensiero nella critica: da una parte coloro che ritengono Cepparello sconfitto e dannato, nonostante tutto, e dall'altra coloro che invece credono che il neo Santo abbia trionfato anche su Dio stesso.

Abbiamo già ricordato la posizione di Vittore Branca, che descrive il notaio come "santo suo malgrado". Concorda con lui anche Padoan,¹⁹ il quale afferma come la canonizzazione di Ciappelletto non sia in realtà un trionfo per lui, ma soltanto la dimostrazione dell'ingenuità popolare. Dall'altra parte Padoan introduce anche un'altra interessante ragione che giustifica il finale della novella. È ormai chiaro che il motivo del rovesciamento è cen-

¹⁶ Giovanni Getto: *Vita di forme*, *op.cit.* : 60.

¹⁷ *Ibid.* : 63.

¹⁸ Guido Almansi: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 48.

¹⁹ Giorgio Padoan: 'Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio', in: *Studi sul Boccaccio*, vol. II, Firenze: Sansoni, 1964 : 161.

trale in questa novella: tuttavia pare che questo *τόπος* sia utilizzato da Boccaccio in tutta la prima giornata: Padoan ritiene che ci sia un “*leitmotiv* running through the novelle of the First Day, *novelle* in his opinion based on a conclusion which is the opposite of what the protagonist expected.”²⁰

Un punto di vista interessante, ma forzoso: in effetti non sembra che tutte le storie della prima giornata si basino su questo asserto: le sole realmente coinvolte nel *rovesciamento* dei presupposti iniziali sono la seconda (Abraam il giudeo e Giannotto), la terza (Melchisedec il giudeo e il Saladino) e appunto la decima.

Quindi bisogna trovare un'altra spiegazione all'ambiguo finale di Ciappelletto: particolarmente affascinante è la tesi secondo cui, sempre partendo dal presupposto della *fascinazione del male*, “the *novella* is serious in its dedication to blasphemy rather than devoutness.”²¹

Effettivamente, la descrizione del funerale di Ciappelletto è abbastanza grottesca nella sua ostentata solennità e devozione popolare:

con la maggior calca del mondo da tutti fu andato a basciargli i piedi e le mani, e tutti i panni gli furono indosso stracciati, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere [...] e a mano a mano il dì seguente vi cominciarono le genti a andare e accender lumi e ad adorarlo, e per conseguente a botarsi e ad appicciarvi le imagini della cera secondo la promession fatta.²²

Insomma, sembra proprio che Boccaccio predisponga a una disposizione per la quale la vacuità e l'inutilità di queste devozioni sia massima, e sicuramente non guarda seriamente all'effettiva efficacia dei *miracoli* subito attribuiti a Ciappelletto.

Per quanto riguarda il destino ultimo del notaio, l'ambiguità del testo non risolve i dubbi: Paradiso o Inferno? Panfilo, come già ricordato in nota, non vuole negare che Ciappelletto sia ammesso alla presenza di Dio, ma subito dopo aggiunge che

Ma per ciò che questo n'è occulto, secondo quello che può apparire ragione, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in paradiso.²³

²⁰ Giorgio Padoan: 'Mondo aristocratico', *op. cit.*, in: Guido Almansi: *The writer as liar...*, *op. cit.* : 51.

²¹ *Ibid.* : 52.

²² Giovanni Boccaccio: *Decameron*, *op. cit.* : 46.

²³ *Ibid.* : 47.

Sembra proprio che “there is no way of knowing Cepparello’s precise address in the kingdom of the dead. Whether he is in residence up there or down below does not concern the narrator, who wants to close the story with one last *boutade*.”²⁴

Ecco il punto centrale, e finale, della questione: non è importante tanto il destino di Cepparello, anzi è piuttosto indifferente; quello che conta è il gioco metanarrativo, il piacere della parola e dello *scandalo*, l’*ars gratia artis*, la *boutade*, cioè il motto, la battuta di spirito che coinvolge il lettore e lo bendispone verso le altre nove novelle della prima giornata, che hanno in comune, più che il capovolgimento narrativo, proprio il gusto del concetto.

²⁴ Guido Almansi: *The writer as liar...*, *op.cit.* : 54.

ADRIANO SPATOLA, MALEBOLGE E LA PROPOSTA DI UN PARASURREALISMO

EMANUELE LA ROSA

Universität Ruprecht-Karls Heidelberg
larosa.emanuele@alice.it

Abstract: The paper discusses Adriano Spatola's proposal of a "Parasurrealism" through a short review of *Malebolge*. Together with other writers (especially Giorgio Celli), Spatola suggested that a retake of the processes of French Surrealism was a possible way to rejuvenate Italian neo-avantgarde poetry. Here we analyze the theoretical interventions of the authors, plus one of Spatola's poetic texts, with the intent to explain the purpose of this operation.

Keywords: Adriano Spatola; Malebolge; Neo-avantgarde; Parasurrealism

Nel marzo del 1964 alcuni poeti che avevano partecipato l'autunno precedente al congresso fondativo del Gruppo 63 a Palermo, decisero di dare vita ad una rivista che si potesse inserire a metà strada tra le intenzioni poetiche dei Novissimi e la visione estetica dell'anceschiano *il verri*. Adriano Spatola, Giorgio Celli, Corrado Costa, Ennio Scolari ed Antonio Porta, esponente proprio del Gruppo 63, fondarono così a Reggio Emilia *Malebolge*, con l'intento polemico di dare uno scossone significativo allo stagnante panorama poetico italiano degli anni Sessanta, ancora invischiato tra Neoermetismo, Postcrepuscolarismo ed afflati neorealisti.¹

La rivista, suddivisa in "Testi" e "Pretesti" (dove in questa seconda sezione venivano pubblicati gli interventi teorici e critici), uscì—dopo un cambio d'editore da Mursia a Scheiwiller—fino all'estate del 1967, anno in cui fu fondato l'organo ufficiale del Gruppo 63, *Quindici*, che accolse anche alcuni superstiti della redazione di *Malebolge*.

¹ Cfr. G. Celli: 'Malebolge, mezzo secolo dopo', in: E. Gazzola (a cura di): *Malebolge. L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia: Diabasis, 2011: 399–402, pp. 399–400.

Per i poeti della rivista emiliana si trattava, in prima istanza, di prendere atto di una situazione comune alla sola poesia italiana e, cioè, il totale rifiuto dell'esperienza surrealista francese e di quella di coloro che in Italia potevano essere identificati surrealisti. Diversi anni dopo la fine di *Malebolge*, Celli scriverà che

Il nostro Paese, avevamo diagnosticato, ha saltato a piè pari l'esperienza surrealista etichettando De Chirico come un metafisico, e rimuovendo — allora — quasi del tutto la pittura, e la produzione letteraria di Savinio. Curiosamente, si era continuato nel Dopoguerra a confermare l'ostracismo fascista per Breton e soci, e i poeti dei *Novissimi* [...] sembrava si vergognassero di denunciare qualsiasi ascendenza surrealista considerandola [...] squalificante o disonorevole.²

Lo scopo del progetto era quindi quello di denunciare indirettamente i debiti di una parte della contemporanea poesia italiana nei confronti del Surrealismo e proporre programmaticamente una ripresa degli esiti poetici del movimento francese, promuovendo una “rivoluzione linguistica, il passaggio di un paradigma di scrittura ormai esaurito a un altro, aperto a tutte le avventure lessicali e sintattiche?”³ Si trattava di ripresentare il Surrealismo, ma attraverso una lettura critica che desse conto di tutto ciò che era successo all'interno della costellazione poetica italiana del secondo dopoguerra, evitando un epigonismo anacronistico. Come sottolinea ancora Celli,

Nell'impossibilità di essere surrealisti, avevamo optato per il *parasurrealismo*, [il quale] sarebbe stato una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato sopra tutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica. [...] Molti dei *Novissimi* avevano fatto qualcosa di simile: impiegato un finto automatismo con dei materiali non di origine primaria, inconscia, ma di 'cultura alta', ergo libresca, o dei mass-media.⁴

Nei primi due numeri di *Malebolge*, sebbene il gruppo di redattori non parli ancora esplicitamente di Parasurrealismo, risulta chiaro che il movimento francese fondato da Breton sia una delle costanti del dibattito poetico avviato dalla rivista. Nel fascicolo di debutto Spatola pubblica due interventi teorici, *Poesia a tutti i costi* e *Surrealismo sì e no*, più un significativo testo poetico,

² G. Celli: 'Prefazione', in: P. L. Ferro (a cura di): *Adriano Spatola poeta totale: materiali critici e documenti*, Genova: Costa & Nolan, 1992: 5-10, p. 6.

³ G. Celli: 'Malebolge, mezzo secolo dopo', *op.cit.*: 400.

⁴ G. Celli: 'Prefazione', *op.cit.*: 7.

Sterilità in metamorfosi, in cui emergono molto chiaramente strutture formali ed ideologiche derivanti dal Surrealismo.

In *Poesia a tutti i costi*, Spatola evidenzia come la sopravvivenza della poesia nel mondo contemporaneo sia messa in gioco dal livello di controllo che essa ha sulla realtà in relazione con il campo d'azione del poeta nella storia, cioè con il linguaggio. Qualora questi dovesse perdere contatto con il linguaggio della società contemporanea, e quindi con la realtà, non ci sarebbe modo di fare poesia o, peggio, si continuerebbe a produrre una poesia sterile ed anacronistica, inadatta alle nuove necessità di comunicazione. Il problema su cui Spatola pone l'accento è l'incapacità del poeta del secondo dopoguerra di rinnovare il linguaggio della poesia, di attingere da una realtà che non è più quella del neorealismo (e da qui deriva la sua avversione per Pasolini, ad esempio),⁵ bensì una tecnologica, dominata dai mass-media. In altre parole, si tratta di contaminare il codice della poesia attraverso i linguaggi extrapoetici.

È vero infatti che Eliot diceva che al poeta è affidato il compito di rinnovare il linguaggio della tribù, ma credo che in una situazione come la nostra [...] il compito del poeta consista oggi in un'operazione di adeguamento del linguaggio della poesia al linguaggio della tribù. [...] Che questa operazione di adeguamento sia necessaria, nessun dubbio, dato lo stato d'inferiorità in cui il poeta si trova nei confronti delle componenti tecniche, scientifiche, della cultura.⁶

Nel secondo intervento teorico, *Surrealismo sì e no*, pur senza accennare ancora ad un'idea di Parasurrealismo, Spatola fornisce una risposta ai quesiti aperti in precedenza chiamando in causa direttamente il movimento di Breton. Premesso che all'interno del mondo tecnologico esistano ampie zone in cui linguaggi poetici e dei mass-media si intersecano fino a sfumare i loro confini, ne consegue che queste zone, ancora inesplorate, possano potenzialmente costituire terreno fertile per il poeta che ha la capacità di scandagliarle. Per Spatola, l'unica possibilità che si ha per poter trasformare in poesia tale enorme, infinito materiale che altrimenti resterebbe inerte fluttuando

⁵ Spatola critica a più riprese le scelte linguistiche di Pasolini, ed in particolare quella per il dialetto, già dall'inizio degli anni Sessanta. "Pasolini [che] ripropone la soluzione del dialetto, crede di avere scoperto il mezzo che porta direttamente con una semplice operazione di superficie alla verità e dedica la sua attenzione soprattutto a questa verità superficiale: il suo è costantemente un problema di forma" (A. Spatola: 'La letteratura impiegata', *Il Mulino* 5, ottobre 1960: 381-387, p. 385). Cfr. anche Idem: 'La poesia è inquieta', *Il Mulino* 11, novembre-dicembre 1962: 1153-1162, pp. 1156-1157.

⁶ A. Spatola: 'Poesia a tutti i costi', *Malebolge* 1, 1964: 48-50, p. 50.

tra le varie zone di confine, è quella di un recupero critico e studiato del Surrealismo storico nelle sue strutture formali. Il movimento francese ha dalla sua la peculiarità di essere una “struttura aperta” e questa definizione ci richiama (non per assonanza ma per una vera e propria somiglianza di condizione) il clima culturale di questi ultimi anni.⁷ Non si tratta di rifarsi ad una poetica già fissata, ma di utilizzare l’ampio ventaglio di possibilità che il Surrealismo offre per rendere poesia ciò che ancora non lo è (i segni della lingua dei mass-media e della società tecnologica). È in questo senso che va letto il recupero della nozione di scrittura automatica, a cui Spatola propone di affiancare il monologo interiore di matrice joyciana.

Nel secondo numero di *Malebolge*, nell’intervento intitolato *A proposito del Surrealismo*, Celli approfondisce il discorso sulla scrittura automatica surrealista in chiave però mistico-psicologica, riallacciandosi al pensiero di Freud e Jung. Per lo scrittore ed entomologo veronese, alla base dell’atto creativo vi è la presa di coscienza dell’esistenza di due realtà: una esperibile attraverso i sensi ed una superiore, esperibile attraverso un’esperienza mistica. Se, da un lato, l’eredità simbolista⁸ contenuta nel Surrealismo viene da Celli incamerata come dato di fatto all’interno di una potenziale poesia parasurrealista, dall’altra parte le *conseguenze* junghiane di una simile operazione di indagine dell’ultrareale spostano l’attenzione sul ruolo del poeta come voce della comunità o, come dichiarato più avanti da Spatola, dello sciamano come voce e maestro della tribù. Secondo quanto espresso da Celli, si può quindi affermare che “l’edificio teorico surrealista è fondato sull’inconscio freudiano e trova nella psicanalisi non soltanto una ipotesi di base per teorizzare, ma nella tecnica analitica dell’associazione un concreto modello operativo”⁹

Una volta recuperate le immagini dall’inconscio, sia esso individuale o collettivo—e, quindi, condiviso dalla *tribù*—, al poeta-sciamano resta solo da decidere come trasformare questo materiale in poesia. Per Celli è l’uso dell’ironia la chiave di volta della questione, seppur essa non sia da intendere

⁷ A. Spatola: ‘Surrealismo sì e no’, *Malebolge* 1, 1964: 56–57, p. 56.

⁸ Celli cita esplicitamente il sonetto di Baudelaire *Correspondances* (La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers). Lo scrittore precisa d’altra canto che “mentre l’operazione simbolista è sempre un movimento centralizzante, centripeto, di condensazione simbolica, la scrittura automatica surrealista si sviluppa centrifugamente, nella direzione di un ‘allargamento’, secondo una dinamica pluridirezionale e probabilistica”. (G. Celli: ‘A proposito del surrealismo’, *Malebolge* 2, 1964: 54–57, p. 54).

⁹ *Ibid.*: 55.

nel senso stretto del termine, ma come esercizio metapoetico che denunci esplicitamente contenuto e struttura della stessa poesia:

L'ironia cui ci si riferisce non va certo intesa nel senso della 'disposizione auto-commiserante' del poeta romantico che, constata l'inadempienza dell'opera ad esprimere il suo *élan* cosmologico sentimentale, la 'distruggeva' ridendo-fra-le-lagrima. L'ironia di cui parliamo è invece collocabile a livello della 'tecnica', nel senso che l'opera deve rivelare continuamente la sua cinematica interna, il suo 'gioco metodologico', mostrando sempre, come in trasparenza, il meccanismo non tanto nel suo divenire, quanto nel 'suo farsi'.¹⁰

L'uso dell'ironia come elemento che denuncia la struttura interna della poesia e il "suo farsi", cioè la progressione dei versi e delle sezioni una dopo l'altra, costituisce l'impalcatura metodologica esplicita di *Sterilità in metamorfosi*,¹¹ pubblicata da Spatola, come detto, nel primo numero di *Malebolge*. Nell'ossimorico titolo la "sterilità" indica improduttività, arresto, devitalizzazione, e "metamorfosi" indica cambiamento di stato, movimento, temporalità:¹² sembrerebbe quindi che dallo stato di non-possibilità di generare nasca paradossalmente il movimento, la vita. In realtà la metamorfosi si rivela, nelle sue diverse forme, improduttiva: si mostra cioè solo per quello che è, *gioco* di mutamenti e passaggi (dal vegetale all'animale, dall'umano al sub-umano) che non conduce a nulla se non ad una sterile sequenza di versi (o di sintagmi) che si ripropongono metapoeticamente attraverso diverse varianti all'interno del testo.

Si prenda come esempio la prima sezione della poesia:

persino è della pietra far vermi questa notte
dentro la pietra sono i suoi capelli
grumo nero impastato con bianchissima calce
e la roccia sta nel mezzo del lago
le sue dita irte di radici sono formiche
grumi neri impastati con bianchissima calce
le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva
perché persino la pietra fa vermi questa notte
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
è lama di coltello che taglia tra le dita

¹⁰ *Ibid.* : 56.

¹¹ La poesia diventerà una sezione autonoma della seconda raccolta poetica di Spatola: *Lebreo negro*, Milano: Scheiwiller, 1966 : 45-62.

¹² G. Guglielmi: 'Il foglio piegato di Spatola', *il verri* 4, dicembre 1991 : 49-56, p. 49.

Ad eccezione del quinto verso, in cui però le dita e le radici si ripresentano già nel settimo, tutti gli altri sono ripresi nelle sezioni successive, a volte in forma di citazione completa, altre con delle varianti più o meno significative:

persino è della pietra far vermi questa notte

VI, XII (due volte)

dentro la pietra sono i suoi capelli

III, IX [e dentro qui questa pietra capelli di questa colei]

grumo nero impastato con bianchissima calce

III [grumi neri], VII, XII

e la roccia sta nel mezzo del lago

II, VI e VII [la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua]

le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva

II [e il mondo che si solleva chiudendosi a pugno]
 III, VIII [perché il mondo che si solleva si chiude a pugno]
 IV [e il mondo che si solleva si chiude a pugno]
 IX [mondo che si solleva nel chiudersi a pugno]
 XI, XII [cinque dita cinque radici nel mondo che si solleva]
 XV [cinque radici nel mondo che si solleva chiudendosi a pugno]

fondamento del quale purtroppo qui non è luogo

XVI (due volte)

radice comune dalla quale rampollano essi stanotte

VIII, XVI (tre volte)

è lama di coltello che taglia tra le dita

II (due volte) [è lama di coltello che fende la tua mano]
 XII [è lama di coltello che fende la mia mano]

Da questa campionaria indagine emerge in maniera chiara il metodo compositivo parasurrealista di Spatola: dato un primo verso, esso potrà essere riproposto nelle successive sezioni della composizione attraverso una tecnica di montaggio e smontaggio che ricorda il “collage o [l’]assemblaggio di ascendenza dada-surrealistica”.¹³ È del resto grazie a questo espediente che si “garantisce [...] la maggior *visibilità* o evidenza delle simmetrie e delle asimmetrie introdotte nel testo”.¹⁴

La sterilità in metamorfosi non è altro che un atto di auto(ri)produzione che non conduce a nulla,¹⁵ se non alla poesia stessa intesa *parasurrealisticamente* come ironica radiografia della propria struttura.

Dopo una pausa di due anni, nel 1966 *Malebolge* esce con un numero speciale interamente dedicato al Parasurrealismo in qualità di inserto de *Il Marcatré*, rivista vicina alle posizioni del Gruppo 63. Preceduta da una scelta di giovani poeti surrealisti contemporanei, perlopiù francesi, la sezione “Testi” accoglie poesie e prose di autori italiani anche esterni al gruppo di *Malebolge* che però si mostrano sensibili alle tematiche parassurrealiste (ad esempio Ferdinando Albertazzi, Vittorio Bodini e Lamberto Pignotti).

Nella sezione “Pretesti” vengono raccolte testimonianze e pareri di diversi poeti e critici sulla necessità/possibilità di una ripresa critica del Surrealismo all’interno del panorama letterario italiano. Da un lato vi è chi si dimostra favorevole ad una tale operazione—pur avanzando alcune riserve—(come Vincenzo Accame, per cui un Parasurrealismo può esistere solo in qualità di movimento eversivo che rifiuti senza compromessi la cultura borghese e l’accademia),¹⁶ dall’altro si trova chi, come Gillo Dorfles, sembra sposare un’idea di Parasurrealismo che—passando per le ricerche in quegli anni avviate da Lamberto Pignotti—si riallaccia perfettamente a quanto enunciato precedentemente e in questo stesso numero da Spatola. Per Dorfles, infatti, una ripresa dei modelli del Surrealismo è auspicabile nella misura in cui essi possano essere utilizzati come mezzo che consenta al poeta di inserirsi all’interno dei linguaggi tecnologici dei mass-media, prelevare quell’enorme materiale tra letteratura e pubblicità e riutilizzarlo per la creazione

¹³ P.L. Ferro: ‘Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza’, in: *Adriano Spatola poeta totale, op.cit.* : 51-73, p. 55.

¹⁴ *Ibid.* 54.

¹⁵ È quella che Fontanella ha chiamato “*funzione autogenerativa della poesia*”. (L. Fontanella: ‘Gli esordi poetici di Adriano Spatola’, in: *Adriano Spatola poeta totale, op.cit.* : 29-40, p. 37).

¹⁶ Cfr. V. Accame: ‘Parasurrealismo e avanguardie’, *Malebolge. Surrealismo e Parasurrealismo*, inserto speciale de *Il Marcatré* 26, 1966 : 238.

di un prodotto con finalità estetiche. Ogni tipo di onirismo junghiano, di discesa nel subconscio o nell'ultra-reale, come invece aveva proposto Celli, è da rifiutare.¹⁷

Il lungo saggio di Spatola, intitolato *Surrealismo e parasurrealismo*,¹⁸ costituisce il punto più alto di riflessione dell'autore, e di tutto il gruppo di *Malebolge*, sulla questione del recupero degli esiti poetici ed ideologici del movimento francese.¹⁹ Tale operazione è giustificata, secondo Spatola, da due fattori: a) "la qualificazione surrealista di un'opera non dipende da nessun criterio formale", essendo l'artista surrealista "il creatore di forme nuove, l'esploratore del mai visto", da cui deriva b) la possibilità di leggere il Surrealismo non come poetica univoca, ma come "struttura di poetiche". Su questa base è quindi possibile parlare non di una "resurrezione",²⁰ ma di una "metamorfosi del surrealismo sulla base del rispetto di una tradizione già consolidata"; ovverossia, come detto in precedenza, un utilizzo metapoetico ed *ironico* di quelle istanze tecniche ed ideologiche su un corpus testuale che Spatola definisce *parasurrealista latente*. Questo materiale, che si può individuare nei prodotti della cultura di massa quali film, pubblicità ecc., deve essere usato per "attuare il ricambio degli strumenti linguistici" della letteratura, italiana e straniera.

Attraverso le parole di Carlo Munari, Spatola afferma che

Il surrealismo, che aveva investito ogni attività creativa, doveva condizionare in misura incredibilmente vasta la pubblicità. E la pubblicità, in quanto espressione necessariamente rapportata a un gusto medio collettivo, doveva dimostrare a sua volta la vastità della diffusione del surrealismo. [...] Lo choc su cui avevano puntato i surrealisti si dimostrava, così, proficuo ai fini della propaganda merceologica.

Si tratta quindi di attuare un processo di riconquista e nuovo utilizzo di quei segni che, provenienti originariamente dal Surrealismo e dall'avanguardia

¹⁷ Cfr. G. Dorflès: 'Parasurrealismo', *ibid.* : 244.

¹⁸ A. Spatola: 'Surrealismo e parasurrealismo', *ibid.* : 248-251.

¹⁹ Sul secondo numero della rivista Spatola aveva del resto esplicitamente affermato che "il riferimento a una *interpolazione parasurrealista* prevede una revisione critica non soltanto dei modelli tecnico-formali, ma anche di quelli ideologici" (A. Spatola: 'Poesia a tutti i costi', *Malebolge* 2, 1964 : 51-53, p. 53).

²⁰ "Eravamo perfettamente coscienti che sarebbe stato ridicolo, e forse addirittura un po' macabro, esumare il cadavere di un movimento che alla fine della seconda guerra mondiale si era già estinto [...]. Per cui ci riproponemmo non di fare gli zombi o i redivivi del surrealismo storico, ma di dar vita ad una sua nuova versione possibile, che decidemmo di definire *parasurrealista*." (G. Celli: 'Malebolge, mezzo secolo dopo', *op.cit.* : 400).

storica in generale, erano stati usati dalle élite tecnologiche per fini extraletterari. Come avrebbe scritto alcuni anni più tardi in un suo famoso volume sulla poesia concreta, “il poeta oggi si trova di fronte a una realtà già ‘scritta’, a un mondo coperto di segni, e la poesia consiste ormai quasi soltanto nell’utilizzazione a fini estetici di questo repertorio illimitato”²¹

Attraverso il cambio di segno, il poeta parasurrealista si pone come scopo la “creazione di *nuovi miti* da sostituire ai vecchi” (denaro, successo, Stato: i valori propagandati dalla società borghese) e si propone come maestro, educatore, colui che indica la strada alla comunità. In altre parole, il poeta diventa lo sciamano della tribù, la voce rivoluzionaria che si oppone “alla funzione sciamanica standardizzata e conservatrice svolta dalle élites tecnologiche”. In qualità di maestro, la sua opera assurge al valore di *exemplum* tangibile²² attraverso cui passare il testimone ai discepoli affinché possa essere portata avanti la rivoluzione permanente²³ contro la massificazione del pensiero e dell’agire. La qual cosa è possibile raggiungere per mezzo di una stretta collaborazione tra artista e fruitore, attraverso l’espedito del gioco visto come rituale magico e ritorno alla *poiesis*, cioè all’atto ludico come atto creativo. È così che nasce *Poesia da montare*²⁴ in cui Spatola pone davanti al fruitore i *puzzle-poem*, primigenio esercizio di quella poesia concreta a cui da lì a poco si sarebbe quasi completamente dedicato:

Si tratta di una scatola con un gioco di lettere e frammenti di lettere riportati su cubi da comporre e ri-comporre, che implicano il diretto intervento del fruitore. A ciascuna fase di montaggio corrisponde una differente ‘lettura’. Per l’autore, questo momento costruttivo, questo coinvolgimento, è l’essenziale. Il ruolo del lettore, ovviamente già attivo, viene qui arricchito da un compito tecnico-pratico; si richiede una gestualità che sappia individuare equilibri di volta in volta differenti e che crei incidenti di lettura in una prospettiva di forme dinamiche indipendenti dalla volontà dell’autore.²⁵

²¹ A. Spatola: *Verso la poesia totale*, Torino: Paravia, 1978² : 101.

²² Citando Breton, Spatola scrive: “Non ci resta che tentare di dare alle nostre opere quel senso che vorremmo avessero le nostre azioni”

²³ “La poesia non può presentarsi che sotto l’aspetto di una *rivolta sistematica*, ed è inevitabile che il suo metodo finisca per identificarsi con quello della rivoluzione permanente” (A. Spatola: ‘Poesia a tutti i costi’, *Malebolge* 2, *op.cit.* : 51). E ancora, citando Majakovskij, poeta a lui molto caro: “Senza una forma rivoluzionaria non può esistere un’arte rivoluzionaria” (A. Spatola: *Verso la poesia totale*, *op.cit.* : 104).

²⁴ A. Spatola: *Poesia da montare*, Bologna: Sampietro, 1965.

²⁵ G. Fontana: ‘Libro & libri. Un itinerario tra scritture totali’, consultabile presso l’indirizzo: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/P00013.pdf.

In questo modo il fruitore non è più su una posizione passiva e subordinata rispetto all'artista, ma anzi "diventa apprendista stregone, per finire col sostituire lo stregone della tribù". Il poeta-sciamano si sacrifica per la comunità, abbandona il suo ruolo e perde i propri privilegi, ma attraverso questa operazione garantisce l'avvio della *rivoluzione permanente* contro la società borghese e tecnologica.

CHE FRASI CHE SONO QUESTE?!
ALCUNE STRUTTURE ESCLAMATIVE IN ITALIANO
ED IN INGLESE

ANIKÓ SOTKÓNÉ GROSZ

Università Cattolica di Péter Pázmány, Piliscsaba
groszani@gmail.com

Abstract: In this paper we present a syntactic model aimed at explaining some differences between English and Italian *wh*-exclamatives. In particular, we will address the question of word order differences and the presence/absence of the finite complementiser in this type of *wh*-construction. While in English *wh*-exclamatives exhibit a non-inverted word-order and the obligatory absence of a complementiser, in Italian the verbal predicate generally precedes the subject and the complementiser is optional or obligatory in some cases. Drawing on the insights of recent minimalist studies of subject–auxiliary inversion in English (Branigan 2005; Pesetsky & Torrego 2001; 2007), and of the syntax of exclamatives (Portner & Zanuttini 2003), we will argue for an analysis in which the differences result from the different base position of the subject. We will extend our analysis to shed light on how the structure of *wh*-questions differs from that of *wh*-exclamatives, and will explore the special status of these constructions when they contain a subject *wh*-phrase.

Keywords: *wh*-exclamatives; *pro*-drop; comparative syntax

I. Introduzione

In questo lavoro vorremmo fornire un'analisi sintattica di alcune differenze strutturali tra certe proposizioni esclamative in italiano e inglese. In particolare, vorremmo concentrarci sulle esclamative indipendenti introdotte da elementi che sono lessicalmente simili oppure identici a degli aggettivi interrogativi.¹ La struttura presa in esame viene esemplificata in (1):

¹ Usando la terminologia della sintassi generativa, le cosiddette esclamative *wh*. Non ci occuperemo però di altri tipi di esclamative, come le esclamative *totali*, che vertono sull'intera frase, oppure quelle senza introduttori o senza un elemento verbale. (Per una descrizione di queste strutture, vedi Benincà 1995:130–135.)

- (1) a. *Che frasi* sono queste!
 b. *Che frasi* sono queste?

Come vediamo, la frase esclamativa in (1a) e quella interrogativa in (1b) sono formalmente identiche: sono introdotte dallo stesso sintagma [*che frasi*] che viene seguito da un verbo e il soggetto. La loro intenzione è chiarita solamente dall'intonazione. Le domande a cui vorremmo trovare una risposta in questo lavoro sono le seguenti: 1. In che cosa consiste esattamente e come possiamo spiegare la similarità formale delle due costruzioni in (1)? 2. In una prospettiva interlinguistica, cosa possiamo dire sulla struttura universale delle esclamative? 3. Come possiamo spiegare le differenze strutturali tra le esclamative nelle diverse lingue? Per cominciare, vorremmo fare una descrizione contrastiva dei fatti rilevanti in italiano e inglese.² Nella terza parte dell'articolo, considereremo brevemente il quadro teorico della nostra indagine. Nella quarta sezione, proponiamo un'analisi dei fatti presentati, per poi procedere alla conclusione in cui daremo una risposta alle tre domande poste sopra.

2. Alcune differenze strutturali tra le esclamative in italiano e in inglese

Consideriamo ora alcune differenze strutturali tra le costruzioni *wh* in italiano e in inglese. Esamineremo questioni relative all'uso del complementatore, alla posizione del soggetto rispetto al predicato, e alla grammaticalità/agrammaticalità delle esclamative soggettivali.

2.1. L'uso del complementatore *che/that*

La prima differenza che vorremmo mostrare in questa sezione concerne l'uso del complementatore. Nelle interrogative italiane, il complementatore non è ammesso mai:

- (2) Che cosa (*che) ha detto Poirot?

²La nostra scelta di esaminare la lingua inglese è giustificata dal fatto che si tratta di una lingua non-imparentata strettamente all'italiano. Facendo un'analisi contrastiva fra queste due lingue, si ottiene una base appropriata per una ricerca che mira a indagare le differenze interlinguistiche.

Considerando le esclamative, ci sembra opportuno fare una distinzione in base a (Portner & Zanuttini 2003:66–68). Secondo gli autori, gli elementi *wh* che introducono le esclamative italiane possono essere raggruppate in due categorie. Gli elementi *wh* cosiddetti E-ONLY contengono un morfema (che può essere anche fonologicamente vuoto) che caratterizza solo le strutture esclamative. Il secondo gruppo degli elementi *wh* è costituito dalle espressioni che non contengono questo morfema e si trovano sia nelle interrogative che nelle esclamative (elementi NON-E-ONLY). Per quanto riguarda la distribuzione del complementatore, possiamo distinguere tre casi fondamentali. Con gli introduttori NON-E-ONLY,³ come *che cosa*, il complementatore è agrammaticale (Portner & Zanuttini 2003):

- (3) a. *Che cosa che farebbe per i suoi figli
b. Che cosa farebbe per i suoi figli!

Con gli elementi E-ONLY, come *che + aggettivo* oppure *che + avverbio*,⁴ il complementatore è obbligatorio Portner & Zanuttini 2003; l'esempio in (5) è tratto da Radford 1997):

- (4) a. *Che (tanto) alto è!
b. Che (tanto) alto che è!
- (5) a. *Che piano vai!
b. Che piano che vai!

Il complementatore può essere anche facoltativo con l'introduttore *che + nome*:

- (6) Che criminali (che) ha catturato Poirot!

Portner-Zanuttini interpretano questo elemento come un caso “intermedio”, che ha sia una forma E-ONLY (con un morfema fonologicamente vuoto), sia una forma NON-E-ONLY.⁵

³ Altri elementi di questo tipo sono *chi*, *quale/i*, *quando*, *dove*, e, per certi parlanti, anche *quanto/quanta/quanti/quante*.

⁴ Un altro introduttore E-ONLY, secondo la classificazione degli autori sopramenzionati è l'espressione [*che tanti + nome*].

⁵ Dalle opere consultate (Portner & Zanuttini 2003; Radford 2000; Benincà 1995) e dai giudizi che ho ricevuto da parlanti nativi risulta che si ha una variazione abbastanza marcata che

In inglese, la situazione è meno complicata: non si ha mai il complementatore dopo il costituente *wh*. Il complementatore *that* rendeagrammaticale sia le interrogative che le esclamative:

- (7) What (*that) has Poirot said?
 che COMP ha Poirot detto
 ‘Che cosa ha detto Poirot?’
- (8) What criminals (*that) Poirot has caught!
 che criminali che Poirot ha catturato
 ‘Che criminali che ha catturato Poirot!’

Dobbiamo notare però una differenza fondamentale rispetto all’italiano, che riguarda la distribuzione degli elementi NON-E-ONLY nelle strutture *wh* indipendenti: queste sono presenti solo nelle interrogative, mai nelle esclamative.⁶

2.2. La posizione del soggetto

Un’altra differenza tra le due lingue riguarda l’ordine dei costituenti principali. In italiano, nelle frasi interrogative il predicato generalmente precede il soggetto (Rizzi 1991:70) (9a, b). Il soggetto non può stare neanche tra il verbo coniugato e il participio (9c):⁷

concerne la presenza obbligatoria/ facoltativa del complementatore. Ad esempio, per certi parlanti il complementatore è (anche se preferito) sostanzialmente facoltativo nelle strutture *che + aggettivo*. Ci sono anche parlanti che non accettano questo elemento introduttivo per niente. I giudizi variano probabilmente in base alla regione di origine.

⁶ Per un’analisi di questo fatto, vedi Portner & Zanuttini (2003:76–77).

⁷ Va notato, però, che l’ordine di parole descritto sopra è solamente una generalizzazione. In alcune strutture interrogative particolari, tra cui con gli introduttori *perché*, l’ordine dei costituenti può essere anche soggetto-predicato. Consideriamo gli esempi seguenti, tratti da Fava (1995:98):

- (i) Perché è così caro l’ingresso?
 (ii) Perché l’ingresso è così caro?

Per mancanza di tempo e spazio, non ci occuperemo della questione in questa sede. Ci limitiamo ad osservare che la grammaticalità delle frasi come (ii) probabilmente dipende dall’interpretazione *fattuale* della domanda. Come vedremo in quello che segue, la fattività ha un ruolo importante anche nella nostra analisi.

- (9) a. *Che cosa* [ha detto] [Poirot]?
 b. **Che cosa* [Poirot] [ha detto]?
 c. **Che cosa* ha [Poirot] detto?

Per quanto riguarda le esclamative, l'insieme dei fatti rilevanti e più complesso. Generalmente, la collocazione postverbale del soggetto non è obbligatorio, ma preferibile:

- (10) a. *Che misteri* [ha risolto] [Poirot]!
 b. ??*Che misteri* [Poirot] [ha risolto]!

Benincà et al. (1991:129) considerano le frasi come (10b), in cui si ha l'ordine diretto, più degradate rispetto a quelle con l'ordine predicato-soggetto. Nelle esclamative introdotte da un sintagma complesso, però, il soggetto preverbale è perfettamente grammaticale (grazie dell'esempio al critico anonimo):

- (11) *Che furbi di tre cotte* [Poirot] [ha saputo] mettere nel sacco!

Ci sono alcune elementi *wh* dopo i quali la collocazione postverbale del soggetto è obbligatorio:

- (12) a. *Che cosa* [farebbe][questa donna] per i suoi figli!
 b. **Che cosa* [questa donna][farebbe] per i suoi figli!

In base ai giudizi dei parlanti nativi consultati da noi, ci sembra che questi elementi *wh* sono gli stessi che Portner & Zanuttini denomina NON-E-ONLY.

Per quanto riguarda l'inglese, nelle interrogative si ha l'ordine verbo-soggetto, come nell'esempio seguente (13a); diversamente dall'italiano, il soggetto non può stare dopo il participio (13b):

- (13) a. *What* [has] [Poirot] said?
 che ha Poirot detto
 'Che cosa ha dettoPoirot'
 b. **What* [has said] [Poirot]?
 che ha detto Poirot
 'Che cosa ha detto Poirot?'

Le esclamative inglesi, dall'altro lato, presentano l'ordine diretto (Quirk et al. 1985:833),⁸ e come nel caso delle interrogative, il soggetto non può trovarsi dopo il participio:

- (14) a. *What misteries* [Poirot] [has solved]!
 che misteri Poirot ha risolto
 'Che misteri ha risolto Poirot!'
 b. **What misteries* [has] [Poirot] *solved*!
 c. **What misteries* [has solved] [Poirot]!

2.3. Le esclamative soggettivali

La terza differenza che vorremmo menzionare riguarda le esclamative che vertono sul soggetto. In italiano, queste strutture sono perfettamente grammaticali:

- (15) Che persona sciocca che mi ha appena chiamato al telefono!

La traduzione inglese di (15) risulta inaccettabile in inglese (l'esempio è tratto da Pesetsky & Torrego 2001:16):⁹

- (16) **What a silly person just called me on the phone!*
 che ART sciocco persona appena chiamò mi PREP ART telefono
 'Che persona sciocca che mi ha appena chiamato al telefono!'

⁸ Quirk et al. (1985:834) menzionano che, in uno stile letterario, è possibile l'inversione anche nelle esclamative:

- (i) *What magnificent characters does she present in her latest novel!*
 che magnifico caratteri AUX lei presenta PREP POSS ultimo romanzo
 'Che caratteri magnifici che presenta nel suo romanzo più recente!'

Siccome questa struttura è rara e stilisticamente marcata, non la considereremo in questo articolo, aggiungendo che la frase in (i) può avere anche l'interpretazione di un'interrogativa retorica.

⁹ Per quanto riguarda l'accettabilità delle esclamative soggettivali in inglese, non si ha consenso nella letteratura. Mentre alcuni autori riportano come grammaticali queste strutture (Radford 2000) altri osservano che sono (marginalmente) accettabili solo con certi tipi di verbi, come i verbi inaccusativi (Pesetsky & Torrego 2001). La loro grammaticalità potrebbe essere connessa alla posizione di base del soggetto (che è diversa nel caso dei verbi inaccusativi rispetto ad altri verbi) e anche al tipo di *wh* che introduce l'esclamativa. In questo articolo, seguo il giudizio di Pesetsky & Torrego (2001), osservando che il problema richiede ulteriori ricerche.

Come vediamo, l'insieme dei fatti è abbastanza complesso. Riassumiamo i dati considerati finora nelle tabelle sottostanti:

Tabella 1: Proprietà delle costruzioni *wh* in italiano

Interrogative	Esclamative
con elementi <i>wh</i> NON-E-ONLY: soggetto postverbale complementatore vietato	
	con elementi <i>wh</i> E-ONLY: soggetto postverbale/preverbale complementatore obbligatorio esclamativa soggettivale grammaticale
	con elementi ambigui tra E-ONLY e NON -E-ONLY: complementatore facoltativo

Tabella 2: Proprietà delle costruzioni *wh* in inglese

Interrogative	Esclamative
elementi <i>wh</i> NON-E-ONLY soggetto tra l'ausiliare e participio	elementi <i>wh</i> E-ONLY soggetto preverbale esclamativa soggettivale agrammaticale
complementatore vietato	

Nelle sezioni seguenti, vedremo come possiamo rendere conto di questi fatti usando un modello formale.

3. Il quadro teorico

Per la nostra analisi, useremo alcuni risultati delle ricerche che si inseriscono nel Programma Minimalista. (vedi, per esempio, Chomsky 1995; 2008) Una supposizione fondamentale di cui faremo uso è che i costituenti di una struttura sintattica siano composti di diversi *tratti* (come, per esempio il tratto di numero e persona su un nome oppure su un verbo), che devono essere *controllati* perché la derivazione sia convergente. (il fenomeno del *feature-checking*). Per essere controllato, lo stesso tratto deve essere presente su due costituenti tra cui si deve stabilire una relazione sintattica ben definita. Per

mancanza di spazio, non entreremo nei dettagli tecnici sulla natura di questa relazione e sui meccanismi esatti del controllo. Quello che è importante per i nostri scopi è l'esistenza nella grammatica di una costrizione connessa ai tratti che può indurre delle trasformazioni sintattiche, come il movimento. Nei paragrafi seguenti, presenteremo alcuni principi teorici più specifici che costituiranno la base dell'analisi proposta in questo articolo.

3.1. La distinzione fra strutture *wh* dipendenti e indipendenti

Un'analisi recente delle strutture *wh* che sembra rilevante per spiegare le proprietà strutturali delle esclamative è descritta in Branigan (2004; 2005). L'autore, presentando una serie di ragioni empiriche e teoriche,¹⁰ conclude che si hanno due posizioni diverse in cui gli elementi *wh* possono apparire. Uno di queste è la posizione di specificatore della proiezione FinP, che è il punto di arrivo del movimento *wh* nelle interrogative principali. Nelle strutture *wh* dipendenti, invece, l'elemento *wh* arriva in una posizione strutturalmente più alta, in [Spec, CP]. Le strutture sono illustrate nelle figure seguenti (per convenzione, userò delle sigle inglesi):

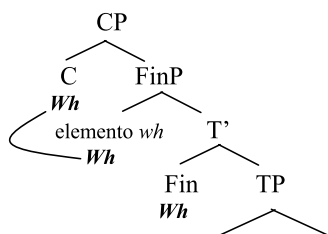


Figura 1: Struttura delle interrogative dirette secondo Branigan (2004; 2005)

In ambedue strutture, il tratto *Wh* sulla testa C deve entrare in una relazione di controllo con l'elemento *wh*. Nelle interrogative dirette, questo controllo può verificarsi senza un movimento ulteriore. Nelle strutture indirette, però, l'elemento *wh* deve muoversi allo [Spec, CP]. L'elemento *wh*, per ragioni di località, non può muoversi in un solo passo dalla sua posizione originale;

¹⁰ Le ragioni empiriche riguardano la distribuzione del complementatore e la posizione degli elementi dislocati. I motivi teorici hanno a che fare con la teoria di "fasi", in base a Chomsky (2001). Per mancanza di spazio, non descriviamo qui dettagliatamente le ragioni di Branigan, rinviando il lettore alle opere originali.

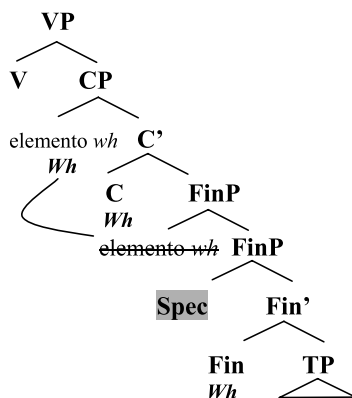


Figura 2: Struttura delle interrogative indirette secondo Branigan (2004; 2005)

deve attraversare prima una posizione in FinP. Questa posizione intermedia non può essere [Spec, FinP]—il movimento dallo [Spec, FinP] allo [Spec, CP] è illecito per un principio teorico che riguarda le tracce. (Il cosiddetto *Trace Deletion Constraint*, vedi Branigan 2004:93). L'elemento *wh* in questo caso deve muoversi attraverso un altro “portello di emergenza” (ing. *escape hatch*), che è una posizione aggiunta a FinP. Dobbiamo notare che questo “portello” è disponibile solo se [Spec, FinP] è già occupata da un'altro costituente.

3.2. La teoria di Branigan e la struttura delle esclamative

Accettando i risultati di Branigan, ci sembra plausibile supporre che le frasi esclamative (o almeno certi tipi di esse), apparentemente indipendenti, in realtà siano delle strutture dipendenti, subordinate a una testa invisibile. I motivi empirici a favore di questa analisi sono le proprietà sintattiche di queste costruzioni che caratterizzano anche le frasi subordinate in generale, come l'ordine diretto (in inglese), oppure la presenza del complementatore (in italiano). Una ragione di natura teorica che può confermare la validità della nostra ipotesi viene dall'analisi di Pesetsky e Torrego (2001) sui fenomeni di movimento nelle strutture *wh*. In base ai fatti inglesi e motivazioni teoriche, gli autori giungono alla conclusione che, nelle strutture esclamative, il soggetto si muove in una posizione di [Spec CP] inferiore rispetto alla posizione dell'elemento *wh*. Questa osservazione è compatibile con la

struttura rappresentata nella Figura 2, in cui abbiamo due posizioni di tipo *specificatore di C* ([Spec, FinP] e [Spec, CP]), e quest'ultima è riempita dall'elemento *wh*.

Se la nostra ipotesi secondo la quale le esclamative hanno una struttura simile alle costruzioni *wh* dipendenti è corretta, bisogna specificare a che cosa siano subordinate queste proposizioni. Il concetto del morfema E-ONLY di Portner & Zanuttini (2003) potrebbe essere la chiave di questo problema. Come abbiamo visto nella sezione 2, questo morfema caratterizza gli elementi *wh* che possono trovarsi solo nelle frasi esclamative, (e non in quelle interrogative). Quello che questi elementi hanno in comune è il fatto che esprimono una certa quantificazione (Portner & Zanuttini 2003:70). Ad esempio, il morfema *t* nell'espressione [che tanti libri] esprime il giudizio del parlante su una quantità di grado alto. Nelle espressioni come [che lentamente], il morfema E-ONLY fonologicamente vuota quantifica la misura della "lentezza". Nelle esclamative contenenti un nome ([*Che misteri che ha risolto Poirot!*]), E-ONLY quantifica la misura di una qualità non espressa (ad esempio, la misura della difficoltà dei misteri). Dunque, ci sembra plausibile che le esclamative con espressioni di tipo E-ONLY siano dei CP subordinate a una testa Q di un sintagma di quantificazione (ing. *Quantificational Phrase*).

Ora dobbiamo chiederci in che modo è diversa la struttura delle esclamative NON-E-ONLY. In quello che segue, proporremo che quest'ultime non sono subordinate a una testa Q (perché non contengono il morfema che esprime quantificazione), ma condividono un'altra caratteristica con le esclamative E-ONLY, che, nello stesso tempo, le distingue dalle interrogative. Seguendo Portner & Zanuttini (2003), proponiamo che le esclamative, ma non le interrogative, contengono un operatore di fattività (OpFACT).

Vediamo ora (ancora schematicamente) le strutture proposte per i diversi tipi di frasi esaminati sopra. Per le interrogative, proponiamo la struttura nella Figura 3.¹¹

Accettando la teoria di Branigan esposta all'inizio di questa sezione, assumiamo che l'elemento interrogativo sia in [Spec, FinP].

La struttura proposta per le esclamative NON-E-ONLY viene rappresentata nella Figura 4.

Come vediamo, l'unica differenza rispetto alla struttura precedente è la

¹¹ Per comodità, useremo la sigla IP per indicare due tipi di proiezioni massime sotto l'area CP. Assumiamo che questa categoria in inglese sia il TP (*Time Phrase*), in italiano invece sia AgrP (*Agreement Phrase*). Questa distinzione, però, non ha nessun'influenza sull'analisi proposta.

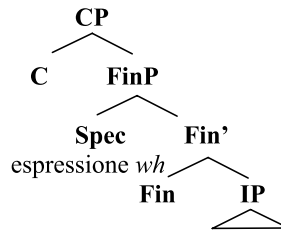


Figura 3: La struttura delle interrogative

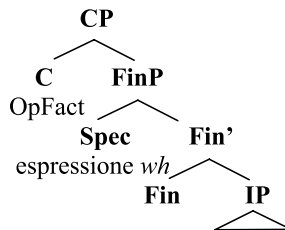


Figura 4: La struttura delle esclamative NON-E-ONLY

presenza dell'operatore OpFact nella posizione C.

Per le esclamative E-ONLY, invece, proponiamo la struttura seguente:

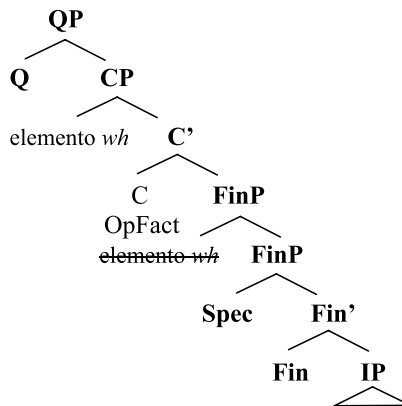


Figura 5: La struttura delle esclamative E-ONLY

Le strutture E-ONLY sono delle frasi subordinate vere e proprie, con la testa Q “invisibile”

3.3. I tratti sulla testa Fin

Prima di procedere all'analisi dei fatti riportati nella sezione 2, dobbiamo ancora specificare i tratti rilevanti sulla testa Fin che avranno un ruolo nella derivazione delle costruzioni *wh*. L'esistenza di questi tratti sul Fin è motivata nella letteratura indipendentemente dalla nostra analisi. In base al Branigan (2005), assumo che Fin contiene un tratto *Wh* che viene aggiunto "a posteriori", necessario per la convergenza della derivazione: senza questo tratto, l'elemento *wh* non potrebbe muoversi a FinP, e, di conseguenza, la testa C non potrebbe controllare il suo tratto *Wh*.¹² Inoltre, assumo che Fin contiene anche un tratto *T* da controllare, seguendo l'approccio di Pesetsky & Torrego (2001; 2007), con cui gli autori giustificano il movimento T-to-C nelle strutture inglesi. Un terzo tratto rilevante è il tratto Φ — la postulazione di questo tratto su Fin viene giustificata empiricamente in base ai fenomeni di accordo del complementatore (ing. *Complementiser Agreement*; vedi, ad esempio, Carstens 2003). La presenza di Φ su Fin è motivata anche teoricamente in Chomsky 2008.

In quello che segue, mostreremo come le strutture proposte nelle Figure 3–5 possono servire come un modello efficace per spiegare i dati linguistici descritti nella sezione precedente.

4. L'analisi proposta

4.1. Le strutture interrogative

Consideriamo per primo la derivazione delle frasi interrogative *wh*, attraverso l'esempio rilevante ripetuto sotto:

(17) *Che cosa* [ha detto] [Poirot]?

Come abbiamo chiarito precedentemente, la testa Fin ha tre tratti da controllare: *T*, Φ e *Wh*. Quando viene inserito nella derivazione, possiamo avere la struttura seguente (Fig. 6).

Per poter affrontare i passi successivi della derivazione, dobbiamo osservare i seguenti:

¹² Questo fatto è una conseguenza della *Condizione dell'Impenetrabilità della Fase* (ing. *Phase Impenetrability Condition*). Vedi Branigan (2005: 7–10) per dettagli.

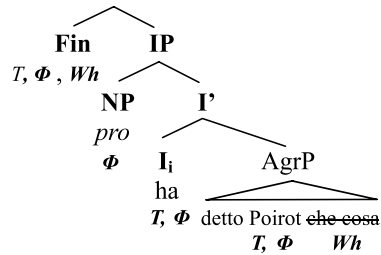


Figura 6: Struttura delle interrogative dopo l'inserimento della testa Fin in italiano

1. Il soggetto lessicale, [*Poirot*], contiene un tratto Φ e un tratto T . Seguio l'analisi di Pesetsky & Torrego (2001), secondo il quale il caso Nominativo del soggetto non è altro che un tratto T sulla testa D.
2. Secondo molti autori, in italiano, come in altre lingue *pro*-drop, la posizione canonica del soggetto ([Spec, IP]) è generalmente riempita da *pro*, un elemento pronominale fonologicamente vuoto,¹³ mentre il soggetto lessicale si trova in una posizione postverbale (presumibilmente nella sua posizione originale in [Spec, *v*P]). Quando si ha un soggetto lessicale preverbale, questo occupa una posizione più alta rispetto all'elemento interrogativo (cfr., per esempio, Barbosa 2001).¹⁴
3. Ogni operazione di movimento deve rispettare il principio della vicinanza, secondo il quale è sempre il costituente strutturalmente più vicino che si muove per primo. Dunque, il primo passo del movimento non può essere il movimento dell'espressione [*che cosa*] (anche se essa contiene il tratto *Wh*). Neanche il soggetto lessicale [*Poirot*] può muoversi per primo, perché ci sono dei costituenti più vicini che contengono i tratti rilevanti: *pro* e il verbo ausiliare. Questi due, in conformità con la definizione della vicinanza di Pesetsky e Torrego, sono equidistanti dalla testa Fin (cfr. Pesetsky & Torrego 2001: 5–6).

¹³ Dobbiamo anche notare, seguendo Cardinaletti & Starke (1999), che la categoria di *pro* è un NP, non un DP: quindi, usando i concetti di Pesetsky e Torrego, questo pronome vuoto non ha il caso Nominativo, il tratto T . Ha solo i tratti cosiddetti Φ , cioè quelli di persona e numero.

¹⁴ Ciò vuol dire che *pro* sarà presente anche in una frase dichiarativa, occupando [Spec, IP], mentre il soggetto lessicale preverbale occuperà una posizione di Topic.

Dunque, una possibilità di procedimento a questo punto della derivazione è il movimento di *pro* a [Spec, FinP], per controllare il tratto Φ (questo movimento verrà accompagnato dal movimento del verbo a Fin, per controllare anche il tratto *T*). In questo modo, però, l'elemento *wh* non può muoversi allo [Spec, FinP], e la derivazione crolla. Se invece, è il verbo che si muove per primo, controllando sia il tratto Φ che il tratto *T*, l'elemento *wh* può collocarsi in [Spec, FinP].¹⁵ Dunque, solo questa possibilità conduce a una derivazione convergente. I passi rilevanti sono illustrate nella Figura 7:¹⁶

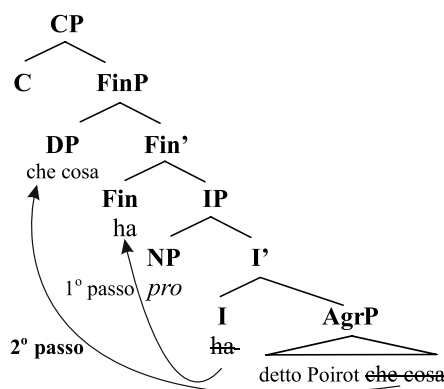


Figura 7: Derivazione delle interrogative in italiano

La struttura in 7 cioè spiega la collocazione postverbale del soggetto in italiano, e con una premessa empiricamente motivata, può anche spiegare l'assenza obbligatoria del complementatore. In Pesetsky & Torrego (2001), il complementatore è stato considerato la realizzazione morfologica della testa *T* che si è mossa nella posizione *C*. Questa definizione, anche se aiutava a spiegare molti fatti in inglese, ha lasciato alcune domande aperte. (Per ulteriori dettagli, vedi Sotkóné Grosz 2014) Riteniamo che questo elemento va inteso piuttosto come la realizzazione di *un tratto T* che si è mosso in *Fin*. Nelle frasi agrammaticali (18), siccome si muove solo un tratto *T*, e non l'intera testa *I*, il tratto Φ su *Fin* non sarà controllata, e la derivazione “crolla”:

¹⁵ In questa struttura, l'elemento *wh* non può controllare anche il tratto *T* perché è “troppo lontano”: per ragioni di località, *T* deve essere controllato dal movimento della testa *I*, che è strutturalmente più vicino al *Fin*.

¹⁶ La struttura della frase italiana con un verbo al participio è diversa dall'inglese, in quanto generalmente si suppone una proiezione di *Agr* (*Ageement*) tra *TP* e *vP*, in cui si trova il participio.

- (18) *_{CP}[_{FinP}[Che cosa che IP[ha detto Poirot]]]?
└──────────────────┘
 movimento del *T*

Per quanto riguarda le strutture interrogative inglesi, la derivazione sarà molto simile a quella vista in 7. L'unica differenza fondamentale consiste nel fatto che, in inglese, [Spec, IP] verrà occupata dal soggetto lessicale:

- (19) What (*that) has Poirot said?
 che COMP ha Poirot detto
 'Che cosa ha detto Poirot?'
- (20) (=13a) What [has] [Poirot] said?
 che ha Poirot detto
 'Che cosa ha detto Poirot?'

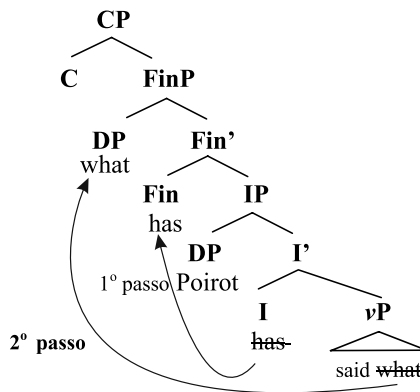


Figura 8: Derivazione delle interrogative in inglese

Come nel caso dell'interrogativa italiana, non possiamo muovere il soggetto dalla [Spec, IP] a [Spec, FinP]: se facessimo così, l'elemento *wh* sarebbe spinto fuori dallo [Spec, FinP]. La derivazione in 8, dunque, spiega l'ordine dei costituenti nella frase inglese (elemento interrogativo—ausiliare—soggetto—verbo principale).

Come in italiano, il complementatore sarà esclusa anche in inglese, per gli stessi motivi. Se definiamo *that* come un tratto *T* nella posizione Fin, possiamo dire che la frase (21) sarà agrammaticale perché il tratto Φ su Fin che non sarà controllato:

- (21) *What that has Poirot said?
 che COMP ha Poirot detto
 ‘Che cosa ha detto Poirot?’

4.2. Le strutture esclamative con elementi NON-E-ONLY

Ricordiamo che le esclamative introdotte da elementi NON-E-ONLY sono possibili solo in italiano, e avevano le stesse caratteristiche sintattiche come le interrogative: in ambedue strutture, si ha un soggetto lessicale postverbale e il complementatore non è ammesso. Proponiamo, cioè, che la loro derivazione sia assolutamente parallela a quella descritta in 4.1. L'unica differenza tra le esclamative di questo tipo e le interrogative sarà la presenza dell'Op-Fact, che, però, non influenza i passi rilevanti della derivazione. Illustriamo la struttura delle esclamative italiane di questo tipo nella Figura 9:

- (22) Che cosa farebbe questa donna per i suoi figli!

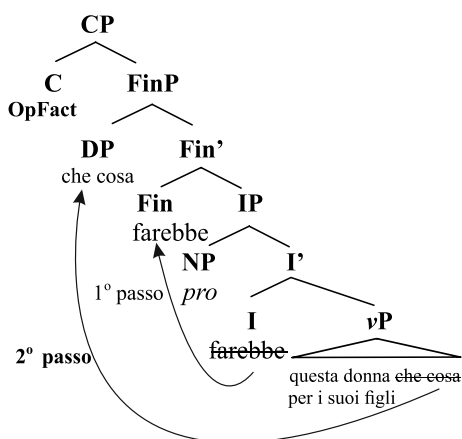


Figura 9: Derivazione delle esclamative NON-E-ONLY in italiano

4.3. Le strutture esclamative con elementi E-ONLY

La derivazione delle esclamative E-ONLY sembra richiedere una struttura più articolata, come illustrata nella Figura 5. Proponiamo l'analisi seguente per queste frasi.

In italiano, dopo l'inserzione della testa *Fin*, si hanno due possibilità per la continuazione della derivazione: il movimento di *pro* oppure il movimento della testa verbale.

(23) [*Fin* (*T*, Φ , *Wh*) [*pro* (Φ) I (*T*, Φ)] *vP*[... espressione *wh*]]]

Nel caso delle interrogative, come abbiamo visto, il movimento della testa *I* era la possibilità che conduceva a una derivazione convergente. Nel caso delle esclamative, però, la situazione è diversa. Se *I* si muove al *Fin*, controllando i tratti *T*, Φ , l'unica posizione possibile a cui l'elemento *wh* potrà arrivare sarà il [*Spec*, *FinP*]. Però, come abbiamo visto precedentemente, l'espressione *wh* non può rimanere in questa posizione in una struttura dipendente—deve muoversi al [*Spec*, *CP*] per forza. Ma anche se si muove, la derivazione crolla, perché il movimento da [*Spec*, *FinP*] a [*Spec*, *CP*] è illecito. L'elemento *wh* dovrà attraversare una posizione aggiunta a *FinP* (usandola come un “portello d'emergenza”) per arrivare a [*Spec*, *CP*]. Questo però sarà possibile solo se [*Spec*, *FinP*] è costruita e riempita da un altro elemento.

Nelle esclamative E-ONLY, cioè, dopo l'inserzione di *Fin*, l'unica possibilità che conduce a una derivazione convergente è il movimento di *pro* al [*Spec*, *FinP*]. Questo passo viene illustrato nella Figura 10:

(24) Che piano che vai!

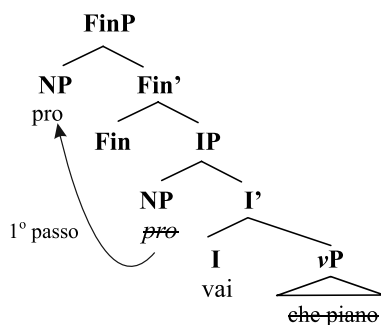


Figura 10: Derivazione delle esclamative E-ONLY in italiano (primo passo)

A questo punto però, il tratto *T* sulla testa *Fin* non è ancora controllato: bisogna che il tratto *T* dalla testa *I* si muova (2° passo). Questo però conduce

alla presenza del complementatore *che*, come abbiamo visto, è il risultato di questo tipo di movimento:

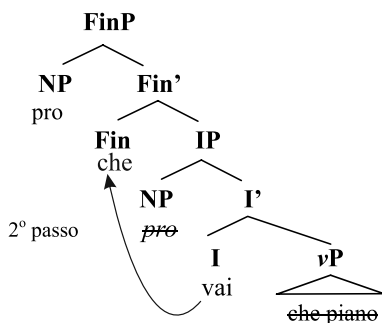


Figura 11: Derivazione delle esclamative E-ONLY in italiano (secondo passo)

In passi successivi, l'elemento *wh* si muove, attraverso una posizione di aggiunto, allo [Spec, CP]:

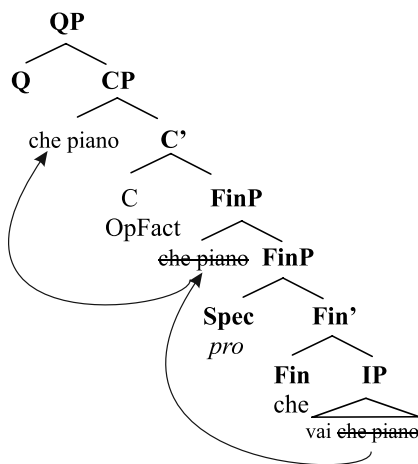


Figura 12: Derivazione delle esclamative E-ONLY in italiano (movimento *wh*)

Questa analisi è in grado di spiegare la presenza obbligatoria del complementatore nelle strutture E-ONLY. Per quanto riguarda le strutture che sono ambigue tra il tipo E-ONLY e il tipo NON-E-ONLY e che sono caratterizzate dall'opzionalità del complementatore, possiamo dire che hanno due diverse

strutture sottastanti. Senza il complementatore, l'esclamativa ha la derivazione NON-E-ONLY secondo la Figura 9. Se il complementatore è presente, l'esclamativa ha la derivazione descritta in questa sezione.¹⁷

Adesso siamo in grado di affrontare il problema del soggetto preverbale in queste strutture. Ripetiamo gli esempi rilevanti:

(25)²² Che misteri *Poirot* ha risolto!

(26) Che furbi di tre cotte *Poirot* ha riuscito mettere nel sacco!

Come abbiamo già menzionato, secondo molti autori, il soggetto lessicale preverbale in italiano si trova nella posizione di elementi dislocati a sinistra (nella posizione di topic, che si trova, usando le nostre sigle, nell'area tra la testa Fin e la testa C). Questo fatto, insieme ai nostri risultati, conduce a predizioni corrette sulla distribuzione del soggetto preverbale. La nostra analisi predice che il soggetto preverbale non sarà possibile nelle strutture interrogative e esclamative NON-E-ONLY: siccome l'elemento *wh* si trova in [Spec, FinP], un topic, se presente, non può collocarsi tra l'elemento *wh* e il verbo; deve essere collocata a sinistra dell'espressione *wh*. La predizione è corretta:

(27)* Che cosa *Poirot* ha detto?

(28) *Poirot*, che cosa ha detto?

Per quanto riguarda le strutture E-ONLY, la presenza del topic tra il verbo e l'elemento *wh* non può essere esclusa, perché l'elemento *wh* si trova in una posizione più alta, [Spec, CP]. È questo che succede nei casi come (25) e (26).

Per la differenza di grado dell'accettabilità tra le due strutture, potremmo pensare che la frase (26) è meglio perché contiene inequivocabilmente l'elemento E-ONLY che caratterizza le strutture in cui l'elemento *wh* è in [Spec, CP]. Naturalmente, questa osservazione richiede ricerche ulteriori, ma la direzione da seguire ci sembra essere questo.

Consideriamo ora le esclamative inglesi. Proponiamo che la loro derivazione sarà in parte parallela alle esclamative E-ONLY in italiano. Una diffe-

¹⁷ La possibilità di avere sia lo stato E-ONLY che lo stato NON-E-ONLY potrebbe essere connessa al fatto che queste strutture non invocano una quantificazione automaticamente, e i parlanti possono interpretarli più liberamente: sia come QP sia come CP.

renza fondamentale tra le due strutture sarà l'assenza di *pro* in inglese, il che avrà delle conseguenze importanti. Ripetiamo i fatti rilevanti sotto:

- (29) a. What misteries [Poirot] [has solved]!
 che misteri Poirot ha risolto
 'Che misteri ha risolto Poirot!'
 - b. *What misteries [has] [Poirot] solved!
 - c. *What misteries [has solved] [Poirot]!
- (30) *What misteries that Poirot has solved!

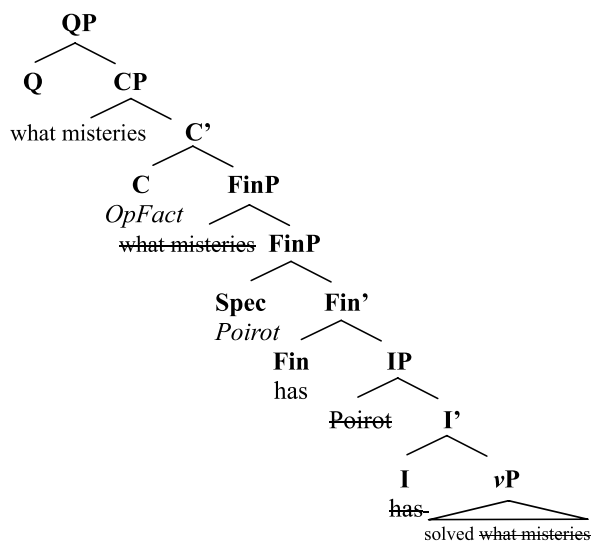


Figura 13: Derivazione delle esclamative E-ONLY in inglese

Il primo passo è il movimento del soggetto dallo [Spec, IP] allo [Spec, FinP]. In un secondo passo, l'espressione *wh* si muove, attraverso una posizione aggiunta al FinP, allo [Spec, CP].

La struttura nella Figura 13 spiega dunque la collocazione obbligatoriamente preverbale del soggetto: siccome non abbiamo un altro elemento abbastanza vicino che potrebbe riempire [Spec, FinP], il soggetto lessicale si muove in questa posizione. L'analisi può dar conto anche dell'agrammaticalità del complementatore: siccome il soggetto controlla sia il tratto *T* che

il tratto Φ sulla testa Fin, non c'è bisogno di movimento di T dalla testa I. Infine, l'analisi ci aiuta a capire perché le esclamative soggettivali sono agrammaticali. Consideriamo la struttura della frase agrammaticale in (16) al punto della derivazione in cui la testa Fin viene inserita nella struttura:

- (31) *What a silly person just called me on the phone!
 che ART sciocco persona appena chiamò mi PREP ART telefono
 'Che persona sciocca che mi ha appena chiamato al telefono!'

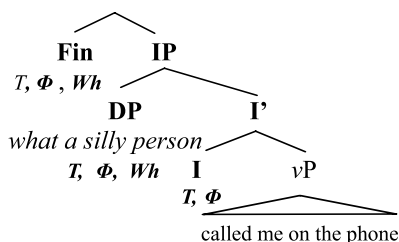


Figura 14: Derivazione delle esclamative soggettivali in inglese

Siccome in questa struttura il soggetto nello [Spec, IP] coincide con l'elemento *wh*, il primo passo della derivazione non può essere altro che il movimento di [what a silly person] in [Spec, FinP]. L'elemento *wh* poi dovrebbe muoversi in [Spec, CP], ma questo non sarà possibile: siccome il movimento dallo [Spec, FinP] a [Spec, CP] è illecito, la derivazione, necessariamente, crolla.¹⁸

5. Conclusioni

In questa sezione, cerchiamo di rispondere alle domande poste nell'introduzione.

Per primo, ci siamo chiesti in che cosa consiste esattamente e come possiamo spiegare la similarità formale tra le esclamative e le interrogative. Nel nostro quadro teorico, possiamo dire che la similarità sta nel fatto che la testa Fin nelle due costruzioni contiene gli stessi tratti Φ , T , Wh , i quali necessitano i movimenti che abbiamo esaminato sopra.

¹⁸ Questo non accade nelle esclamative soggettivali in italiano, dove [Spec, IP] può essere occupato da *pro*. La derivazione sarà parallela a quella rappresentata nelle Figure 10–12.

In secondo luogo, volevamo sapere cosa possiamo dire sulla struttura universale delle esclamative in una prospettiva interlinguistica. La risposta sembra essere che le esclamative si differiscono dalle interrogative in quanto contengono un operatore di fattività (Portner & Zanuttini 2003). Inoltre, alcune frasi esclamative possono avere una struttura più ricca, essendo subordinate a una testa *Q* invisibile.

La terza domanda che ci siamo i riguardava le differenze strutturali tra le esclamative nelle diverse lingue. In base ai fatti italiani ed inglesi, abbiamo visto che tutte le differenze considerate (relative all'ordine di soggetto e predicato, all'uso del complementatore e alla grammaticalità delle esclamative soggettivali) possono essere ricondotte al parametro *pro-drop*, che è motivato indipendentemente dalla nostra analisi. La direzione delle ricerche future può essere l'esame delle esclamative *wh* in altre lingue a soggetto nullo.¹⁹

Bibliografia

- Barbosa, P. (2001): On inversion in *wh*-questions in Romance. In: A. Hulk & J. Y. Pollock (eds.) *Romance inversion*, Oxford: Oxford University Press. 20–90.
- Benincà, P. (1995): Il tipo esclamativo. In: Renzi et al. (1995:127–152).
- Benincà, P., L. Frison & G. Salvi (1991): L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate. In: L. Renzi (ed.) *Grande grammatica di consultazione. Vol. I*, Bologna: Il Mulino. 115–225.
- Branigan, P. (2004): The syntax of phi. Ms. Memorial University.
- Branigan, P. (2005): The phase-theoretic basis of subject–auxiliary inversion. Ms. Memorial University.
- Cardinaletti, A. & M. Starke (1999): The typology of structural deficiency: A case study of the three classes of pronouns. In: H. van Riemsdijk (ed.) *Clitics in the languages of Europe*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 145–23.
- Carstens, V. (2003): Rethinking complementiser agreement: Agree with a case-checked goal. *Linguistic Inquiry* 34: 392–412.
- Chomsky, N. (1995): *The Minimalist Program*. Cambridge MA: MIT Press.
- Chomsky, N. (2001): Derivation by phase. In: Kenstowicz (2001:1–52).
- Chomsky, N. (2008): On phases. In: R. Freidin, C. P. Otero & M. L. Zubizarreta (eds.) *Foundational issues in linguistic theory. Essays in honor of Jean-Roger Vergnaud*, Cambridge MA: MIT Press. 134–166.
- Fava, E. (1995): Il tipo interrogativo. In: Renzi et al. (1995:70–126).

¹⁹ Un fatto rilevante da questo punto di vista riguarda la lingua spagnola, in cui il complementatore, similmente all'italiano, è opzionale (Ono & Fujii 2006:184, nota 14). La nostra analisi potrebbe dar conto anche di questo fatto.

- Kenstowicz, M. (ed.) (2001): *Ken Hale: A life in language*. Cambridge MA: MIT Press.
- Ono, H. & T. Fujii (2006): English *wh*-exclamatives and the role of T-to-C in *wh*-clauses. *University of Maryland Working Papers in Linguistics* 14: 163–18.
- Pesetsky, D. & E. Torrego (2001): T-to-C movement: Causes and consequences. In: Kenstowicz (2001: 355–427).
- Pesetsky, D. & E. Torrego (2007): The syntax of valuation and the interpretability of features. In: S. Karimi, V. Samiian & W. K. Wilkins (eds.) *Phrasal and clausal architecture. Syntactic derivation and interpretation*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 262–294.
- Portner, P. & R. Zanuttini (2003): Exclamative clauses: At the syntax–semantics interface. *Language* 79: 39–81.
- Quirk, R., S. Greenbaum, G. Leech & J. Svartvik (1985): *A comprehensive grammar of the English language*. London & New York: Longman.
- Radford, A. (1997): Per una’analisi delle frasi esclamative in italiano. In: L. Renzi & M. A. Cortelazzo (eds.) *La linguistica italiana fuori d’Italia: Studi, istituzioni*, Roma: Bulzoni. 93–123.
- Radford, A. (2000): The syntax of clauses. *Essex Research Reports in Linguistics* 33: 50–72.
- Renzi, L., G. Salvi & A. Cardinaletti (eds.) (1995): *Grande grammatica di consultazione. Vol. III*. Bologna: Il Mulino.
- Rizzi, L. (1991): Residual verb second and the *wh*-criterion. In: A. Belletti & L. Rizzi (eds.) *Parameters and functional heads*, Oxford: Oxford University Press. 63–90.
- Sotkóné Grosz, A. (2014): A kérdőszavas felkiáltó mondatok szintaktikai szerkezete az angolban és az olaszban. In: Zs. Gécseg (ed.) *LingDok 13. Nyelvész-doktoranduszok dolgozatai*, Szeged: Szegedi Tudományegyetem Nyelvtudományi Doktori Iskola.

L'ACCENTO STRANIERO DEGLI ITALIANI: ESISTE UN "ACCENTO ITALIANO" COMUNE?

BÁLINT HUSZTHY

Università Cattolica di Péter Pázmány, Piliscsaba
huszthy.balint@gmail.com

Abstract: In this paper I want to present some phonetic and phonological phenomena which systematically recur in the foreign accent of Italian speakers of different origin. The aim of the paper is to argue in favour of the existence of a common "Italian foreign accent", which may offer a new and unusual approach to the synchronic phonology of Italian. The conclusions of the research will show that the Italian accent can be determined only at the phonological level, for example through various phonological processes related to the syllabic structure of Italian.

Keywords: Italian; foreign accent; synchronic phonology; dialectology

I. Introduzione al tema

I.1. Analisi accentuale dell'italiano

In linguistica l'*accento straniero* può essere interpretato ed analizzato in vari modi, con diversi scopi. Un metodo recente, chiamato *analisi accentuale* (Huszthy 2014), mira a concepire il fenomeno dell'accento straniero come una ricca fonte di conclusioni fonologiche sul comportamento sincronico della madrelingua dei parlanti: a seconda di tale ipotesi i cambiamenti fonologici in sincronia di L1 sono ben delineabili ed analizzabili tramite la pronuncia di L2.

Questo contributo mette a tema un elemento rilevante, che rientra in una più ampia ricerca, sia sperimentale che teorica: sull'analisi accentuale della lingua italiana. Tale elemento si configura come risposta all'ipotesi iniziale circa l'esistenza di un "accento italiano", comune e riconoscibile nella pronuncia straniera di ogni madrelingua italiano, indipendentemente dalla provenienza all'interno del territorio italofono, v. (1). L'eventuale dimostrazione di tale presupposto potrebbe essere molto significativo nel campo

della linguistica italiana, presentando un argomento che svela caratteristiche comuni in tutte le varietà parlate dell'italiano.

(1) Ipotesi di partenza:

Esiste un “accento italiano”, comune e riconoscibile nella pronuncia di italiani che parlano lingue straniere, indipendentemente dalla frammentazione dialettale del territorio italofono.

1.2. Informazioni sulla ricerca

La lingua di riferimento (L1) della ricerca è l'italiano (con ogni sua varietà regionale), mentre le lingue di confronto (L2) sono l'inglese, il tedesco, il francese e lo spagnolo.¹

Il processo dell'analisi accentuale si basa sulla dicotomia dell'*accento straniero* e dell'*accento ideale*: il primo si riferisce all'inclinazione spontanea di pronunciare elementi della L2 in base ai vincoli fonetico-fonologici di L1, mentre il secondo raccoglie tutte le pronunce native di L1, comprese le varietà dialettali. L'accento straniero e l'accento ideale sono in distribuzione complementare, e sono i parlanti di madrelingua a decidere se l'accento del soggetto sia da considerare ideale oppure straniero; in tal modo ogni accento dialettale di una determinata lingua è accento ideale (“parliamo di accento ideale se nella pronuncia dell'informatore non si riconosce alcun accento straniero da altri informatori”, cfr. Huszthy 2014).

La ricerca si basa su un corpus costituito da 101 registrazioni di viva voce, preparate nel corso del luglio 2012 e dell'ottobre 2013, in tre città italiane: a Gorizia, a Firenze e a Napoli. Ai informatori è stato chiesto di leggere delle frasi campione preparate per quest'occasione, in una delle lingue di confronto che hanno studiato a scuola o in altre occasioni, avendone un livello di conoscenza avanzato. Sono state inoltre preparate registrazioni di controllo nelle quattro lingue di confronto, con l'aiuto di informatori di madrelingua L2.

I dati vengono analizzati a seconda dei tre criteri dell'analisi accentuale: il primo riguarda le differenze fonetiche tra L1 e L2, il secondo esamina i processi fonologicosegmentali in L1 e L2, mentre il terzo analizza i processi fo-

¹In ricerche precedenti (Huszthy 2014) per le lingue di confronto ho usato l'indicazione L0 (per evitare la confusione con l'indicazione tradizionale della glottodidattica, dove L2 significa “lingua seconda”), che in quest'occasione cambio in L2 per vari motivi. L'indicazione L2 nell'analisi accentuale sarà riferita a qualunque lingua di confronto della ricerca.

nologici ricondotti alla struttura sillabica, a seconda dei principi dell'analisi accentuale, stabiliti in ricerche precedenti (Huszthy 2014).

2. Caratteristiche fonetiche dell'accento italiano

L'analisi della produzione vocalica nell'accento straniero deve tener conto innanzitutto delle opposizioni che si hanno tra i segmenti fonetici. Le vocali italiane possono essere determinate in base a tre tipi di opposizione: palatale/velare, alta/bassa, medio-chiusa/medio-aperta. Disponendo in questa sede di uno spazio assai limitato, mi concentrerò sulla problematica delle vocali medie italiane [ɛ, ɔ, e, o], che sono caratterizzate dall'opposizione medio-chiusa/medio-aperta, per la descrizione della quale introdurrò il tratto distintivo [\pm ATR] (dall'inglese *Advanced Tongue Root* 'avanzamento della radice linguale', cfr. Krämer 2009:51): in tal modo le vocali medio-chiuse [e, o] saranno [+ATR], mentre quelle medio-aperte [ɛ, ɔ] saranno [-ATR].

Nelle varietà dialettali dell'italiano le vocali [-ATR] non sono dappertutto presenti, mentre quelle [+ATR] lo sono. L'opposizione [\pm ATR] in italiano (in ciascuna varietà) è legata alla presenza dell'accento tonico, mentre in posizione atona si neutralizza. Una delle caratteristiche fonetiche più importanti dell'accento italiano sarà la neutralizzazione tendenziale dell'opposizione [\pm ATR] in L2: in base a ciò gli informatori, invece delle vocali [-ATR], pronunciano tendenzialmente delle vocali [+ATR], v. (2).

(2) (L2) V [-ATR] \rightarrow (acc. it.) \check{V} [+ATR]

Nelle seguenti parole francesi, tratte dalle frasi campione del corpus: *volcanique* [vɔlka'nik] 'vulcanico', *produits* [prɔ'di] 'prodotti', *commentaire* [kɔmã'tɛ:R] 'commentario' (secondo le norme della varietà standard francese), le vocali medie iniziali sono delle [ɔ] [-ATR]. Nella pronuncia degli informatori italiani queste vocali vengono in ogni caso sostituite dalla vocale media velare [+ATR]: [o], p. es.: fr. *commentaire* \rightarrow Benedetta (25, Firenze) [komã'tɛ:R]; fr. *produits* \rightarrow Selina (24, Udine) [pro'di]; fr. *produits* \rightarrow Annalisa (60, Novara) [produ'wi]; fr. *volcanique* \rightarrow Giada (22, Giugliano in Campania) [volka'ni:k⁹]; ecc. Inoltre nella pronuncia della stessa Giada (22, Giugliano) la [ɔ] della parola fr. *produits* viene sostituita da una [ø]: [prø'dy¹¹]; questo avviene probabilmente per ipercorrettismo, riconducibile all'abbondanza delle vocali palatali labiali in francese; peraltro, si rivela lo stesso cambiamento di tratto fonetico [-ATR] \rightarrow [+ATR].

La parola inglese *yourself* ‘te stesso’ (presente in più frasi campione inglesi) secondo le norme del *Received Pronunciation* (denominazione convenzionale della varietà britannica standard dell’inglese, d’ora in poi RP) si pronuncia [jɔːself]: con una [ɔː] [−ATR] e con una [e] tonica [+ATR]. Le due vocali vengono tendenzialmente sostituite nella pronuncia degli informatori, p. es.: ing. *yourself* → Valentina (23, Gorizia) [joːself]; → Elda (18, Firenze) [joːself]; → Selene (24, Catania) [jorːself]; ecc. In base a ciò si scopre che la sostituzione sotto (2) può funzionare anche inversamente, in quanto la vocale si trova in posizione tonica: così le vocali medie [+ATR] possono diventare anche [−ATR], come nella parola ing. *yourself*: RP [e] → (acc. it.) [ɛ].

Per quanto riguarda il tedesco, come accento ideale mi riferirò alla varietà normativa chiamata *Hochdeutsch*, d’ora in poi HD. In HD (e in numerose altre varietà del tedesco) vige l’opposizione [±ATR] fra le seguenti vocali: [i, y, u, e, ø, o, a] ↔ [ɪ, ʏ, ʊ, ɛ, œ, ɔ, ʌ] (cfr. Rausch & Rausch 1998: 25). Nell’accento italiano le vocali [−ATR] si pronunciano tendenzialmente come [+ATR]; anche i “foni nuovi” (con il termine di Flege 1987) che non sono presenti nell’inventario fonetico italiano, ma secondo la testimonianza del corpus possono essere appropriati dagli informatori (come le vocali labiali palatali); p. es.: ted. *lustigen Texten* HD [ˈlʊstɪgən ˈtɛkstən] ‘testi divertenti’ → Michele (27, Gorizia) [lusˈtiːgən ˈtɛksten]; ted. *100 Kundenprojekten* HD [ˈhʊndɐt ˈkʊndənprɔːjɛktən] ‘100 progetti artistici’ → Tommaso (25, Pesaro) [ajnˈhʊndet ˈkundɛnrɔːjɛktɛn]; ted. *alles Glück* HD [ˈʔaləs ˈglyk] ‘tutta la fortuna’ → Miriam (24, San Giorgio a Cremano) [ˈʔales ˈglykː]; ecc.

Per quanto riguarda la pronuncia delle consonanti, per le limitazioni di spazio mi riferirò soltanto a una parte molto ristretta, che riguarda la pronuncia di certe fricative. Le fricative [ç, x, h] a seconda la testimonianza del corpus sono apprendibili per gli italiani: infatti nelle registrazioni esse si possono rilevare nella pronuncia di tutti gli informatori; tuttavia, quando occorrono in abbondanza si osservano anche casi di sostituzione. Le tendenze sostitutive generali sono le seguenti (3):

- (3) a. [ç] → [ʃ]
 b. [x] → [k]
 c. [h] → ∅

(La (3c) potrebbe essere considerata anche cancellazione, invece la considererò una sostituzione con un elemento foneticamente vuoto, non avendo un’equivalente omorganica nella base articolatoria italiana.)

Le sostituzioni di solito avvengono quando nel testo originale si susseguono più fricative in parole vicine: in questo caso una delle fricative viene tendenzialmente sostituita (probabilmente per motivi di dissimilazione a distanza), p. es.: ted. *Ich kann es nicht verstehen...* HD [ʔiç kan ʔəs niçt fɛʁʃte:ən] ‘non posso capirlo’ → Lucia (23, Aversa) [ʔiç kan ʔez 'niçt fe'ʃte:n], nonché in: ted. ... *lass mich nicht so steben* [las miç niçt zo: ʃte:ən] ‘non lasciarmi stare così’ → Lucia (23, Aversa) [las 'miç 'niçt so: ʃte:n], dove l’informatrice pronuncia la parola ted. *nicht* prima con la sostituzione della consonante [ç] → [ʃ], poi invece senza sostituzione. Tendenze simili si osservano anche in molte altre occorrenze nel corpus.

La frase campione ted. *Das habe ich mir auch gedacht* HD [das 'ha:bə ʔiç mi:rə 'ʔaux gə'daxt] ‘l’avevo pensato anch’io’ contiene tutte le fricative in argomento, le quali nella pronuncia di diversi informatori vengono realizzate con diverse sostituzioni, elencate nella tabella (4).

(4)	Informatore: Ulrike (25, Vienna)	<i>Das habe ich mir auch gedacht.</i> [das 'ha:bə ʔiç mi:rə 'ʔaux gə'daxt]
	a. Carolina (24, Venezia)	[das ha:bə 'i:ç 'mi:rə ^ə 'ʔaux 'e'daxt]
	b. Isabella (20, Gorizia)	[das 'sa:bə ʔiç mi:rə 'ʔaux gə'daxt]
	c. Giorgio (24, Firenze)	[das 'a:bə 'iç 'me: ^a 'ʔəw ^x gedaxt]
	d. Ambrogio (13, Firenze)	[das 'ha:bə 'iç mi: ^a 'xəw ^x gə'daxt]
	e. Tommaso (25, Pesaro)	[das 'xa:bə 'ʔiç 'me: ^a 'ʔəw ^x gə'daxt]

In base alla tabella (4) si evince che gli informatori sono capaci di articolare i vari “foni nuovi”, ma a volte li sostituiscono con altri elementi. È particolare il caso (4b), in cui l’informatrice realizza una geminazione consonantica nella posizione marcata: [das 'sa:bə]; questo potrebbe in teoria confermare l’idea della sostituzione (3c): [h] → ∅, poiché la [h], essendo sostituita da una posizione foneticamente vuota, rimane riempita dalla qualità vocalica della posizione precedente: *das habe* → da[X X]abe → da[s s]abe. Nella pronuncia dell’informatore (4e), al contrario, si realizza una fortizione e la [h] viene sostituita dalla [x] foneticamente più intensa (il motivo è probabilmente l’enfasi con cui l’informatore ha pronunciato la frase). Tuttavia in base agli esempi in (4) (e alla maggioranza delle registrazioni del corpus) si registra una tendenza molto forte per evitare la fricativa glottale; insomma, tra le sostituzioni segnate sotto (3) il caso più marcato sembra essere (3c).

Concludendo tale breve rassegna fonetica dobbiamo menzionare il caso delle differenze dialettali tra gli informatori italiani. Nei preliminari della

ricerca mi aspettavo che gli informatori di diversa provenienza fossero aiutati dalle caratteristiche fonetiche legate alle varietà diatopiche della propria madrelingua: ad esempio che gli informatori gallo-italici realizzassero più facilmente le vocali labio-palatali [y, ø]; che i toscani produssero più consonanti fricative—p. es. [ɸ, θ, ʒ, x]—degli altri informatori; che gli informatori meridionali pronunciassero con più facilità le fricative [ç, j], ecc. Tali aspettative si sono realizzate solo parzialmente durante l'elaborazione del corpus. Da un lato una ragione è che gli informatori possedevano tutti un livello avanzato nella conoscenza di L2 e sembravano aver sviluppato una pronuncia appropriata dei “foni nuovi” (in ciò non c'erano grandi differenze fra gli informatori di diversa provenienza), che essi hanno sostituito solo in casi speciali—come quelli visti nel capitolo presente—, p. es. per opera di dissimilazione. Dall'altro, si è scoperta una tendenza, secondo cui gli informatori che avrebbero dovuto essere foneticamente avvantaggiati sulla base della zona dialettale di provenienza non hanno realizzato le sostituzioni attese nelle posizioni richieste in L2, ma solo in altre posizioni; p. es. gli informatori toscani non hanno pronunciato le consonanti fricative—presenti nella propria base articolatoria (cfr. Marotta 2008)—dove esse in L2 sarebbero state teoricamente presenti, ma le hanno pronunciate dove in L2 non ve n'era bisogno, p. es.: la parola ing. *daughter* RP ['dɔ:tə] ‘figlia’ nella pronuncia degli informatori toscani si è realizzata come ['dɔ:θɛr] in 5 casi su 9 (nella pronuncia degli informatori non toscani questa realizzazione era assolutamente assente). In tanti altri casi però, quando il contesto in L2 avrebbe richiesto la pronuncia di una fricativa simile, anche i toscani hanno ricorso alla sostituzione con un segmento omorganico, p. es.: [θ]→[t]. La mia conclusione dopo l'esame delle caratteristiche dialettali è stata che tali caratteristiche sono opzionali nella pronuncia degli informatori e si aggiungono liberamente alle caratteristiche generali dell'accento italiano. Su questa base, tuttavia, in base a tutto ciò, rimane difficile delineare al livello fonetico un accento italiano comune, dal momento che si sono incontrati vari processi di sostituzione differenti e opzionali che non permettono di specificare le caratteristiche fonetiche di un accento italiano uniforme. Tale accento però sembra essere più prominente nel campo della fonologia, il che verrà dimostrato nel capitolo seguente.

3. Caratteristiche fonologiche dell'accento italiano

3.1. Differenze dei processi fonologico-segmentali tra L1 e L2

La distribuzione dei segmenti fonetici è legata universalmente a processi fonologici ed è limitata dalle restrizioni fonotattiche delle diverse lingue, la differenza delle quali fra L1 e L2 può causare dei tratti di accento straniero. In base all'analisi fonologica del corpus sembra che le restrizioni fonotattiche delle varietà diatopiche dell'italiano siano uniformi in tutto il territorio italofono, e le differenze dialettali nella pronuncia degli informatori si avvertono nelle diverse soluzioni delle situazioni fonotatticamente malformate: in altre parole, le stesse restrizioni fonotattiche possono provocare l'introduzione di diverse *strategie di riparazione* (dal termine inglese *repair strategies*) per sciogliere il nodo fonotattico. Tuttavia le congruenze fonotattiche ci permettono di confrontare i diversi accenti italiani e di porli sotto un denominatore comune.

In quest'articolo intendo accennare a un solo aspetto dell'analisi fonologico-segmentale dell'accento italiano, che sembra comune nella pronuncia di tutti gli informatori: l'influenza dell'assimilazione di sonorità italiana alla pronuncia di L2.

In italiano l'unica consonante ostruente che si sottopone all'assimilazione di sonorità è il fonema della fricativa alveolare /s/ (cfr. Krämer 2009:209) (considerandone le diverse varianti con cui è realizzato nelle diverse varietà dialettali dell'italiano, p. es.: la [ʃ] palatale campana, la [ʃ] alveo-palatale emiliana, ecc.). In virtù dell'assimilazione di sonorità il fonema /s/ diventa sonora prima di qualsiasi consonante sonora (anche prima delle sonoranti /l, n, m, r/): /s/ → [+son.] / ___C [+son.]. Le conseguenze dell'assimilazione di sonorità italiana all'accento italiano sono due: la /s/ tendenzialmente è realizzata come sonora davanti a consonante sonora, v. (5a), mentre tutte le altre ostruenti conserveranno tendenzialmente la propria sonorità prima di consonanti sia sorde che sonore, v. (5b).

- (5) a. (L2) /s/ → (acc. it.) [+son.] / ___C [+son.]
 b. (L2) C_{ost.} [αson.] → (acc. it.) [αson.] / ___C

Nella tabella sotto (6) elenco delle parole in L2, tratte dalle frasi campione, che presentano la situazione marcata /s/+C[+son.] e aggiungo delle pronunce italiane presenti nel materiale del corpus.

(6)	Esempio tratto dal corpus	Pronuncia accentata
	ing. <i>snake</i> RP [sneɪk] ‘serpente’	a. Nadia (23, Gorizia) [zne:k] b. Gisella (30, Firenze) [zne:ʃkə]
	fr. <i>franchement</i> [frɑ̃ʃmɑ̃] ‘francamente’	c. Giorgio (20, Firenze) [fʁɑ̃ʒmõ:]
	ted. <i>Lebensmittel</i> HD [ˈle:bõ:smɪtəl] ‘alimentare’	d. Luciana (40, Bolzano) [ˈle:bẽːzmitel] e. Elda (18, Firenze) [lebẽʒˈmitel] f. Tommaso (25, Pesaro) [lebẽzˈmitel]
	ing. <i>swimming</i> RP [ˈswɪmɪŋ] ‘nuotare’	g. Marcello (27, Milano) [zwiˈmiŋ ^g] h. Lorenzo (34, Firenze) [zwiːmiŋgə] i. Salvatore (21, Palermo) [zwiːmiŋg]

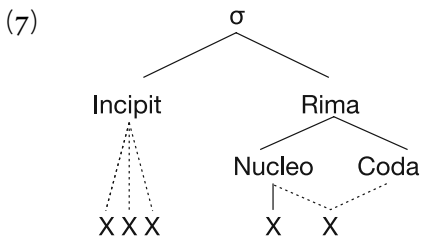
La tabella (6) contiene dati derivanti da informatori sia settentrionali che centrali e meridionali. In base a tali dati si evince che la sonorizzazione della /s/ è un fenomeno molto attivo nell’accento italiano (ma naturalmente è sempre tendenziale e non è esclusivo, similmente agli altri tratti di accento). I dati presentano la sonorizzazione della /s/ sia davanti a consonanti sonoranti, come [n, m], sia davanti alla semivocale [w]. Inoltre è importante vedere che il fono [ʒ] nella pronuncia degli informatori sta in distribuzione complementare con la /s/, il che si verifica tramite gli esempi (6c) e (6e), dove si osserva la sonorizzazione della [ʃ] palatale.

Oltre all’assimilazione di /s/ è un tratto importante dell’accento italiano è anche la tendenziale conservazione della sonorità di altre consonanti, indipendentemente dal contesto fonetico (5b), di cui ora per mancanza di spazio non porterò esempi; similmente, non tratterò qui degli altri processi fonologicosegmentali, quali p. es. la geminazione consonantica tendenziale, le strategie per riempire lo iato, la gestione delle combinazioni segmentali, ecc. Mi limiterò qui a considerare il criterio più importante dell’analisi accentuale, cioè l’analisi della struttura sillabica.

3.2. Tratti accentuali riconducibili alla struttura sillabica

La ragione principale per sostenere l’ipotesi di partenza della ricerca (1) sarà l’analisi della struttura sillabica: sembra infatti che certi processi fonologici riguardanti l’estensione delle sillabe siano uniformi su tutto il territorio italofono, come emerge anche nell’accento straniero degli italiani.

In (7) presento la struttura sillabica dell'italiano secondo le convenzioni largamente accettate (cfr. p. es. Bertinetto & Loporcaro 2005:140; Krämer 2009:127). Per esse, l'incipit sillabico in italiano non è obbligatorio (a questo corrispondono le linee discontinue nella rappresentazione in (7)), ma può contenere al massimo tre segmenti. L'estensione della rima è massimalizzata in due more, che è uguale a due segmenti. L'unico elemento obbligatorio è il nucleo, che deve contenere un segmento almeno e due al massimo. Da ciò risulta evidente che il secondo elemento del nucleo e il segmento della coda sono in distribuzione complementare, ovvero che la rima non può contenere sia l'elemento della coda sia il nucleo complesso: per questo motivo in (7) l'elemento in questione è rappresentato in mezzo al nucleo e alla coda, ed è annesso ad ambedue con linee discontinue.



Dal momento che le quattro lingue di confronto hanno strutture sillabiche differenti da quella rappresentata in (7), viene teoricamente dedotto che gli informatori italiani applicheranno spontaneamente un processo diverso nella distribuzione dei segmenti in sillabe, da cui possono conseguire delle differenze di pronuncia. Tralascio qui la rappresentazione delle strutture sillabiche di L2 e passo subito ad analizzare i processi fonologici legati alla struttura sillabica dell'italiano.

L'italiano è ricondotto per tipologia alle lingue caratterizzate da sensibilità al peso sillabico (cfr. Gordon 2006:180-183). Per l'italiano, questo significa che l'accento tonico è in correlazione con l'estensione della rima sillabica: le sillabe toniche devono cioè ottenere l'estensione massima della rima, che è uguale al peso di due more. Tale caratteristica ha due conseguenze tendenziali per l'accento straniero degli italiani: le vocali delle sillabe aperte toniche saranno tendenzialmente lunghe (8a), mentre le vocali atone saranno tendenzialmente brevi (8b).

- (8) a. $\acute{V}]_{\sigma} \rightarrow V:$
 b. $\check{V}:]_{\sigma} \rightarrow V$

In virtù alla tendenza in (8a) gli informatori italiani nelle sillabe aperte toniche di L2 allungano la vocale, p. es.: sp. *pueblos* ‘villaggi’ [ˈpweβlos] (nella pronuncia dell’informatore di controllo spagnolo: Pepe, 29, Almería [ˈpweβlo]) → Gisella (30, Firenze) [ˈpwɛːβlos]; sp. *pueblo* → Anna (25, Napoli) [ˈpwɛːblo]; ecc.; mentre in conformità alla tendenza in (8b) le vocali atone nella pronuncia degli informatori saranno tendenzialmente brevi, perché nell’italiano una vocale può essere lunga solo se porta l’accento tonico (cfr. Krämer 2009: 134–135); p. es.: ted. *hochheilige* HD [hoːxˈhailiçə] ‘santissima’ (Ulrike 25, Vienna [hoːxˈhailiçə]) → Annalisa (60, Novara) [hoˈxajliçe]; → Tommaso (25, Pesaro) [oːxˈajliçe]; ecc.

La sensibilità al peso sillabico serve per mettere in luce diversi tratti fonologici comuni nell’accento straniero degli italiani. Mi limito qui a presentarne due: il primo concerne la distribuzione dei nessi consonantici che iniziano per fricativa, il secondo riguarda la pronuncia delle parole monosillabiche toniche precedute da una pausa prosodica.

3.2.1. Le combinazioni di fricativa e occlusiva

L’analisi dell’accento straniero italiano consente di esaminare la distribuzione delle combinazioni consonantiche che non sono presenti nel materiale della lingua italiana. Dalle registrazioni si possono rilevare combinazioni impossibili per la fonotattica italiana, p. es. quelle di [occlusiva] + [ostruente], nella pronuncia delle quali la maggioranza degli informatori ricorre all’uso di strategie di riparazione (la strategia riparativa più produttiva in questo contesto è l’epentesi di uno schwa); inoltre, si verificano altre combinazioni consonantiche—p. es. [fricativa] + [occlusiva]—le quali, pur insolite in italiano, risultano possibili per la fonotattica italiana, dal momento che gli informatori (di qualsiasi provenienza) le conservano in ogni occorrenza nelle registrazioni, cioè non usano mai strategie di riparazione per semplificarle.

Analizzo ora il comportamento fonologico delle combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] per ricavarne conclusioni fonologiche valide per la pronuncia di tutti gli informatori italiani. Prescinderò però dal caso della /s/ preconsonantica che è sempre un’eccezione nell’italiano (cfr. Bertinetto 1999; 2004) ed esaminerò le fricative preocclusive che non hanno occorrenza nel lessico della lingua italiana. Nella tabella (9) riporto alcuni esempi tratti dalle registrazioni del corpus che presentano la combinazione in questione.

In (9) le combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] compaiono nel contesto fonetico che segue una vocale tonica (tranne gli esempi 9d e 9e). I dati della tabella mostrano che nelle sillabe con accento tonico la vocale tonica è

(9)	Esempio tratto dal corpus	Pronuncia accentata
	(ing.) <i>after</i> 'dopo' RP [ˈɑːftə]	a. Andrea (24, Bergamo) [ˈɑːftɛr] b. Alessio (32, Firenze) [ˈɑːftɛr] c. Alfonso (21, Crotone) [ˈɑːftɛr] d. Federico (32, Grosseto) [aftɛr] e. Francesco (18, Vico Equense) [aftɛr]
	(ted.) <i>Geschichten</i> 'storie' HD [gəˈʃɪçtən]	f. Luciana (40, Bolzano) [geˈʃiːçtɪŋ] g. Nadia (23, Gorizia) [geˈʃiːçtˈn]
	(ted.) <i>Nacht</i> 'notte' HD [naxt]	h. Annalisa (60, Novara) [naːxtə] i. Michele (27, Gorizia) [naxt]; [naːxt] j. Tommaso (25, Pesaro) [naxt]; [naːxt]

lunga. Poiché l'estensione massima della rima tonica nell'italiano è uguale a due more (Krämer 2009 : 179), la conseguenza fonologica è che la consonante seguente viene respinta dalla sillaba tonica: ne deriva che la combinazione di [fricativa] + [occlusiva] deve essere tautosillabica, occupando l'incipit della sillaba seguente.

Ciò è sostenuto anche dagli esempi (9d) e (9e), in cui la vocale rimane atona e perciò breve, nonché dagli esempi (9i) e (9j): in questi ultimi gli informatori hanno pronunciato due volte la parola ted. *Nacht* (che si ripeteva nella relativa frase campione), come atona e poi come tonica, dove nella realizzazione atona la vocale è rimasta breve, ma in quella tonica si allungava prima del nesso [xt]: *Stille N[a]cht, heilige [ˈ]N[aː]cht...* 'notte silenziosa, notte santa'. Tale fatto allarga le restrizioni fonotattiche dell'incipit sillabico italiano, formulate da Krämer (2009 : 129), rendendo possibile l'analisi delle combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] in incipit, anche se la sequenza così contraddice a una restrizione solita nella fonotattica delle lingue, legata alla scala universale della sonorità dei segmenti (cfr. *idem.*), che richiede una sonorità ascendente dai segmenti dei nessi tautosillabici. In questo caso invece il primo elemento del nesso di [fricativa] + [occlusiva] ha una sonorità maggiore del secondo, eppure il nesso può essere analizzato come tautosillabico.

Questo fatto consente un altro tipo di conclusione fonologica, che viene connessa al fenomeno dell'analogia: sembra possibile che per opera di un'estensione analogica, gli informatori trattino le combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] in modo simile a combinazioni di /s/[occlusiva]. Siccome in italiano non è presente altra fricativa preocclusiva oltre la /s/, può accadere che gli informatori, parlando in L2, trattino tutte le fricative di questo contesto in correlazione con la /s/. La conclusione in questo caso sarebbe che il

primo elemento delle combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] potesse essere analizzato come la /s/ in un contesto simile, avendo convenzionalmente una posizione intermedia fra i nessi tautosillabici ed eterosillabici e disponendo di una sillabazione incerta (cfr. Bertinetto 2004:265). Tuttavia dal punto di vista degli scopi di quest'articolo è indifferente quale conclusione scegliere; è invece rilevante il fatto che gli informatori italiani sembrano gestire le combinazioni di [fricativa] + [occlusiva] allo stesso modo, indipendentemente dal territorio italofono di provenienza.

3.2.2. Il caso delle consonanti finali

L'altro fenomeno che intendo qui menzionare riguarda la pronuncia delle parole monosillabiche che terminano per consonante e sono precedute da una pausa prosodica nel discorso (la pausa prosodica nelle rappresentazioni fonetiche sarà indicata dal segno #). Secondo la testimonianza del corpus gli informatori italiani tendono a pronunciare queste parole in tale contesto allo stesso modo, cioè con la geminazione della consonante finale. Alla geminata viene generalmente aggiunto anche uno schwa, ma tale epitesi sembra solo opzionale. La tabella (10) riporta alcuni esempi.

(10)	Esempio tratto dal corpus	Pronuncia accentata
	fr. <i>le pop-rock</i> [lə pɔp rɔk] 'il pop-rock'	a. Sara (29, Gorizia) [lɛ.pɔp'ʁɔk:ə]# b. Tommaso (25, Pesaro) [lɛ'pɔp'ʁɔk:ə]#
	fr. <i>Jean</i> [ʒɑ̃:]	c. Federico (32, Grosseto) [ʒan:ə]#
	sp. <i>web</i> [weβ] 'web'	d. Lorenzo (26, Udine) [wɛb:ɔ]#
	ted. <i>den</i> HD [de:n] 'il'	e. Michele (27, Gorizia) [den:]#
	ted. <i>will</i> HD [vɪl] 'voglio'	f. Lucia (23, Aversa) [vil:ə]#
	ing. <i>have</i> RP [hæv] 'avere'	g. Pietro (32, Milano) [hæv:ə]#
	ing. <i>sheet</i> RP [ʃi:t] 'lenzuolo'	h. Carolina (24, Venezia) [ʃit:ə]# i. Gisella (30, Firenze) [ʃit:ə]#
	ing. <i>feel</i> RP [fi:l] 'sentire'	j. Francesco (20, Manfredonia) [fil:ə]#
	ing. <i>of</i> RP [ɒv] 'di'	k. Silvia (30, Potenza) [ɔv:ə]#
	ing. <i>feet</i> RP [fi:t] 'piedi'	l. Domenico (27, Longobucco) [fit:]#
	ing. <i>on and on</i> RP [ɒn ənd ɒn] 'su e su'	m. Giada (22, Giugliano) ['ɔ:n ənd ɔ:n:]#

Il processo illustrato in (10) non è esclusivo, vi sono infatti controesempi, p. es.: ted. *denn* HD [dɛn] 'poiché' → Miriam (24, S. Giorgio a Cremano) [den]#; ing. *bag* RP [bæg] 'borsa' → Domenico (27, Longobucco) [bæg:ɔ]#; ecc. Peraltro, la geminazione tendenziale delle consonanti finali in tale contesto è un tratto molto frequente nell'accento italiano. Il suo contesto fonetico è ben rappresentato in (10m), dove il monosillabo ing. *on* si ripete due volte in

modi differenti: dapprima con l'allungamento della vocale tonica, in seguito con la geminazione della consonante finale seguita da una pausa prosodica nel discorso. Il processo può essere descritto con la regola tendenziale (II).

(II) (L2) [VC]# → (acc. it.) [VC:(V)]#

La rappresentazione fonologica in (II) aggiunge alla geminazione anche una posizione vocalica opzionale (tra parentesi), che può essere riempita da uno schwa. Tale vocale non viene realizzata in una parte delle registrazioni, mentre in altre registrazioni si ode solo uno schwa molto breve, che foneticamente può essere identificato anche con la chiusura del processo articolatorio della consonante geminata, ma è rappresentato al livello fonologico come un'epitesi vocalica. È da aggiungere che la geminazione si realizza esclusivamente dopo vocali brevi, a conferma della teoria per cui l'estensione massima della rima italiana è di due more: le geminate infatti sono universalmente eterosillabiche, cioè una parte della geminata è distribuita in coda, escludendo così la presenza di vocali lunghe.

Nella maggior parte delle occorrenze il fenomeno si realizza nel caso di parole monosillabiche toniche, in linea con l'osservazione di Krämer (2009: 198) riguardante la misura ottimale della parola italiana: Krämer stabilisce che la parola ottimale nella lingua italiana è bisillabica (ottenendo la maggiore occorrenza nei testi del suo corpus) ed è composta di un piede bimoraico (che è uguale a una sillaba tonica) e di una sillaba leggera che non fa parte del piede, p. es.: [CV̌C.CV]#. Nel nostro caso i monosillabi in L2, per opera della tendenza segnata in (II), nell'accento italiano prendono la forma della parola ottimale italiana, cioè vengono ampliate da una sillaba leggera che non fa parte del piede.

Il fenomeno consente altre spiegazioni; peraltro, questo articolo non intende offrire analisi fonologiche dei vari fenomeni menzionati, bensì ha lo scopo di sostenere l'ipotesi di partenza dell'analisi accentuale dell'italiano. La geminazione tendenziale delle consonanti finali rappresenta un ulteriore argomento a favore, poiché essa si trova ampia realizzazione nell'accento degli informatori sia settentrionali che centrali e meridionali.

4. Le conclusioni

Nell'articolo presente abbiamo visto varie caratteristiche foneticofonologiche che si presentano sistematicamente nell'accento straniero di informatori ita-

liani di varie provenienze regionali. La conclusione generale della ricerca è che al livello fonetico non possiamo parlare di un accento straniero comune degli italiani, al livello fonologico invece sì.

Uno dei motivi di quest'affermazione è che tra le varietà diatopiche dell'italiano vi sono più differenze fonetiche che fonologiche, p. es. la base articolatoria dei vari parlanti differisce più dei ruoli strutturali che i vari segmenti rivestono: così ad esempio il grado di apertura delle vocali medie cambia da regione in regione (p. es. la [e] usata in Campania è foneticamente più chiusa di quella usata in Toscana; cfr. Ledgeway 2009:50); tuttavia, per quanto riguarda le opposizioni fonologiche, le varianti medio-chiuse sono sempre in distribuzione complementare con quelle medio-aperte. Insomma, per quanto riguarda la realizzazione fonetica dell'accento straniero, non potremo mai verificare un'unità approssimativa fra le diverse pronunce degli italiani, riguardo alle strutture fonologiche invece sì.

Il primo argomento discusso riguardava la neutralizzazione dell'opposizione [\pm ATR] nella pronuncia italiana di L2. Ciò risultava meno rilevante rispetto ad altri processi, poiché l'opposizione [\pm ATR] è una caratteristica tipica delle lingue germaniche ed è difficilmente apprendibile per i parlanti non germanici; è così probabile che non solo gli italiani abbiano delle difficoltà di pronuncia in questo contesto. Tuttavia abbiamo osservato che anche le due vocali [$-$ ATR]: [ɛ, ɔ]—che sono presenti nella maggioranza delle varietà parlate dell'italiano—vengono sostituite nell'accento italiano in virtù alla tendenza segnata sotto (2). Riguardo alle sostituzioni consonantiche abbiamo esaminato il caso di alcune fricative, che presentavano tendenzialmente gli stessi processi sostitutivi nell'accento degli informatori. Nondimeno, le sostituzioni fonemiche e allofoniche non appartengono ai tratti più importanti dell'accento straniero italiano, sono più rilevanti i tratti derivanti dalle interferenze dei processi fonologico-segmentali tra L1 e L2, e quelli riconducibili alle differenze della struttura sillabica.

Tra le caratteristiche fonologico-segmentali, uno dei tratti peculiari dell'accento italiano deriva dall'interferenza dell'assimilazione di sonorità italiana: in tal modo la /s/ nella pronuncia straniera degli italiani diventa tendenzialmente sonora davanti a consonanti sonore, mentre le altre consonanti tendono a conservare la propria sonorità in qualunque contesto. Infine, i tratti di accento straniero più rilevanti e meno evitabili possono essere ricondotti alla struttura sillabica. La sensibilità al peso sillabico della lingua italiana influenza in più ambiti l'accento straniero degli italiani: non solo per quanto riguarda la tendenziale geminazione delle vocali toniche e la degemi-

nazione di quelle atone, ma anche per la distribuzione dei nessi consonantici e vocalici, nonché per vari altri processi fonologici, alcuni dei quali sono stati discussi nel 3° capitolo di quest'articolo. Confido di poterne presentare e discutere altri con analisi fonologiche approfondite, in occasioni future.

Ho qui inteso mostrare che l'accento straniero degli italiani ha numerose caratteristiche comuni al livello fonologico che permettono di distinguere fonologicamente un "accento italiano". L'analisi fonologica di tale accento straniero può offrire un approccio innovativo nell'analisi sincronica della lingua italiana, poiché i tratti di interferenza tendenziali sono introdotti nella pronuncia straniera degli informatori per l'influsso della madrelingua.

Bibliografia

- Bertinetto, P. M. (1999): La sillabazione dei nessi /sC/ in italiano: Un'eccezione alla tendenza "universale"? In: P. Benincà, A. Mioni & L. Vanelli (eds.) *Fonologia e morfologia dell'italiano e dei dialetti d'Italia*, Roma: Bulzoni. 71–96.
- Bertinetto, P. M. (2004): On the undecidable syllabification of /sC/ clusters in Italian: Converging experimental evidence. *Italian Journal of Linguistics* 16: 349–372.
- Bertinetto, P. M. & M. Loporcaro (2005): The sound pattern of Standard Italian, as compared with the varieties spoken in Florence, Milan and Rome. *Journal of the International Phonetic Association* 35: 131–151.
- Flege, J. E. (1987): The production of "new" and "similar" phones in a foreign language: Evidence or the effect of equivalence classification. *Journal of Phonetics* 15: 47–65.
- Gordon, M. K. (2006): *Syllable weight*. London: Routledge.
- Huszthy, B. (2014): Accento italiano: Il ruolo della struttura sillabica. *Manualia Universitatis Studiorum Zagabiensis*.
- Krämer, M. (2009): *The phonology of Italian*. Oxford: Oxford University Press.
- Ledgeway, A. (2009): *La grammatica diacronica del napoletano*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Marotta, G. (2008): Lenition in Tuscan Italian (Gorgia Toscana). In: J. B. de Carvalho, T. Scheer & P. Ségéral (eds.) *Lenition and fortition*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 235–271.
- Rausch, I. & R. Rausch (1998): *Deutsche Phonetik für Ausländer*. Berlin: Langenscheidt.

RECENSIONES

Inmaculada Illanes & Mercedes Travieso (eds.): El mar. Imágenes y escrituras. Peter Lang, Bern, 2013, 257 pp.

Este libro constituye una nueva entrega de la serie de monografías que desde 1992 viene publicando periódicamente un consolidado grupo de investigadores de las Universidades de Cádiz y Sevilla en torno a las relaciones literatura-imagen. Se trata en este caso de un volumen en el que el eje central es el mar y su representación en la escritura. Desde diferentes enfoques, cada capítulo contribuye a completar un acabado puzzle de imágenes en la escritura que tienen al mar como protagonista.

Mercedes Travieso analiza la utilización recurrente de la metáfora marítima en la poesía de Du Bellay y la dimensión marcadamente emocional que adquieren las imágenes acuáticas presentes en ella. Presentado por lo general violento y tempestuoso, Travieso destaca cómo a partir de *L'Olive* el mar se convierte en expresión y símbolo de la desafortunada experiencia vital del poeta. Avanzando varios siglos, María Vicenta Hernández Álvarez nos acerca a la obra de Paul Éluard, poeta vanguardista que nos introduce en un universo surrealista en el que, a través del uso de la metonimia y la metáfora y desde una óptica muy plástica y visual, reinterpreta las imágenes del mar y las presenta fragmentadas y como si de espacios cercanos y habitables se tratara.

La presencia del mar en la ficción narrativa francesa y francófona es abordada en cinco atractivos capítulos. Sylvie Thorel se interesa por el debate que, hacia 1910, promovieron Copeau, Riviere y Thibaudet en el seno de *La Nouvelle Re-*

vue Française. A la luz de los presupuestos teóricos sentados años antes por autores como Schowb o Stevenson, dicho debate se centró en la consideración del relato de aventuras (marítimas) como esencia del nuevo concepto de novela que intenta abrirse paso en la crisis del fin de siglo. Por su parte, Lola Bermúdez nos acerca al mar a través de un escritor como Maupassant, vinculado existencialmente al elemento acuático. En un minucioso análisis de su novela *Pierre et Jean*, Bermúdez revela la función nuclear y vertebradora que cumple en ella la polisémica estampa marina: “espejo y abismo, revelador del doble, testigo de la culpabilidad, da la impresión de que el mar—todo y nada—es inasible e insondable como la vida que la novela trata de transcribir.” Coetáneo de Maupassant, Pierre Loti y su obra *Pecheur d’Islande*, conocida como “la novela del mar”, centran el estudio de Carmen Camero. Dibujante y marino antes que novelista, Camero subraya el protagonismo que Loti concede al paisaje marino en esta obra de rasgos autobiográficos y centra su atención en la sabia combinación de realismo e impresionismo; realismo de las observaciones etnográficas que convive con el impresionismo de una prosa pictórica que se sirve de la luz y el color para dibujar un mar portador de emociones vividas. Los capítulos de Mónica Martínez de Arrieta y de Eva Pich Ponce abordan la significación del mar en la literatura francófona. En su análisis de las escrituras del exilio del francés Michel Tournier, del haitiano Dany Laferriere y del marroquí Tahar ben Jelloun, Martínez de Arrieta estudia la percepción de las imágenes marítimas como reflejo simbólico de “las oscilaciones identitarias pro-

vocadas por las migraciones y exilios de las últimas décadas, cuyos protagonistas han utilizado el mar como camino, de salvación o condena, o este es emblema del país natal. El abismo del mar—concluye Martínez de Arrieta—es también el de la identidad”. Cambiamos de ubicación geográfica con Pich Ponce, que centra su atención en la escritora quebequense Marie-Claire Blais. Su novela *Soifs* inaugura un ciclo creativo en el que el mar es un componente fundamental de la acción narrativa. Pich Ponce examina la función cohesionadora que desempeña el elemento acuático, presente en el relato como reflejo de los contrastes que definen nuestro mundo: espacio paradisíaco, de bienestar y de libertad, pero también espacio antropofágico, de sufrimiento, de exclusión y de violencia.

La presencia y significación del mar en relatos de corte más intimista también tiene su lugar en el volumen de la mano de Flavie Fouchard e Inmaculada Illanes. El acercamiento a *Le Pur et l'Impur*, de Colette, sirve a Fouchard para poner de relieve cómo el mar, sin tener un papel relevante como espacio narrativo, es sin embargo un elemento omnipresente y crucial en la obra por el recurso de la autora a metáforas y metonimias acuáticas en la construcción de su personal reflexión sobre la sexualidad. Sin abandonar el siglo XX, Illanes nos presenta tres obras de Paul Morand en las que las estampas marítimas tienen una especial significación. *Méditerranée, mer des surprises, Bains de mer, bains de reve y Majorque* son tres ejemplos de cómo un escritor, “para el que el mar, fuente de placer, se convirtió en presencia constante, casi en una necesidad vital”, traslada a la escritura su vocación marítima, con-

virtiéndolo en materia artística una pasión personal.

Las representaciones literarias del mar no agotan el volumen. La panorámica que se nos ofrece en torno al líquido elemento se completa con dos capítulos finales que abordan, desde planteamientos diferentes, las implicaciones culturales que tiene la representación discursiva de las imágenes marítimas. Claudine Lécrivain nos adentra en la mercadotecnia del negocio turístico a través de Internet, centrando su interés en el estudio del discurso comunicativo que persigue “vender” un destino vacacional. Lécrivain se plantea qué lugar ocupa el litoral—mar, sol, playa, ciudades portuarias—en las rutas por Andalucía propuestas por páginas web en francés que ofrecen información turística sobre España y qué constantes caracterizan las estampas del litoral andaluz en relación con las de otros enclaves turísticos también andaluces. Desde otra óptica, María Luisa Mora Millán y María José Alba Reina comparan el uso metafórico que se hace del término “mar” en la lengua española y francesa, en el caso de las locuciones adverbiales de valor cuantitativo “Un mar de” y “La mar de”.

Estamos, pues, ante once trabajos que navegan por *un mar de mares*: mares de la poesía, de la narrativa, de la intimidad, de la lengua; mares del Renacimiento, del siglo XIX, contemporáneos; finalmente, mares de la percepción metropolitana y francófona. La expedición marina ha llegado a puerto y ofrece al lector el fruto de un trabajo riguroso, una reflexión amplia y caleidoscópica sobre la imagen del mar y su representación en la escritura.

Pedro Salvador Méndez Robles
Universidad de Murcia

Christophe Cusimano: La sémantique contemporaine. Du sème au thème. PUPS, Paris, 2012, 204 pp.

Cet ouvrage se propose de dresser un panorama des théories de la sémantique contemporaine, en se focalisant sur certains problèmes majeurs.

Le premier chapitre est consacré à quelques réflexions critiques sur le structuralisme et le post-structuralisme en sémantique. Les enseignements à tirer de ces réflexions se résument en quelques points essentiels suivants: si le structuralisme postule l'existence d'un invariant (sémème), pour une approche post-structuraliste les traits sémantiques réalisés dans des contextes variés ne restent pas rigoureusement constants, comme c'est le cas du mot «amour» vs. «l'amour vache» où certains sèmes (/de caractère euphorique/) semblent se perdre. Après avoir parcouru les principaux concepts post-structuralistes, l'auteur propose un compromis qui consiste à envisager une structure tout en admettant l'existence d'un *virtuel* (le possible jamais réalisé) qui expliquerait les nouveaux emplois faisant partie de *l'actuel*. (voir Coseriu, Deleuze).

L'étude des synesthésies, dont traite le deuxième chapitre, repose aussi sur l'opposition actuel/virtuel. Dans les *synesthésies*, employées le plus souvent dans la langue courante pour décrire la musique, les aliments, le parfum etc., différentes modalités se côtoient comme dans «phrasé élastique» ou «solos vifs». Une analyse fine fait apparaître que ces occurrences contiennent, majoritairement, des adjectifs dont le virtuel est fort, tandis que l'actuel reste faible. En outre, ces adjectifs, grâce au faible

nombre de leurs sèmes, favorisent la production des synesthésies.

Le troisième chapitre permet d'explorer quelques aspects de la théorie de la sémantique cognitive, plus particulièrement de la notion des *images schématiques* (Johnson) qui fonctionnent comme des structures abstraites d'image et qui conditionnent à la fois les perceptions corporelles. Cette notion permet de définir les prépositions (difficilement définissables en termes de sèmes). L'analyse, dans ce cas «produit une identification de la préposition avec une image schématique» (p. 67). Citons à titre d'exemple la préposition «out» qui est basée, d'après l'auteur, sur notre image schématique DEDANS-DEHORS. C'est cette notion d'image schématique qui semble aussi déterminer l'emploi des articles en français. La démarche adoptée ici s'appuie sur les travaux de Wilmet et de Touratier qui distinguent *l'extension* et *l'extensité* d'un substantif. Dans cette approche, l'extension comprend l'ensemble des êtres ou des objets auxquels le substantif est applicable («l'arbitre / le juge de ligne») alors que l'extensité désigne la quantité d'êtres ou objets que le substantif désigne («le juge de ligne / deux juges de ligne»). Le rapport entre extension et extensité est nommé *extensivité*: si l'extensité est égale à l'extension, on parle de l'extensivité extensive, si l'extensité est inférieure, l'extensivité est dite partitive. En principe, c'est l'article défini qui produit l'extensivité extensive («L'homme est mortel»), et à l'inverse, c'est l'article indéfini qui exprime une extensivité partitive («Un homme entra, qui avait l'air hargard»). Avant de passer au point suivant, il nous semble intéressant de s'attarder

sur le fonctionnement de ces images schématiques chez les locuteurs natifs. Pour nous donner une idée de la manière dont les locuteurs natifs lettrés (non-linguistes) traitent le système des articles, l'auteur a eu recours à des méthodes de la linguistique «folk». En effet, il a lancé un sujet, sur deux forums différents, pour répondre à la question de savoir si les locuteurs ressentent la différence entre des phrases avec article défini et celles avec article indéfini. Comme par exemple: «Le soldat américain résiste à la pression vs. Un soldat américain résiste à la pression». Il nous paraît que les phrases proposées ont été volontairement isolées de leur contexte afin que le locuteur, en s'appuyant sur ses images schématiques, construise lui-même, mentalement, les actualisations possibles. Les réponses ont montré que le système des articles, dans sa dimension partitive/extensive semble réapparaître, mais l'auteur observe, malgré tout, un décalage important—dû en partie aussi à un «effet de questionnaire» qui pousse les personnes interrogées à sur-interpréter certaines oppositions—entre la théorie et le sentiment des locuteurs non linguistes.

Dans le quatrième chapitre, l'auteur se propose d'examiner comment la lecture— qui est une activité interprétative active et individuelle— est modifiée en fonction de lectures préalables de textes proches et comparables. Après avoir récupéré des isotopies génériques et spécifiques (voir la Sémantique Interprétative de Rastier) dans deux extraits pris dans *l'Amérique* de Kafka («scènes de balcon»), l'auteur observe certaines oppositions qui, probablement, ne se dé-

couvrent qu'à la suite de lectures préalables des extraits en question. L'activité interprétative est donc conditionnée par une multitude de facteurs, dont il n'est présenté ici qu'un seul: l'analogie avec un autre extrait.

Le dernier chapitre, tout comme le précédent, tente de relier la théorie et l'analyse textuelle. Cette fois-ci, on se focalisera sur les textes absurdes. Qu'est-ce qui constitue *l'absurde*? C'est cette question que l'auteur se pose, tout en s'aventurant dans la littérature (Harms) et la philosophie (Kierkegaard) pour faire la connexion avec les recherches en sémantique (interprétative). L'absurde est— il un thème sémantique ou plutôt «une impulsion de raisonnement»? Dans certains textes, l'absurde est sémantiquement marqué par une *incompatibilité isotopique*, ou même par l'absence d'isotopies génériques. Par contre, d'autres textes dits absurdes comportent eux aussi des isotopies génériques, comme dans l'extrait de *Incidents* (Harms) (p. 155), constitué d'une lettre avec des redites apparemment infinies, où tout le texte est balisé par une isotopie générique (/correspondance/). Ce qui suggère ici l'absurde c'est la construction textuelle faite de répétition d'idées identiques, d'une structure circulaire et d'absence de progression.

La sémantique contemporaine, destinée surtout aux étudiants désirant se familiariser avec les théories qui font l'actualité en sémantique, est en outre munie d'exercices pratiques et propose des corrigés à la fin du livre.

Edit Bors

Univ. Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba

LE FRANÇAIS DANS LE
MIROIR DES LANGUES

Le français dans le miroir des langues

Les langues ne s'isolent pas. Elles se communiquent, s'influencent, se fécondent. Les articles qui suivent voudraient explorer l'*étrangeté familière* du français, essayer de mettre en relief son rayonnement changeant dans le miroir des autres langues, notamment du hongrois, et invite à réfléchir sur les moyens et les modes de transformation du français en une langue polyphonique englobant et reflétant l'imaginaire créatif des autres langues et cultures qui l'accueillent.

Le transfert des connaissances langagières et culturelles le plus évident est la traduction. Nos interrogations s'ouvrent vers les stratégies différentes et possibles de la traduction de toutes sortes de textes et discours : traduire le style, le vocabulaire, la syntaxe, le rythme, l'image, les gestes, les silences, les regards, etc. en une autre langue, en la langue de l'autre, nous permet de ne plus envisager la langue comme véhicule universel qui se fixerait en un bloc homogène mais qui mouvrait à travers des bords langagiers.

Notre questionnement sur la traduction nous mène vers l'approche comparatiste en privilégiant les analyses qui feront ressortir des effets de contraste entre les domaines, les textes, les littératures, les arts et les formes. La langue française reflétée dans le miroir des autres langues révèle l'imaginaire ouvert des langues.

Anikó Adám
Edit Bors

LES REFLETS FRAGMENTÉS
DE LA TRADUCTION CONTEMPORAINE :
QUELS CHANGEMENTS ? QUELLES ENTRAVES ?
QUELLES MODALITÉS ? QUELS ENJEUX ?

CLAUDINE LECRIVAIN

Universidad de Cádiz
claudine.lecrivain@uca.es

Abstract: The present article discusses the emerging future of the field of translation. It focuses on the impact of new technologies, new figures of the translator, the notion of the author, the reader and the space for the source text in some translation processes in order to help us confront the limitations of the traditional concept of translation.

Keywords: translation process; future of translation field; concept of translation

Il va de soi que «la traduction est un mode de relation entre les langues, les imaginaires, les savoirs, les modes de représentation. Elle est un mode de relation de soi à soi et de soi aux autres» (Glasson Deschaumes 2009–2010). Dans ce rapport aux autres, elle est l'un des paradigmes du «dialogue interculturel», qui, à l'époque contemporaine, est caractérisé par une exploration de l'altérité en vue de la compréhension, la préservation et le développement de la diversité culturelle, et parallèlement elle se voit soumise à l'épreuve de cette altérité.

Nous sommes aujourd'hui membres de sociétés interdépendantes au sein desquelles circulent des courants, des attitudes souvent qualifiés de post-modernes ou d'hypermodernes (Lyotard, Lipovetsky, Aubert...) dont la caractéristique commune est sans doute l'autonomisation des individus -et donc de leurs choix. Elles se singularisent par un certain nombre de phénomènes tels que la dissolution, entre autres, des normes et des valeurs esthétiques, l'intégration majeure des diverses pratiques artistiques au sein de relations marchandes (et leur transformation en biens culturels, pour un public qui se situe de plus en plus dans une logique hédoniste et distractive), la révolution de la communication ainsi que la mondialisation des échanges

qui entraîne dans un même mouvement les phénomènes migratoires, la mobilité, le développement du multilinguisme, le questionnement des identités, etc. Ces phénomènes introduisent un contexte permanent de transition, de déplacement des attentes, plus complexes et diversifiées, qui doivent nous pousser à repenser les modèles historiques de nos réflexions, et notamment nos réflexions sur la traduction. Notre époque immédiatement contemporaine placée sous le signe de l'entremêlement, de l'éclatement, de la mutation, du brouillage des normes et des références, ainsi que d'un certain relativisme, suscite des interrogations nouvelles dans les réflexions concernant les diverses pratiques professionnelles, et concrètement celle de la traduction. Elle suscite de nombreuses questions que j'aimerais signaler ici, comme autant de reflets fragmentés sur la traduction. Et comme autant de défis à relever.

Et filant la métaphore du *miroir* qui figure dans la déclaration d'intentions de l'appel de la présente journée d'études, je souhaiterais explorer diverses dimensions de la traduction, de la figure des acteurs qui y participent (auteur, traducteur, lecteur), et la question du statut du texte original et du texte traduit, sur le mode de pistes de réflexions, parfois contradictoires. Dimensions qui ne sont pas le monopole de l'époque contemporaine, cependant la mondialisation vient en multiplier l'intensité et les modalités. Car quelques phénomènes, certains discrets, d'autres plus évidents, mais pour la plupart sur la voie de l'intensification, viennent remettre en question une approche traditionnelle de la traduction et peuvent nous conduire à émettre de nouvelles hypothèses. Assiste-t-on actuellement à une évolution des faits traductifs ? Conduisent-ils vers un changement d'ordre conceptuel, vers une altération de nos pratiques et de la formation des traducteurs ? Qu'en est-il de l'avenir de la profession ? Les traducteurs sont-ils (seront-ils) amenés à jouer un rôle de plus en plus central, ou au contraire de plus en plus secondaire ? La traduction s'achemine-t-elle vers un déclin ? Un renouveau ? Une nouvelle dimension ? Peut-on penser qu'il s'agit d'un mouvement durable ?

Je vais souvent faire référence à la traduction littéraire pour dresser cette cartographie de mes perplexités, car elle me semble un creuset productif pour de nombreux questionnements sur la traduction, néanmoins j'embraserais parfois un champ plus vaste. Et dans ce court format d'aujourd'hui, je vais nécessairement grossir quelque peu certains traits pour suivre la traduction sur certains de ces nouveaux territoires.

La traduction a bien entendu cessé d'être un simple reflet dans le miroir qui tendrait à reproduire avec un degré d'exactitude similaire, et avec des effets de lecture identiques, le texte original. Elle a cessé d'être un fac-similé de

l'original, un avatar, une imitation. Tel un miroir qui se brise ou se fissure et multiplie les reflets, la traduction contemporaine offre de multiples réfractations, qui semblent faire voler en éclat certitudes, approches et modèles. De nouvelles lignes de force apparaissent, et l'avenir nous en dévoilera le caractère passager ou durable.

I. Les chemins divergents de l'écriture créative et de la traduction

Certaines études traductologiques (la liste en est trop longue pour être détaillée ici de façon satisfaisante) ont abordé et décrit *l'étrangeté familière* qui se produit dans les langues et les cultures d'accueil. Elles ont dressé les fragments d'un tableau des incidences de la traduction sur une langue/culture, abordant notamment comment l'acte de traduction contribue à mieux appréhender les systèmes linguistiques dans leur diversité, et comment la traduction fait bouger les langues, comment elle se meut sur les bords langagiers, les petits séismes qu'elle y provoque parfois, faisant le jour sur certaines contorsions qui font trembler la langue-cible, la développe et la fortifie. Bien entendu, «le lien entre le texte original et le texte traduit est de nature radicalement différente» selon les différentes époques et les différentes sociétés au cours de l'histoire (Israel 2002 : 83). Je prendrai l'exemple relativement récent de la France, extensible à d'autres sociétés : après différentes époques qui accordaient une primauté à la langue française et conduisaient à un antilittéralisme, acclimatant l'œuvre étrangère en sorte qu'elle semble un produit de la langue propre, les années 1980, avec l'émergence des notions d'altérité et de diversité, et le développement des Études Interculturelles, reviennent sur l'objectif des traductions et redécouvrent pour ainsi dire, et je cite Antoine Berman (1984 : 16), que «la visée même de la traduction» est d'«ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger», constatant parallèlement que cela «heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé».

Semblait alors poindre à l'horizon la vision d'une littéralité comme moyen subtil de réhabilitation du texte-source. Qu'en est-il actuellement ? Nos sociétés contemporaines ont-elles développé cette approche de l'altérité¹ ? Ou bien est-ce que, malgré tout, elles continuent à exercer des formes

¹En ce qui concerne le choix des textes à traduire, la réponse semble assez négative. Voir à ce propos les observations fouillées d'Alain Ricard (2011) sur le silence concernant les textes écrits dans les différentes langues de l'Afrique.

de réticences et de résistance ? La traduction se meut-elle aux frontières langagières et culturelles ? La traduction actuelle met-elle en œuvre des moyens et des modes de transformation d'une langue en une langue polyphonique englobant et reflétant l'imaginaire créatif d'autres langues et cultures ?

Les études actuelles² constatent que ce qui prévaut dans les stratégies des acteurs traductionnels (traducteurs, correcteurs, éditeurs etc.) — acteurs de l'intermédiation —, c'est la conformité à l'expression la plus « attendue » dans la langue-cible, à l'acceptabilité des formes, donc des traductions sans traces du passage. Ces pratiques de traduction, très souvent exigées par les éditeurs, sont généralement gouvernées par l'orthonymie et l'orthologie³, et proposent un produit final qui peut se lire sans trop de heurts.

Ce qui prime, ce sont les pratiques orientées vers la « lecturabilité » (Jean Ricardou) ou la « légibilité », c'est-à-dire vers la nature déchiffirable des opérations textuelles. Focalisant sur la place et le rôle du lecteur, cette démarche tend à produire une forte uniformité des textes traduits, indépendamment de leur origine, indépendamment de leur catégorie, de la position de la langue sur le marché mondial de la traduction (position centrale, semi-périphérique, ou périphérique). Le marché de la culture est de plus en plus intégré dans le marché des loisirs, il s'est vu reconfiguré et réorienté vers un profil de consommation (Ortiz Gozalo 2007), et conséquemment on traduira sensiblement de la même façon un best-seller et un roman de 'qualité', suivant sans doute ainsi de nouveaux modèles rédactionnels en vigueur dans la presse écrite depuis quelques décennies et marqués par la recherche de proximité avec le lecteur (conquête ou reconquête du lecteur), ainsi que par la dégradation et banalisation de l'écriture journalistique (sensationalisme textuel) ainsi que des contenus médiatiques (Clavier 2006)⁴.

Dans la vague de l'essor de l'industrie culturelle, pour les grands groupes de l'édition (sans doute est-ce un peu différent en ce qui concerne la produc-

² Entre autres, Kozareva-Levie, Y. (2011) : *L'aspect grammatical et ses manifestations dans les traductions en français de textes littéraires bulgares*, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 ; Vrinat-Nikolov, M. (2006) : *Miroir de l'altérité: la traduction*, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal ; Maurus, P. (2013) : « Excellente traduction » d'un transfert de socialité nommé traduction, http://letraduire.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html.

³ Voir les « figures de traduction » mises à jour par Chevalier, J.C. et Delpont, M.F. (1995) : *Problèmes linguistiques de la traduction. L'Horlogerie de Saint-Jérôme*, Paris : l'Harmattan ; Cordonnier, J.L. (1995) : *Traduction et culture*, Paris : Didier/Hatier. Sur l'invisibilité du traducteur : Venuti, L. (1995) : *Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York : Routledge.

⁴ Sans oublier que les temps d'exécution accordés aux traducteurs, et les maigres rémunérations reçues ne leur permettent sans doute pas de travailler autrement.

tion restreinte), le traducteur est un simple travailleur pris dans une chaîne de production industrielle, dans des logiques de lois de marché. Dans un processus d'homogénéisation et d'uniformisation, les intermédiaires traductionnels semblent être les usagers les plus conservateurs de la langue (Ortiz Gozalo 2007: 36). Attachés à la norme lexicale et stylistique, à la clarté, ils choisissent également le plus souvent un non marquage temporel, pour que le texte soit compréhensible par un lecteur contemporain sans être trop ancré dans l'époque où ils traduisent, et ceci doublé d'une tendance à la traduction référentielle, à la véracité, à l'adéquation réaliste. Le traducteur doit passer inaperçu, tel le vampire dont l'image ne se reflète pas dans le miroir.

Cette crainte du traducteur à travailler dans les limites de la légibilité possède son pendant dans la perception des traductions chez les lecteurs moyens. Témoin l'expérience que j'ai réalisée pendant une dizaine d'années auprès d'étudiants abordant une initiation à la traduction littéraire : la classe est divisée en deux groupes, à l'un est remis un *texte* original, (texte bref mais présentant certaines complexités structurales et lexicales), avec pour consigne d'en verbaliser rapidement une appréciation ; à l'autre groupe est remis une *traduction* avec une consigne similaire. Or, il s'agit du *même texte*, et le seul terme qui varie est *texte/traduction*. L'expérience a toujours été concluante : les étudiants qui pensent lire un texte original en soulignent les aspects créatifs, la complexité, et certains, soulignant que le texte requiert une lecture au-delà de la linéarité, reconnaissent apprécier ce type de texte. Par contre, sauf rare exception, les étudiants qui pensent se trouver face à une traduction l'analysent immédiatement sous l'angle du « défaut » : manque de fluidité, structures syntaxiques soit disant calquées de l'original, hermétisme du lexique, résistance du texte à une compréhension immédiate, etc. Ce constat sur la perception de la légibilité, de la littéarité, etc., souligne une régression des pratiques de lecture et confirme à sa façon l'orientation de l'industrie vers le type de sélectivité requises par les consommateurs.

Cependant, et apparemment à l'opposé, se présente le phénomène de la croissante déterritorialisation des écrits littéraires (et autres)⁵, et il est courant de constater que la langue à l'œuvre dans un nombre croissant de textes originaux en toutes langues, mais sans doute plus évident pour nous dans les langues européennes, est très souvent une langue travaillée par une autre langue, par un autre imaginaire. Il s'agit de textes que l'on peut considérer comme écrits directement en traduction, c'est-à-dire qu'ils répondent à des

⁵ J'aimerais signaler l'émergence relativement récente d'une littérature marocaine en espagnol, par exemple.

visées traductrices et fonctionnent à partir d'un processus traduisant : des textes où vont demeurer, à différents degrés de visibilité, des marques de ce passage⁶.

La relation que maintient un écrivain avec ses différentes langues (qu'il s'agisse d'un bilinguisme ou d'un plurilinguisme précoce ou tardif), leur importance et influence sur les modalités et les processus d'écriture ne sont plus à signaler (Recuenco 2011). Et c'est ce *travail de l'écriture* qui est salué, car il en résulte une sorte d'interlangue dilatée, qui décuple le potentiel de la langue d'écriture et offre un déploiement nouveau des imaginaires. De même qu'on n'ignore plus que c'est très souvent ce décentrement de la langue, ces courts circuits langagiers, qui font la richesse et la singularité de certaines œuvres, et marquent leur engagement identitaire. Dans un essai sur le roman ouest-africain, Chantal Zabus⁷ affirme que les textes de certains auteurs seraient des traductions cachées de leur propre langue, ou « traductions masquées⁸ », « opérant d'une langue à l'autre dans le même texte » [et] « sous l'autorité scripturale du texte européen cible, les vestiges effacés de la source africaine sont encore visibles ». (Cité par Ricard 2011 : 380). Cette constatation est également applicable au domaine espagnol avec de nombreuses œuvres hybridées de l'espagnol et des langues indigènes d'Amérique centrale ou du Sud⁹. Alexis Nouss (2001 : 470) a bien mis en évidence ce concept d'« outrelangue, pour évoquer une autre langue [...] qui vient caresser, perturber ou hanter celle que l'on parle ou écrit ». De par la prolifération de cette pratique d'écriture, doublée d'une transformation récente des regards que nous portons sur elle, les modalités de l'écriture multilingue, hybride et métisée, questionnent nos modèles traductologiques dans la mesure où les textes hétérolingues incident fortement sur les seuils de légibilité. Et on ne peut que constater que se creuse un abîme entre certaines tendances de l'écriture

⁶ Voir à ce propos *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales. Colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (17-18 janvier 2008)*. Textes réunis par Béatrice Bijon et Yves Clavaron, Paris, Honoré Champion, 2009. Ce phénomène touche l'ensemble des intermédiaires traductionnels, et également les traductologues. Voir à ce propos Simeoni, D. (2007) : Du tranhistoricisme traductionnel, *Beyond Descriptive Translations Studies. Homage to Gideon Toury*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.

⁷ *The African Palimpsest, Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam : Rodopi, 1991 (nouvelle édition, 2006).

⁸ Ou encore « traduction subliminale » selon Ricard (2011 : 381).

⁹ Entre autres : *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos (guarani), *Los ríos profundos* de José María Arguedas (quechua), *Les Hommes de maïs* de Miguel Ángel Asturias (maya-quiché), *Songoro Cosongo* de Nicolás Guillén (yoruba).

et les tendances de la traduction. Le fait qu'un nombre croissant d'auteurs soient déjà habités par l'étrangeté est en fort contraste avec l'idéologie et la pratique monolingue et la résistance à l'étrangeté des instances culturelles, et des institutions académiques, lorsqu'elles se trouvent face aux faits traductifs. Pourquoi ces pratiques ne convergent-elles toujours pas ? Pourquoi les seuils de légibilité des textes hétérolingues n'ont-ils pas, pour l'instant en tout cas, leur pendant dans les textes traduits ? Qu'est-ce qui sous-tend encore cette double approche ? Est-ce une simple manifestation d'une crise d'acceptation de l'Altérité, caractéristique de l'hypermodernité ? Un mouvement de réduction de l'altérité ?

J'aimerais compléter cette contradiction apparente par une brève réflexion sur le phénomène (minoritaire) des pseudo-traductions. Ce subterfuge¹⁰, cette mystification, ont « été souvent exploit[és] afin d'introduire de nouveaux sujets et modèles d'écriture dans un système littéraire récalcitrant à l'innovation » (Lombez 2005 : 110). De façon surprenante, actuellement il s'agit le plus souvent de décisions d'éditeurs¹¹, qui considèrent que certains auteurs mineurs, souvent à cause de leurs origines (par exemple Andréï Makine (Gourg 1998 : 231)), seront plus attractifs si leurs écrits reproduisent les traits énonciatifs de la traduction et introduisent de l'étrangeté dans la langue, de la couleur locale, des pseudo traductions littérales d'expressions idiomatiques, des notes de bas de page pour expliquer des allusions culturelles (Gourg 1998 : 231), s'attribuant ainsi une altérité culturelle qui n'est pas authentique et mettant en scène des traits stéréotypés.

Ce rapport feint entre un original prétendu et un texte présenté comme une traduction qui développe d'une certaine façon les traits que l'on refuse au traducteur est quelque peu déroutant, et questionne à son tour les attendus et les présupposés de la lecture, les réactions parfois sans réserve face à des modèles qui sont peut-être en train de devenir caducs. Comment justifier l'attrait d'une forme de différence culturelle, de la mise en œuvre factice des caractéristiques formelles de la traduction, dans ces textes et le rejeter dans le cas des textes traduits ?

¹⁰ Lombez (2005 : 108) cite les exemples suivants : *Don Quichotte* de Cervantès ; *Lettres persanes* de Montesquieu, poèmes d'Ossian, *La Guzla* de Mérimée, *Smarra* de Charles Nodier ; *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, les romans traduits de Vernon Sullivan (*alias* Boris Vian). Viennent s'ajouter à la liste *Lettres d'une religieuse portugaise*, *Cleveland* de L'abbé Prévost , *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, Raymond Queneau, Romain Gary.

¹¹ Quant aux auteurs/traducteurs, ils semblent considérer qu'ils disposent d'une marge de manœuvre plus grande en tant que traducteur qu'en tant qu'auteur, pour mener à bien leurs expérimentations littéraires.

Donc, nombre de pratiques actuelles et de situations brouillent la pertinence analytique des distinctions considérées comme idoines pour envisager le phénomène de la traduction (distinction absolue entre auteur, traducteur et lecteur, entre littérature-sources et littérature-cibles, entre culture-source et culture-cible, etc.). J'aimerais y revenir et signaler ce que je considère des « éclatements ».

2. Eclatement de la figure du traducteur

À partir des années 1980, l'espace international de circulation des textes est marqué non seulement par l'intensification du flux des traductions mais également par la densité et la diversité du flux des personnes dus, entre autres, aux exils massifs, aux processus de décolonisation, aux migrations en tout genre¹². Tout comme celle de l'écrivain, la figure du traducteur n'échappe donc pas non plus au bouleversement de la mobilité, à la déterritorialisation et reterritorialisation, au développement du multilinguisme, à l'émergence ou consolidation d'appartenances multiples.

Comme le signale Reine Meylaerts (2004: 290), le traducteur est un agent professionnel interculturel, et il me semble que le traducteur contemporain (l'histoire de la traduction le dévoilera sans doute avec le temps), en sa qualité d'individu social situé de plus en plus fréquemment dans un environnement multilingue et dans un réseau de différentes intercultures, projette sans aucun doute dans ses traductions de multiples modalités de pratiques et de vécus interculturels. Il serait certainement intéressant de recenser les formes de subjectivité traduisante, face aux représentations symboliques constitutives des différentes cultures chez un même sujet traduisant confronté à la rencontre avec l'altérité. Et ceci fissure nos discours contemplant un acteur du contact culturel, un traducteur en « parfaite adéquation » linguistique et culturelle avec la société-cible. Cependant, je ne m'attarderai pas aujourd'hui à des observations sur l'impact éventuel de ces identités multiples sur la position traductive et le projet de traduction (tels que les a définis Berman 1995).

¹² Un exemple significatif est bien que Windows Vista ne se contente plus de proposer des interfaces en différentes langues, mais un pack d'interface pour utilisateur multilingue, qui permet de combiner deux langues simultanément.

2.1. La traduction collaborative

Concernant le sujet traduisant, je m'intéresserai davantage à la révolution numérique qui a profondément modifié les rapports aux textes et les modalités de la traduction, mettant l'accent sur la traduction collaborative, qui ne cesse de prendre de l'ampleur. La pratique traductive individualiste se voit fortement concurrencée par ladite traduction collaborative, qui permet de traduire en réseau et en ligne¹³.

Je citerai comme illustration le projet Open Advice¹⁴ dans le cadre duquel, par exemple, est lancé un appel à traduction sur une liste de distribution spécifique. Le texte est découpé «en unités traduisibles dans un temps donné» sur lesquelles, lors de rendez-vous virtuels (hebdomadaires, par exemple), participent qui veut, le temps qu'il veut, travaillant sur une phrase, un paragraphe ou plus, sans qu'aucun niveau de traduction ou de pratique ne soit requis¹⁵.

Le texte produit par ce groupe informel est ensuite révisé par une équipe réduite afin de «s'assurer de la qualité des traductions, de l'absence de contresens par rapport à l'original et de l'harmonisation par rapport à l'ensemble», de trancher lorsque plusieurs traductions sont proposées, corriger l'orthographe et la typographie. Une fois révisés, les textes sont publiés en ligne, et quiconque peut les commenter. Ce qui conduit à une nouvelle rédaction, mise en page, etc. et éventuellement l'envoi final à un éditeur¹⁶. Le tout en un temps record, satisfaisant ainsi la recherche d'instantanéité, caractéristique de nos sociétés contemporaines.

André Guyon, dans un article sur les «Grandeurs et misères de la traduction collaborative en ligne» (2010 : 33) signale que généralement dans les instructions données aux traducteurs, la qualité du texte à rendre ne concerne

¹³ Une rencontre européenne sur la dimension collaborative de la traduction, organisée par IATIS, aura lieu en 2014. Cf. <http://www.labex-arts-hzh.fr/appeal-a-communication-la.html>

¹⁴ <http://linuxfr.org/news/open-advice-de-la-traduction-collaborative-a-la-publication-d-un-framabook>. Il existe d'autres plateformes, telle String.

¹⁵ À ce propos, mentionnons également depuis 1980 l'essor du *fansubbing* (sous-titrage amateur) à l'origine réalisé par les fans de dessins animés japonais. De même le site YouTube, afin d'atteindre une audience plus globale, propose un outil qui facilite la traduction collaborative des sous-titres afin de rendre intelligible l'audio de chaque vidéo.

¹⁶ Les «bénéfices» signalés pour les participants sont : «satisfaction et fierté des contributeurs occasionnels de donner de leur temps et de leur compétences pour le Libre, échanges sympathiques et souvent cocasses sur le chat associé à chaque nouveau pad, mais aussi ébauche possible de liens amicaux avec un petit réseau d'habitues à mesure que les séances hebdomadaires s'enchaînent».

pas nécessairement la fidélité, les autorisant ainsi à librement adapter, étoffer le texte, voire l'élaguer. Comme le signale Guyon (2010 : 33), même si bien souvent la traduction faite par des utilisateurs est meilleure et mieux adaptée à leurs besoins, il ne faut pas perdre de vue l'intérêt que cette gratuité représente pour des sociétés à but lucratif. En ce sens, quel avenir pour les traducteurs professionnels ? L'effacement de la différence entre professionnels et simples particuliers, la constitution de collectifs transnationaux de traducteurs, l'augmentation des pratiques de mutualisation¹⁷, la gratuité, sont-elles en train de modifier la perception et la valorisation du travail et du rôle des traducteurs ? Quels sont les enjeux de cette culture ouverte ? Conduit-elle nécessairement à un amateurisme ? Jusqu'à quel point met-elle en crise le modèle économique de la traduction ?

2.2. L'autotraduction

Je me pencherai à présent sur une autre forme d'éclatement de la figure du traducteur, en m'intéressant à l'autotraduction (AUTOTRAD 2007). Ce phénomène bien entendu n'est pas nouveau, mais il semble également prendre de l'ampleur actuellement (Recuenco 2011).

Traditionnellement, il s'agissait souvent d'auteur qui prétendaient exercer certains contrôles sur la traduction de leurs œuvres (Nabokov, Beckett, Kundera, par exemple). Actuellement, et en tout cas dans le panorama espagnol, « de nombreux auteurs écrivent leurs œuvres en catalan, en basque, ou en gallicien et les traduisent ensuite en espagnol, qui est la langue majoritaire et co-officielle de l'Etat espagnol » (Tanquero 2007 : 102-103). Ainsi « les cas d'autotraduction d'une langue de moindre diffusion à une autre langue (dominante, contiguë) de plus grande diffusion se sont multipliés d'une façon spectaculaire » (Parcerisas 2007 : III). Cette autotraduction « intraétatique » est également accompagnée d'un développement de l'autotraduction transnationale, très souvent également dans un seul sens : d'une langue dominée vers une langue dominante.

L'étude concrète des textes autotraduits est, à ma connaissance, très peu développée. Or, ces études me semblent fondamentales actuellement, pour mettre à jour tout autant les mécanismes d'« hypernaturalisation » vers la

¹⁷ Outre le questionnement des aspects juridiques, et notamment de la propriété intellectuelle. Voir à ce propos Basalamah, S. (2009) : *Le droit de traduire : une politique culturelle pour la mondialisation*, University of Ottawa Press. Questionnement sur la propriété intellectuelle que pose également la génération automatique de textes.

langue-cible mis en place par certains autotraducteurs dans leur recherche d'acceptation, que les mécanismes de décalage, les solutions créatrices apportées, les stratégies de compensation qui permettent de s'approcher de l'architecture de l'original et qui certainement pourraient remettre à l'heure nos pendules de traducteurs, d'enseignants, de critiques et de chercheurs, qui, d'une façon ou d'une autre, contribuent à réprimer la créativité du traducteur.

Cette pratique de l'autotraduction fissure d'une certaine façon la figure du traducteur et celui du texte original, dévoile que les résistances concernent moins la traduction en elle-même que la *personne du traducteur* : on refuse au traducteur (et le traducteur se refuse également) un travail de l'écriture que l'on admet lorsque l'auteur se traduit lui-même, déployant tout un éventail de mécanismes et de pratiques, de figures de traduction, qui deviennent alors recevables¹⁸. La fusion entre les compétences de l'auteur et du traducteur donne lieu à des transformations transtextuelles, censurées pour les 'simples' traducteurs. Il serait alors fort intéressant de tirer des conclusions sur le processus, sur la prise de décisions de l'autotraducteur, ses stratégies d'appropriation ou d'éloignement, ses parti pris de littéralité ou non, face à une barrière géo-culturelle peu marquée entre les cultures de départ et d'arrivée, qui éventuellement coïncident sur un même territoire.

L'œuvre traduite est alors considérée comme une œuvre à part entière, engagée dans un processus de réécriture créative, elle n'est plus « comparable » avec l'original, mais possède un statut de prolongement et de révélation de ce texte original, constituant l'autre versant du texte¹⁹. Mais ce qui me semble particulièrement digne d'intérêt dans ce phénomène est que bien souvent il s'agit d'une traduction voilée²⁰, c'est-à-dire que nous ignorons quel

¹⁸ Voir à ce propos quelques réflexions sur les autotraductions de Samuel Beckett : Clément, B. (2001) : *Serviteur de deux maîtres*, *Littérature* 121 : 3–13) : « Qu'on lise Samuel Beckett en français ou en anglais, la conscience, la satisfaction sont les mêmes de lire, dans les deux cas, un texte original » (p. 3). Le prochain numéro de la revue *Atelier de traduction* portera sur ce thème : (http://www.litere.usv.ro/html/cercul_traducatorilor.html).

¹⁹ « ¿De qué hablamos cuando nos referimos a una autotraducción? ¿Se trata de una traducción, de un nuevo original, de una obra en evolución, de una segunda versión, de una versión definitiva que viene a suplantarse a la primera...? » (Recuenco 2011 : 200).

²⁰ « On voit bien donc que l'invisibilité de l'autotraduction dans des champs littéraires asymétriques peut servir à cacher non seulement l'ordre prioritaire de l'original mais aussi l'asymétrie des champs [...] la pratique intime qu'est l'autotraduction, destinée à des communautés de lecteurs distinctes dans des champs littéraires différenciés, vient remplacer de facto l'original, survenant ainsi l'effacement de la dualité et de la différence. S'instaure alors l'unicité réductrice » (Parcerisas 2009 : 120–6–121).

a été l'original : tout d'abord parce qu'aucun nom de traducteur ne figure sur l'ouvrage²¹, (sauf aveu de la part de l'autotraducteur, on ne peut déterminer la langue de rédaction originale, et il peut être assez improbable, mais non invraisemblable, que l'auteur rédige simultanément en deux langues), mais surtout parce que les parutions sont simultanées (Parcerisas 2007). Ceci contribue à faire perdre une partie de sa pertinence conceptuelle au statut de l'original²², à effacer la hiérarchie entre original et traduction, et brouille le sens des études possibles. Ce type d'autotraducteur s'impose donc d'être invisible, et en même temps il produit une « traduction autorisée »²³, donc quasiment intouchable²⁴.

3. L'éclatement de l'original

Ce dernier propos sur l'éclatement de la figure du traducteur me conduit à aborder l'éclatement de l'original, dont je viens de signaler l'un des aspects. Dans un premier temps, j'aimerais revenir sur les retraductions qui concernent essentiellement les textes littéraires et les essais. Retraductions, que l'on peut définir comme traduction partielle ou totale d'un texte traduit au préalable (Gambier 1994 : 413). Bien souvent, elles ont lieu pour des raisons de langue vieillie, d'usages dépassés (par exemple, traduction des noms propres), d'erreurs manifestes, d'acquisition de connaissances nouvelles sur l'auteur, la thématique, le fonctionnement du texte, parce que les traductions antérieures avaient été censurées, mutilées, mais aussi pour des raisons com-

²¹ Bien entendu ce n'est pas toujours le cas, et parfois figurent des indications telles que « traduction de l'auteur » : Emili Teixidor, *Pan negro* ; Carme Riera, *Por el cielo y más allá, En el último azul* ; Bernardo Atxaga, *El hombre solo*, en collaboration avec Arantxa Saban ; Manuel Rivas, *La mano del emigrante*, et *En salvaje compañía* (Parcerisas 2007 : 117).

²² Également sur le statut de l'espace de réception, car, dans ce cas, textes originaux et textes traduits se partageant un espace identique, sans traits culturels fortement singuliers et distinctifs.

²³ La figure sous-jacente de l'auteur-traducteur est également présente pour certaines formes de traduction en collaboration : c'est le cas de José Saramago pour qui la traduction de ses œuvres en espagnol a été réalisée par Pilar del Río, compagne et traductrice officielle pour l'espagnol.

²⁴ Phénomène qui concerne aussi les traductions réalisées par des écrivains notoires, traductions qui sont en quelque sorte « canonisées », par exemple J.L. Borges et sa traduction de *Las palmeras salvajes* de Faulkner ; *Retrato del artista adolescente* par Alfonso Donado (pseudonyme de Dámaso Alonso).

merciales (prix Nobel, diverses célébrations des anniversaires de naissance, mort d'un écrivain, anniversaire de publication d'un ouvrage, etc.)²⁵.

En quoi ce phénomène concerne-t-il l'éclatement de l'original? À mon avis, il est l'un des aspects de la manifestation d'un regain de la traduction par le biais de «langues relais», et conséquemment d'un déplacement du statut du texte original comme texte de référence. Le regain de ce type de traduction est patent dans le domaine de la traduction audiovisuelle (dessins animés japonais, par exemple) et de la traduction multimédia où un important volume de contenus se traduit à partir d'une langue autre que la langue originale, notamment de l'anglais²⁶. Cette pratique conforte le déplacement du statut du texte original comme texte de référence.

Il en va de même pour la retraduction. Bien sûr, le fait que l'original perde sa position centrale, et s'inscrive dans un réseau de traduction préalables, successives, en couches superposées en quelque sorte, n'est pas en soi un phénomène nouveau. Ce qui est plus nouveau, c'est que cette modalité, plus ou moins voilée, plus ou moins discrète au long de l'histoire, s'inscrit actuellement au grand jour par la mise en place de différentes plateformes de travail collaboratif qui cherchent à constituer des ensembles documentaires, à regrouper et mettre à disposition des traducteurs, notamment des traducteurs littéraires, les différentes traductions qui existent, en toutes langues, d'un texte donné.

C'est le cas du projet TraduXio (Lacour 2010) qui «permet une gestion *multilingue* des contenus de traduction» et d'obtenir ainsi ce que Lacour nomme «un schéma en *séries*», incluant «une version originale et ses diverses traductions (différents textes singuliers, dans différentes langues)». On peut ainsi passer d'un texte original à ses différentes versions traduites, interrogeables simultanément, facilitant l'interaction avec des traductions antérieures et des traductions dans d'autres langues. L'original semble alors perdre quelque peu sa place centrale, s'effacer et se diluer en quelque sorte dans une circularité avec d'autres textes qui gagnent en prépondérance.

²⁵ Antoine Berman (1995 : 57) dégage différentes phases de *translation* littéraire, la première traduction introduit l'ouvrage dans la culture-cible et est plutôt de type ethnocentriste (donc une pratique d'hospitalité), cherchant à atténuer les distances, alors que la deuxième ou les suivantes, au contraire, vont plus souvent chercher à mettre en évidence l'éloignement culturel, l'étrangeté (mais aussi dans une tentative d'éloignement de la première version) et se montrer plus attentive à la lettre, à la singularité du texte.

²⁶ Voir à ce propos : Seban, A. & Lavaur, J.M. (2011) : *Traduction et médias audiovisuels*, Presses Universitaires du Septentrion.

4. Eclatement du lectorat

S'«il est de plus en plus difficile de défendre le traducteur comme agent qui serait entièrement en harmonie avec le «nous» collectif, puisqu'il est de plus en plus exposé aux enjeux interculturels et impliqué dans les réseaux transnationaux» (Klimkiewicz 2009), il en va de même pour le lecteur, chez qui les éventuelles identités duelles ou multiples introduisent des modifications de la situation de lecture²⁷, des horizons d'attente, des compétences partagées. S'il est admis que le pacte de lecture définit le rôle respectif des acteurs textuels (les distinctions courantes autour de l'échange auteur-texte-lecteur établissent le lecteur comme figure symétrique de l'auteur), certains phénomènes viennent mettre à mal ce consensus, notamment l'irruption du lecteur dans le travail de création qui surgit discrètement pour l'instant, mais qui est sans doute appelée à prendre de l'ampleur. Avec l'essor de toutes les révolutions technologiques, nous assistons à l'avènement d'une modification des deux pôles traditionnels de la transmission des textes : auteur et lecteur.

Les pratiques de la cyberlittérature, (et, par ailleurs, de la génération automatique de textes) encore peu étendues, non pas en tant que littérature sur support numérique, mais par l'utilisation qu'elle fait du numérique, porte la création littéraire au-delà des formats habituels (Bouchardon 2006). Sur les plateformes de création littéraire, comme Widbook, auteurs et lecteurs collaborent et créent des œuvres ensemble. Celles-ci s'éloignent d'une conception «statique» pour aller vers des modalités d'appréhension animées, dynamiques, et qui s'inscrivent dans l'interactivité et le multimédia. Bien entendu, depuis longtemps déjà les frontières entre le travail d'écriture et celui de lecture ne sont plus étanches, depuis longtemps la lecture ne possède plus un sens linéaire et unique, mais est constituée de parcours démultipliés. Ce n'est pas là-dessus que je voudrais m'arrêter, mais sur le pouvoir dont se voit doté le nouveau lecteur par les avancées vertigineuses de la technologie. Le truchement de logiciels lui permet d'intervenir, donnant lieu à des œuvres collectives et composites jamais finies, fixées ou achevées. Cette ouverture vers l'infini, sur un texte original qui peut éventuellement se renouveler sans cesse, questionne les possibilités de la traduction.

²⁷ Ce qui est déjà vrai lorsque la lecture en langue originale est réalisée hors de la société qui a produit les textes, et hors des sociétés qui possèdent en commun la langue. Fondée sur des modèles et des systèmes autres, elle est une *lecture du dehors*. Cf. Figueroa, A. (1991) : «La lectura en el otro espacio», *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo: Publicaciones de la Universidad.

Comme le souligne Anne-Marie Boisvert dans son article «Littérature électronique et hypertexte» (2009), le récit hypertextuel est d'abord un «ensemble constitué de «documents» non hiérarchisés, reliés entre eux par des «liens» que le lecteur peut activer et qui permettent un accès rapide à chacun des éléments constitutifs de l'ensemble». Donc avec internet, «la multiplication des parcours de lecture comme les renvois intertextuels, sont devenues immédiatement réalisables : en cliquant sur des liens installés dans le texte, d'autres textes peuvent apparaître sur l'écran, et renvoyer eux-mêmes à d'autres textes, etc²⁸.». La lecture y est véritablement acte d'appropriation et non de réception, et le lecteur intervient, ajoutant ses propres liens et son propre texte, allant parfois même jusqu'à endosser le rôle de personnage. Est-ce que ce sont là de nouvelles formes de littérarité ? Les modes de communication que dessinent ces hypertextes ont-ils des répercussions sur la traduction ? Quelle place peut-elle y occuper ? Est-ce que ces nouvelles œuvres peuvent encore être traduites ? Et comment ? Est-ce une nouvelle voie pour la traduction automatique ? Pour d'autres formes de traduction ?

5. Pour conclure : envisager une réversibilité de l'analyse

Pour conclure, je m'efforcerai de dégager un espace où l'on pourrait articuler un nouvel axe de réflexion (et de recherche) qui, d'une certaine façon, nous ferait passer de l'autre côté du miroir.

Traditionnellement, les critiques de traductions s'intéressent dans l'ensemble aux traces du processus d'échanges qui subsistent dans les textes traduits, et ces études comparatives ou de réception se contentent souvent de dresser un bilan d'erreurs et de pertes, entraînant une focalisation sur les pertes, et ignorant la capacité de révélation qu'offre le texte traduit. Ce point de vue, mettant en relief les points de rupture et de non continuité, «les mille formes de la défaillance traductive» (Berman, 1995 : 47), exprime le sentiment d'une déperdition, d'un amoindrissement significatif de l'original à travers la traduction. Parallèlement, il existe un courant de critique des tra-

²⁸ «Les auteurs de littérature électronique jouent alors fortement avec les possibilités interactives en systématisant cette interactivité par exemple en faisant de la lecture du texte un jeu/parcours à choix multiples — chaque lecture devenant par conséquent à son tour écriture, car seule la poursuite de tel ou tel parcours, en somme, permet «d'écrire» le texte, en l'actualisant, en le réalisant ; par ailleurs, tous les parcours ne pouvant être suivis en même temps, à chaque fois certains «textes» demeurent non «écrits» et retombent dans le virtuel» (Boisvert 2009).

ductions qui tente de nous révéler en quoi les différentes contraintes linguistiques et culturelles que celle-ci impose au traducteur peuvent apporter un éclairage sur les positions langagières de celui-ci, mais surtout leurs études nous montrent comment et pourquoi fonctionne le système mis en place dans le texte traduit, et quelles en sont les logiques (Berman 1995 : 72).

A l'aune de l'ensemble des reflets fragmentés que je viens de proposer, j'aimerais envisager des possibilités de déploiement d'une analyse inversée, allant à l'encontre du lien hiérarchique, renversant le schéma binaire texte source/texte cible, et instaurer ainsi un nouveau processus dialogique. Il s'agirait d'aller à l'encontre d'une filiation dans laquelle le texte traduit est second, et de prospecter si et en quoi le lien de dépendance pourrait être réversible.

La dilution des frontières entre original et traduction que nous laissons entrevoir certaines formes d'autotraduction, l'éclatement des rôles des différents acteurs du processus me conduisent à envisager l'intérêt d'une réversibilité de la réflexion, qui irait de la cible à la source, désacralisant en quelque sorte l'œuvre originale. La signification d'une œuvre repose autant sur ce qu'elle ne dit pas dans une langue donnée, ou ce qu'elle dit implicitement, que sur ce que cette langue donnée lui fait dire.

Il s'agirait d'envisager le travail textuel du traducteur, qui a donc produit une œuvre, de déterminer la nature, les formes, les manières profondes de signifier et les « zones textuelles » où surgissent des traits individuants du texte traduit, appréhendé comme texte de départ de l'analyse. Reprenant sur cet autre axe directionnel la méthode de Berman (1995 : 66 et svts), on pourrait mettre en marche, « un patient travail de sélections d'exemples stylistiques (au sens large) pertinents et significatifs » dans le texte traduit. Donc des passages de la traduction qui sont des lieux où l'œuvre « se condense, se représente, se signifie, se symbolise ». Puis lors de l'analyse comparative, on pourrait éventuellement dégager des zones signifiantes qui ne sont pas nécessairement apparentes à la simple lecture en langue originale, et découvrir si et comment, par les différents choix des traducteurs, par leur position traductive, ainsi que les contraintes de chaque langue-cible, émergent des significations passées inaperçues dans un texte original²⁹. On peut songer que cette démarche inversée mettrait en évidence éventuellement des occultations ou des formes de résistance, idéologiques ou autres, à l'œuvre

²⁹ Cela n'est pas sans rappeler, bien que lointainement, certaines pratiques oulipiennes, notamment celle de l'« aller-retour » qui consiste à traduire le texte de départ dans une langue-cible, puis à traduire le texte-cible en langue-source (Colombat 2005 : 83). Ou la « rétrotraduction » dans la pratique professionnelle.

dans le texte-source, mais indétectables lors de la lecture en langue originale. Une telle analyse viendrait-elle perturber l'original, le déplacer, en révélant des vides, des silences, des aspérités, des ratages, des hésitations, le montrant autre que ce qu'il se conçoit, là où le texte original prétendait à la cohérence, à une certaine plénitude de la parole? L'écrivain argentin Jorge Luis Borges affirmait que si, face à un texte et sa traduction, nous ignorions lequel était l'original et lequel était la traduction, nous pourrions les analyser, les juger sans parti-pris. Et sous forme de boutade, il affirmait également, à propos d'une traduction, que «l'original n'était pas à sa hauteur».

S'il existe une forme de continuité entre texte-source et texte-cible, il me semble donc nécessaire d'envisager la démarche inverse, non pas simplement comme pensée ou affirmation que c'est dans l'horizon de la traduction que se déploient et se vérifient les possibilités dissimulées d'une œuvre, mais comme étude concrète de la traduction d'une œuvre. Mais une telle analyse viendrait certainement questionner nos capacités de lecture, nos préjugés, et requiert certainement un effort de dépassement et détachement du chercheur, habitué à saisir la langue originale sous-jacente, lorsqu'il lit en traduction. Est-ce là un nouveau défi des chercheurs et des institutions universitaires? Cet autre brouillage des frontières serait-il véritablement opératoire? Cette rupture peut-elle remodeler partiellement nos conceptions de la traduction? J'avoue que je ne saurais le dire pour l'instant.

Références bibliographiques

- Groupe AUTOTRAD, (2007) : L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche, *Atelier de Traduction* 7 : 90–100.
- Berman, A. (1984) : *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1995) : *Pour une critique des traductions*, Paris : Gallimard.
- Boisvert, A.-M. (2002) : Littérature électronique et hypertexte, *La revue des ressources*, 2009. <http://www.larevuedesressources.org/litterature-electronique-et-hypertexte,028.html>
- Bouchardon S. et al. (2006) : *Formules. Revue des littératures à contraintes* 10.
- Clavier, M. (2006) : Le Monde Diplomatique et la dégradation de la presse écrite par les faits divers : l'héritage de l'École de Francfort, *Les Cahiers du Journalisme* 16 : 234–251.
- Colombat, I. (2005) : L'Oulipo du traducteur, *Semen* 19, PU de Franche-Comté : 81–98.
- Glasson Deschaumes, G. (2009–2010) : Pour une politique de traduction en Méditerranée, *REVUE Asylon(s)*, 7, <http://www.reseau-terra.eu/article893.html>.
- Gambier, Y. (1994) : La retraduction, retour et détour, *Meta : Translators' Journal* 39, 3 : 413–417.

- Gourg, M. (1998) : La problématique Russie/Occident dans l'œuvre d'Andreï Makine, *Revue des études slaves* 70, 229–239.
- Guyon, A. (2010) : Grandeurs et misères de la traduction collaborative en ligne, *Chroniques de Langue* 7, 1–33.
- Israel, F. (2002) : La trace du lien en traduction, *Identité, altérité, équivalence? La traduction comme relation*, Paris, Lettres Modernes Minard : 83–91.
- Klimkiewicz, A. compte-rendu sur Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni, dirs. (2009) : *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigation in homage to Gideon Toury*. Amsterdam & Philadelphia, Benjamins, *TTR . traduction, terminologie, rédaction*, Vol 22, 2 : 255–264.
- Lacour, Ph., Bénel, A., Eyraud, F., Freitas, A. et Zambon, D. (2010) : TIC, collaboration et traduction, *Meta : journal des traducteurs/Meta : Translators' Journal*, vol. 55, 4 : 674–692.
- Laplantine, F. & Nouss, A. (2001) *Métissages : De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert.
- Lombé, Ch. (2005) : La «traduction supposée» ou : de la place des pseudotraductions poétiques en France, *Linguistica Antverpiensia* 4 : 107–121.
- Meylaerts, R. (2004) : La traduction dans la culture multilingue. À la recherche des sources, des cibles et des territoires, *Target* 16 : 289–307.
- Monti, E. & Schnyder, P. (2001) : *Autour de la retraduction : Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons.
- Ortiz Gozalo, J. M. (2007) : La retraducción en el panorama de la literatura contemporánea, in Zaro Vega, J. J. & Ruiz Noguera, F. *Retraducir. Una nueva mirada*, Malaga : Miguel Gomez Ediciones, 35–47.
- Parcerisas, F. (2007) : Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques, *Atelier de Traduction* 7 : 111–119.
- Miquel Ramis, J. (2013) : La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto, *EU-topías*, vol. 5. http://eu-topias.org/articulo.php?ref_page=287
- Recuenco Peñalver, M. (2011) : Más allá de la traducción : la autotraducción, *TRANS* 15 : 193–208.
- Ricard, A. (2011) : *Le sable de Babel. Traduction et apartheid*, Paris : CNRS Editions.
- Tanqueiro, H. (2007) : L'autotraduction comme objet d'étude, *Atelier de Traduction* 7, 101–109.

LES MOTS POUR TRADUIRE L'ART : LA PAROLE LECLÉZIENNE

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

Laboratoire Art, Culture et Transmission
Institut catholique de Toulouse
bernadette.reymr@wanadoo.fr

Abstract: When Le Clézio speaks about artworks, he does not follow the method of the observing theorists and art critics, but goes into an opposite direction: the narrative is dominant while the description conjures up impulses that have created the artwork and provide the key to reading. The description supplementing the narrative digresses, then launches the story, so that the imagination, beliefs and feelings are unified inside the work of art evoked: thus is born the poetic nature of the depicted subjects which transform the artwork into the metaphor of the invisible.

Keywords: art critics; artwork; painting; imagination

Baudelaire rêvait de la correspondance des arts. Ce souvenir nostalgique d'un Orphée disparu trouve une expression dans le descriptif esthétique, l'*ekphrasis*¹, capable de rendre visible l'invisible en sollicitant l'imaginaire au sens premier du terme: ce qui crée des images. L'intraduisible de la toile peinte prend ainsi corps, se dessine, se peint de couleurs, mais ne livre pas pour autant ses secrets si l'écrivain n'y apporte sa part de fiction, son interprétation, en puisant dans le lien mystérieux qui l'unit à l'artiste. Autant dire que la fiction se juxtapose à la description et ce qui nous est livré appartient à la traduction qui traverse auparavant le filtre du regard de l'écrivain. S'opère une lecture guidée par la vision émotionnelle, les biographèmes, les souvenirs qui parfois transforme le tableau-sujet. En décrivant l'objet d'art au sein

¹L'*ekphrasis* se démarque de la description telle que l'analyse Jean-Michel Adam mais conserve les outils marqueurs des repères spatiaux et des données argumentatives. Voir à ce propos, *Les textes: types et prototypes*, Paris [Paris: Nathan, 1992], 3^{ème} éd. Paris: Armand Colin, coll. «Cursus», 2011: 61–99.

d'une narration, le temps du déroulement de l'action est suspendu, comme une rêverie intérieure partagée avec le lecteur qui se mêle au récit discursif pour, le plus souvent, en créer un second complémentaire. Genette, dans *Figures II* examine la porosité entre récit narratif et récit descriptif :

Il apparaît donc bien qu'en tant que mode de la représentation littéraire, la description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit².

L'œuvre de Le Clézio est particulièrement représentative de cette traduction de l'œuvre d'art validant une transposition du visuel dans l'écriture d'une re-création de ce qui est autre tout en restant le même. Plusieurs ouvrages de l'écrivain sont consacrés aux arts et jalonnent son œuvre à commencer par *Haiï* (1970) jusqu'aux commentaires introductifs à l'exposition du Louvre en 2011. Pourtant, toutes ces pages évoquant l'art expriment par elles-mêmes un paradoxe si l'on se réfère à *Haiï* où l'on peut lire : «A quoi bon recomposer l'image du monde, ses lignes ses surfaces et ses profondeurs puisqu'ils sont là³ ?» dès lors, est écartée la volonté de consacrer l'écriture à décrire, décrypter l'art, puisque celui-ci est présent naturellement et qu'aucun artifice ne saura égaler l'ordonnance de l'univers. Or, *Haiï* est consacré à démontrer que seuls les Indiens sont capables de création artistique en raison de leur proximité avec la nature, ce qui par conséquent rend vaines les tentatives européennes des portraits, natures mortes et paysages :

Haine de la peinture ! Ces effigies glacées, sans relief sans mouvement, sans odeur, sans chaleur, ces monceaux de cadavres de femmes nues, de fruits et de fleurs, de visages, de paysages, à quoi servent-ils⁴ ?

Cette démarche dans la lignée de la révolte contre la civilisation européenne, ou plus largement occidentale, s'inscrit dans les thématiques abordées durant les vingt premières années d'écriture de Le Clézio et se prolongera jusqu'à nos jours, si l'on en juge par *Raga. Approche du continent invisible*⁵ lorsqu'il est question des nattes tressées par les femmes de Raga où, *a contrario* de *Haiï*, aucune illustration ne vient éclairer le lecteur quant aux motifs

² Gérard Genette : *Figures II*, Paris : Seuil, coll. «Tel Quel», 1969 : 60–61.

³ J. M. G. Le Clézio : *Haiï*, [Genève : Skira, 1971], Paris : Flammarion, coll. «Champs», 1987 : 100.

⁴ *Ibid.* : 95.

⁵ J. M. G. Le Clézio : *Raga. Approche du continent invisible*, Paris : Seuil, 2006.

qui les décorent : « Certains dessins sont simples, chevrons, losanges, rayures. D'autres sont plus compliqués, et forment de véritables tableaux symboliques⁶ ». En revanche, en contrepoint à l'absence de description, le récit enchâssé d'une légende raconte comment la teinture rouge a été donnée au peuple. Une histoire d'amour où un jeune guerrier, Laba, amoureux de la tisseuse Matawip, périt sous la lance du géôlier de la jeune fille :

[...] avant de mourir, il lui confia un secret : « Quand je serai mort » dit-il dans son dernier souffle « une liane poussera sur ma tombe, et avec elle tu teindras les nattes afin que mon souvenir soit toujours présent ». Depuis ce jour, les femmes de Raga impriment sur leurs nattes blanches leurs dessins faits avec le sang de la liane laba, et elles les mettent à sécher sur les plages, là où autrefois Matawip rencontrait l'homme qu'elle aimait⁷.

Ainsi le narratif se substitue-t-il au descriptif, l'enrichit d'une continuité dans la transmission qui participe de la nature pérenne des arts populaires puisant dans les contes originels. L'important n'est pas ce qui est représenté sur les nattes dans ses détails mais le sens que revêtent ces motifs pour les femmes qui continuent à les utiliser : le prolongement de la mémoire d'un peuple martyrisé par la colonisation mais qui conserve vivantes ses légendes et ses techniques. La natte devient la vaste métaphore de la transmission dont le message repose davantage sur le geste que sur la recherche esthétique.

Cinq ans après *Raga*, l'exposition du Louvre *Les Musées sont des mondes*⁸, dans le commentaire qu'en fait Le Clézio, reprendra la légende et donnera à voir ces tapis végétaux aux usages spécifiques. Ici, la description s'avérerait superfétatoire puisque des photographies en pallient l'absence. Mais là encore, il retient l'esprit plus que la matière : « Tout ce qui se peut se lire dans les dessins des tapis de fibres blanches et rouges, cette histoire sanglante et tragique, cette histoire de soleil et d'amour aussi, ce chant de résistance⁹. »

L'art apparaît donc comme le support des aspirations d'un peuple dont il se plaît à définir le contenu, plus qu'à en broser les diverses composantes pour une représentation mimétique. Peut-être y-a-t-il là une conscience ou l'aveu implicite que les mots sont impuissants à traduire ce qui est, le visuel dans sa dimension plénière, et que seul l'évocation du sacré, du légendaire ou

⁶ *Ibid.* : 41.

⁷ *Ibid.* : 43-44.

⁸ J. M. G. Le Clézio : *Les musées sont des mondes*, Paris : Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2011.

⁹ *Ibid.* : 27.

du mythique peut permettre d'en saisir toute la plénitude. L'art se fait écho de l'Histoire d'un peuple et n'existe qu'en fonction de ce paramètre semble dire Le Clézio. Il poursuit sa pensée des années soixante en écartant l'art académique, celui qui est reconnu, sacralisé et certainement aussi celui qui fait l'objet de tractations financières démesurées. Sans doute est-ce dans cette acceptation de l'art que fut conçue l'exposition du Louvre qui présente des objets de toute époque, de toute provenance, annihilant chronologie et hiérarchie des cultures. Le texte qui accompagne cet événement et se devrait de commenter les illustrations abondantes du volume constitue finalement un savoir-voir derrière les œuvres plus qu'un décryptage savant des tableaux, figurines et objets divers. L'exemple des peintures haïtiennes, comme celles des exvotos mexicains, suffit à convaincre de la constance de cette approche, car pour autant que les reproductions sont nombreuses, l'écrivain ne les nomme que rarement mais, en revanche, disserte sur la valeur de l'art en Haïti dans lequel « le peuple haïtien connaît sa vraie grandeur¹⁰ » par le « courant invisible et créatif de la créolité » et qui « n'est pas aux cimaises, objet de spéculation et de vénération, il est vivant, dans la rue, peint sur les murs, exposés aux regards, il est dans le visage des habitants, dans leur imagination, dans leur danse, dans leur transe¹¹ ». Si les peintres haïtiens ne sont pas véritablement reconnus en Occident, il en est malgré tout de célèbres. De même, la renommée de Alfredo Vichis Roque a franchi la frontière mexicaine et l'océan Atlantique, mais la présentation qui accompagne les reproductions a été déléguée à des spécialistes¹² alors que, si Le Clézio l'avait souhaité, il aurait certainement eu la possibilité de les écrire lui-même. La parole se met au service, non pas des œuvres, pour en donner les sources et les techniques, mais s'élève comme une voix énonçant une réflexion qui les dépasse pour aller vers l'énoncé d'une pensée autour de l'art, une pensée dont les hommes sont le centre et où l'art devient un épiphénomène de leur conscience et de leurs aspirations. Une définition en filigrane de l'art populaire.

Rien ne semblait donc disposer l'écrivain à entreprendre deux décennies après *Haï* un ouvrage sur des artistes peintres comme celui consacré à

¹⁰ *Ibid.* : 33.

¹¹ *Idem.*

¹² Notons pour Haïti, Martine Lusardy, « La preuve par l'art » et André Delpuech « Un personnage *bizango* d'Haïti » et pour Alfredo Vichis Roque, Pierre Swartz « *¡Que Viva Mexico Carbrones !* » in : J. M. G. Le Clézio : *Les Musées sont des mondes, op.cit.*, respectivement aux pages 74-85, 86-90 et 118.

Diego Rivera et Frida Kahlo¹³ (*Diego et Frida*, 1993) qui, de manière quasi inévitable, se placerait dans la lignée du descriptif. Certes, cet essai, ce roman ou cette biographie, selon que l'on privilégie l'un ou l'autre de ses aspects, n'a pas pour destination une analyse iconographique mais s'y réfère d'évidence puisqu'il s'agit de deux peintres dont les œuvres reflètent les pensées, les souffrances et les désirs. Inscrit dans la thématique mexicaine qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, l'ouvrage présente la particularité de rassembler l'époque révolutionnaire du début du XX^e siècle et la résurgence des mythes amérindiens. Le parcours biographique s'ouvre par une réflexion de l'auteur autour de la révolution mexicaine qui constitue à ses yeux un exemple pour le siècle et annonce celles à venir. La parole est donc donnée d'entrée au peuple car la figure de Diego, comme celle de Frida, en est une émanation. Leur peinture exprime pour l'un, l'épopée du Mexique des premiers temps jusqu'à l'époque contemporaine, et pour l'autre, une découverte progressive de l'identité mexicaine mythique dans laquelle elle se reconnaît. Si Diego (1886–1957) est l'une des figures des artistes qui expose la révolution sur les façades les plus humbles comme dans les palais réinvestis¹⁴, Frida (1907–1954), qui appartient quasiment à la génération suivante, sera le peintre de l'intime et de la douleur féminine. La renommée de Diego dépassera vite les frontières mexicaines vers les États-Unis (San-Francisco, New York, Detroit, Philadelphie) alors que Frida verra une reconnaissance de son art grâce essentiellement à la visite d'André Breton qui organisera à son retour à Paris une exposition de ses toiles dans une galerie privée¹⁵. Même leur séparation alors qu'ils ont divorcé, puis se sont remariés fraternellement, ne parviendra pas à dissoudre l'image de leur union et lorsque, vaincue par la maladie, Frida s'éteindra à 47 ans, Diego entre dans la vieillesse et la rejoindra trois années plus tard. Le support romanesque s'établit donc de lui-même

¹³ J. M. G. Le Clézio : *Diego et Frida*, Paris : Stock, 1993. Réédition Gallimard, coll. «Folio», 1997. Les renvois aux pages entre parenthèses notent en premier lieu d'édition Stock, en second, celle de Gallimard.

¹⁴ Diego Rivera appartient au mouvement muraliste mexicain dans les années 20. Il présente la particularité d'être à la fois un art révolutionnaire et officiel. Les artistes peignaient aussi bien spontanément les façades des *pulquerías* que les murs des palais à la demande du Secrétaire d'état à l'éducation nationale, Vasconcelos. Les plus célèbres des muralistes sont Diego Rivera, José Clemente Orozco, et David Alfaro Siqueiros.

¹⁵ André Breton, séduit par la peinture de Frida Kahlo qu'il considère «surréaliste», veut organiser une exposition à Paris en 1939 à l'occasion de l'année du Mexique. En fait, ce sera Marcel Duchamp qui la prendra en charge dans la galerie Pierre Collé. Cependant des œuvres ne seront pas exposées, considérées comme beaucoup trop «cruces». Cette expérience parisienne sera d'une grande déconvenue pour l'artiste.

dans cette histoire d'amour exceptionnelle et l'innovation picturale de l'un et de l'autre adhère tant à l'époque troublée qu'ils traversent et à la redécouverte des mythes originels que se lient inextricablement événements et ébauches descriptives dans l'ouvrage que leur dédie Le Clézio.

La question se pose de savoir comment l'écrivain déjoue les codes narratifs de la description sur un sujet dont la composante relève d'un visuel qu'il faut inviter le lecteur à se représenter¹⁶. Cela est d'autant plus perceptible que l'édition originale chez Stock ne comporte que des illustrations en noir et blanc, et donne à voir essentiellement des photographies (13 sur les 18 reproductions) représentant les deux peintres depuis leur union jusqu'au cortège funèbre de Frida Kahlo. Le choix des clichés laisse deviner que le personnage principal sera Frida dont seuls les tableaux sont représentés dans leur intégralité ; ceux de Rivera étant des détails appartenant à des fresques et seulement au nombre de deux.

Le sujet essentiel pourrait être l'œuvre picturale des deux protagonistes désignés familièrement par leur prénom, mais la première référence à la peinture est incluse dans le récit de la révolution mexicaine « qui annonce celle de la Russie et marque le début des temps modernes » (13/18) en lien avec la résurgence de la mythologie maya lorsque « les ouvriers mettent à jour les restes de la grande pyramide de Mexico-Tenochtitlan » (13/18) au sommet de laquelle se tient la pierre du soleil et le moment où « Diego Rivera entame les fresques de l'École nationale d'agriculture à Chapingo. » (17/19). Sans nul doute, pour Le Clézio, l'art passe par l'histoire et ancre le texte, non dans le descriptif des fresques peintes, mais dans le pourquoi elles sont peintes. Et ce n'est pas un hasard, si la première nommée se trouve être celle qui fut appelée par la suite « l'épopée du peuple mexicain » et qui ponctuera le texte en s'ouvrant comme un éventail par de multiples mentions conduisant de la civilisation originelle du Mexique aux heures glorieuses de la révolution de 1910. L'auteur semble considérer *a priori* que le lecteur a une connaissance de la peinture de Rivera, et de cette manière, se détache d'emblée de l'obligation de rapporter fidèlement le contenu des œuvres. Le mode allusif est ainsi déclaré : il s'agira bien de parler des tableaux mais en écartant le rendu de l'iconique comme un voile qui se lèverait afin de cerner en quoi ils sont l'expression de l'âme de l'artiste. Les caractéristiques novatrices et les procédés picturaux ne seront pas abordés alors qu'ils participent pleinement des ouvrages de ce type, tout comme la quête des couleurs sur lesquelles se

¹⁶ Voir Jean-Michel Adam : *Les textes : types et prototypes*, Paris : Nathan, [1992], rééd. Albin Michel, 2011.

penchent les commentateurs et qui appartiennent fondamentalement aux caractéristiques de Rivera et de Kahlo. Une autre vision nous est proposée, annoncée dans le titre : l'histoire d'un couple et, au fil des pages, l'histoire d'une femme emblématique d'un peuple.

La fusion du couple Diego-Frida naît d'une rencontre autour d'une fresque que peint Diego à la *Escuela Preparatoria* que, selon Le Clézio, la jeune fille déclare décisive : «La peinture, pour Frida, c'est sans doute avant tout le moyen de cette rencontre» (23/28) et «Pour lui, pour le séduire, pour l'aimer mieux, elle décide de peindre elle aussi.» (70/91). Le ton est donné, l'ouvrage consacré à la peinture parlera de l'homme et de la femme qui peignent, de leur engagement dans leur temps, de la symbolique qu'ils transmettent plus que des techniques picturales utilisées. *L'ekphrasis* qui fait du tableau le décor d'une intrigue romanesque ou opère un récit parallèle au-delà du visuel, se transforme en digression autour de la vie et des pensées des auteurs pour les situer dans un ailleurs proche des préoccupations de l'écrivain. Sans doute est-ce la ligne conductrice de cette double biographie dans laquelle ce n'est pas le génie démesuré de Diego Rivera qui domine le texte mais bien la frêle Frida, l'artiste-femme pour laquelle il apparaît comme le révélateur de son talent, le dieu inspirateur qu'elle s'est choisi. Le Clézio se présente en conteur d'une vie dont le récit se composerait d'images et de mots mais aussi de musique par la présence de la *Sandunga* dont la partition se place après les remerciements d'usage¹⁷ et avant le prologue contextualisant le récit (fig. 1).

L'important est ainsi signalé : ce ne seront pas les apparences sur lesquelles le lecteur devra s'arrêter mais plutôt sur le non-dit, le suggéré et surtout, le texte se place sous le signe du féminin car, si la *Sandunga* appartient à la région du Tehuantepec, elle est aussi symbole de la douleur et des souffrances de Frida et, par extension de toutes les femmes du Mexique¹⁸.

Ainsi, la volonté de rejoindre l'origine du conte est-elle nettement présente dans la correspondance des arts où le poétique exprime l'iconique tandis que s'égrène la mélodie de la chanson emblématique du Mexique.

Alors qu'il serait attendu que l'évocation des tableaux soit en adéquation avec le déroulement chronologique, il apparaît que la première œuvre men-

¹⁷ Le Clézio renvoie dans ces remerciements aux biographies et études qui ont précédé la rédaction de son essai et dans lesquelles il a puisé nombre d'informations.

¹⁸ Voir notre article à ce propos, «Diego et Frida ou le paradoxe pour révélateur du mythe», in Bruno Thibault & Keith Moser (dir.) : *J. M. G. Le Clézio. Dans la forêt des paradoxes*, Paris : L'Harmattan, 2012 : 99-110.

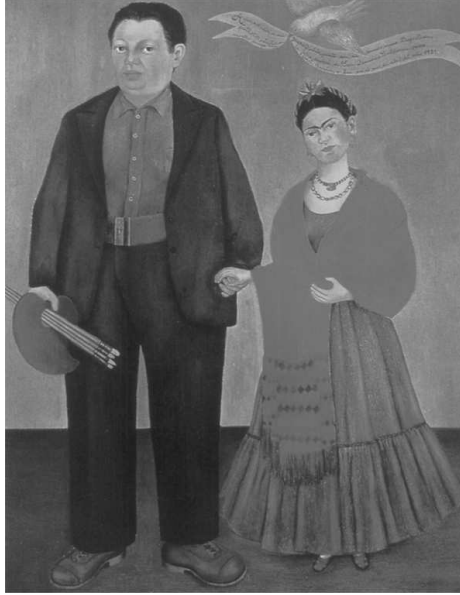


FIGURE 1: Frida Kahlo: *Frida et Diego*, 1931, huile sur toile, 100 × 79 cm, San Francisco Museum of Modern Art

tionnée est celle des *Deux Frida* qui date de 1939, alors que la peinture de Kahlo a déjà trouvé une reconnaissance :

Frida ne se séparera jamais de son double. [...] L'infirmité progressive, l'enfermement dans la solitude de la douleur ont transformé le rêve d'enfant en fantasme, et donné une valeur presque mythique à cette autre elle-même qu'elle scrute indéfiniment dans son miroir. (51/65)

Ce choix, en rupture avec une organisation logique, met en avant la profondeur de la schize de l'artiste, partagée entre mort et vie qui l'attirent autant l'une que l'autre, se situant entre deux cultures : la mexicaine moderne et la résurgence des mythes mayas. Le commentaire projette le tableau vers l'avenir sans pour autant le décrire dans ses détails se contentant d'en donner les grandes lignes situant les figures représentées : « Dans un tableau de 1939 intitulé *Les deux Frida*, deux sœurs siamoises assises côte à côte se tiennent par la main, leurs cœurs apparents unis par la même artère. » pour continuer par l'évocation du calvaire enduré par Frida : « L'infirmité ... » (fig. 2).

Nous ne sommes donc pas, dès la première occurrence dans un descriptif mettant un détail en lumière mais dans une extrapolation qui guide la



FIGURE 2: Frida Kahlo: *Les deux Frida*, 1939, huile sur toile, 173 × 173 cm Musée des Arts modernes, Mexico

lecture et pose le peintre comme un être en souffrance, anticipant de cette manière l'accident de tramway présent deux pages plus loin.

Il en va de même dans l'une des œuvres les plus autobiographiques, *Ce que l'eau me donna* (1938), où il néglige de mentionner la composition. Le Clézio le qualifie «d'étrange» et y voit «les débris de ses visions flottent dans l'eau de sa baignoire autour de ses jambes immergées : mais aussi sa foi dans la magie de son passé, dans l'aliment qu'elle a sucé au sein de sa nourrice, ce lait surnaturel qui coule goutte à goutte ans sa bouche, sur le tableau *Ma nourrice et moi*, peint en 1937, et qui l'unit à jamais au monde amérindien.» (fig. 3, pp. 156–157/206–207).

En reliant un tableau à un autre qui ne présente pas *a priori* un lien précis, non seulement il brouille les pistes chronologiques mais efface l'essentiel de la toile qui résume les éléments fondateurs de la vie de Frida pour ne retenir que ceux renvoyant aux mythes amérindiens alors que s'y trouvent rassemblés les personnages et les événements essentiels de son existence ainsi que les espaces métaphoriques :

- Tout d'abord, les parents dont le portrait tronqué est une reprise différente du tableau *Mes grands-Parents, mes Parents et moi* (1936). En effet, dans ce couple de mariés, la mère se tient à la gauche du père et ne le domine plus, à la différence du tableau-référence. L'écart dans l'attitude des personnages marque une évolution envers les parents qui se fait plus proche du père, sans doute en raison de son rôle d'initiateur à l'esthétique de par son métier de photographe (fig. 4). De même, l'enfant qui résultait de leur union a été remplacé par une femme nue souffrante, mise à l'écart et dont la posture évoque le



FIGURE 3: Frida Kahlo: *Ce que je vois dans l'eau*, 1938, huile sur toile 91 × 70,5 cm, coll. privée

terrible épisode américain de *L'Hôpital Henry Ford* (1932). Non seulement la marque de la marche du temps est présente, et, de l'enfant debout ne reste qu'une femme couchée, brisée comme si les espoirs portés par l'enfance s'étaient envolés (fig. 5). L'explication implicite se trouve plus haut dans la toile avec le volcan en éruption qui offre l'aspect d'une triple métaphore :

- l'allusion directe au séjour aux Etats-Unis par la présence du gratte-ciel qui reprend la forme élancée de l'Empire State Building (constituant à cette époque un symbole de l'Amérique du nord) qui s'enfonce dans le volcan en éruption ou qui en jaillit lequel représente bien évidemment le Mexique dans ses composantes géographique et révolutionnaire,
 - mais au-delà de la figuration, se devine la violence de l'accident dans le tramway qui a brisé son corps et sa vie : «Le résultat de l'accident est terrifiant, et la plupart des médecins qui examinent Frida sont stupéfaits qu'elle soit encore en vie» (55/71)
 - et la forme phallique fait allusion à la perte de sa virginité par «la rampe d'acier du bus qui lui a transpercé le ventre» (55/71).
- Obsédante comme dans la plupart des œuvres de Frida, la présence de la mort est inscrite sous deux aspects :



FIGURE 4: Frida Kahlo: *Mes grands-parents, mes parents et moi*, 1936, huile et tempera sur métal, 31 × 34 cm, Museum of Modern Art, New York

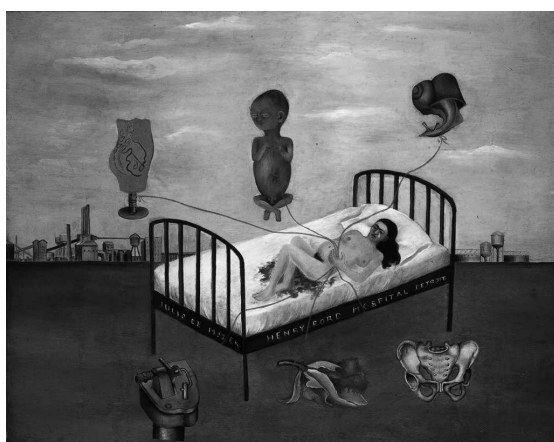


FIGURE 5: Frida Kahlo: *Hôpital Henry Ford*, 1932, huile sur toile 30,5 × 38 cm Dolores Olmedo Patiño Museum, Mexico

- le squelette assis au pied du volcan dans la tradition des *posadas* héritées des précolombiens¹⁹ et repris par José Guadalupe Posada
- et l'oiseau, démesurément grand, pattes en l'air qui constitue la reprise inversée d'un détail du *Jardin des délices* dans le panneau central représentant l'Eden (fig. 6). En renversant l'animal, le jardin se transforme *de facto* en espace infernal et mortifère²⁰.

¹⁹ Ce rituel de la fête des morts a été toléré par les Espagnols après la conversion des Indiens au catholicisme et élevé en culture unificatrice du Mexique après la révolution de 1910.

²⁰ Gérard de Cortanze signale avec justesse la remarque de Carlos Fuentes sur la vaste culture de Frida Kahlo allant «de Bosch et Breughel à Posada» in : *Frida Kahlo. La beauté terrible*, Paris : Albin Michel, p. 112.

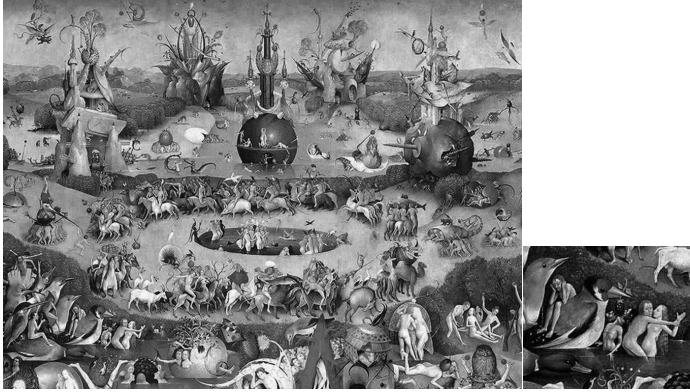


FIGURE 6: Jérôme Bosch: *Le Jardin des délices*, 1503–1504, huile sur chêne, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

- Au sol, gît une robe dont on retrouve la réplique verticale dans *Mémoire/souvenir du cœur* peint l'année précédente et qui marque le choix fait par Frida depuis sa rencontre avec Diego de se vêtir selon la tradition tehuana (fig. 7).

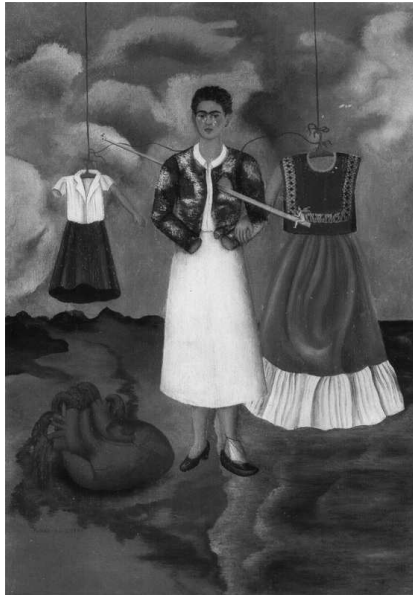


FIGURE 7: Frida Kahlo: *Mémoire du cœur*, 1937, huile sur métal, 40 × 28 cm, coll. privée

- Dans ce reflet d'une vie se projette également l'avenir de sa peinture avec le détail des femmes nues qui seront, un an plus tard, l'objet intégral d'un tableau peint en 1939, sous le titre *La Terre mère et moi* (fig. 8).



FIGURE 8: Frida Kahlo : *L'Embrassement d'amour entre l'Univers, la terre ; moi, Diego M. Xolotl*, 1949, huile sur toile, 70 × 60, 5 cm, coll. privée, Mexico

Ainsi qu'on peut l'observer, Le Clézio ne fait allusion à aucun des tableaux dont les références sont évidentes pour mettre l'accent sur le retour aux origines avec le lait de la nourrice qui la rapproche non seulement des mythes amérindiens mais participe de l'union cosmique avec Diego qui, lui aussi a eu une indienne pour nourrice :

Pour Diego, le monde indien c'est avant tout sa nourrice Antonia, l'Indienne otomi qui l'a élevé, qui lui a donné le goût de la nature, et qu'il a aimée d'un amour infini, beaucoup plus que sa propre mère. Frida a représenté sa nourrice indienne de façon plus imaginative dans le tableau où elle se montre enfant, suçante le lait d'une géante au masque préhispanique, à la fois effrayant et sublime. (pp. 192/252–253)

La lecture opérée par Le Clézio se situe donc au-delà de la représentation visuelle, dans une traduction interprétative renvoyant à la fonction emblématique de Frida, porteuse d'un passé mythique.

Cependant, la démarche biographique se manifeste par la mention de l'entourage de Frida reposant essentiellement dans l'évocation des tableaux qui ponctuent le texte. Ainsi le père de Frida apparaît-il à partir du portrait qu'elle en fait dix ans après sa mort et sous lequel elle peint une banderole en dédicace²¹ tandis que l'écrivain s'arrête, pour une fois, à la description du tableau (fig. 9) :

²¹ «J'ai peint mon père, Wilhelm Kahlo, d'origine germano-hongroise, artiste et photographe de profession, de caractère généreux, intelligent, bon et courageux, car il souffrit du-

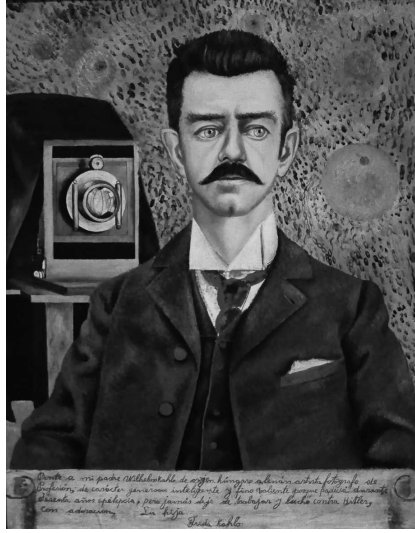


FIGURE 9: Frida Kahlo : *Portrait de mon père*, 1951, huile sur masonite, 60, 5 × 46, 5 cm Mexico City

En 1952, après sa mort, elle peint un portrait pieux à la manière des photos qu'il prenait lui-même, figé dans son beau costume, ses yeux pâles exprimant son inquiétude, le visage barré par une moustache si noire et si épaisse qu'elle semble postiche ; le fond du tableau, d'un jaune passé qui évoque les tapisseries du studio de la rue Madero, est étrangement décoré d'ovules et de spermatozoïdes dans lesquels Frida visualise l'instant de sa conception. (pp. 49/62–63)

Si nous sommes bien ici, et de manière exceptionnelle, dans l'*ekphrasis* traditionnelle, ce n'est en fait que pour mieux cerner cette quête des origines dont le mystère de la naissance obsède Frida dans toute son œuvre. Il en va différemment par exemple de Lupe Marín qui fut la compagne de Diego avant qu'il ne rencontre Frida et dont *Le Clézio* n'évoque la présence qu'à travers la symbolique de la fresque en symétrie de la figure de Frida pour qui elle devient «cette vie qu'elle n'a pas eue, ce corps, cette lourdeur des hanches, cette image de la maternité qu'elle ne pourra jamais atteindre» (fig. 10, pp. 82/105).

L'écrivain dépeint succinctement cette immense fresque en soulignant sa dimension cosmique l'identifiant à «la femme terre, féconde et généreuse, dont le ventre distendu et les seins gonflés sont les éternels symboles et

rant quarante ans d'une épilepsie sans jamais cesser de travailler, et il lutta contre Hitler. Avec adoration. Sa fille, Frida Kahlo.» (pp. 49/63)



FIGURE 10: Diego Rivera: *La terre féconde* (abside) Chapingo, salle de réunion de l'ancienne chapelle, 1925–1927

qui règne allongée sur le lit du ciel, bras ouverts au-dessus de la terre des hommes.» (pp. 81/105). En cela, il ramène le thème à sa propre vision de la peinture de Rivera et en gomme l'érotisme dont elle est souvent chargée pour interpréter le thème selon l'orientation générale qu'il développe dans son ouvrage et tisse des liens empathiques avec Frida. Sa vision se superpose à celle qui aurait pu être celle de Frida luttant contre sa jalousie. De plus, il y voit une provocation qui tient du révolutionnaire en qualifiant les sujets de Chapingo comme de «formidables images—scandaleuses, honnies du public bourgeois qui refuse ces horreurs comme il avait refusé l'impudeur tranquille de Manet [...]» (pp. 82/105–106). Sa réception sublime la volupté qui se dégage du modèle pour le conduire vers les mythes des origines et l'expression artistique libérée de l'emprise catholique, liée à la colonisation espagnole, sans pour autant perdre le sens du sacré.

Ainsi si le révolutionnaire conduit au sacré des origines le terme de «révolution» se trouve doté d'une signification nouvelle à savoir un tour complet sur soi avec pour moteur le peuple et l'esthétique de l'art populaire. Il n'est donc pas innocent si un chapitre entier de *Diego et Frida* est intitulé «La Révolution jusqu'au bout» dans lequel sont distinguées la conception de Rivera : «Tous deux sont des créateurs, et tous deux sont révolutionnaires, mais leur création et leur révolution sont diamétralement opposées» (pp. 211–212/277) si l'on en croit le «mouvement de balancier qui le [Rivera]

fait osciller sans cesse entre le pouvoir et la foi révolutionnaire, entre les États-Unis et l'Union soviétique» (pp. 212/277) alors que Pour Frida :

[...] sa révolution est autre, son combat n'est pas celui de l'art engagé. [...] Sa révolution, c'est aussi sa révolte, le regard d'amour et de crainte qu'elle pose sur ce qui l'entoure [...] Sa révolution c'est l'explosion de la souffrance dans son corps [...] Sa révolution c'est l'espoir continu qu'elle garde de venir à bout de ses maux et de ses difficultés [...] (pp. 214/280).

Cette révolution de l'âme se concrétise pour Le Clézio dans «le portrait saisissant qu'elle fait d'elle-même en juillet 1947, [...] les cheveux défaits tombant sur son épaule droite, le visage amaigri creusé par la souffrance, avec ce regard qui questionne, qui fixe à travers tous les écrans et tous les trompe-l'œil, regard distant et insistant comme une lumière qui voyage à travers l'espace longtemps après la mort de l'astre.» (pp. 215/282). Nous sommes loin de la célèbre phrase d'André Breton qui déclarait péremptoirement que sa peinture est «un ruban entourant une bombe²²» (fig. II).

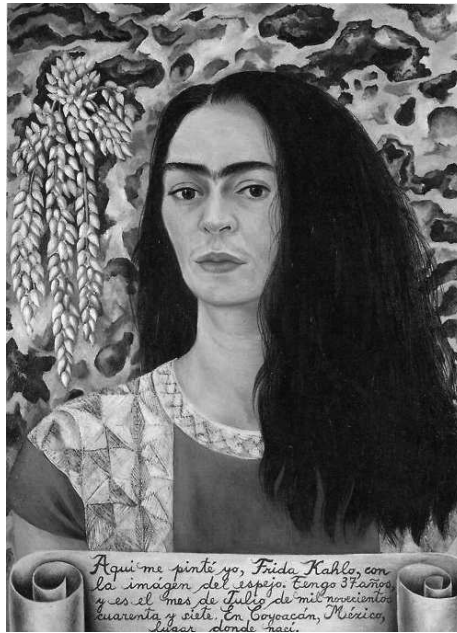


FIGURE II: Frida Kahlo: *Autoportrait aux cheveux défaits*, 1947, huile sur toile, 61 × 45 cm, coll. privée

²² André Breton, Catalogue de l'exposition, *Frida Kahlo*, galerie Lévy, 1-15 novembre 1939.

Pour Le Clézio, la «révolution» de Frida Kahlo est à entendre au double sens de l'inspiration marxiste, comme le marquent certaines de ses toiles, mais surtout dans une acception philosophique d'un mouvement circulaire de l'esprit conduisant à l'essentiel, à ce qui n'est pas perceptible sans une profonde descente en soi ouvrant des perspectives inconnues. Cette définition qui sera le pivot d'un roman plus tardif, *Révolutions*²³, s'inspire également de sa rencontre avec le soufisme dont *Désert*²⁴ et *Gens des nuages*²⁵ sont les manifestations littéraires.

Si la description du tableau est relativement rapide, le commentaire le prolonge et en donne une signification qui tend à élucider le qualificatif de «révolutionnaire», car, en toute logique, rien n'est plus académique qu'un autoportrait même s'il renvoie «à la source de l'art moderne» c'est-à-dire à l'entrée de la représentation de l'individu par lui-même.

Traduire la révolution d'un artiste non par l'analyse de la technique picturale mais à partir de l'émanation de sa peinture procède d'un regard littéraire et émotionnel comme c'est le cas dans l'évocation des couleurs utilisées :

Vert lumière, tiède et bonne.

Solférino : Tlapalli²⁶ aztèque. Sang séché de figue de Barbarie. Le plus vieux le plus vif.

Café : couleur de *mole*, de feuille qui tombe. Terre.

Jaune : folie, maladie, peur. Partie du soleil et de la joie.

Bleu de cobalt : électricité, pureté. Amour.

Noir : rien n'est vraiment noir.

Vert feuille : feuilles, tristesse, savoir. L'Allemagne tout entière de cette couleur.

Jaune vert : encore davantage la folie, le mystère. Tous les fantômes sont vêtus de robes de cette couleur... en tous cas leurs sous-vêtements.

Vert sombre : couleur de mauvaise augure et de bonnes affaires.

Bleu marine : distance. La tendresse est parfois de ce bleu.

Magenta : sang ? qui sait²⁷ ?

²³ J. M. G. Le Clézio : *Révolutions*, Paris : Gallimard, 2003.

²⁴ J. M. G. Le Clézio : *Désert*, Paris : Gallimard, 1980.

²⁵ J. M. G. & Jemia Le Clézio : Photographies de Bruno Barbey, *Gens des nuages*, Paris : Gallimard, 1999.

²⁶ En nahualt *tlapalli* signifie «couleur» et le lien a été vite établi avec le sang. Voir à ce propos Elodie Dupuy García : «Du rouge de la cochenille à la transmission des savoirs traditionnels : les multiples significations de *tlapalli* chez les anciens Nahuatl» in : Marcella Carastro (dir.) : *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble : Jérôme Million, 2009 : 207-227.

²⁷ J. M. G. Le Clézio : *Diego et Frida, op.cit.* : 196/258. A préciser que le texte est présent dans l'œuvre de Raquel Tibol : *Frida, una vida abierta*, Mexico : Oasis, 1983 : 132, ainsi qu'il est indiqué à la note 1 de la page 197/259.

L'extrait du *Journal* de Frida Kahlo que l'auteur inclut dans son récit comme «l'alphabet de l'imaginaire» évoque les *Voyelles* rimbaldiennes : «A noir, I rouge, U vert, O bleu» dans l'association des sons, des couleurs, des formes et des symboles. Le Clézio nomme ici «alphabet» ce qui est de l'ordre de la palette tinctoriale signant une démarche de traduction du pictural au poétique, accordant aux mots une résonance identique dans l'imaginaire à celle développée par les couleurs. En se ralliant au symbolisme de Rimbaud, il construit une passerelle entre les arts, donnant aux mots la force des couleurs, à la peinture le sens caché du poétique.

Sans doute, Le Clézio dans les autoportraits que Frida peint lorsqu'elle est immobilisée dans son lit et se regarde dans un miroir voit-il une réinvention des peintures corporelles des Indiens qu'il évoque dans *Haiï* : «En peignant leur peau, en faisant de leurs corps des œuvres d'art, ils ont atteint le règne de la signification totale. Ils vivent dans l'art, ils sont confondus avec la peinture. L'art, la magie, enfin vivants²⁸.» Ce prolongement réconcilie l'inconciliable, mettant à égalité une peinture nourrie de l'héritage iconographique qui conserve malgré tout une fraîcheur spontanée pour traduire et justifier l'exception des œuvres de Frida Kahlo.

De fait, la projection de la douleur sur la toile, l'acte de peindre pour survivre, apparaît à ses yeux comme une thérapie, une magie médicinale, projection colorée du mal intérieur qui s'épanouit en formes et couleurs et pour lequel la description serait dérisoire si l'on ne se réfère pas à ce qui anime la main, le prolongement de l'âme, en écho des mouvements naturels «Un jour, on voit la main d'un Indien en train de tracer ses signes, comme cela sans hésiter, sans travailler, naturellement, et l'on sait qu'elle est occupée à découvrir le secret des formes²⁹.» Le Clézio inscrit Frida Kahlo dans la lignée des arts populaires réceptacles de la symbiose avec la nature et transmetteurs de la singularité du peuple auquel ils appartiennent.

Pour conclure, la parole leclézienne se démarque de l'observation savante des esthètes et critiques d'art pour adopter une démarche inversée : c'est le récit qui domine et la description se métamorphose en évocations des impulsions qui organisent l'œuvre et en deviennent des clés de lecture. Le descriptif qui venait en complément et digression du narratif si l'on se souvient de la définition qu'en donne Genette, se transforme chez Le Clézio en amorce d'une narration dans laquelle s'invitent son imaginaire, ses convictions et les affects qui l'attachent à l'œuvre évoquée. Ainsi naît une poétisation du

²⁸ J. M. G. Le Clézio : *Haiï*, *op.cit.* : 121.

²⁹ *Ibid.* : 96.

représenté qui fait de l'œuvre une métaphore de l'invisible, comme si elle se faisait, selon l'expression d'Henri Meschonnic «syntaxe et non reflet du réel³⁰» menant ainsi le lecteur dans une dimension secrète au-delà du figuré.

³⁰ Henri Meschonnic : *Pour la poétique*, Paris : Gallimard, coll. «Le Chemin», 1970 : 103.

LA CANZONETTE : LIBRETTO D'UNE PROFESSION DE FOI

PAULA MARSÓ

Université Eötvös Loránd, Budapest
marsopaula@yahoo.fr

Abstract: *La profession de foi du vicaire savoyard* [*The Profession of Faith of the Savoyard Vicar*] is one of Rousseau's most important reflections on human nature, psychology and morality, and apart from analyzing the arguments of the profession, questions arise from its semi-detached character about the relation of the *Profession* to *Emile* as a whole. The hybrid character of *Emile*—part a treatise, part a novel—invites an exploration of questions regarding genre, composition, and audience. Rousseau was a successful composer of music, who wrote seven operas as well as music in other forms, and made contributions to music as a theorist. In my opinion, *Profession* is a musical text, which is based on emotion. The main difficulty of Rousseauian theory of the conscience lies in the reports which it maintains with reason; Jean-Jacques Rousseau challenges this interpretation explicitly: conscience is a feeling.

Keywords: Rousseau; *La profession de foi du vicaire savoyard*; conscience; emotivity

Dans mon intervention je voudrais brièvement présenter ma théorie selon laquelle *La profession de foi du vicaire savoyard* est un texte non-discursif et absolument sublime dans la pensée de Rousseau. La voix, la mélodie et le chant ont une importance cruciale dans le système d'écriture de Rousseau (*Essai sur l'origine des langues*)¹. Opposant le discours philosophique traditionnel et dogmatique (*Préface* de son premier *Discours*)² la *mélodie* peut être l'instrument idéal pour l'éducation morale de l'homme. Elle est appréciée non seulement pour son immédiateté, mais pour sa capacité à séduire l'homme à suivre l'*instinct divin*, de céder à la *pitié*. Son projet d'éducation étique et sentimentale, la culture de l'âme ne connaissent pas les dogmes métaphysiques.

¹J.-J. Rousseau : *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la Mélodie et de l'Imitation musicale*, 1781.

²J.-J. Rousseau : *Discours sur les sciences et les arts*, 1750.

Rousseau ne croit pas au pouvoir du *cogito* et de la rationalité des Lumières. Le cœur de sa philosophie (« conscience, instinct divin, immortelle et céleste voix ») est donc soigneusement mis en scène dans un décor bucolique ou la logique du sens ne domine point. Mon intervention vise à analyser le problème de l'écriture et du *franc-parler* dans *La profession de foi du vicaire savoyard*³. Comment déchiffrer ce texte énigmatique, poétique, « illisible » (selon le terme de Paul de Man) ? Pourquoi le terme *canzonetta* ? Parce que la *canzonetta*—simple chanson avec accompagnement instrumental—est basée sur la *voix*, évènement particulièrement important dans la pensée de Rousseau.

Mon étude vise à esquisser le souci narratologique dans le corps de l'éducation éthique de Rousseau : c'est-à-dire dans le long passage de la *Profession de foi*. Je limite mon analyse à la description d'un problème, je ne peux pas ébaucher ici les différentes intentions philosophiques qui ornent ce texte extrêmement riche. La question qui m'intéresse est la suivante : comment Rousseau tente de transmettre le savoir éthique à son élève imaginaire, si le précepteur lui-même résiste à toutes les éducations institutionnalisées ? Il est célèbre son refus du vocabulaire et de la rhétorique des philosophes de son époque. Pourtant c'est ici qu'il va livrer au public le cœur de sa pensée ; une esquisse de sa religion dite civile. Avant de présenter ma théorie sur la profession de foi exposée dans le cinquième livre d'Emile, je dessine les contours de la vision philosophique de Rousseau en ce qui concerne la question de la langue.

Il est connu que le deuxième *Discours*⁴, *l'Emile* et le *Contrat social*⁵ sont très étroitement liés. Ce qui les unit est l'émergence d'un ensemble thématique différemment structuré. La réflexion (histoire des idées), la conceptualisation (histoires des langues) et l'histoire dans son acception courante sont les résultats d'une stratégie langagière. L'histoire est le mouvement d'une idéation, qui procède des noms propres aux abstractions.

D'ailleurs, les idées générales ne peuvent s'introduire dans l'esprit qu'à l'aide des mots, et l'entendement ne les saisit que par des propositions. [...] Les êtres purement abstraits se voient de même, ou ne se conçoivent que par le discours. [...] Il faut donc énoncer des propositions, il faut donc parler pour avoir des

³ In : *Œuvres complètes*, t. IV. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1969 : 565–635.

⁴ J.-J. Rousseau : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

⁵ J.-J. Rousseau : *Du contrat social ou principes du droit politique*, 1762. Paris : O.C., t. III, 1964.

idées générales. [...] à ce qu'il a fallu de temps et de connaissances pour trouver les nombres, les mots abstraits, les aoristes, et tous les temps des verbes, les particules, la syntaxe, lier les propositions, les raisonnements, et former toute la logique du discours⁶.

Si la question de la langue est au coeur du deuxième *Discours*, c'est parce que la langue est la « première institution sociale ». Rousseau répète assidûment la question qui l'occupe dans son discours : « Quant à moi [...] je laisse à qui voudra l'entendre la discussion de ce difficile problème, lequel a été le plus nécessaire, de la société déjà liée, à l'institution des langues, ou des langues déjà inventées, à l'établissement de la société. » Et pourtant c'est la question qu'il faut poser et reposer sans cesse. C'est face à cet horizon que nous pouvons considérer *Le contrat social* comme le problème d'une stratégie langagière.

Pour qu'un peuple naissant put goûter les saines maximes de la politique et suivre les règles fondamentales de la raison d'État, il faudrait que l'effet put devenir la cause, que l'esprit social qui doit être l'ouvrage de l'institution présidât à l'institution même, et que les hommes fussent avant les lois ce qu'ils doivent devenir par elles⁷.

L'esprit social s'articule dans la langue et à travers la langue. Former cet esprit est essentiel à ses yeux, et cette « formation » réside dans la question de la langue. Même s' « il n'a jamais existé de démocratie véritable et il n'en existera jamais » il est sans cesse à la recherche d'une langue qui correspondrait à cette forme de vie ; à cette façon d'exister qui n'existe pas mais qui *devrait absolument* exister. La question la plus importante du *Contrat social* est donc celle de la langue. Déclarons de nouveau l'intention philosophique de Rousseau :

Autre difficulté qui mérite attention. Les sages qui veulent parler au vulgaire leur langage au lieu du sien n'en sauroient être entendus. Or il y a mille sortes d'idées qu'il est impossible de traduire dans la langue du peuple. Les vues trop générales et les objets trop éloignés sont également hors de sa portée ; chaque individu ne goûtant d'autre plan de gouvernement que celui qui se rapporte à son intérêt particulier, aperçoit difficilement les avantages qu'il doit retirer des privations continuelles qu'imposent les bonnes lois. [...] Voilà ce qui força de tout temps les pères des nations de recourir à l'intervention du ciel et d'honorer les dieux de leur propre sagesse, afin que les peuples soumis aux lois de l'État

⁶ J.-J. Rousseau : *Discours...*, *op.cit.* : 151.

⁷ J.-J. Rousseau : *Du contrat social...*, *op.cit.* : Livre II, 383.

comme à celles de la nature, et reconnaissant le même pouvoir dans la formation de l'homme et dans celle de la cité, obéissent avec liberté, et portent docilement le joug de la félicité publique⁸.

Et encore :

Cette raison sublime, qui s'élève au-dessus de la portée des hommes vulgaires, est celle dont le législateur met les décisions dans la bouche des immortels, pour entraîner par l'autorité divine ceux que ne pourrait ébranler la prudence humaine (a). Mais il n'appartient pas à tout homme de faire parler les dieux, ni d'en être cru quand il s'annonce pour être leur interprète. La grande âme du législateur est le vrai miracle qui doit prouver sa mission⁹.

L'essai sur l'origine des langues expose l'évaluation de l'histoire en prenant pour thème la naissance des langues. Cependant le second *Discours* traite de la question de la langue en philosophant sur le développement de l'histoire. *L'essai* a été dès le début un passage de son second *Discours*. Pour Rousseau il y a une caractéristique de la sociabilité humaine : les besoins séparent, les passions réunissent les gens. Le domaine primordial de l'éducation éthique (il s'agit évidemment de « l'existence commune ») est celui des passions. Il n'y a rien d'étonnant dans le fait que la démonstration de *l'origine émotive de la langue* — c'est-à-dire *l'Essai* — aurait dû avoir sa place dans le second *Discours*. Dans le système de Rousseau la conscience est essentiellement émotive, pré-réflexive et n'a pas grand-chose à voir avec la raison, ou bien sa fonction est de corriger les fautes de la raison. Nous ne pouvons pas analyser ici son système dans son intégrité : nous constatons seulement que parmi toutes les passions, il y a une émotion primordiale qui est la plus vitale au regard du langage *universel*¹⁰ et qui se nomme la « pitié ».

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ « Si la société générale existait ailleurs que dans les systèmes des philosophes, elle serait, comme je l'ai dit, un être moral qui aurait des qualités propres, et distinctes de celles des êtres particuliers qui la constituent ; à peu près comme les composés chimiques ont des propriétés qu'ils ne tiennent d'aucun des mixtes qui les composent. Il y aurait une *langue universelle* que la nature apprendrait à tous les hommes, et qui serait le premier instrument de leur mutuelle communication. Il y aurait une sorte de sensorium commun qui servirait à la correspondance de toutes les parties. Le bien ou le mal public ne serait pas seulement la somme des biens ou des maux particuliers, comme dans une simple agrégation, mais il résiderait dans la liaison qui les unit ; il serait plus grand que cette somme ; et, loin que la félicité publique fût établie sur le bonheur des particuliers, c'est elle qui en serait la source. » *Œuvres complètes*, t. III. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. 1959. « De la société générale du genre humain », in : *Le contrat social*. . . , *op.cit.* : 284.

Le projet éducatif principal de *Profession de foi* est celui d'une éducation morale.¹¹ Le principal sujet à apprendre est l'émotion de la pitié à travers la conscience. La conscience est l'instrument qui rend l'homme sociable. «Nous naissons, pour ainsi dire, en deux fois : l'une pour exister, et l'autre pour vivre [...]»¹². La pitié est la dimension éthique du genre humaine dans laquelle nous sommes en rapport immédiat avec notre race, avec les autres et avec le Créateur. La pitié se développe dans la virtualité, dans le pouvoir de l'identification avec les autres : mais «les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resterait éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous emporter par la pitié ? En nous transportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être souffrant¹³.»

La communication d'un langage universel est liée au sentiment immédiat de la pitié. C'est la lettre la plus importante dans l'alphabet de la conscience, qui rend possible de parler une langue dite universelle. L'imagination est la faculté principale qui peut animer ce sentiment. L'intelligence y est insuffisante, car il ne pense qu'à l'amour-propre, son intention est de laisser la conscience en sommeil. Pour s'orienter dans l'univers dit-il «nous croyons avoir de l'intelligence, et nous n'avons que de l'imagination¹⁴». Si nous n'avons que l'imagination pour construire le monde idéal, cette faculté a besoin d'un bon guide pour ne pas s'y égarer. Quelle langue peut être apte à nous guider ?

Ajoutons vite que Rousseau trouve que «les idées générales et abstraites sont la source des plus grandes erreurs des hommes ; jamais le jargon de la

¹¹ «Nous entrons enfin dans l'ordre moral : nous venons de faire un second pas d'homme. Si c'en était ici le lieu, j'essayerais de montrer comment des premiers mouvements du cœur s'élèvent les premières voix de la conscience, et comment des sentiments d'amour et de haine naissent les premières notions du bien et du mal : je ferais voir que justice et bonté ne sont point seulement des mots abstraits, de purs êtres moraux formés par l'entendement, mais de véritables affections de l'âme éclairée par la raison, et qui ne sont qu'un progrès ordonné de nos affections primitives ; que, par la raison seule, indépendamment de la conscience, on ne peut établir aucune loi naturelle ; et que tout le droit de la nature n'est qu'une chimère, s'il n'est fondé sur un besoin naturel au cœur humain. Mais je songe que je n'ai point à faire ici des traités de métaphysique et de morale, ni des cours d'étude d'aucune espèce ; il me suffit de marquer l'ordre et le progrès de nos sentiments et de nos connaissances relativement à notre constitution.» *Œuvres complètes*, t. IV. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard, La Pléiade, 1969 : 489.

¹² *Œuvres complètes*, t. IV. *Emile ou de l'éducation*, p. 489.

¹³ *Œuvres complètes*, t. V. *Essai sur l'origine des langues*, ch. IX., p. 395.

¹⁴ *Œuvres complètes*, t. IV. *Emile ou de l'éducation*, p. 568.

métaphysique n'a fait découvrir une seule vérité, et il a rempli la philosophie d'absurdités dont on a honte, sitôt qu'on les dépouille de leurs grands mots¹⁵ Il vaut mieux éviter la rhétorique «fière», «affirmative» et prétentieuse des philosophes¹⁶. Que resterait-il alors pour interpréter le témoignage de la conscience cette *immortelle et céleste voix*? Quelle langue est apte à décrire et surtout à initier les gens à s'approprier la dictée de la conscience? Comment enseigner quelque chose qui n'est pas enseignable? Il nous semble que c'est au travers d'une parabole qu'il s'approche du cœur de sa pensée. «Pour moi qui n'ai point de système à soutenir, moi, homme simple et vrai... que pourrais-je choisir de plus que d'être homme¹⁷?» dit-il. Voici la dramaturgie de l'austérité d'où toute rhétorique philosophique est chassée. De quoi le vicaire souhaite-t-il nous convaincre? Il veut nous convaincre que la solidarité et la compassion ne sont présentes que parmi les hommes libres. Selon Rousseau la moralité et toutes les vertus sociales résident dans la faculté de ressentir de la pitié. Ce sentiment est présent en chaque individu, mais il est la plupart du temps désactivé dans un état assoupi. Il faut à la fois le réveiller et l'animer. Il ne faut qu'animer cette passion somnolante. Les gens disent «pourquoi me tourmenter à chercher ce qui n'est pas? Le bien moral n'est qu'une chimère; il n'y a rien de bon que les plaisirs des sens¹⁸.» C'est à ce point-là que le vicaire exerce sa fonction, qu'il donne sens à sa vraie profession. Sa compétence est de convaincre les gens l'existence de quelque chose qui dans l'expérience n'existe pas réellement, mais qui *devrait exister*. Son savoir technique est de limiter le vocabulaire théorique de son opinion et de saisir immédiatement l'âme de son élève. Au lieu de le convaincre sur l'importance de la conscience et de la liberté intérieure, il le séduit sur le champ de la morale avec une sonorité sublime, avec un *chant* de *sirène* irrésistible. Il le séduit avec son transport, son souffle et son inspiration. Quelles peuvent être les conditions ou les critères d'une séduction réussite? Comment maîtriser l'âme de quelqu'un sans avoir recours à une domination hiérarchisée

¹⁵ Œuvres complètes, t. IV. *Emile ou de l'éducation*, p. 577.

¹⁶ «Je consultai les philosophes, je feuilletai leurs livres, j'examinai leurs diverses opinions; je les trouvai tous fiers, affirmatifs, dogmatiques, même dans leur scepticisme prétendu, n'ignorant rien, ne prouvant rien, se moquant les uns des autres; et ce point commun à tous me parut le seul sur lequel ils ont tous raison. Triomphants quand ils attaquent, ils sont sans vigueur en se défendant. Si vous pesez les raisons, ils n'en ont que pour détruire; si vous comptez les voies, chacun est réduit à la sienne; ils ne s'accordent que pour disputer; les écouter n'était pas le moyen de sortir de mon incertitude.» *Emile ou de l'éducation*, p. 568.

¹⁷ Œuvres complètes, t. IV. *Emile ou de l'éducation*, p. 582.

¹⁸ Œuvres complètes, t. IV. *Emile ou de l'éducation*, p. 601.

par la raison ? C'est l'affirmation passionnante et passionnée qui passe par une « communication immédiate ». Celui qui exerce nettement cette façon de communiquer est le musicien. Pour Rousseau la langue par excellence de la musique est la mélodie : car l'essence de cette dernière est la voix humaine. Dans la mélodie le phénomène émotif se propage immédiatement, et c'est la raison pour laquelle elle peut être l'instrument singulier de la morale sensible. Le chant peut maîtriser l'âme et le rendre réceptif et ouvert aux signes émotifs. La mélodie représente à la fois le pouvoir de l'âme et le pouvoir exercé sur l'âme.

Qu'on fasse la même question sur la mélodie, la réponse vient d'elle-même : elle est d'avance dans l'esprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiôme à certains mouvements de l'âme : elle n'imité pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales ; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles¹⁹.

Quand Rousseau traite le sujet de la musique ou celui du chant il fait toujours allusion à l'énergie du langage, comme il le dit dans la première page de *l'Essai* « les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques ». Et encore : « c'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir ; et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos ». La chanson peut animer, émouvoir les passions le plus efficacement, c'est-à-dire directement. Le musicien maîtrise plus l'âme que le peintre, puisqu'il affecte les émotions immédiatement et il laisse plus de place à l'imaginaire. Qui est-il vraiment cet homme qui parle dans le quatrième et le plus important livre d'*Emile* ? Celui qui est chargé de nous présenter à sa profession de foi ? Comment le narrateur le décrit-il ?

Passage significatif de *Profession de foi* « Le bon prêtre avait parlé avec véhémence ; il était ému, je l'étais aussi. Je croyais entendre le divin Orphée chanter les premiers hymnes, et apprendre aux hommes le culte des dieux. Cependant je voyais des foules d'objections à lui faire : je n'en fis pas une, parce qu'elles étaient moins solides qu'embarrassantes, et que la persuasion

¹⁹ *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIV, p. 51.

était pour lui. À mesure qu'il me parlait selon sa conscience, la mienne semblait me confirmer ce qu'il m'avait dit.» Nous savons comment Rousseau dans ses *Confessions* décrit son amour pour la musique. Il a une vision bien étrange de cette *profession*. C'est lors de son long séjour à Chambéry qu'il note «malheureusement, jetant mes projets du côté de mes goûts, je m'obstinois à chercher follement ma fortune dans la musique en sentant naître des idées et des chants dans ma tête, je crus qu'aussitôt [...] que j'allais devenir un homme célèbre, un Orphée moderne dont les sons devoient attirer tout l'argent du Pérou²⁰.» Si ce personnage, celui d'Orphée est incarnée implicitement dans sa profession, cela nous dit que la fonction grammaticale de son texte est sans doute la passion. Le narrateur (qui est d'ailleurs l'éducateur) nous révèle à travers son propre exemple qu'il a été immédiatement séduit en écoutant le discours du vicaire. Dans cette identification l'éducateur se prête à un élève décrivant ainsi le mouvement par lequel comment il a été séduit à travers sa conscience. Mais n'oublions pas que le style pathétique ou emphatique de l'hymne orphique ne correspond point à la simplicité discursive qui est ici visé. Le but de la composition est la séduction. Dans la «communication immédiate» du vicaire le *verbum* et le *verbum intimum* deviennent une donnée corporelle dans un personnage dit historique. Si la conscience est essentiellement une voix, il est nécessaire de le faire entendre. Foucault dans une des leçons de *Courage de la vérité* essaie de rapprocher le terme de *melos*, *melòdia* qui signifie le chant, le chant rythmé au terme grec *epimeleia*, *melei moi* qui signifie recevoir les soins et le souci de soi. La forme impersonnelle *melei moi* se traduit comme je me préoccupe de ; ça me soucie. Même s'il n'y a pas une étymologie plausible pour *epimeleia*, on peut trouver un lien entre le chant et le souci, avec une autre orientation vers le souci et le devoir. «Ça me chante se référerait à quelque chose qu'on a dans la tête, qui vous reste dans la tête, qui vous obsède jusqu'à un certain point et qui vous chante sous la forme d'un ordre, d'un devoir à accomplir²¹.»

Dans la notion du souci il y a un secret de l'appel musical, qui peut se traduire par le chant-signal du berger par exemple, qui rappelle son troupeau. La notion d'*epimeleia* est constante dans la profession foi. Il s'agit bien du souci des jeunes gens, de leur éducation, de l'apprentissage des qualités et vertus nécessaire à la vie sociale, à l'existence commune. Le précepteur nous présente qu'il se soucie de sa conscience de la même manière que les

²⁰ *Œuvres complètes*, t. I. *Les confessions*, p. 207.

²¹ Michel Foucault : «Leçon du 22 février 1984», in : *Le courage de la vérité*, Paris : Gallimard, 2009 : 110.

enfants à leur tour doivent se soucier d'eux-mêmes. Le soin qu'il affecte n'est pas quelque chose d'intelligible, mais d'affectif. Il nous présente avec son exemple qu'il se laisse transporter par la passion du bien. Il ne parle pas dans un jargon métaphysique, parce qu'il parle aux jeunes gens. Et il est évident que le peuple peut être suppléé à la place de notre élève imaginaire, qui s'appelle ici Emile. Quand Rousseau prend soin de limiter son vocabulaire philosophique il exerce d'une certaine manière le *franc-parler* ; dans ce geste il témoigne de son profond souci envers le vulgaire. Le peuple est à ses yeux un enfant qui ne possède pas le vocabulaire métaphysique des philosophes. Il faut donc inventer un langage à l'aide duquel on peut traiter la question de la morale. Ici le thème de l'éthique de la vérité est chantée, au sens rhétorique du terme. Rousseau dans ce discours est le prophète « parrésiasite » ; il est celui qui dévoile ce que l'opinion dérobe aux gens, il dévoile, montre, éclaire ce qui est caché aux hommes. Il dévoile sans être obscur, sans envelopper ce qu'il dit dans une forme énigmatique. Il profère une communication immédiate ; une vérité accessible à tous. Il dit les choses le plus clairement, le plus directement possible, sans aucun ornement rhétorique, ses paroles peuvent recevoir immédiatement une valeur prescriptive. Dans cet opuscule littéraire, la musique, la sonorité doit primer sur les paroles ; le philosophe nous fait penser à un librettiste qui interprète spontanément sa mélodie intérieure « immortelle et céleste voix ; guide assuré d'un être ignorant et borné, mais intelligent et libre » qui résiste à un discours fixé, dominant. C'est ici qu'un horizon théorique s'ouvre et rend possible l'association libre et ludique avec les différents termes musicaux : par exemple ceux de *libretto* et de *chant*.

LA TRADUCTION DES *LIAISONS DANGEREUSES* D'ISTVÁN ÖRKÉNY

AMÉLIE CELINDA SIEST

Université de Lorraine
amelie.siest@univ-lorraine.fr

Abstract: *Liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos was first published in 1782 and deals with three different love affairs around the two main characters, Marquise de Merteuil and Vicomte de Valmont. The marquise challenges the vicomte to seduce pious Madame de Tourvel; the vicomte then challenges the marquise to seduce one of the marquise's former lovers who is to marry Cécile Volanges; as a reward, the two libertines should be resuming their former affair. István Örkény's translation, *Veszedelmes viszonyok*, was first published in 1973. Inasmuch as Örkény translated *Liaisons dangereuses* in the 20th century, how can he possibly render the spirit of Laclos's work, with the same purposes and same intensity as were displayed in the novel? In this paper, I will first consider the importance of this translation in Örkény's works, why he chose that particular title, the question about the characters and their specific language, the time and space background of the story, then I will analyse the editor's foreword, the writer's note and the translator's personal afterword.

Keywords: translation, Choderlos de Laclos, István Örkény, *Liaisons dangereuses*

Les *Liaisons dangereuses* de Laclos paraissent pour la première fois en 1782. Ce roman épistolaire dépeint un climat particulier, celui d'un XVIII^e siècle finissant, dans lequel les femmes ont un rôle à jouer et dans lequel le libertinage devient un art codifié, fondé sur le paraître et le défi.

Le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil, anciens amants et personnages libertins, s'engagent par pure provocation dans les trois affaires qui rythment *Les Liaisons dangereuses*. La première consiste à séduire la jeune Cécile Volanges, promise par sa mère, parente éloignée de Madame de Merteuil, au Comte de Gercourt qui n'est autre qu'un ancien amant de la Marquise ; la seconde a pour but la conquête de la prude et dévote Présidente de

Tourvel par le Vicomte de Valmont qui s'engage à la faire céder à ses avances, et la troisième serait de reprendre une liaison commune, présentée comme étant la récompense de la première affaire. Or, si les deux premières sont réalisées en parfaite intelligence, la dernière est un échec puisque la Marquise refuse de renouer avec le Vicomte sous prétexte que ce dernier serait réellement tombé sous le charme de la Présidente de Tourvel et en serait amoureux. Par défi, et désireux de prouver à sa complice qu'elle se trompe, Valmont cesse brutalement toute relation avec Madame de Tourvel. Apprenant les agissements du Vicomte de Valmont, le Chevalier Danceny, qui le considérait comme un ami, le provoque en duel et le tue. Recluse dans un couvent dans lequel elle expie ses fautes à la suite de sa rupture avec le libertin, Madame de Tourvel apprend sa mort et meurt de chagrin et de honte sans que son époux, ignorant tout de la liaison de la Présidente avec le Vicomte de Valmont, ne soit venu à son chevet. Cécile regagne le couvent pour prendre l'habit de postulante tandis que le Chevalier Danceny retourne dans ses ordres de chevalerie et la Marquise de Merteuil perd non seulement son procès mais également son œil, se voit défigurée et s'enfuit de Paris en direction de la Hollande.

Il existe deux traductions hongroises du roman de Laclos : l'une qui est l'œuvre de Marcell Benedek, publiée en 1927, à Budapest, chez Genius, dans la collection *Nagy írók — nagy írások* et l'autre, entreprise par István Örkény, qui paraît en 1973 à Budapest chez Magvető avant d'être rééditée en 2002 et en 2007.

La problématique que je propose pour mon étude est la suivante : la traduction hongroise de Örkény rend-elle compte de façon fidèle de l'univers libertin comme Laclos le décrit dans son roman épistolaire ?

En premier lieu, il me semble important de faire un rappel sur l'histoire de la traduction en Hongrie au début du XX^e siècle. Quatre traducteurs sont alors considérés comme les plus importants. Il s'agit de Mihály Babits (1883–1941), Dezső Kosztolányi (1885–1936), Árpád Tóth (1886–1928) et Lőrinc Szabó (1900–1957). La langue maternelle, pour chacun d'entre eux, est le hongrois. Le choix des textes traduits est très riche : il n'existe aucune limite en ce qui concerne les genres ou les époques. Les traducteurs ont pour objectif dans la première partie du XX^e siècle de respecter scrupuleusement le contenu et la forme du texte qu'ils traduisent. S'ils se permettent des écarts par rapport à l'œuvre originale, il se peut que la critique réagisse violemment¹.

¹ <http://tinyurl.com/q2t3t6t>

Nous remarquons que Örkény ne figure pas dans cette liste. En effet, il n'appartient pas à la même génération : il a vécu de 1912 à 1979. Il est avant tout connu pour être un auteur et un dramaturge. Mais en raison de sa participation à la Révolution de 1956, ses œuvres sont censurées et il se voit interdit de publication jusqu'en 1963. Il se tourne alors vers la traduction d'œuvres anglaises et françaises. Il traduit les *Mémoires* de Dumas père, *Les parents terribles* de Jean Cocteau, *Lord Jim* de Joseph Conrad, *A farewell to arms* d'Ernest Hemingway et *Other voices, other rooms* de Truman Capote sans oublier *Sweet bird of youth* de Tennessee Williams.

Örkény choisit comme titre pour sa traduction le même que celui de son prédécesseur *Veszedeelmes viszonyok*. Analysons-en la signification. Par le substantif *liaisons*, Laclos désigne les fréquentations sociales et cherchait à peindre sa société. Örkény a choisi celui de *viszonyok*. Ce terme est utilisé dans plusieurs registres dans la langue hongroise. *Viszonyok* traduit l'idée de rapport, de liaison et de relation aussi bien dans les relations amoureuses que dans les liaisons entre les personnes ou encore celle de liaison entre les phénomènes de société ainsi que les activités et les circonstances dans lesquelles naissent ces liaisons. Avec *viszonyok*, Örkény regroupe dans son titre toutes les liaisons qui sont évoquées dans l'œuvre de Laclos, à savoir amoureuses, familiales, sociales ou autres. Avec le titre, le traducteur donne une indication sur le thème de l'histoire : les passions amoureuses des personnages et les circonstances dans lesquelles elles naissent.

Le substantif *veszedelem*² signifie un péril, un danger ou la détresse. D'un usage plutôt littéraire, il a une connotation archaïsante³. Dans la communication orale, il n'est actuellement plus utilisé.

Examinons à présent les quelques occurrences de l'expression *liaisons dangereuses* et celle de *danger des liaisons* dans le texte. Örkény emploie le syntagme adjectival *veszedelmes viszonyok* ou le syntagme prédicatif *veszedelmesek a viszonyok*. Dans la lettre XXXII, Madame de Volanges y parle du Vicomte de Valmont, reprenant les termes de Madame de Tourvel disant de lui : *il est possible que c'est vous qui avez raison, Monsieur de Valmont est l'exemple même du danger que représentent les liaisons dangereuses*⁴. Dans cet exemple, il est ques-

² Le substantif *veszedelmes* est une forme déclinée de *veszedelem*.

³ Miklós Zrínyi utilise le substantif *veszedelem* dans le titre de son poème épique publié en 1651 qu'il intitule *Szigeti veszedelem* [*Péril de Sziget*], ce qui signifie «le Péril de Sziget» (sous-entendu : Szigetvár).

⁴ Örkény choisit l'expression : «Lehet, hogy önnek van igaza, s Valmont úr csak arra példa, milyen veszedelmesek lehetnek a szerelmi viszonyok».

tion de la traduction de l'expression du *danger des liaisons*. Örkény utilise le syntagme prédicatif *veszedelmes viszonyok* qui reprend les termes du titre. Le recours à ces termes illustre les relations sociales ; pour bien appuyer l'idée de relations amoureuses, Örkény ajoute l'adjectif *szerelmi*⁵. Cet exemple déjà vu plus haut confirme l'idée que *veszedelmes* désigne des relations affectives et notamment ici amoureuses. Dans le reste de la phrase⁶, Örkény sous-entend le terme de *viszony* et ne fait figurer que celui de *veszélyben*⁷. Dans la même lettre, nous trouvons aussi le substantif *kapcsolat*⁸ qui, dans la phrase où il est employé, désigne toute relation sociale sans que celle-ci ne soit amoureuse : la version française parle de liaison intime. Il y a donc une alternance entre *viszonyok* et *kapcsolat* nécessaire en hongrois, compte tenu de la différence sémantique. La dernière occurrence dans cette lettre se traduit par *viszonya*⁹ et fait allusion à la liaison entre le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil sans en préciser la nature : il peut alors s'agir d'amour ou d'amitié, les deux personnages n'ayant aucun lien de parenté entre eux. L'occurrence de la lettre LXIII¹⁰ ne répète pas l'expression *veszedelmes viszonyok* : elle la sous-entend. Dans la lettre XXII, Madame de Tourvel évoquant à Madame de Volanges le Vicomte de Valmont, dit de lui : « Monsieur de Valmont ne montre que ce qu'est le danger des liaisons¹¹ ». Örkény retranscrit exactement l'expression « le danger des liaisons ». La dernière occurrence de l'expression du titre de l'œuvre est employée par Madame de Volanges dans la lettre CLXXV quand elle dit « Quelle horreur, quand j'y pense, ce que peut nous coûter

⁵ Cet adjectif vient du substantif *szerelem*, il signifie *amoureuses*.

⁶ Örkény traduit : «[...] de akkor mindenki, aki a közelében van, veszélyben forog». Je traduis «mais alors n'importe qui de son entourage serait en danger».

⁷ Ce terme dérive de *veszély* et relate l'idée de danger, péril ou menace de quelque chose. C'est bien ce que voulait dire Laclou : une liaison avec Valmont représente bien un péril pour Madame de Tourvel.

⁸ Dans la phrase : «[...] légyen az a legártatlanabb kapcsolat a világon», cette phrase peut se traduire ainsi : «[...] cela pourrait être la liaison la plus innocente du monde».

⁹ Ce terme vient de *viszony*. Örkény note : «Legelőször Merteuil-néra fog hivatkozni, aki nek viszonya volt vele, és mégis bocsánatot nyert», ce qui peut se traduire ainsi : «Madame de Merteuil a eu une liaison avec lui, mais qui lui a été pardonnée».

¹⁰ Dans la version hongroise, Madame de Merteuil déclare au Vicomte en parlant de la mère de Cécile : «je lui ai avoué qu'il existe entre Danceny et Cécile quelque chose, ce qui ne lui a pas du tout plu, même de façon infirme». Örkény écrit : «elárultam neki, hogy Danceny és Cécile között van valami, ami csöppet sem tetszik nékem».

¹¹ Örkény traduit : «Valmont úr talán csak újabb példa arra, hogy milyen veszedelmesek a szerelmi viszonyok».

une seule liaison dangereuse¹²» alors qu'elle parle de la liaison qu'a eue sa fille avec le chevalier Danceny, elle la définit comme *veszedelmes viszonyok* : cette expression dans sa phrase est appropriée car elle veut parler des liens entretenus avec Danceny qui sont bien résumés par cette appellation.

Tous les personnages des *Liaisons dangereuses* se retrouvent dans la traduction de Örkény. Ils sont nommés de la même façon qu'en français même si les prénoms équivalents existent en hongrois. Nous pensons aux prénoms de Cécile et de Sophie qui, en hongrois, sont transformés en général en Cecilia et Zsófia. Leurs destinées et leurs liens sociaux restent inchangés. Il en est de même pour la plupart des titres, excepté celui de la Présidente de Tourvel. En effet, Madame de Tourvel est la femme d'un président au parlement de Paris. Örkény la nomme «Madame de Tourvel¹³».

Örkény s'adapte aux contraintes que le roman épistolaire de Laclos exigeait. Il respecte fidèlement les lieux choisis par Laclos aussi bien ceux qui sont des lieux d'écriture ou d'action que ceux évoqués dans le cadre spatio-temporel. Il ne les modifie pas, mais au contraire les conserve en tenant compte des spécificités de la langue hongroise. Nous pensons par exemple à la préposition «de» que Laclos emploie pour désigner un lieu anonyme, Örkény était contraint de le supprimer, toutefois quand il s'agit d'un lieu anonyme comme «du château de...», le traducteur a été obligé de compléter cette indication par des morphèmes flexionnels qui marquent la déclinaison en hongrois. Or comme Laclos n'avait laissé aucune indication, Örkény a eu le champ libre pour les choisir.

Nous pouvons aussi penser à l'ottomane que le Vicomte de Valmont voulait comme lieu de victoire sur Madame de Tourvel qui devient un lit de repos, ou voir le cas du boudoir de la Marquise de Merteuil qui est transformé en petit palais dans l'œuvre hongroise : ces changements sont par conséquent une adaptation explicative pour les lecteurs de la part du traducteur par rapport aux contraintes lexicales et grammaticales exigées par la langue hongroise.

La première lettre du roman de Laclos est datée du 3 août 17** et la dernière du 14 janvier 17**. Laclos n'a souhaité indiquer que le siècle. Örkény respecte la temporalité des *Liaisons dangereuses*, de même que les dates d'écriture des lettres et celles des événements. Ainsi la période de temps dans *Les Liaisons dangereuses* et *Veszedelmes viszonyok* est de cinq mois et onze jours.

¹² Örkény écrit : «Iszonytató, ha elgondolom, mennyi bánatot okoztak nekünk ezek a veszedelmes viszonyok».

¹³ L'expression hongroise est *Tourvel-né*.

Le traducteur tient compte de la diversité du système verbal français et s'efforce même de reproduire la concordance que les verbes en langue française imposent alors que le système verbal hongrois n'est pas aussi diversifié¹⁴. Je prends l'exemple du personnage de Madame de Tourvel qui est constamment attirée par «un autre temps qui n'est ni le passé révolu, ni le futur «catégorique¹⁵»». Elle emploie toutefois le présent de l'indicatif dans *Les Liaisons dangereuses* avec les formules «j'essaie de vous écrire¹⁶» et «je viens de relire ma lettre¹⁷» par exemple. Örkény conserve le même temps verbal. La traduction de ces deux phrases est : «je tente de vous écrire¹⁸» et «je viens de lire ce que j'ai écrit jusqu'alors¹⁹».

Laclos peint une société mondaine qui est une société de la parole, du discours ininterrompu et d'une parole elle-même dénaturée²⁰. Laclos sonde les langages de son époque et les place dans son œuvre : il donne un style langagier bien particulier à chacun de ses personnages qui sont des archétypes. Je ne m'attarderai ici que sur les personnages principaux de cette intrigue. Ainsi, Cécile représente la jeune fille naïve et gauche qui accorde une confiance totale aux mots, sans avoir conscience de leur valeur sémantique, et emploie un langage typiquement enfantin : son vocabulaire est pauvre et elle emploie le neutre impersonnel. Örkény reproduit cette image de Cécile peinte par Laclos, même s'il ne place pas exactement aux mêmes endroits les marques du langage enfantin de Mademoiselle de Volanges.

Un des indices de cette pauvreté se trouve dans l'emploi de l'adverbe *bien*, qui revient environ deux cents fois. La langue hongroise en propose plusieurs traductions, elle emploie l'adverbe *bien* comme intensif ou comme qualificatif avec les verbes, elle dispose de deux termes pour l'intensif²¹ et un

¹⁴ Dans le système verbal hongrois, on distingue une conjugaison dite «objective», utilisée lorsque l'objet du verbe est défini, et une conjugaison dite «subjective», employée quand l'objet du verbe est indéfini. Les temps qui existent sont : l'indicatif présent, le conditionnel présent, l'impératif présent, l'indicatif futur, l'indicatif passé et le conditionnel passé. L'aspect des verbes est marqué par des suffixes.

¹⁵ R. L. Laclos : «Le temps et les temps dans *Les Liaisons dangereuses*», *Etudes françaises* 8, 1972 : 392.

¹⁶ A la lettre CXXXV.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Örkény écrit à la lettre CXXXV : «megpróbálok magának levelet írni».

¹⁹ «Újra átolvastam, amit eddig írtam».

²⁰ O. Granasztói : «*Les Liaisons dangereuses* et la crise du langage», *Revue d'Etudes Françaises* 2, 1997 : 239–252.

²¹ Il s'agit *igen* qui est une interjection dans un sens adverbial et *nagyon* qui est un adverbe.

seul pour le qualificatif²². Le hongrois compte encore un autre cas, celui de *bien employé* avec un substantif²³. Dans la lettre XIV des *Liaisons dangereuses*, Laclos écrit : « ce n'est pas que je n'aime bien maman », Örkény ne traduit pas l'adverbe *bien*, il le supprime et écrit : « non pas que je n'aime pas maman²⁴ ». Dans *Les Liaisons dangereuses*, Cécile emploie des phrases simples contrairement aux autres personnages. Örkény imite l'exemple de Laclos quand il utilise des phrases simples dans les lettres que Cécile écrit.

Le langage de Madame de Tourvel se caractérise par une transformation d'une rhétorique sociale vers une rhétorique de la passion²⁵. Même s'il ne rend pas le mot à mot, Örkény œuvre pour que son lecteur puisse sentir la transformation de Madame de Tourvel. Dans *Les Liaisons dangereuses*, le registre moral du style de Madame de Tourvel est marqué par l'emploi fréquent de l'adjectif *honnête* comme dans la phrase de la lettre XXII « c'est toujours une action honnête et louable ». Sans utiliser cet adjectif, Örkény en rend l'idée, en écrivant par exemple : « cette action mérite la reconnaissance et le respect ».

Les études menées sur le style du chevalier Danceny révèlent « une nette coloration sentimentale²⁶ » avec un vocabulaire qui est celui de la tragédie classique ou du sentiment. L'amoureux de Cécile emploie les termes de *fatalité*²⁷, *cruel*²⁸, *mortel*²⁹ et *mes tourments*³⁰ dans *Les Liaisons dangereuses* qui sont traduits textuellement dans *Veszedelmes viszonyok*.

Madame de Volanges est le personnage dont le style correspond à celui de la pratique sociale et codifiée³¹, ce que Örkény rend en créant un personnage sans particularité. Elle emploie des images grandiloquentes comme à la lettre XXXII. Laclos écrit : « Ecoutez, si vous voulez, la voix du malheureux qu'il a secouru ; mais elle ne vous empêche pas d'entendre les cris de cent vic-

²² Il s'agit de l'adverbe *jól*.

²³ Il s'agit dans ce cas de l'adjectif *nagy*.

²⁴ Örkény utilise l'expression : « Nem mintha nem szeretném a mamát ».

²⁵ F. Tristan : *La Rhétorique de l'amour dans « Les Liaisons dangereuses »*. Cécile Volanges ou la Lettre dévoilée, SEDES, 1998.

²⁶ *Ibid.* : 19.

²⁷ A la lettre XLVI, Örkény traduit : « végzet ».

²⁸ Örkény utilise l'adverbe *kegyetlenül*, qui signifie *cruellement*.

²⁹ A la lettre XCII, Örkény note : « halálos ».

³⁰ Örkény écrit : « gyötrődöm » qui est la première personne du singulier du verbe *gyötrődni* à la forme passive.

³¹ J.-L. Favre & J. Faerber : *Les Liaisons dangereuses Choderlos de Laclos*, Stephen Frears, Hatier, 2008 : 89.

times qu'il a immolées». Örkény écrit : «Mais si vous faites bien attention, le gémissement de ces cent victimes ruinées couvrent sa voix³²».

La façon de s'exprimer de Madame de Rosemonde rappelle l'époque de Louis XIV, elle est quelque peu précieuse et surannée³³. C'est elle qui a recours aux expressions et aux tours les plus anciens. Elle s'adresse chez Laclos à Madame de Tourvel l'appelant «ma chère belle». Örkény recourt à l'appellatif «ma chère³⁴».

La Marquise de Merteuil emploie le substantif «coup» à la lettre LXXXI dans *Les Liaisons dangereuses* quand elle narre sa tactique auprès des femmes. Elle écrit : «ce fut un coup de partie qui me valut plus que je n'avais espéré», Örkény traduit ainsi : «mes projets ont réussi au-delà de mes espérances³⁵».

Le Vicomte de Valmont, faisant allusion à une anecdote sur Prévan à la lettre LXXIX des *Liaisons dangereuses* écrit à la Marquise de Merteuil : «Je sais, ajouta-t-il, qu'on gagne rarement *le sept et le va*». Örkény ne traduit pas littéralement, il écrit : «je sais jouer aux cartes donc j'ai bien appris ce que signifie appeler la cinquième³⁶», faisant ainsi référence à un jeu de cartes hongrois, ce qui lui offre la possibilité d'omettre l'explication sur le jeu français à ses lecteurs.

Dans *Les Liaisons dangereuses*, les libertins emploient des métaphores militaires³⁷, qui présentent une similitude avec celles du jeu, dans la mesure où l'art militaire est une tactique dans lequel s'y jouent l'intelligence, le hasard et l'équilibre instable des forces. La guerre est la métaphore privilégiée du libertinage, au même titre que celles du jeu et de la chasse. Prenons l'exemple de la lettre CXXV des *Liaisons dangereuses* : le Vicomte de Valmont évoque sa tactique pour séduire Madame de Tourvel, il emploie le champ lexical des manœuvres guerrières que Örkény reprend assez fidèlement. Nous trouvons par exemple chez Laclos l'expression «les vrais principes de cette guerre» qui devient chez Örkény «les vrais principes de cette campagne³⁸». Dans la même lettre, Laclos écrit «j'ai forcé à combattre l'ennemi», Örkény traduit «j'ai forcé le combat à/pour l'ennemi³⁹».

³² «De ha jól figyel, szavát túlkiabálja száz tönkretett áldozatának jajgatása».

³³ *Ibid.* : 88–89.

³⁴ Örkény utilise le substantif *kedvesem*.

³⁵ Örkény écrit : «Tervem minden várakozáson felül sikerült».

³⁶ «Tudok kártyázni, tehát megtanultam, mit jelent ötre bevágni».

³⁷ J.-L. Favre & J. Faerber : *Les Liaisons dangereuses, op.cit.* : 94–96.

³⁸ A la lettre CXXV, Örkény écrit : «igazi hadjárat elveihez».

³⁹ Örkény utilise l'expression : «Rá tudtam kényszeríteni, az ütközetet ellenfelemre».

Mises à part les métaphores de la guerre et du jeu, l'étude de Béatrice Didier⁴⁰ rappelle que le style des libertins emprunte des métaphores aux domaines du théâtre, de la religion et du palais. Örkény tente de rendre au mieux ces métaphores. Voyons un exemple de métaphore du domaine juridique qui rapporte le jeu des libertins. Laclos note à la lettre LXXXIII : «que ce soit elle qui stipule entre nous, je ne la récuserai point : mais juge de l'amour, qu'elle consente à l'écouter ; le refus de l'entendre deviendrait une injustice, et l'amitié n'est point injuste». Örkény écrit dans *Veszedelmes viszonyok* : «Mais si je me soumetts à son jugement, qu'elle soit à l'écoute de ce que l'Amour dit, parce que le juge qui ne cède pas la parole à l'une des parties n'est pas juste⁴¹». Il emploie des termes du champ lexical juridique dans sa traduction au même endroit où Laclos place sa métaphore juridique dans *Les Liaisons dangereuses*.

Örkény respecte le schéma épistolaire et le découpage en quatre parties voulus par son modèle. Ainsi, dans sa traduction tout comme dans l'œuvre de Laclos, le nombre de lettres échangées est de 175. Elles se répartissent de la même façon : 50 lettres dans la première partie, 37 dans la deuxième et dans la troisième, et 51 dans la dernière. Chaque épistolier a le même nombre de correspondants et il s'agit des mêmes personnages que dans la version française. Par ailleurs, chaque épistolier écrit le même nombre de lettres dans la traduction que dans l'œuvre française. Comme dans *Les Liaisons dangereuses*, le Vicomte de Valmont est l'auteur le plus prolifique, tandis que Madame de Rosemonde est le personnage qui écrit le moins.

L'Avertissement de l'éditeur et la Préface du Rédacteur précèdent, dans toutes les éditions complètes des *Liaisons dangereuses*, le recueil de lettres qui est censé être à lui seul le roman de Laclos. Ils sont un préambule au roman épistolaire. Sans eux le texte serait incompréhensible. Il est nécessaire que l'auteur explique qu'il n'en est pas l'auteur⁴². Ainsi le signataire du texte prétend s'être chargé seulement de la mise en ordre et du classement chronologique d'une correspondance sans y avoir apporté aucune modification que ce soit dans la forme ou dans le fond. Laclos s'y cache ou s'y présente comme un préfacier allographe qui ne revendique de l'ensemble de l'œuvre

⁴⁰ B. Didier : *Choderlos de Laclos, «Les Liaisons dangereuses» pastiches et ironie*, Vernouillet, 1998.

⁴¹ Örkény traduit : «De ha alávetem magam az ő ítéletének, ő is hallgassa meg, mit mond a Szerelem, mert nem igazságos az a bíró, aki csak egyik félnek adja meg a szót».

⁴² Choderlos de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, édition R. Pomeau, n° 758, Manchecourt, GF Flammarion, juin 1996, conforme à l'édition originale, le 16 mars 1782, Durand, pp. 35-39.

que la préface. L'Avvertissement au lecteur fallacieusement attribué à l'éditeur fictif détruit préalablement tout l'effet que l'auteur, censé être fictif, espérait de sa Préface en prévenant le lecteur que ce recueil n'offre aucune garantie d'authenticité et qu'il est justifié de le considérer comme un roman dont le manque total de vraisemblance peut être souligné avec une certaine ironie.

Selon l'Avvertissement de l'éditeur, les aventures évoquées dans *Les Liaisons dangereuses* n'ont pu arriver qu'ailleurs ou à une autre époque. Laclos se blâme lui-même, sous le masque de l'Editeur, d'avoir osé «faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si étrangères⁴³».

Örkény fait figurer dans sa version de *Veszedelmes viszonyok* ces deux textes et traduit fidèlement leurs contenus. Il a intégralement rédigé une Postface. Dans celle-ci, l'auteur hongrois rapporte les propos que Stendhal a écrits au sujet de sa rencontre avec Laclos. Örkény évoque les faits d'armes de Laclos, son transfert à l'île de Ré et rapporte les propos de Tilly sur la genèse des *Liaisons dangereuses*. Il y dresse aussi un parallèle entre Laclos et Valmont en suggérant l'idée que Laclos se serait projeté à travers son personnage dont il envierait non seulement les aventures amoureuses mais aussi le statut de noble. Örkény va même jusqu'à dire que Laclos se donnera ce statut de noble en achetant une particule, ce qui s'avère inexact. Le traducteur examine les raisons de l'écriture des *Liaisons dangereuses* sous la forme d'un roman épistolaire et analyse également la psychologie des personnages du Vicomte de Valmont, de Cécile et de Madame de Merteuil. Il étudie le comportement du Vicomte de Valmont et assimile la séduction à la corrida dont l'objectif commun est la victoire.

La postface a pour but d'expliquer le contexte littéraire et historique qui a amené Laclos à écrire son œuvre.

En définitive, Örkény semble réussir d'après les quelques points examinés à rendre compte de l'univers libertin et des intentions de Laclos dans ce chef d'œuvre épistolaire du XVIII^e siècle du point de l'intrigue, de l'identité des personnages et de leurs façons de s'exprimer, sans oublier les lieux évoqués. Ainsi les lecteurs hongrois peuvent avoir l'impression de voir se dessiner sous leurs yeux lors de la lecture, l'ambiance de ce XVIII^e siècle qui touche à sa fin avec toutes les spécificités des codes libertins.

En ne prenant en compte que les aspects étudiés, nous pouvons conclure que *Veszedelmes viszonyok* parvient à rendre compte autant qu'il est possible pour une traduction de le faire, de l'univers libertin.

⁴³ Choderlos de Laclos : *Les Liaisons dangereuses*, édition R. Pomeau, n° 758, Manchecourt, GF Flammarion, juin 1996, conforme à l'édition originale, le 16 mars 1782, Durand, p. 70.

LE CORBEAU DE POE ET SES TRADUCTIONS FRANÇAISES

MARTA VACOVSKÁ

Université Masaryk de Brno
marta.vacovska@gmail.com

Abstract: *The Raven* by Edgar Allan Poe is undoubtedly considered to be one of the most remarkable works of art in the world of poetry. To capture the genius reflected in the poem became a challenge for translators from all over the world. In the context of French literature it was Baudelaire who first offered the translation of this famous poem to French readers. Despite the difficulties caused by the differences of both language systems and perfect premeditation of nearly mathematical composition of the original work, Baudelaire accomplished his task with honour. As a translator, he stays “conform” not only in his intentions to keep the language quality of this poem but he also wants the reader to recognise and appreciate Poe’s talent. However, this literary imperative leads him to the use of the means which belong to the “adaptive” translation method. These adaptations are most conspicuous when observing the musical aspect of the text.

Keywords: Baudelaire; *Le Corbeau*; traduction

Si la traduction littérale, comprise comme le passage d’une langue à l’autre, peut être parfois considérée comme une sorte de miroir fidèle, la traduction d’une œuvre littéraire comprend des exigences bien plus complexes. Dans le miroir d’une telle traduction, le reflet est au moins double : on peut y distinguer celui de l’œuvre initiale d’une part, rédigée en « langue source », mais aussi celui du traducteur, responsable de l’œuvre en « langue cible ». Son talent, sa culture, sa sensibilité, ses choix de traducteur, son époque souvent transparaissent derrière l’œuvre traduite.

Une forme d’appropriation du texte-source par le traducteur semble inévitable, lorsqu’il s’agit de faire passer au lecteur un certain « esprit » du texte. Cet esprit du texte, qui regroupe l’esthétique globale, l’ambiance, les sentiments induits, ne peut pas toujours s’exprimer de manière symétrique d’une

langue à l'autre. Le défi du traducteur est donc de trouver un compromis juste, respectueux le plus possible du texte-source, mais qui puisse tout à la fois transmettre au lecteur la charge littéraire et émotionnelle dont les racines ne sont pas toujours linguistiques.

J'ai abordé le thème de la traduction en étudiant celle que Charles Baudelaire a réalisée à partir du célèbre poème d'Edgar Allan Poe, *Le Corbeau*¹. Au cours de cette étude, j'ai pu découvrir d'autres traducteurs du poème de Poe, pour la plupart moins connus, mais qui ont attiré mon attention de par leurs choix de traduction. Baudelaire reste considéré comme celui qui a introduit l'œuvre de Poe auprès du public européen, sa traduction étant la première à être publiée avec le succès qu'on lui connaît. Il est donc naturel qu'il soit vu comme le point de départ des recherches, d'autant qu'on ne peut que constater une certaine similarité des deux personnages : poètes persécutés dans leur société, esthétique littéraire explorant les côtés sombres de l'âme humaine, thèmes récurrents de la mort, de l'angoisse profonde, du cauchemar, de la noirceur, du crime, de la souffrance humaine, et recours parfois au monde fantastique des chimères². . . L'association Poe-Baudelaire, à l'initiative de ce dernier de par ses travaux de traducteur, fait du poète français la référence première en matière de traducteur de Poe.

L'étude de la traduction de Baudelaire du poème de Poe a été principalement menée par l'analyse comparée de plusieurs aspects linguistiques. Le temps imparti pour présenter cette étude étant réduit, de toutes les structures linguistiques composantes de l'ensemble (phonétique, lexical, morphologique, syntaxique, rythmique, sans omettre la question de l'intonation), je me propose ici de mettre l'accent sur la composante que nous appellerons «la musicalité», et qui englobe tout ce qui concerne la sensibilité auditive provoquée, suggérée ou entretenue pour le lecteur par le traducteur.

Pelán traite dans son étude *Překlad konformní a adaptační (Traduction conforme et adaptative)* des difficultés liées à la traduction d'une œuvre littéraire³. A partir de ses propres travaux de traducteur en tchèque de *La Chanson de Roland*, il propose deux approches de la traduction du texte d'origine, en prêtant une attention toute particulière aux problèmes d'adaptation temporelle et culturelle. Il définit ainsi deux choix de traduction. La traduction dite conforme se propose de restituer au lecteur un texte qui soit le plus fidèle possible au texte d'origine, tant au niveau de la langue que de l'esprit litté-

¹E. A. Poe : *Contes, essais, poemes*. Paris : Collection Bouquins, 1995.

²M. Vacovská : *Charles Baudelaire překladař Edgara Alana Poea*. M.A thesis. České Budějovice : Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.

³J. Pelán : *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Praha : Torst, 2007.

raire et artistique dont il est porteur. La seconde approche dite adaptative préfère rapprocher le texte-source du lecteur, en prenant particulièrement en compte l'ensemble de ses valeurs et de ses critères culturels, afin de lui fournir un texte qui lui paraisse proche.

A la lumière de ces deux approches, la traduction de Charles Baudelaire semble plutôt procéder de manière « adaptative ». Ces adaptations du texte-source, qui visent à proposer au lecteur francophone une œuvre de compromis entre le respect de la lettre et le respect de l'esprit du texte, se retrouvent à différents niveaux.

Au niveau syntaxique, Baudelaire traducteur de Poe a été bien souvent contraint d'opérer des modifications dans la construction de la phrase, en raison des impossibilités de transposition exacte du texte-source de l'anglais au français ; les deux systèmes de langue, bien que parfois proches, ne suivent pas les mêmes schémas de construction syntaxique. Bouleverser l'ordre de construction de la phrase n'est pas sans conséquences dans la traduction littéraire ; il s'agit alors pour le traducteur de ne pas « casser » des constructions syntaxiques qui visent à produire un effet chez le lecteur. Ajoutons déjà à ce point la volonté personnelle et marquée chez Baudelaire de privilégier la syntaxe classique, par exemple en substituant à l'usage des participes présents des propositions subordonnées construites autour du même verbe. Ici, la traduction adaptative devient parfois créative.

Au niveau morphologique, Baudelaire poursuit ses efforts d'adaptation lorsqu'ils apparaissent inévitables du fait des divergences des deux systèmes de langue ; mais, de plus, il semble que le traducteur ait voulu parfois marquer de son propre sceau le texte produit en langue-cible, par exemple en y ajoutant des déterminants.

C'est au niveau lexical que les adaptations semblent être les plus nombreuses. On peut ici discerner clairement trois tendances baudelairiennes vis-à-vis du texte-source de Poe : la substitution, l'intensification, et l'ajout.

La substitution vise à remplacer un mot en langue-source par un autre, différent, en langue-cible, afin de mieux toucher le lecteur de la traduction en fonction de ses codes culturels et linguistiques. L'intensification a pour but de renforcer l'effet voulu par l'auteur du texte en langue-source, en complétant ou modifiant légèrement le lexique produit en langue-cible. Le sens lexicologique reste donc ici sensiblement le même, mais subit une adaptation afin de reproduire pleinement chez le lecteur de la traduction un effet recherché en langue-source, et que la traduction littérale ne saurait rendre parfaitement.

L'ajout enfin a pour objectif d'additionner des unités lexicales qui ne sont pas présentes dans le texte d'origine, toujours dans le même souci de reproduire pleinement en langue-cible l'esprit et les particularités stylistiques du texte.

A l'image de ces quelques remarques, il apparaît clairement que la volonté adaptative de Baudelaire passe par un travail résolument créatif. Cette créativité, qu'exige la volonté affirmée du traducteur de mener une traduction à la fois du texte-source mais aussi de l'esprit du texte, est très visible dans le domaine de la musicalité du poème.

L'analyse comparée montre tout d'abord que, malgré l'absence de rime formelle dans la traduction de Baudelaire, celui-ci a néanmoins réussi à garder les effets de musicalité et de style de la version originale dans sa traduction en prose. Renoncer à la rime est un choix très fort pris par le traducteur du poème, et on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé Baudelaire à faire ce choix. Deux explications, certainement complémentaires, peuvent être avancées⁴.

D'abord, il semble que la reproduction fidèle en langue-cible de rimes produites en langue-source est une tâche extrêmement lourde : les différences fondamentales des deux systèmes de langue, les aléas de la traduction du lexique, et le sens littéraire des rimes choisies dans le texte initial sont autant d'éléments qui a priori se prêtent mal à la traduction, qu'elle soit conforme, adaptative, ou qu'elle se présente comme le compromis baudelairien : les écarts sont inévitables, et l'exigence de rime semble alors devenir un impératif aux conséquences d'adaptation trop vastes, qui éloigneraient trop le texte-source du texte traduit.

Mais une seconde explication peut être proposée : ce choix de l'absence de rime chez Baudelaire peut être aussi perçu comme une initiative très personnelle d'un traducteur qui cherche à attirer l'attention sur son travail et sur ses propres qualités d'écrivain. On retrouve ici la volonté créative sous-jacente du traducteur, qui se charge alors d'une tâche exceptionnelle de transmission non-rimée d'un texte rimé : ce choix aura pour conséquence de pousser le traducteur à restituer au texte-source, mais de manière différente, la musicalité induite par la rime et les rythmes phonétiques.

Pour atteindre ces objectifs, Baudelaire a eu recours à plusieurs outils.

Il a en premier lieu maintenu l'aspect formel du poème de Poe, en conservant une répartition identique en strophes. L'aspect poétique de

⁴ M. Vacovská : *Charles Baudelaire překládatel Edgara Alana Poea, op.cit.*

l'œuvre apparaît ainsi au premier regard, et rappelle d'emblée, même sans rime, que le texte initial était bien un poème.

Baudelaire a ensuite procédé de manière très fine pour conserver, ou plutôt restituer, au lecteur francophone une musicalité omniprésente et essentielle dans le texte-source. Ainsi, le traducteur n'a pas complètement renoncé à la rime : celle-ci se trouve toujours en filigrane dans la traduction, mais a été déplacée. On peut relever la présence récurrente de rimes internes par exemple, à l'image de la cinquième strophe : «[...] et le seul mot préféré fut un nom chuchoté⁵». Il est aussi remarquable d'observer que Baudelaire a aussi souhaité maintenir la rime, non pas en fin de vers, mais en fin de groupes rythmiques, ce qui lui donne vis-à-vis du lecteur francophone un impact proche de celui de la rime finale du texte-source (par exemple : «perdue»/«jamais plus»).

En dernier lieu, c'est un travail impressionnant sur le rythme et la musicalité lexicale que Baudelaire a fourni, afin de restituer au texte en langue-cible toute la puissance et la richesse du texte initial de Poe. Ici, un dernier écueil peut être signalé dans le travail de traduction : il s'agit des différences culturelles induites par les deux langues. Si un son donné en langue anglaise provoque chez le lecteur anglophone un effet bien défini, il n'induit pas toujours le même effet chez le lecteur francophone. Une fois encore, la seule façon d'éviter cet obstacle, tout en préservant le style de l'auteur, semble être l'adaptation. Prenons pour exemple le son /s/ : dans le texte de Poe et à l'oreille anglophone, l'allitération de ce son /s/ paraît suffisant pour induire un sentiment de peur, d'effroi, de profond malaise («silken/uncertain/rustling/fantastic»). La traduction de Baudelaire, de son côté, ne se contente pas de l'allitération en /s/, mais ajoute une seconde allitération en /r/ ; ces deux allitérations à l'oreille francophone produiront alors un effet jugé comme équivalent à l'impact de la simple allitération en /s/ du texte initial («soyeux, triste, bruissement, remplissait, fantastiques»).

De la même façon, le travail de traduction adaptative est passée par des tentatives de correspondances dans les assonances, toujours dans l'esprit de conserver dans le texte-cible la richesse littéraire du texte-source : on peut noter par exemple la substitution de l'assonance anglaise en /ɪŋ/ («peering, wondering, fearing, doubting, dreaming») par l'assonance française en /ɑ̃/ («scrutant/profondément/longtemps/étonnement/révant») estimée par le traducteur comme au moins équivalente en effets pour l'oreille francophone.

⁵ <https://www.leboucher.com/pdf/poe/corbeau.pdf>

Adaptation, compensation : l'objectif affiché de Baudelaire de garder l'esprit du texte et de respecter au mieux l'art littéraire de Poe transparaît ici clairement.

Terminons cette petite démonstration en nous penchant brièvement sur d'autres figures de style. Il semble avoir été inenvisageable pour Baudelaire de faire disparaître complètement un effet de style présent dans le texte initial. Les exigences de traduction d'une part, mais aussi la volonté de Baudelaire de toucher avec la même intensité le lecteur francophone ont ainsi pu amener le traducteur à substituer une figure de style à une autre, dans le but de maintenir au moins de manière identique un niveau littéraire présent dans le texte-source et ses effets induits sur le lecteur. Suivant ce procédé, Baudelaire semble par exemple avoir été amené à proposer, à la place d'une construction sous forme de parallélisme chez Poe exprimée par «Eagerly I wished the morrow ;—vainly I had sought to borrow» une construction en chiasme dans sa traduction «Désirais le matin ; en vain m'étais-je efforcé de tirer [...]». Dans la traduction que nous avons analysée, les exemples de ce type sont très nombreux.

En conclusion de ce court propos sur la musicalité de la traduction baudelairienne vis-à-vis du poème initial de Poe, on peut avancer l'idée d'une volonté très forte du traducteur, au-delà des impossibilités inévitables de traduction fidèle qui ont par exemple entraîné la disparition de la rime formelle, de maintenir et transmettre le mieux possible le talent littéraire de l'auteur traduit, ses efforts de suggestion, les non-dits, les figures de style, les suggestions et recherches d'effets sur le lecteur.

Pour clore notre propos, nous pensons donc que la traduction baudelairienne est bien un miroir, mais non pas déformant avec ces écarts par rapport au texte-source, mais que nous pourrions qualifier de «reformant» : ce n'est pas seulement de la langue et de la transmission d'un texte dont il est question, mais plutôt d'un contenu littéraire et esthétique plus complexe qu'il s'agit de faire percevoir au lecteur francophone dans toute la richesse et sa puissance initiale.

Cependant, d'autres choix adaptatifs ne pourraient-ils pas être tout autant appropriés que ceux que propose Charles Baudelaire ? Le compromis baudelairien peut-il être considéré comme le compromis idéal entre le respect de la langue-source et la volonté de transmettre l'esprit du texte et l'art littéraire de l'auteur ? S'intéresser à la traduction du *Corbeau* par Charles Baudelaire conduit bien logiquement à la rapprocher des tentatives postérieures à celle du grand poète français.

LA LANGUE PARLÉE EN FRANÇAIS ET EN TCHÈQUE DANS LE CONTEXTE DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE : TRADUCTION DU FRANÇAIS PARLÉ DANS LES CONTES DE GUY DE MAUPASSANT

LENKA MUNDEVOVÁ

Université Charles, Prague
lena.mundeva@centrum.cz

Abstract: In its theoretical part, the paper deals with typical features of spoken French and Czech as well as the distribution of these features in both languages. A description of phonological, morphological, lexical and syntactic elements of substandard French and Czech is included. The paper emphasizes differences between stratification of French and Czech that make literary translation of spoken language more difficult. The second part of the paper is devoted to a comparative translation analysis of Guy de Maupassant's short story *L'ivrogne* [*The Drunkard*] and its two Czech translations (the oldest one from 1902 and the most recent from 1965), and focuses on the way the translators express informality of Maupassant's language. A final critical evaluation of the translations is given in the conclusion.

Keywords: informal language; translation of spoken language; language stratification; Guy de Maupassant; translation analysis

Nous pouvons constater qu'il existe des différences dans la stratification (hiérarchisation des variétés) de deux langues distinctes, ce qui représente un obstacle à la traduction notamment des éléments de la langue parlée. La traduction des dialectismes qui comptent parmi les éléments de la langue parlée (au niveau diatopique) s'avère aussi problématique. Les traductions des textes littéraires riches en vocabulaire substandard et dialectal, comme le sont les contes de Guy de Maupassant, en sont la preuve.

L'objectif de cet article sera de comparer plusieurs extraits du conte de Guy de Maupassant *L'ivrogne* (1884¹) avec deux traductions tchèques — la plus ancienne datant de 1902 et la plus récente de 1965. Les contes de Maupassant

¹G. de Maupassant: *L'ivrogne. Contes du jour et de la nuit*, (<http://www.ebooksgratuits.org.php>), 2005: 90–98.

en général méritent une attention particulière du point de vue linguistique étant donné que les passages dialogiques sont écrits en langue familière, voir populaire, et contiennent des expressions patoisantes (par exemple du patois normand). Maupassant utilise les dialogues pour caractériser les personnages ainsi que leur milieu social et pour mettre en relief leur provenance géographique. Ce type de caractérisation était courant chez les réalistes et naturalistes de l'époque comme Edmond et Jules de Goncourt et surtout Émile Zola. Il sera intéressant de voir comment les traducteurs tchèques de deux époques tout à fait différentes ont retranscrit les traits de la langue parlée du conte dont il est question.

Avant d'aborder l'analyse des extraits tirés du conte *L'ivrogne* et de leurs traductions tchèques, nous décrirons brièvement la stratification de la langue française et tchèque et verrons sur quels niveaux (phonologique, morphologique, lexical, syntaxique) se manifestent le plus les traits du français et du tchèque substandard.

La linguistique française se sert du concept des *niveaux de langue* afin de décrire les variétés de la langue sur le plan diastratique. Le nombre de niveaux couramment distingués est de quatre, comme le montre le tableau suivant (Gadet 1996:18):

Terme	Synonyme
soutenu	soigné, recherché, élaboré, châtié, cultivé, tenu, contrôlé
standard	standardisé, courant, commun, neutralisé, usuel
familier	relâché, spontané, ordinaire
populaire	vulgaire, argotique

Dans le contexte de la linguistique tchèque, la stratification est le plus souvent décrite sous l'angle de la dichotomie standard et substandard. Dans le classement des variétés, on fait la différence entre *formations structurelles* (*strukturní útvarý*) et *non structurelles* (*nestrstrukturní útvarý*)². C'est ce qu'illustre le tableau suivant (Chloupek et al. 1991:46–60³):

² En linguistique française cette dénomination correspond aux *systèmes* et *sous-systèmes* (Podhorská-Polická 2007:33). Dans la conception tchèque, l'*argot* et le *slang* sont pris pour des formations *non structurelles* qui comportent presque uniquement des spécificités lexicales et phraseologiques tandis que les *formations structurelles* touchent également le plan morphologique, phonologique, syntaxique, etc.

³ La terminologie employée dans le tableau est reprise de Podhorská-Polická (2007:27–35).

	Terme		Type de communication
Formations structurelles (<i>strukturní útvary</i>)	langue standard (<i>spisovný jazyk</i>) y compris le tchèque conversationnel (<i>hovorová čeština</i>)	standard	écrite et parlée (sphère de communication nationale, publique)
	tchèque commun (<i>obecná čeština</i>)	substandard	parlée (sphère de communication semi-publique et privée)
	interdialectes (<i>interdialekty</i>)		parlée (sphère de communication régionale, semi-publique, privée)
	dialectes territoriaux (<i>teritoriální dialekty</i>)		parlée (sphère de communication privée)
Formations non structurelles (<i>nestructurní útvary</i>)	<i>argot</i>		parlée (sphère de communication privée – groupes sociaux marginaux)
	<i>slang</i> y compris l'argot des métiers		parlée (sphère de communication privée – locutaires de la même profession ou ayant des intérêts communs)

Ce tableau appelle un certain nombre de commentaires :

1. Le *tchèque commun* (*obecná čeština*) est considéré comme substandard mais étant utilisé dans le discours parlé, il s'entremêle partiellement avec le vocabulaire familier du *tchèque conversationnel* (*hovorová čeština*). La notion de *hovorová čeština* est définie comme une forme conversationnelle-parlée de la langue standard qui diffère dans certains traits morphosyntaxiques du tchèque standard écrit et est souvent considérée comme le deuxième standard.
2. Le terme de *tchèque commun* a une double signification. Il s'agit d'une formation structurelle appartenant aux variétés du tchèque substandard, ce qu'indique le tableau ci-dessus, et à la fois de l'interdialecte régional le plus répandu en République tchèque originellement utilisé sur le territoire de la Bohême et actuellement aussi dans la partie ouest de la Moravie.
3. L'*argot* en tchèque comporte uniquement le parler des groupes sociaux marginaux. Sa fonction principale est la fonction cryptique (masquage du message pour les non-initiés).

4. Le *slang* comporte le lexique des locuteurs de la même profession ou bien celui de la communication dans les groupes liés par des intérêts communs. Le terme *slang* est traduisible en français par *argot*.

Il est évident que les variétés en français et en tchèque sont classées différemment. De plus, les traits stylistiques ne sont pas directement transposables d'une langue à l'autre mais ceci ne veut pas dire qu'ils sont incomparables. Si nous admettons une certaine simplification, nous pouvons dire que le français familier correspond au *tchèque conversationnel*, le français populaire au *tchèque commun* et le français argotique au *slang* :

Classement français	Classement tchèque
français familier	hovorová čeština
français populaire	obecná čeština
français argotique	slang

Nous nous servons de cette équivalence dans le cadre de l'analyse traductologique (voir chapitre 3 de cet article) sachant que cette transposition n'est pas automatique : il est toujours nécessaire d'évaluer les différents choix des traducteurs cas par cas en prenant en compte le contexte, à savoir les normes sociales, linguistiques et littéraires des cultures de départ et d'arrivée. Comme le souligne Hewson (1996 : 87–88), lorsque la problématique des niveaux de langue est abordée dans la traduction, il faut intégrer une vision globale : « Dans une vision quelque peu naïve, on aura tendance à opérer au seul niveau lexical, c'est à dire que l'on identifiera un mot comme relevant d'un registre populaire par exemple, et l'on cherchera un équivalent portant la même étiquette dans la deuxième langue. [...] on a tendance à occulter l'importance du traducteur comme opérateur, c'est-à-dire à gommer la situation de ré-énonciation dans laquelle le traducteur se trouve. »

Avant d'aborder l'analyse traductologique, il est important de mentionner que le français parlé est basé essentiellement sur le choix du lexique et de ses variantes phonétiques ainsi que sur les procédés de la syntaxe parlée. Outre les éléments phonologiques, lexicaux et syntaxiques, le tchèque utilise des éléments morphologiques plus fréquemment que le français. Quand il s'agit de traduire des textes du français parlé vers le tchèque, l'emploi des éléments morphologiques (c'est-à-dire des terminaisons nominales, adjectivales

et verbales typiques du *tchèque commun*) est inévitable. Ceci doit être pris en considération à chaque fois que l'adéquation de la traduction est évaluée.

Le conte *L'ivrogne* a été publié pour la première fois dans le journal *Le Gaulois* en août 1884 et en 1885 dans le recueil des Contes du jour et de la nuit. Ce conte fait partie de ceux qui se déroulent en Normandie⁴—région de naissance de Guy de Maupassant—et représente un témoignage de la vie quotidienne des marins normands. Les passages dialogiques occupent une place importante dans le conte et servent à caractériser les personnages. Les dialogues se déroulent pendant leur temps de travail sur la côte et principalement dans une auberge où les marins se rassemblent tous les soirs pour y boire et jouer aux dominos. Nous avons choisi quatre exemples de discours direct, extraits des passages dialogiques⁵ afin d'illustrer les éléments de la langue parlée employés dans le conte.

On dirait qu't'as fait une gageure de m'souler tous les soirs. Dis-mé qué qu'ça te rapporte, pisque tu payes toujours? (p. 91)

L'aut soir je n'ai pu point r'trouver la porte... Qu'on m'a quasiment r'péché dans le ruisseau de d'avant chez nous! (p. 92)

Vous savez, mes gars, mé j'va m'mettre au portefeuille. J'vous laisse une lampe et pi l'litre. (p. 93)

C'est li qui m'a r'tenu chez ce fainéant de Paumelle; et l's autres soirs itou pour que je rentre point. C'est quéque complice. Ah! Charogne! (p. 96)

Les éléments de la langue parlée présents dans ces extraits peuvent être classés de la façon suivante :

1. niveau phonologique

- chute d'un *e* devant consonne : *m'souler*?, *r'trouver*, *r'péché*, *d'avant*, *j'va*, *m'mettre*, *j'vous laisse*, *r'tenu*
- chute de la consonne finale : *l'aut' soir*
- contraction de l'article défini *le*, *les* : *l'litre*, *l's autres soirs*?
- réduction des groupes contenant *-oi-* et *-ui-* : *dis-mé*, *pisque*, *pi*, c'est *li*

⁴ De même que *Sabots* ou *Le Vieux*.

⁵ À l'exception du dernier exemple qui représente le monologue intérieur d'un personnage.

- contraction du *tu* devant une voyelle : *t'as fait une gageure*
- chute du *l* dans *quelque* : *quéque complice*
- autres exemples de la transposition des variantes phonétiques dans l'écriture : *mé j'va* (au lieu de *mais*)

Plusieurs des traits phonologiques employés par Maupassant sont en même temps dialectaux. C'est par exemple le cas de *dis-mé*⁶.

2. niveau morphologique : variantes morphologiques dans la conjugaison du verbe *aller* : *j'va me mettre*⁷

3. niveau lexical :

- vocabulaire familier et populaire⁸
m'souler – familier
gars – familier
*itou*⁹ – familier
charogne – populaire (péjoratif)
- diverses tournures et expressions utilisées à l'oral :
mes gars
j'va me mettre au portefeuille
c'est quéque complice

4. niveau syntaxique

- dislocation (procédé de thématization) : *C'est li qui m'a r'tenu chez ce fainéant de Paumelle*
- structure des phrases plutôt libre—ordre des mots relâché caractéristique de l'expression orale, phrases incomplètes ou interrompues, bribes de phrases élidées etc. : *L'aut' soir je n'ai pu point r'trouver la porte... Qu'on m'a quasiment r'péché dans le ruisseau de d'avant chez nous.*

⁶ Le conte *L'ivrogne* contient d'autres éléments dialectaux qui ne sont pas présents dans les extraits ci-dessus : *Je sieus-ti bu* à la place de *Je suis tout bu* ; *C'est li qui m'a boissonné comma ; çu manant* au lieu de *C'est lui qui m'a boissonné comme ça ; ce manant*.

⁷ On peut trouver plusieurs exemples de ces procédés morphologiques dans le conte qui ne sont pas présents dans les extraits cités : *j'vas, j'allons*, etc.

⁸ D'après le dictionnaire accessible sur le site web du Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>).

⁹ Signifie aussi, de même.

Dans ce tableau nous pouvons voir deux traductions tchèques des extraits cités dans le chapitre précédent—celle de Pavel Projsa (1902¹⁰) et de Luděk Kárl (1965¹¹).

p. 91 : – On dirait qu't'as fait une gageure de m'souler tous les soirs. Dis-mé qué qu'ça te rapporte, pisque tu payes toujours ?	Projsa, p. 116 : „Skoro jako by ses byl vsadil, že každý večer mě opiješ. Řekni mi, co tě bere, že napořád platíš?“	Kárl, p. 132 : „Tak se mi zdá, jako by ses byl s někým vsadil, že mě budeš každéj večer vožírat. No řekni, co z toho můžeš mít, dyž platíš dycky jenom ty.“
p. 92 : – L'aut soir je n'ai pu point r'trouver la porte... Qu'on m'a quasiment r'pêché dans le ruisseau de d'avant chez nous !	Projsa, p. 117 : „Onehdy ani jsem nemohl nalézt dvěře... Posavad nevím, kdo vytáhl mě tenkrát před domkem z potoka!“	Kárl, p. 133 : „Jó, aby to nedopadlo jako tudle, jak jsem večír ani nemoh najít vrata... Div mě nemuseli lovit před chalupou z potoka!“
p. 93 : – Vous savez, mes gars, mé j'va m'mettre au portefeuille. J'vous laisse une lampe et pi l'litre.	Projsa, p. 118 : „Víte hoši, u vás civět nebudu. Nechám vám zde jednu lampu a přinesu ještě litr.“	Kárl, p. 134 : „Víte co, mládenci, já už pudu do peřin. Nechám vám tady jednu lampu a eště flašku.“
p. 96 : – C'est li qui m'a r'tenu chez ce fainéant de Paumelle ; et l's autres soirs aussi pour que je rentre point. C'est quéque complice. Ah ! Charogne !	Projsa, p. 121 : „To on mě zdržel u toho halamy břicháče Paumella a jako každý večer... abych se nedostal domů. Takhle to vypadá! ... Něco provádí odranec, lotr!“	Kárl, p. 136 : „Tak to von měl zájem, abych dneska vyesedával u toho holomka Paumella, a všechny ostatní večery taky. To proto, abych byl pryč z domu. Byli spolu smluvený. Mrchy jedny.“

Dans la traduction de Luděk Kárl on peut trouver, contrairement à celle de Projsa, une abondance d'éléments phonologiques et morphologiques du tchèque substandard. Au niveau phonologique, il s'agit de la diphtongisation (*každejau* lieu de *každý*), de l'emploi du *v*-prothétique (*vožírat* au lieu de *ožírat*¹², *von* au lieu de *on*), de la simplification des groupes consonantiques *kd*, *jd* (*dyž* à la place de *když*, *pudu* au lieu de *pújdu*), de la chute de *j*-initial (*eště* au lieu de *ještě*), etc. Parmi les traits morphologiques employés par Kárl nous pouvons mentionner les exemples suivants : terminaisons adjectivales typiques du tchèque commun (*byli smluvený* au lieu de *byli smluvení*), chute du *-l* final dans certaines formes verbales (*nemoh* à la place de *nemohl*).

Dans les deux traductions nous pouvons voir les traits du tchèque conversationnel et du tchèque commun au niveau lexical. Projsa utilise les expressions comme *břicháč*, *lotr*, *odranec*, etc. Il convient de souligner que la traduction

¹⁰ G. de Maupassant : *Opilec. Sám a sám*, Praha : J. Otto (traduit par P. Projsa), 1902 : 115–122.

¹¹ G. de Maupassant : *Ožrala. Z Paříže a venkova*, Praha : SNKLU (traduit par L. Kárl), 1965 : 132–137.

¹² Le mot *ožírat* est rarement employé sans le *v*-prothétique.

de Luděk Kárl contient un vocabulaire plus marqué que celle de Pavel Projsa. En outre, Kárl emploie plus fréquemment les expressions issues du *tchèque commun* y compris des mots très péjoratifs et vulgaires (*mrchy, vožírát*) dans l'ensemble du texte. Diverses tournures typiques de l'expression orale (*co tě bere, pudu do peřin*) ainsi qu'une abondance de pronoms démonstratifs, ad-verbés et particules (***Takhle to vypadá; Jó, aby to nedopadlo jako tudle; Tak se mi zdá; Tak to von měl zájem***), contribuant à la cohésion du texte, peuvent être observées dans les deux traductions. Des procédés syntaxiques, qui produisent un effet d'expression orale, sont également employés par les deux traducteurs. Comme exemple, nous pouvons mentionner des phrases incomplètes ou interrompues et des bribes des phrases éliées. Elles sont présentes chez Projsa (*To on mě zdržel u toho halamy břicháče Paumella a jako každý večer... **abych se nedostal domů.***) aussi bien que chez Kárl (*Jó, aby to nedopadlo jako tudle, jak jsem večír ani nemoh najít vrata... **Div mě nemuseli lovit před chalupou z potoka!***)

Notre article met en relief les difficultés liées à la traduction des procédés de la langue parlée dans les textes littéraires. Son but était, entre autres, de décrire les aspects de la langue parlée française et tchèque et la distribution de ces aspects dans chacune des deux langues. Nous avons constaté que le français parlé réside dans l'emploi des éléments lexicaux et leurs variantes phonétiques et qu'en tchèque, en dehors de ces éléments, les traits morphologiques sont fréquemment utilisés.

Nous avons comparé deux traductions du conte *L'ivrogne* de Guy de Maupassant. Il est évident que le texte de départ contient une grande quantité de traits phonologiques de la langue parlée qui servent avant tout à imiter la prononciation relâchée. Ces éléments sont les plus nombreux parmi les procédés de langage substandard employés dans le texte de départ. Également, le vocabulaire familier, populaire et dialectal — cauchois (variété de parler normand), ainsi que les procédés syntaxiques, à savoir la structure des phrases typique de l'expression orale, contribuent à l'effet de la communication authentique.

Néanmoins, la traduction qui date du début de XX^e siècle ignore partiellement le côté substandard de l'original. Le traducteur Pavel Projsa a quasiment évité l'emploi des éléments morphologiques et phonologiques typiques du tchèque substandard. Certains passages de sa traduction sont rédigés, contrairement à l'original, en langue soutenue. Projsa n'a pas donc

pris en compte tous les traits du français populaire et familier. Autrement dit, il a standardisé le texte de départ¹³.

Son choix a été probablement influencé par les normes littéraires de son époque : les éléments du langage substandard ont rarement été employés dans les œuvres littéraires en langue tchèque de la fin du XIX^e et du début XX^e siècle. Projsa, inspiré par la littérature tchèque, n'a donc pas transmis ces éléments dans le texte d'arrivée. Sa traduction, étant moins marquée et plus nivelée par rapport à l'original, ne peut être considérée comme adéquate du point de vue actuel. Par contre, Kárl a introduit dans sa traduction des traits de la langue parlée de tous les niveaux (y compris les éléments phonologiques et morphologiques). Il a substitué les dialectismes par du vocabulaire typique pour le *tchèque commun* et des expressions populaires dégagées de toute référence géographique, ce qui correspond à la méthode actuelle communément admise dans le contexte de la traductologie tchèque, avant tout par le théoricien Jiří Levý (1963). Nous pouvons conclure que Kárl a réussi à transmettre l'effet de la communication authentique du texte de départ vers le texte d'arrivée en vue d'aboutir à une traduction fidèle et adéquate.

Bibliographie

- Bensimon, P. (ed.) (1996) : *Palimpsest 10 : Niveaux de langue et registres de la traduction*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Chloupek, J., M. Čechová, M. Krčmová & E. Minářová (1991) : *Stylistika češtiny [La stylistique de la langue tchèque]*. Praha : SPN.
- Gadet, F. (1996) : Niveaux de langue et variaton intrinsèque. In : Bensimon (1996 : 17–40).
- Hewson, L. (1996) : Le niveau de langue repère. In : Bensimon (1996 : 77–92).
- Levý, J. (1963) : *Umění překlada [L'art de la traduction]*. Praha : Československý spisovatel.
- Podhorská-Polická, A. (2007) : *Peut-on parler d'un argot des jeunes ? Analyse lexicale des universaux argotiques du parler de jeunes en lycées professionnels en France (Paris, Yzeure) et en République tchèque (Brno). Tome 1. Thèse doctorale*. Brno : Masarykova Univerzita.

Dictionnaires :

Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>).

Havránek, B. et al. (1989) : *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha : Academia.

¹³ Les lecteurs actuels perçoivent certains passages de la traduction de Projsa comme très soutenus ce qui est en partie dû à l'ancienneté de cette traduction. Quelques mots ont vieilli dans le temps et sont aujourd'hui considérés comme archaïques et soutenus même s'ils ne l'étaient pas au début du XX^e siècle. Mais cela ne concerne que quelques expressions et il est évident que le traducteur a consciemment nivelé la langue du conte.

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS — LE PHÉNOMÈNE DE « LA CORRESPONDANCE DES ARTS » À TRAVERS L'ŒUVRE JOURNALISTIQUE DE ZOLTÁN AMBRUS (1861–1932)

ENIKŐ BAUERNHUBER

Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba
bhubere@pim.hu

Abstract: This paper focusses on the interaction of the various branches of arts through the journalistic works of Zoltán Ambrus. Ambrus was a versatile Hungarian author, interested in the arts, especially painting. He was an outstanding literary critic and translator of the *fin-de-siècle*, whose literary, journalistic, critical, and translating *œuvre* is rich in artistic connections and also in French aspects. The author's *œuvre* provides a good example of how arts, literature and journalism are interconnected in the late 19th century.

Keywords: interaction of arts; journalism; edition; translation; Hungarian–French literary relations

Zoltán Ambrus, écrivain-journaliste aux talents multiples de la fin du XIX^e siècle, nourrit un vif intérêt pour les arts, surtout pour celui de la peinture. Son œuvre, qui témoigne également de riches relations avec la France, offre un bel exemple des liens qui se tissent entre littérature, beaux-arts et musique, mais aussi entre les vies culturelles, littéraires, artistiques, française et hongroise de cette période¹.

Il faut souligner que la plupart des œuvres de Zoltán Ambrus ont été publiées pour la première fois, selon la mode de l'époque, dans des revues. L'édition de son œuvre complète, parue en seize volumes entre 1906 et 1913 chez les Frères Révai, ne contient pas l'ensemble de son œuvre². Plusieurs de

¹Pour sa biographie et son œuvre, voir G. F. Ambrus & Z. Fallenbüchl : *Egyedül maradsz... Ambrus Zoltán élete és munkássága* [*Solus eris... La vie et l'œuvre de Zoltán Ambrus*], Debrecen : Csokonai Kiadó, Csokonai Literatura Könyvek, 2000.

²Concernant son œuvre journalistique, voir ses recueils d'articles : Z. Ambrus : *A tegnap legendái. Tollrajzok* [*Les légendes d'hier. Esquisses à la plume*], *Ambrus Zoltán Munkái* XIII. kötet

ses œuvres — chroniques, critiques littéraires et artistiques, nouvelles — restent encore publiées seulement dans des revues de l'époque³. C'est aussi pour cela que nos recherches futures se concentreront avant tout sur l'œuvre journalistique de Zoltán Ambrus, à travers l'analyse de son attachement profond pour la littérature française de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁴.

Son œuvre littéraire brosse d'ailleurs le tableau des milieux intellectuels de son époque. Il s'intéresse surtout à la ville, à l'âme des artistes et aux problèmes psychologiques. Ses personnages sont souvent des poètes malheureux et des artistes-peintres. Lors de son séjour parisien en 1885–1886, il se lie d'amitié avec plusieurs peintres hongrois, notamment avec Bertalan Karlovsky, Ottó Koroknyai, László Mednyánszky, Mihály Munkácsy, et József Somsich. Ce qui renforce son goût pour les beaux-arts, et lui donne certainement de l'inspiration pour ses romans d'artiste. Son premier vrai succès et son roman d'artiste le plus connu, *Midás király* [*Le Roi Midas*], est publié en feuilleton dans le *Magyar Hírlap* [*Journal Hongrois*] de mars 1891 à septembre 1892. Le roman ne paraît sous forme de livre qu'en 1906, chez les Frères Révai⁵. C'est son œuvre majeure, qui a connu le plus grand nombre d'éditions de son vivant. La nouveauté de ce roman réside dans l'analyse d'une âme d'artiste. La figure du peintre fait aussi référence à l'auteur qui a peu confiance en lui et en son destin, et qui nourrit une conception tragique de la vie⁶. Ce roman d'artiste nous présente le drame d'un artiste-peintre hongrois de la fin-de-siècle, dont la figure est profondément marquée par l'autoportrait de son auteur et par l'idée de «la correspondance des arts». En effet, cette théorie de «la correspondance des arts», les interférences entre la littérature et la peinture sont d'une extrême richesse à cette époque : la littérature de la fin-de-siècle cherche le dialogue avec la peinture.

[*Œuvres de Zoltán Ambrus*. Tome XIII], Budapest : Révai, 1913, et Z. Ambrus : *Vezető elmék* [*Les Grands esprits*], Budapest : Révai, 1913.

³ Les revues les plus importantes auxquelles Ambrus a collaboré : *Fővárosi Lapok* [*Le Journal de la Capitale*], *Nemzet* [*Nation*], *Pesti Napló* [*Journal de Pest*], *Magyar Hírlap* [*Journal Hongrois*], *A Hét* [*La Semaine*], *Új Idők* [*Temps nouveaux*], *Új Magyar Szemle* [*Nouvel Observateur Hongrois*], *Magyar Géníusz* [*Génie hongroise*], *Jövendő* [*L'Avenir*], *Figyelő* [*Observateur*], *Szerda* [*Mercredi*], *Revue de Hongrie*, *Nyugat* [*Occident*].

⁴ Voir E. Bauernhuber : «Les relations littéraires franco-hongroises dans l'œuvre de Zoltán Ambrus», *Verbum Analecta Neolatina* XIII/2, 2012 : 528–538.

⁵ Voir Z. Ambrus : *Midás király* [*Le Roi Midas*], Budapest, Révai : 1906, 2 tomes.

⁶ Voir A. Gyergyai : «Midás király [*Le Roi Midas*]», in : Z. Ambrus : *Midás király* [*Le Roi Midas*], Budapest : Szépirodalmi, 1967 : 637.

Dans un premier temps, nous voudrions esquisser la progression du phénomène de «la correspondance des arts», en nous concentrant essentiellement sur la littérature française et hongroise de la fin du XIX^e siècle. Il s'agit d'une époque où les rapports entre art et littérature prennent une dimension singulière :

Jamais, peut-être, d'une manière aussi systématique, la mentalité d'un groupe d'écrivains n'avait été à ce point tournée vers les autres arts, vers les échanges entre la littérature et les arts plastiques⁷.

L'idée de la convertibilité des arts s'appuie sur la théorie des «correspondances» et la pratique des synesthésies.

Dès ses origines, la littérature a pour objectif d'égaliser, voire de surpasser le pinceau par l'écriture. L'Antiquité parle déjà de ses grands écrivains comme des peintres exceptionnels. Lancée par la *Poétique* d'Aristote, exprimée par *l'Art poétique* d'Horace, la formule «*ut pictura poesis*» devient un lieu commun de la critique littéraire. Cette formule est interprétée à partir de la Renaissance, comme une nécessaire subordination de la peinture, condamnée à tirer de la littérature sa source d'inspiration. La pensée esthétique du XIX^e siècle marquait déjà un tournant décisif avec la théorie de «la correspondance des arts», mais il faut attendre la fin du siècle pour que l'idée de la nécessité pour les beaux-arts de se soumettre au texte devienne discutée. Cette mise en cause renverse l'idée de la subordination de la littérature à la peinture. Le texte littéraire prétend être comme la peinture. Ce retournement ressuscite dès lors qu'apparaît la question de la possibilité d'une authentique transposition d'un art dans un autre⁸.

C'est la conception mystique d'Emanuel Swedenborg, philosophe suédois du XVIII^e siècle (1688–1772), qui donne la base scientifique, plutôt philosophique, de cette théorie de «la correspondance des arts», et qui trouve une analogie physique dans la notion de la synesthésie. La loi de «la correspondance des arts» joue un rôle considérable, et contribue à l'élaboration d'un principe majeur de l'esthétique moderne du langage :

⁷ G. Peylet : *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Thémathèque Lettres, Paris : Librairie Vuibert, 1994 : 37.

⁸ Voir M.-F. Melmoux-Montaubin : *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Bibliothèque du XIX^e siècle, Paris : Klincksieck, 1999 : 29.

Les poètes et les romanciers du XIX^e siècle ont fréquemment recouru aux prestiges de la peinture et de la musique pour enrichir la langue de suggestions originales et lui communiquer un plus grand pouvoir d'incantation⁹.

Du point de vue esthétique, c'est l'influence de E. T. A. Hoffmann qui est primordiale au cours du XIX^e siècle. La théorie des synesthésies, base des «correspondances», est plus orientée vers la vision artistique chez Hoffmann, que chez de Swedenborg. Hoffmann exprime l'essentiel de cette théorie des «correspondances» dans un passage capital des *Kreiseriana* :

Ce n'est pas seulement en rêve et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert¹⁰.

Honoré de Balzac fait la connaissance de l'esthétique hoffmannienne dans les années 1830 et retient surtout cette théorie de «la correspondance des arts» de l'œuvre de Hoffmann. De plus, cette idée domine encore dans l'esthétique de Charles Baudelaire, et elle y joue un rôle central. Baudelaire part de l'hypothèse de l'unité de la substance cosmique pour affirmer que «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.». Aussi faut-il ajouter que la doctrine des «correspondances» se trouve au cœur de la poésie et de la pensée baudelairiennes, illustrée en particulier par ce sonnet intitulé *Correspondances*. Tandis que chez Balzac, cette théorie est moins soulignée et moins explicite, si ce n'est dans ses «contes artistes¹¹» dont elle constitue le thème majeur.

Les arts occupent une place considérable dans l'œuvre de Zoltán Amburus. Il est sûr que ses connaissances esthétiques prendront une forme plus profonde dans la composition de ses romans d'artistes : à savoir *Őszi nap-sugár* [*Soleil d'automne*] (1895¹²), *Giroflé és Girofla* [*Giroflé et Girofla*] (1899),

⁹ M. Eigeldinger : *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève : Slatkine Reprints, 1998 : 96.

¹⁰ E. T. A. Hoffmann : «Kreiseriana», cité et traduit par C. Baudelaire : «Salon de 1846», in : id : *Critique d'art suivi de Critique musicale*, éd. de C. Pichois, prés. de C. Brunet, Paris : Gallimard, 1992 : 85.

¹¹ Voir H. de Balzac : *Le Chef-d'œuvre inconnu. Gambaro. Massimilla Doni*, intr. et notes par M. Eigeldinger et M. Milner, Paris : Garnier-Flammarion, 1981.

¹² Voir la traduction française de ce roman d'artiste, publiée du vivant de son auteur d'abord sous le titre de «Septembre», traduit par Maxime Beaufort, in : *Revue de Hongrie*, 1^{ère} année, tome II, n° 8, octobre 190 : 249-270, et n° 9, novembre 1908 : 377-405, et n° 10, décembre 1908 : 505-529, et 2^e année, tome III, n° 1, janvier 1909 : 1-33, et n° 2, février 1909 : 137-168 ; puis sous le titre de *Soleil d'automne*, traduit par Maxime Beaufort avec une notice sur l'auteur, Bibliothèque Hongroise de la Revue de Hongrie II, Paris : Honoré Champion, 1910, 232.

Solus eris (1903), *Midas király* [*Le Roi Midas*] (1906). Ce sont tout particulièrement la peinture et la musique qui sont importantes pour Ambrus. Il les pénètre pour juger et utiliser l'enrichissement qu'elles pouvaient apporter à son œuvre. Pour ce qui est du phénomène de «la correspondance des arts», l'écrivain hongrois est sûrement du même avis¹³ que son cher auteur français, Honoré de Balzac, qui écrit, dans son «conte artiste» intitulé *Massimilla Doni*, ce qui suit : «L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes ; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes¹⁴.»

Cette idée résonne dans la conception artistique de plusieurs écrivains et peintres de la fin-de-siècle en Hongrie notamment dans celle des peintres Lajos Gulácsy (1882–1932) et László Mednyánszky (1852–1919), ou dans celle des écrivains Sándor Bródy (1863–1924) et Ignóty (Hugó Veigelsberg) (1869–1949¹⁵).

Quant à Zoltán Ambrus, il faut savoir qu'il travaille beaucoup pour la propagation de la littérature française en Hongrie. En dehors de son travail de traducteur, il crée la collection *Klasszikus Regénytár* [*Les Classiques du Roman*] avec Géza Voinovich à partir de 1903. Ambrus rédige les préfaces des neuf volumes qui contiennent les œuvres des grands romanciers français du XIX^e siècle, entre autres Honoré de Balzac, les Dumas, Gustave Flaubert, les Goncourt ou Émile Zola. Dans son étude sur Balzac, il met en relief le rôle primordial de l'intuition dans l'élaboration de la *Comédie humaine*. La constatation la plus importante de son étude, c'est que l'artiste équivaut au poète créateur dans la personnalité de l'écrivain¹⁶.

¹³ Voir ses chroniques *Művészek* [Artistes], in : *A Hét* [*La Semaine*], 19 février 1905, XVI/8/790 : 136–138, 151–153 ; *Pályakezds* [Les débuts de carrière], in : *Új Idők* [Temps nouveaux], 5 avril 1908, XIV/15 : 269–299 ; *A verejték* [La Sueur], in : Z. Ambrus : *A tegnap legendái. Tollrajzok* [Les légendes d'hier. Esquisses à la plume]. Ambrus Zoltán Munkái XIII. kötet [Œuvres de Zoltán Ambrus. Tome XIII], Budapest : Révai, 1913 : 28 ; *Aphrodite*, in : Z. Ambrus : *Vezető elmék* [Les Grands esprits], Budapest : Révai, 1913 : 291.

¹⁴ H. de Balzac : *Massimilla Doni*, in : id : *Le Chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, intr. et notes par M. Eigeldinger et M. Milner, Paris : Garnier-Flammarion, 1981 : 226.

¹⁵ Voir les publications réalisées à partir de l'exposition temporaire du Musée littéraire Petőfi de Budapest, intitulée *Ködlovagok—Irodalom és képzőművészetek találkozás a századfordulón (1880–1914)* [*Chevaliers de la Brume—La rencontre de la littérature et des beaux-arts au tournant du siècle (1880–1914)*], de novembre 2010 à septembre 2011 (catalogue, recueil d'études et DVD-ROM sous le même titre).

¹⁶ Voir Z. Ambrus : «Balzac», in : id : *Vezető elmék* [Les Grands esprits], Budapest : Révai, 1913 : 11–20.

Nous citons de nouveau Balzac qui définit la littérature comme l'art le plus compliqué dans *la Préface de la Peau de chagrin* :

L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. [...] l'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toute la nature. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas; car il ne s'agit pas seulement de voir, il faut encore se souvenir et empreindre ces impressions dans un certain choix de mots et les parer de toute la grâce des images ou leur communiquer le vif des sensations primordiales¹⁷.

Par rapport à cette différence de portée entre les arts, nous devons constater que cela implique également un rapport profond entre les arts : chaque art enrichit les autres. A partir de ce point de vue, la littérature peut être la première à profiter des apports des autres arts, phénomène qui caractérise l'époque de la fin-de-siècle en France, autant qu'en Hongrie.

Écrire un roman qui soit une œuvre d'art, rivaliser avec le peintre, composer comme le musicien : telle est la gageure donc que poursuivent la plupart des romanciers du XIX^e siècle. Le roman d'artiste apparaît comme le lieu privilégié d'une interrogation sur la création, plus spécifiquement sur la littérature qui a pour modèles la peinture et la musique. La littérature se laisse facilement investir par les beaux-arts, mais elle proclame aussi sa supériorité parce qu'elle peut reproduire tous les effets des beaux-arts. Cependant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un changement radical se produit à cet égard : l'idée d'une richesse essentielle de la littérature, capable d'exprimer toute forme d'art, cède la place à celle des lacunes de la littérature qui doit puiser sa source d'inspiration dans les sciences, les beaux-arts et la musique. C'est donc une réflexion critique qui succède à l'idée de l'unité des arts. Cette conception nouvelle suppose le défaut de la langue et exige, pour le combler, le recours à d'autres formes d'expression. Il s'agit du renouvellement de l'écriture par le recours aux références picturale et musicale¹⁸.

Dans un deuxième temps, nous voudrions donner quelques détails intéressants qui nous montrent la rencontre des arts et de la littérature dans l'œuvre, avant tout journalistique, de Zoltán Ambrus. Nous voudrions souligner que ce parcours succinct n'a pas la prétention d'épuiser un thème aussi

¹⁷ H. de Balzac : «Préface de la Peau de chagrin», in : id : *La Peau de chagrin*, intr. et notes par M. Allem, Paris : Garnier, 1967 : 309.

¹⁸ Voir M.-F. Melmoux-Montaubin : *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, éd. cit., 25-27.

large que celui-ci, mais nous pourrions tout de même révéler quelques éléments importants de son œuvre dans le cadre de notre présent article.

A la fin du XIX^e siècle, nous pouvons trouver plusieurs exemples pour la transposition picturale des œuvres littéraires : en effet, de nombreux peintres réalisent des illustrations pour des œuvres littéraires de la fin-de-siècle. Pensons à deux beaux volumes de cette époque : le recueil de poèmes de József Kiss (1843–1921), illustré par les plus grands peintres hongrois de son époque comme Károly Ferenczy, Béla Grünwald, Simon Hollósy, István Réti, János Thorma¹⁹ et le roman d'artiste de Sándor Bródy (1863–1924), intitulé *Az ezüst kecske* [*La chèvre d'argent*] (1898), avec des illustrations, entre autres, de Károly Ferenczy, Árpád Feszty, Béla Grünwald, Bertalan Karlovszky, Károly Lotz, László Mednyánszky, István Réti, János Thorma et János Vaszary²⁰.

Quant à Zoltán Ambrus, c'est le peintre Gyula Tichy (1879–1920) qui fait des illustrations pour la nouvelle intitulée *Ninive pusztulása* [*La destruction de Ninive*] en 1907²¹. C'est son admiration envers l'auteur du *Midas király* [*Le Roi Midas*] qui lui inspire quatre dessins. La correspondance de Zoltán Ambrus nous témoigne de ce lien entre l'artiste et l'écrivain²².

Bertalan Karlovszky (1858–1938), peintre hongrois qui, comme Zoltán Ambrus, séjourne à Paris dans les années 1880, fait un dessin de son ami-écrivain, dans le Grand Café à Paris, pour avoir une glace en contrepartie de son travail. Nous en témoigne l'inscription sur le dessin, conservé dans la collection du Musée littéraire Petőfi²³. Cet ami-peintre est sans aucun doute parmi les modèles du peintre Jenő Bíró, le héros principal du roman d'artiste *Midas király* [*Le Roi Midas*].

En effet, plusieurs œuvres de Zoltán Ambrus ont pour thème les beaux-arts, avant tout la peinture, la musique, et encore la sculpture ou la littérature. En dehors de ses romans d'artiste, déjà évoqués, il faut mentionner ses « contes artistes », souvent publiés pour la première fois dans des revues²⁴,

¹⁹ Voir le bel album de la collection du Musée littéraire Petőfi : *Kiss József költeményei* [*Les poèmes de József Kiss*], Budapest, Révai : 1897. D 1.774.

²⁰ Voir le bel album de la collection du Musée littéraire Petőfi : S. Bródy : *Az ezüst kecske* [*La chèvre d'argent*], Budapest, Pallas : 1898. D 163.

²¹ Voir Gy. Tichy : *Egy tusos üveg meséi. Lilith* [*Les contes d'un encrier. Lilith*], 1909.

²² Voir la lettre de Gyula Tichy à Zoltán Ambrus, le 22 décembre 1907, in : *Ambrus Zoltán levelezése* [*La Correspondance de Zoltán Ambrus*], éd. par Zoltán Fallenbüchl, préface par András Diószegi, Budapest : Akadémiai, 1963 : 166–167.

²³ Voir B. Karlovszky : *Ambrus Zoltán arcképe* [*Le portrait de Zoltán Ambrus*], 1885, Musée littéraire Petőfi, 2007.158.1.

²⁴ Voir la note 13 de notre article.

ainsi que ses critiques artistiques portant sur les artistes les plus considérables de son temps (à savoir Lipót Horovitz, Bertalan Karlovszky, László Mednyánszky). Dans le cadre de nos futures recherches, nous voudrions révéler aussi cette partie de l'œuvre de Zoltán Ambrus, publiée majoritairement dans des revues de son époque.

D'ailleurs, c'est une exposition récente du Musée littéraire Petőfi de Budapest, intitulée *Ködlovagok—Irodalom és képzőművészetek találkozása a századfordulón (1880–1914)* [*Chevaliers de la Brume—La rencontre de la littérature et des beaux-arts au tournant du siècle (1880–1914)*] qui voulut attirer l'attention du public sur cette période de la littérature hongroise, peu traitée par la critique. Zoltán Ambrus, étant auteur de plusieurs romans d'artiste, figurait également parmi les écrivains présentés dans cette exposition ouverte entre septembre 2010 et novembre 2011.

Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur le phénomène de la progression du journalisme littéraire au cours du XIX^e siècle, ce qui apparaît comme un forum idéal pour «la correspondance des arts».

Il faut savoir que les littératures française et hongroise du XIX^e siècle sont profondément marquées par les influences réciproques entre journalisme et littérature. Le journalisme est principalement au service de la progression des lettres, ce qui favorise la naissance du journalisme littéraire en France et en Hongrie. La presse française se dote d'un fort caractère littéraire au cours du XIX^e siècle : le journalisme littéraire prend naissance dans les colonnes des rubriques littéraires des journaux, les revues littéraires et artistiques envahissent le monde de la presse, les romans-feuilletons occupent une place considérable dans les journaux²⁵.

En effet, les relations littéraires franco-hongroises de la fin du XIX^e siècle jouent un rôle considérable dans l'évolution de la presse hongroise. La fin-de-siècle est aussi la grande époque de la presse en Hongrie : la transformation des journaux de Budapest visent à imiter ceux de Paris, avec des contes, des nouvelles et aussi des romans publiés en feuilleton. Dans l'histoire littéraire hongroise, une relation particulière se tisse entre presse et littérature lors de cette période. Il faut souligner que l'édition des revues était très riche à l'époque, et que la plupart des écrivains hongrois, ainsi que français, étaient à la fois écrivains et journalistes.

Zoltán Ambrus, écrivain-journaliste de talents multiples de l'époque, s'attache très fortement à la littérature française et joue, en tant que rédacteur

²⁵ Voir Z. Ambrus : *Irodalom és újságírás [Littérature et journalisme]*, in : id : *Vezető elmék [Les Grands esprits]*, Budapest : Révai, 1913 : 333–356.

de journal, un rôle considérable dans la progression du journalisme littéraire en Hongrie. Son œuvre journalistique nous expose la palette des revues littéraires de l'époque : il collabore aux quotidiens *Fővárosi Lapok* [*Le Journal de la Capitale*], *Pesti Napló* [*Journal de Pest*] et *Magyar Hírlap* [*Journal Hongrois*], aux hebdomadaires *Nemzet* [*Nation*], *A Hét* [*La Semaine*] et *Új Idők* [*Temps nouveaux*], il y publie ses chroniques, ses critiques, ses nouvelles et ses romans en feuilleton. Sa traduction de *Madame Bovary* est publiée en 1904²⁶ également en feuilleton dans la revue *Új Magyar Szemle* [*Nouvel Observateur Hongrois*], fondée en 1900 au modèle de la *Revue des Deux Mondes*. Il travaille pour plusieurs revues qui sont les précurseurs très importants de la revue *Nyugat* [*Occident*] (1908–1941) : à savoir *Magyar Géniusz* [*Génie hongroise*] (1902–1903), *Jövendő* [*L'Avenir*] (1903), *Figyelő* [*Observateur*] (1905), *Szerda* [*Mercredi*] (1906–1907). Parmi ces revues, il faut souligner *Jövendő* [*L'Avenir*], lancée par l'écrivain-journaliste Sándor Bródy en 1903 et rédigée en collaboration avec Zoltán Ambrus et Géza Gárdonyi, où la littérature étrangère occupe une place de premier ordre.

D'ailleurs, il faut souligner qu'il existe encore peu d'analyses comparatives sur les littératures française et hongroise de la fin-de-siècle et que les revues littéraires hongroises de cette période sont encore peu analysées par la critique. C'est la raison pour laquelle nous trouvons passionnant et intéressant, d'une part, de continuer nos recherches dans ce sens, et d'autre part, de nous plonger dans le monde des revues littéraires hongroises de la fin-de-siècle, surtout dans celui des précurseurs considérables de la revue *Nyugat* [*Occident*]. Il nous semble donc que nos futures recherches dans ce domaine, avant tout à travers l'œuvre journalistique de Zoltán Ambrus, pourraient ouvrir de nouvelles voies dans l'analyse de cette prestigieuse revue hongroise de la première moitié du XX^e siècle.

Pour ce qui est de Zoltán Ambrus, l'étude détaillée de son œuvre journalistique pourrait, selon nous, non seulement offrir un nouveau point de vue dans l'approche de l'ensemble de son œuvre, mais encore éclairer de manière particulière les points de croisement entre le monde des arts, des lettres et du journalisme, tout comme entre les littératures française et hongroise de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

²⁶ La publication en volume de cette traduction date de la même année : G. Flaubert : *Bovaryné* [*Madame Bovary*], Classiques du Roman, trad. par Zoltán Ambrus, Budapest : Révai, 1904.

MAURICE CARÊME, *BRUGES* :
LA VILLE DANS LE MIROIR DE LA POÉSIE
ET DE LA PHOTOGRAPHIE

ÁGNES TÓTH

Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba
tasziget@freemail.hu

Abstract: *Bruges* by Maurice Carême is a work in collaboration with the Italian photographer, Fulvio Roiter, and contains 60 poems by Carême and 65 photos by Roiter. Since its first publication in 1963, the book has seen three editions. It aims to be a photoraphic image of the city of Bruges, it provides a visible and readable reflection of it—it can be “seen” and “read” at the same time. In this paper, I intend to show the iconicity of writing, the photographic image in poetry, the relationship of text and image, and the rhythms in the relationship between text and photos. The photoes can be watched and read, and thus the books brings our eyes to the images from the writing and to the writing from the images, from the great plane to details and *vice versa*. It helps to integrate into a whole the proximity, the intimacy, the interiority and the distance.

Keywords: Maurice Carême; Bruges; relationship of text and image; photographic image in poetry

La démarche du présent exposé est une analyse d’un recueil de Maurice Carême¹ auquel il donna le titre de *Bruges*². Il fut réalisé en collaboration avec le photographe italien Fulvio Roiter ; il contient 60 poèmes de Maurice Carême et 65 photos de Fulvio Roiter.

En 1960 le photographe Fulvio Roiter montre au poète les photos qu’il a prises à Bruges et lui suggère la réalisation d’un recueil commun sur la ville. Le poète accepte l’initiative du photographe et va s’installer à Bruges à *l’Hôtel Rubens et Rembrandt* où il séjourne plusieurs jours en visite des lieux photographiés par Fulvio Roiter³.

¹ Maurice Carême (1899–1978) écrivain et poète belge de langue française.

² M. Carême : *Bruges*, Bruxelles : Arcade, 1963 ; 3^e éd., 1968 ; photos de Fulvio Roiter.

³ Cf. J. Burny : *Le jour s’en va toujours trop tôt— Sur les pas de Maurice Carême*, Bruxelles : Editions Racine, 2007 : 119.

Les photographies ont inspiré l'écriture mais le poète s'est bien gardé de décrire les clichés qu'il avait devant les yeux, voire de les commenter ; ce sont les images photographiques et les images verbales elles-mêmes qui, dans le recueil, échangent entre elles leurs messages. Le recueil se veut un discours en images sur la ville de Bruges ; il donne un reflet visible et lisible de la ville et, dès lors, il peut être «vu» et «lu» en un même temps.

Dans notre analyse, mon intention est de montrer l'iconicité de l'écriture, l'image photographique dans la poésie, la relation du texte à l'image, les liens sémantiques qui sont tissés entre eux, l'effet du texte sur la photo ; et, en tant que spectateur, se délecter d'une telle connexion entre les arts. Regarder et lire un recueil image-texte, accommoder notre regard de l'image à l'écriture et de l'écriture à l'image, demande d'intégrer, ensemble et en un tout, l'intériorité et la distance.

En un regard qui embrasse ensemble les photos et les poèmes, le recueil dévoile la ville de Bruges selon différents points de repères : Bruges du Béguinage, Bruges en hiver, Bruges mélancolique, Bruges et la procession du Saint-Sang, Bruges des amoureux, Bruges des canaux, Bruges des cygnes. La ville allégorisée de Bruges fait écho à Bruges-la-morte, la Bruges de Rodenbach. A la fin du recueil, Maurice Carême place, en effet, un portrait de Georges Rodenbach en même temps qu'un extrait d'un poème de Rodenbach et un poème destiné à Rodenbach ; dans celui-ci, il exprime son opposition par rapport à la ville morte de son prédécesseur.

Dans l'album, l'attention est attirée par la position des photos et des poèmes ; soit les deux sont juxtaposés en regard sur les pages de gauche et de droite du recueil, soit les photos occupent la surface de deux pages sur lesquelles figurent des vers significatifs du poème. La longueur du texte varie ; la photographie est en noir et blanc, à l'exception de quelques-unes en couleurs.

La photographie liée à son ontologie et à son pouvoir référentiel est, en même temps, sujet et objet⁴. Elle donne un regard très perceptible de l'environnement, mais elle représente et déclenche tout à la fois un processus d'une vision singulière de celui-ci. Une photographie qui dépasse les restrictions narratives de l'indexicalité ou de l'iconicité⁵ devient un symbole ; elle propose un regard particulier sur le monde présenté. Elle montre l'inima-

⁴ Cf. N. Pedri : «Le silence photographique, un geste provocateur», in : J. P. Montier, L. Louvel, D. Méaux & Ph. Ortel : *Littérature et photographie*, Collection «Interférences», Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008 : 392.

⁵ *Ibid.* : 394.

geable⁶, ce qui n'est pas représenté, mais en elle, quelque chose toutefois nous y fait penser et nous mène à en concevoir la présence. Le visible, le réel objectivement déterminable sert à témoigner d'un réel invisible ; c'est la magie d'une présence qui, par ailleurs, tant dans la photographie que dans la poésie, n'est fixée ni visuellement et ni verbalement. L'image empiriquement définie ainsi que les images de l'espace extérieur avec leurs perspectives et leurs contours assurent la visibilité d'un espace intérieur, d'une mémoire spirituelle. Dans ce recueil image-texte, les deux composantes se désignent l'une à l'autre leur espace de contact ; elles ne se désignent cependant pas pour s'éclairer, mais pour exprimer ce qui résiste à la signification.

Le poète connaît le lieu photographié et dès lors une relation directe se met en place ; dans les poèmes, se dévoile ainsi la Bruges intime du poète. L'emploi de la 2^{ième} personne (mon amie, souriez) et la personnification de la ville mettent en évidence un dialogue permanent entre le poète, la ville et la photographie. Le poète est spectateur et créateur en même temps, réalisateur d'une œuvre dans laquelle on ne peut parler de complémentarité mais d'un livre textuel et visuel, d'une rencontre des arts.

Les motifs et les thèmes prégnants de la photographie et de la poésie dépassent souvent la ville en question ; ils sont le miroir, l'eau miroitante, les pas, les murailles, les toits, les ponts, la tour, l'enfant, la solitude, la mer, les arbres, les reflets, les fenêtres fermées ou ouvertes à la fixation (par exemple, sur la photo : la béguine derrière la fenêtre ; dans le poème : la mysticité de la vie de tous les jours⁷). Tous ces motifs avec leurs sens connotatifs sont présents et ont un intérêt spécifique dans l'œuvre entière du poète.

L'interprétation des poèmes peut se faire à de multiples niveaux : biographique, touristique, psychique, physique, esthétique. Bruges éveille des souvenirs liés à la mémoire de l'enfance, aux liens familiaux, (un aspect très prégnant chez l'auteur) : à l'enfance d'aube et de cerceaux, aux sabots de l'enfance, à la mère, aux comptines du bonheur (une réflexion par rapport à la photo prise au marché de la ville⁸). On y perçoit une tendresse infinie pour la ville de Bruges. La ville vue objectivement devient la ville subjectivement vécue ; la ville est transformée, mais dans une perspective d'extrapolation spatiale intégrée dans les photos et les poèmes.

⁶ Terme utilisé par Ch. Buignet : « Tropismes photographiques indicible et inimageable », in : J. P. Montier, L. Louvel, D. Méaux & Ph. Ortel : *Littérature et photographie, op.cit.* : 498.

⁷ M. Carême : *Bruges, op.cit.* : 26-27.

⁸ *Ibid.* : 44.

Les éléments concrets — dont le paysage citadin est constitué empiriquement et connu par le tourisme —, apparaissent dans le texte et sont des repères pour la réflexion. L'expérimentation spatiale et corporelle, les images prises de l'espace, les éléments, les objets ordinaires de l'environnement de la ville servent comme points d'appui dans le discours abstrait de la poésie. Par exemple, les lieux et ses éléments : les quais (quai Vert, quai du Miroir), les berges fleuries, le béguinage, les ponts, les rues, les remparts, le tendre réverbère, les pignons tremblants (vus dans le brouillard, ou qui miroitent dans l'eau), l'Hôpital St-Jean, les canaux, le lac d'amour, la tour de la cathédrale ; tous ceux-ci avec leur « poids d'éternité⁹ » ; un langage toujours spatial. La description du lieu en tant que tel ainsi que la perception du lieu habité et observé révèlent une dimension spirituelle dans laquelle le lexique de l'expérience spatiale devient un lexique figuratif et les images choisies dans l'espace deviennent des images emblématiques. Les choses sont là comme un discours oublié et l'évocation du sens de ces images font revenir les souvenirs. Les lieux connus sous leurs modes biographique ou touristique sont des déclencheurs d'une vision intérieure et individuelle qui échappe au concret :

Quai d'argent, allée verte,
 Cygnes lents, lac d'Amour,
 Rues pleines de détours
 A tous les vents ouvertes,
 [...]
 Joie secrète des choses,
 Vents gonflés des reflets¹⁰

Au-delà des images visuelles, les poèmes représentent des images auditives : le chant des carillons, les cloches qui sonnent, le cri d'une mouette ou de l'aube, l'aubade, l'éclat d'une pluie, un pas qui résonne à l'infini ; où l'absence des sons : « un pas qui sourdement ricoche¹¹ » ; des images olfactives : l'odeur d'une rose divine, parfum des résédas, la synesthésie : de clartés odorantes de la friturerie¹².

Toutes ces images telles qu'elles sont vues et vécues par le poète sont le registre de la ville ; elles constituent la description sensorielle de l'atmosphère de Bruges.

⁹ *Ibid.* : 103.

¹⁰ *Ibid.* : 40.

¹¹ *Ibid.* : 42.

¹² *Ibid.* : 47.

Les poèmes disposent d'un caractère optique, descriptif et narratif. Le caractère optique provenant de la vue photographique : « arracher la perception au pouvoir fascinateur des images¹³ », c'est aussi le propre du texte : arrêter le regard devant de grandes images lourdes, c'est la graphie photographique du récit littéraire.

Regardant fuir les ombres vaines,
Le pont est seul avec sa peine.
Une mouette, dans l'espace
Glisse et crie sans laisser de trace¹⁴.



Le pont, au milieu comme un œil, s'anthropomorphise ; la profondeur est obscure en regard de la tour qui se dirige vers le haut. En bas, l'eau est pénétrée par le reflet et reproduit tous les éléments dans son miroitement. Les personnes humaines sont lointaines, dans une posture de regard mais aussi

¹³ A. Chareyre-Méjan : « Au regard des mots, Poétique du sentiment photographique », in : J. Arrouye : *La photographie au pied de la lettre*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 1999, Publications de l'Université de Provence, 2005 : 20.

¹⁴ M. Carême : *Bruges, op.cit.* : 10.

d'attente. Le seul mouvement sur la photo est le vol de la mouette pourtant sans trace, fixée dans l'instant de son apparition.

Par un jeu de clair-obscur, la photographie et la poésie mettent en contraste la lumière et l'ombre que l'écriture « carémienne » a fait sienne. Celle-ci dispose d'un vocabulaire qui accumule des images très liées à la lumière : miroir, étoile, éclair, petites aurores, réverbères comme de grands yeux de lumière, scintillement de flèches ardentes, clarté, copeau de lumière blonde, fils de soleil riant, humble lanterne magique, soulever les rideaux, allumer les tendres feux ; l'ombre : brouillard, crépuscule, rues grises.

Il est évident que cela accentue le caractère descriptif de cette poésie par le recours à des images visuelles fortes qui mettent surtout en relief le caractère illustratif des images. Il existe, par exemple, dans le texte poétique un grand attachement aux couleurs. Sous l'effet d'un cadrage tout matériel, déterminé par une description du corps et des vêtements, la posture rehausse aussi le vocabulaire plastique de cette poésie ; les êtres et les objets sont là en tant que situation visible mais ils orientent vers l'invisible.

Pêcheur couleur de mer,
Pêcheur couleur de sable,
Visible sur la plage
Près du panier ouvert,
Visible dans le vent
Près du grand filet vert
Que tend sans fin le temps¹⁵.

Les objets et les hommes par leurs spatialités créent des liens entre eux. Les interactions des hommes avec l'espace, les signes, l'architecture et les autres corps apportent aussi une sorte de plasticité à l'énoncé poétique.

Petites rues, petites peines.
[...]
Qu'attend cette femme, là-bas ?
Que fixent toutes ces fenêtres ?
Qu'espèrent-elles voir paraître ?
Non, personne ne passera.
Non, personne ! Et comme un oiseau
Laisse en cage pendre ses ailes,
Un enfant regarde le ciel
Tristement, entre les barreaux¹⁶.

¹⁵ *Ibid.* : 136.

¹⁶ *Ibid.* : 36.



L'enfant entre les barreaux au premier plan accroche le regard ; à l'arrière-plan la femme avec un enfant est à peine perceptible au fond de l'image tandis que la rue conduit le regard et relie les personnes. Les deux côtés de la rue ainsi que les fenêtres fermées et les barreaux signifient la fermeture, là où personne n'entrera.

Les espaces fermés et ouverts de la photographie trouvent un écho dans l'énoncé poétique. L'enclos du béguinage avec ses portes fermées reste cependant ouvert dans le plan vertical :

Rien que la pluie, les feuilles mortes !
 Les arbres rejoignent le ciel.
 Sur les jardins, toutes les portes
 Sont fermées comme des missels¹⁷.

¹⁷ *Ibid.* : 31.



Une dimension anthropomorphe liée à la spatialité donne une vivacité au paysage, une dimension plus métaphysique. La terre :

Elle s'agenouille, se signe
Et tend au ciel, sur les eaux noires,
Un candide bouquet de cygnes¹⁸.



¹⁸ *Ibid.* : 17.

Un autre exemple est la corrélation entre les béguines et les pignons de Bruges :

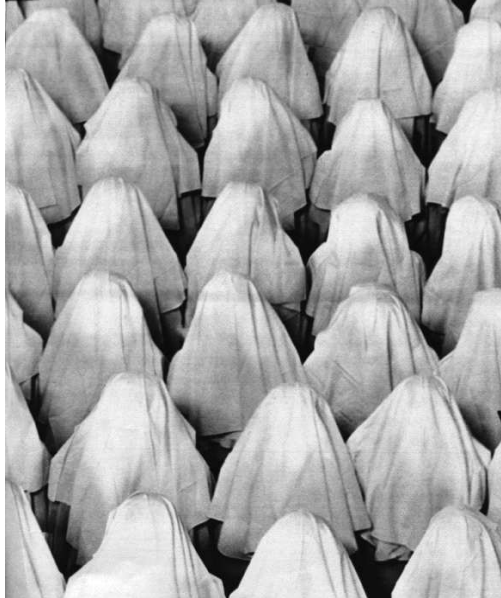
Relevez-vous, béguines !
 [...]

 Brise dorée, déluge

 D'ardentes coccinelles,

 Tous les pignons de Bruges

 Escaladent le ciel¹⁹.



Le caractère narratif de l'écriture surgit de l'ensemble du recueil. Si les poèmes sont courts et les textes sans titre, il compte aussi quelques rares fragments de récit (le défilement des béguines, l'évocation d'un enfant qui cache une toupie dans le creux de sa main, les deux enfants marchant dans la neige) ; l'ensemble constitué par les poèmes et les photos, les images textuelles et visuelles donnent au recueil un caractère narratif.

C'est une histoire de la ville de Bruges qui est mise en valeur, sans récit proprement dit mais avec des personnages (les béguines, les enfants, les participants de la procession du Saint-Sang, la foule spectatrice, les mariniers, les ouvriers) et des activités de la vie de tous les jours.

¹⁹ *Ibid.* : 28.

Le cliché reflète un temps en suspension et immobilisé à l'instant des apparitions, mais l'écriture mobilise les liens entre les instants dans un champ métaphorique qui ne raconte pas la ville mais qui peut en susciter une narration continue. De page en page le lecteur est invité à prendre conscience d'un reflet inhabituel sur Bruges, un écho qui ne se restreint pas au seul champ descriptif mais qui invite à se laisser inspirer et à pousser plus loin vers le « méditatif ».

L'emploi du temps présent, de l'infinitif et d'un discours nominal éternise la photographie comme pour lui rester fidèle ; les images ainsi fixées saisissent les instants d'éternité photographiés. L'énoncé poétique, quant à lui, montre une progression entre les images et l'écriture, établit un lien entre la ville, ses quartiers, ses habitants, son histoire, les photos prises et le spectateur qui est entraîné dans une démarche de continuité. L'immobilité de la photographie et le flux de l'écriture donnent ensemble au recueil une atmosphère d'éternité et d'une présence au monde.

Sans doute « Bruges » nous apparaît-il comme un recueil que l'on peut, tout à la fois et en un même temps, « voir » et « lire » tant la conjonction est forte entre les poèmes et les photographies qui s'incarnent réciproquement, tant s'interpénètrent l'icône et l'écriture, tant aussi l'extrapolation spatiale invite à « intérioriser » ce qui ne peut demeurer simple « extériorité ».

LE FRANÇAIS, LANGUE COLONISATRICE

LILLA HORÁNYI

Université Eötvös Loránd, Budapest
hrnylil@gmail.com

Abstract: In this paper, we examine how the Other is represented in two exotic novels of Georges Simenon, *Le Coup de lune* (1933) and *Le Blanc à lunettes* (1937), which take place in Africa and deal with the colonial experience of two European men. Through a postcolonial reading, we show that the representation of the Other is related to the notions of absence, silence and look. Our analysis will also reveal to what extent a rapprochement is possible between European colonizers and Native people.

Keywords: Africa; colonialism; Georges Simenon; Other; postcolonial studies

Avec l'expansion coloniale, la France et la Belgique exportent la langue française en dehors de l'Europe. Langue de l'enseignement et de l'administration, le français s'instaure dans les colonies comme un moyen de communication incontournable de la vie de tous les jours. Toutefois, ce qui exprime le mieux la véritable puissance colonisatrice du français, c'est son usage dans et par la littérature coloniale. D'une part, son combat avec la littérature et la culture locales aboutit au triomphe de s'offrir aux autochtones comme unique langue d'expression littéraire. D'autre part, les peuples colonisateurs s'appuient sur la littérature pour traiter de l'altérité, mise au service de l'exotisme et de la dévalorisation de l'Autre.

Dans le présent travail, je propose une relecture postcoloniale de deux romans exotiques de Georges Simenon, notamment *Le Coup de lune* (1933), dont l'histoire se situe dans une colonie française et *Le Blanc à lunettes* (1937), qui se déroule dans une colonie belge. Ces romans racontent l'expérience africaine de deux personnages européens, nommés Timar et Graux.

D'après Benoît Denis¹, Michel Lemoine² et Jean-Louis Dumortier³, Simenon occupe une place ambiguë dans la littérature coloniale : il est parmi les premiers écrivains à critiquer le colonialisme tandis qu'il est accusé de racisme dans ses publications journalistiques. Mon propos n'est pas de prendre position dans ce débat, mais de démontrer quelle place est accordée à l'Autre dans sa production romanesque.

Malgré la présence d'un narrateur hétérodiégétique dans *Le Coup de lune* et *Le Blanc à lunettes*, nous avons l'impression de lire des romans à la première personne du singulier. Cet effet est dû à la focalisation interne. Comme ces romans privilégient le point de vue d'un colonisateur, les colonisés ne peuvent y apparaître qu'à l'arrière-plan. Ils sont peu individualisés ou nommés. En général, ils sont désignés au pluriel ou par un nom collectif, confondus ainsi dans une collectivité anonyme, surtout pour les Blancs ne pouvant pas faire la différence entre eux.

En étudiant la représentation des indigènes, nous pouvons constater que ceux-ci, associés à l'obscurité, sont décrits comme des ombres, des formes, des silhouettes immobiles ou fuyants : «Un couple de nègres suivait le bord du chemin [...] A la vue de l'auto, ils se précipitèrent dans la brousse et furent comme absorbés par les hautes herbes détremées⁴.» En somme, leur présence est à peine perceptible, parfois elle n'est que supposée ou lointaine, comme celle des bêtes sauvages, ce que prouvent les nombreuses mentions des villages et des huttes cachés dans la brousse, aussi invisibles que les indigènes eux-mêmes. Dans ce cas, le narrateur ne rapporte que leur voix, leurs bruits : «le calme était tel qu'on entendait la voix des négresses dans le village invisible⁵.» Ou bien c'est le bruit d'un objet qui annonce la présence d'un indigène. Par exemple, celle d'un dactylographe noir est signalée par le fonctionnement d'une machine à écrire.

Les Africains sont animalisés, réifiés ou totalement absents. Ils ressemblent aux figurants faisant partie du décor, travaillant en silence pour les Blancs. En ce qui concerne leur métier, ils sont boys, travailleurs, porteurs,

¹ B. Denis : «*L'Heure du nègre* : l'Afrique recomposée de Simenon» *Traces* 9, 1997 : 263–280 et «*L'heure du Nègre* : Simenon au Congo», in : L. Demoulin (dir.) : *Simenon*, Paris : Editions de L'Herne, 2013 : 53–58.

² M. Lemoine : «Des grands voyages aux romans et nouvelles «exotiques» en passant par les reportages », in : L. Demoulin (dir.) : *Simenon*, *op.cit.* : 44–52.

³ J.-L. Dumortier : «Anticolonialisme patent et racisme larvé. L'effet idéologique de *L'Heure du nègre*», *Traces* 9, 1997 : 229–262.

⁴ G. Simenon : *Le Blanc à lunettes*, Paris : Gallimard, 1969 : 134–135.

⁵ *Ibid.* : 72.

domestiques, coureurs, chauffeurs ou, rarement, employés de bureau. Plusieurs passages rappellent l'exploitation des colonies, les travaux sur la plantation de café de Graux et l'abattage des arbres dans la concession de Timar. Ce qui signifie que le rôle des colonisés consiste à œuvrer à la richesse des Européens : « Ils furent près de cinq minutes sans parler, le regard fixé sur l'univers rouge et vert où gravitaient de petits hommes noirs. Les caféiers, de loin, ne paraissaient guère plus gros que des choux et ils étaient bien rangés sur cette terre couleur de brique⁶. »

Graux, le planteur de café riche et sérieux, représente le colon sûr de lui, le civilisateur, le bienfaiteur des Africains qui aménage le territoire à son gré. Dans ses lettres, il parle surtout de son collègue français, du climat, du paysage, des animaux. S'il mentionne les indigènes, c'est pour raconter qu'il est vénéré pour avoir tué un léopard. Par conséquent, il ne remet pas en question la colonisation. Au contraire, il est convaincu que l'Afrique lui appartient : « Il était chez lui, vraiment, non pas seulement en Afrique, mais dans « son » Afrique⁷ ! » L'usage du déterminant possessif traduit l'appropriation du continent africain.

Baligi, la domestique noire de Graux, remplit le rôle typique des indigènes. Bien qu'il s'agisse d'une figure nommée, introduite dans la maison d'un colon, sa description ne donne pas beaucoup plus de détails que celle de n'importe quel indigène du roman : l'origine, l'âge, le vêtement, sans oublier le cliché de la description physique érotisée de la femme africaine. Les motifs du couple mixte et de l'érotisation de la Noire s'incrincent dans une longue tradition littéraire remontant à l'apparition des premiers récits consacrés à l'Afrique subsaharienne. Comme le remarque Antoine Tshitungu Kongolo,

« par le biais des rapports qui se tissent entre le Blanc et sa Négrresse au niveau des différentes strates fictionnelles, se donne à lire et à voir, avec une rare crudité, la problématique du heurt — et éventuellement de la rencontre de cultures qu'au départ tout sépare. Les ménagères furent, en l'occurrence, parmi les premières Africaines à s'acculturer au contact des Européens. Acculturation qui se traduit, dans le chef de la femme, tout d'abord par l'adoption de vêtements européens⁸. »

⁶ *Ibid.* : 66.

⁷ *Ibid.* : 26.

⁸ A. Tshitungu Kongolo (dir.) : *Aux pays du fleuve et des grands lacs*. T. I. *Chocs et rencontres des cultures*, Bruxelles : AML Editions, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies », 2000 : 133.

Dans *Le Blanc à lunettes*, Baligi se distingue des femmes de son tribu parce qu'elle est « la seule du pays à porter une robe de cotonnade⁹ ». Toutefois, son rôle reste marginal chez Simeon : c'est le triangle Graux–Makinson–Emilienne qui se trouve au centre de l'intrigue. C'est la raison pour laquelle, après la lecture du roman, nous ne disposons que d'un portrait psychologique limité de la ménagère. Ce portrait soutient le colonialisme. Baligi est représentée comme une jeune fille amoureuse de son maître, mais consciente de son infériorité et contente de travailler pour les colons : « Il fallut que Graux confirmât l'ordre d'un battement de paupières et elle s'en fut en dansant presque, sans savoir pourquoi elle était joyeuse¹⁰. »

Si le narrateur évoque Baligi, c'est pour insister sur son absence. Timide, elle se cache quand Graux l'aperçoit, elle n'ose pas se présenter devant lui, ni devant les invités blancs que, d'après le narrateur, elle est heureuse de servir. Emilienne, la fiancée de Graux, trouve rassurants certains détails de la maison dont Baligi qui, dans son énumération, se place parmi les meubles et les objets décoratifs.

Elle ne jouit pas d'une véritable présence même quand Graux lui permet de se coucher à ses côtés : « On ne l'entendait pas vivre, pas respirer¹¹. » Les seules pensées rapportées de Baligi concernent l'interdiction d'être retrouvée dans le lit de son maître. Sa présence se limite à des bruits, à des sanglots auxquels personne ne réagit. En effet, Graux, d'habitude timide et inhibé avec les femmes, est plein d'assurance avec son amante noire. En Afrique, son statut de colon lui donne une confiance en soi qu'il ne possède pas devant les Blanches. Avec l'arrivée de l'amante blanche de Graux, ce dernier oublie Baligi et la laisse pleurer. Le narrateur n'explicite pas les sentiments de la jeune fille, il ne fait que constater sèchement les faits. Quant à Graux, il a honte de sa liaison secrète avec la mariée Lady Makinson alors qu'il considère comme naturelle sa relation avec Baligi, basée sur le consentement de sa fiancée. Cette contradiction met en lumière l'attitude colonialiste de Graux.

Il est important de noter qu'à la fin du roman, le narrateur élimine Baligi de l'action : elle n'y figure plus en raison d'une maladie. Cela peut s'expliquer par le drame vécu par Emilienne, Graux et Camille qui parlent des indigènes, des affaires, de la plantation sans s'y intéresser vraiment. Ces discours servent à masquer leurs vraies préoccupations : comment rétablir l'équilibre après l'infidélité de Graux ?

⁹ G. Simenon : *Le Blanc à lunettes*, *op.cit.* : 37.

¹⁰ *Ibid.* : 68.

¹¹ *Ibid.* : 52.

A la fin de la première partie de notre étude, nous pouvons conclure que le mot présence convient fort peu à la définition de la place de l'Autre dans les romans exotiques de Simenon. L'Autre est caractérisé par une sorte d'absence qui va nécessairement de pair avec le silence. Il n'en est pas moins intéressant d'étudier le rôle de l'Autre. Comme le montre Edward W. Said dans *Culture and Imperialism*, chaque récit s'inscrit dans l'espace et l'Histoire. Par conséquent, toute référence à la colonisation, qu'elle soit explicite ou implicite, apporte de précieuses informations sur le rapport à l'Autre et, plus largement, au colonialisme. Il faut considérer non seulement ce que l'œuvre montre explicitement, mais également ce qu'elle suggère ou dissimule¹².

Les indigènes prennent rarement la parole directement, la plupart d'entre eux ne parlent pas le français, d'où la nécessité de la connaissance de la langue de l'Autre. En général, leurs discours sont rapportés par le narrateur, un colon ou, rarement, par un interprète noir. Dans la plupart des cas, ce sont les Blancs parlant le langage des indigènes qui servent d'intermédiaires entre colons et colonisés. Si les indigènes parlent directement, c'est toujours dans un français incorrect. Par exemple : « Donne cigarette¹³ ! » ou bien « Pas bon blanc¹⁴ ! » Leurs paroles concernent presque uniquement le service des colons. De plus, pensant que ce n'est pas à eux que les Blancs s'adressent, ils ne leur répondent pas toujours.

Rappelons rapidement que l'existence des indigènes est souvent suggérée par des objets. De la même manière, les mots peuvent être remplacés, entre autres, par la voix des tam-tam qui leur permettent, d'ailleurs, d'être au courant de tout ce qui se passe dans leur région, voire de prendre de l'avance sur les colons. La coutume des tam-tam, qui diffusent les nouvelles d'un village à l'autre plus rapidement que la radio et le télégraphe des Blancs, est ainsi valorisée. Cette tradition africaine l'emportant sur la technique employée par les Européens est en outre comme « une oreille qui écoute », une preuve de la vigilance des autochtones. Quoique réduits au silence, ils enregistrent les événements et les répandent entre eux.

Nous pouvons remarquer que les traditions africaines évoquées dans ces romans ne sont pas expliquées par les Noirs, mais par les Blancs. Cette absence de la voix de l'Autre au sujet de sa propre culture est le résultat d'un rapport de force inégal entre colonisés et colonisateurs. Cela peut nous faire

¹² Voir E. W. Said : *Culture and Imperialism*, London : Chatto and Windus, 1993 : 73-116.

¹³ G. Simenon : *Le Coup de lune*, Paris : Librairie Générale Française, 2003 : 136.

¹⁴ *Ibid.* : 137.

penser à la relation Orient/Occident décrite par Edward W. Said dans son essai *L'Orientalisme* :

[...] depuis le milieu du dix-huitième siècle, les relations entre l'Est et l'Ouest ont comporté deux éléments principaux. L'un est que l'Europe possède un savoir systématique croissant sur l'Orient, savoir renforcé aussi bien par le fait colonial que par un intérêt général pour ce qui est autre et inhabituel, exploité par les sciences nouvelles : ethnologie, anatomie comparative, philologie et histoire ; bien plus, à ce savoir systématique s'est ajoutée une masse considérable d'œuvres littéraires produites par des romanciers, des poètes, des traducteurs et des voyageurs de talent. L'autre trait marquant de ces relations est que l'Europe a toujours été en position de force, pour ne pas dire de domination¹⁵.

Le Coup de lune et *Le Blanc à lunettes* reflètent le même type de relation entre les puissances colonisatrices, notamment française et belge, et les colonies, à savoir le Gabon et le Congo belge. Le savoir sur l'Afrique est rapporté par des Européens conscients de leur position dominante et dont la vision du monde est ainsi déterminée par la réalité socio-historique et politique¹⁶.

Il faut ajouter que la culture de l'Autre rencontre généralement le désintérêt ou le mépris des Blancs. Par exemple, Emilienne ne s'intéresse pas à la culture africaine qui ne provoque chez elle aucune rêverie exotique. L'administrateur colonial, nommé Costemans, méprise le tribunal indigène auquel il est obligé d'assister. D'après l'administrateur adjoint, Costemans sortira du tribunal « quand il en aura assez et qu'il mettra fin à la séance¹⁷. » Ces attitudes s'expliquent par le fait que les Européens comparent les Africains aux enfants en raison de la simplicité de leur vie et de leur apparente naïveté¹⁸. Ils ne prennent pas au sérieux la parole de l'Autre en pensant que les mots échangés entre les Noirs ne doivent pas avoir de sens : « Ils émettaient des syllabes sourdes et lentes qui ne devaient rien exprimer, sinon leur contentement¹⁹. » Graux du *Blanc à lunettes* favorise également le silence, l'immobilité des indigènes qui symbolisent la continuité dans les rapports à l'Autre.

¹⁵ E. W. Said : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 2001 : 54-55.

¹⁶ Voir *ibid.* : 24.

¹⁷ G. Simenon : *Le Blanc à lunettes, op.cit.* : 149.

¹⁸ Cette idée remonte à Gobineau. Voir Gobineau : « Essai sur l'inégalité des races humaines », in : Gobineau : *Œuvres I*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 : 133-1174.

¹⁹ G. Simenon : *Le Coup de lune, op.cit.* : 99.

N'oublions pas cependant que le silence de l'Autre résulte non seulement de l'impossibilité de la parole, mais également du refus de la parole, d'une autocensure. Notamment, les crimes commis contre les indigènes s'accompagnent d'un silence général de la part de ceux-ci, qu'ils soient victimes d'accusations, de violences verbales ou physiques. Dans *Le Blanc à lunettes*, c'est le boy qui est d'abord accusé par les autorités du meurtre de Bodet. *Le Coup de lune* fournit un exemple similaire : les colons veulent faire passer l'assassinat du boy indigène pour un crime passionnel qui, selon eux, n'a pu être commis que par un autre Africain. En vérité, c'est Adèle, l'amante de Timar, qui a tué Thomas parce que celui-ci l'avait menacée de révéler à son mari sa liaison avec le jeune Français.

Cependant, toute référence à un crime commis contre un Africain amène les colonisés à se taire : « Les trois visages noirs perdirent leur sourire, leur cordialité, leur soumission même. Les femmes se turent en regardant par terre²⁰. » L'assassinat de Thomas provoque de la colère, mais n'aboutit pas à une révolte contre le pouvoir établi tandis que les colons réussissent toujours à étouffer les affaires pouvant nuire à leur image. A la suite de la scène de la forêt, les Blancs font taire un Noir menaçant de les traduire en justice. Dans ces conditions, le rôle du policier noir qui surveille la recherche de la balle sur les lieux du crime semble être une simple formalité.

De plus, certains Africains collaborent avec les colonisateurs. Il suffit de penser au chef indigène qui désigne son ennemi en tant que bouc émissaire dans l'affaire Thomas.

Il faut souligner l'importance de l'épisode de la rivière qui figure dans *Le Coup de lune*. Ce passage est un exemple rare de la parole de l'Autre, du rapprochement entre colon et colonisé. Timar observe les payeurs non pour se rendre compte de leur différence, mais pour les rapprocher des Européens : il les considère comme des hommes, essaie d'imaginer leur vie, veut voir au-delà des détails pittoresques. Il se peut que ses réflexions soient inspirées par la chanson des payeurs dont la description minutieuse permet de connaître la culture de l'Autre : « Les douze pagaies sortaient de l'eau avec ensemble, émiettaient dans le soleil des perles fluides, restaient un moment en suspens avant de s'abaisser tandis qu'une plainte montait de la poitrine des hommes, une plainte qui était une chanson triste, toujours la même, un rythme sourd et puissant qui allait orchestrer la journée²¹. »

²⁰ *Ibid.* : 42.

²¹ *Ibid.* : 132.

Cependant, cette scène est pleine d'ambiguïtés. D'une part, Timar est troublé par son intérêt pour les indigènes parce que ceux-ci l'empêchent de s'occuper de ses problèmes ; d'autre part, il comprend que la descente de la rivière en pirogue donne une image typiquement coloniale : un Blanc assis au fond d'une pirogue à l'abri d'une construction de feuilles soigneusement préparée par les pagayeurs noirs qui rament pour le conduire à Libreville.

En ce qui concerne la communication, elle suit le schéma connu : elle se passe par gestes ou dans un français simplifié. Le chef des pagayeurs ne prend la parole en français que dans l'intérêt de Timar. Cette scène idyllique pour Timar prend fin avec son énervement : il fait taire les pagayeurs, les réduisant ainsi au silence total. Le lendemain, il leur restitue la parole dans un geste inhabituel de la part d'un colon : pour se faire comprendre, il est obligé d'imiter le chant de l'Autre :

Une autre fois il gronda :

– Qu'attendez-vous pour chanter ?

Les nègres ne comprenaient pas et il entonna leur chant de la veille. Alors ils se regardèrent, libérés d'un grand poids, et le pagayeur malingre commença un couplet plus long et plus volubile que ceux que Timar connaissait²².

Cet événement marque le début d'un processus d'identification de Timar aux Noirs, de l'emprunt du regard de l'Autre. De retour à Libreville, Timar perd ses réflexes de colonisateur : il ne donne plus d'ordres aux pagayeurs, il ne sait plus que faire, comment les aborder. Lors du débarquement, il ne répond pas aux appels venant d'un cargo et sera lui aussi associé à l'obscurité : « une auto dont les occupants ne se demandaient même pas quel voyageur surgissait ainsi de la nuit²³. »

Malgré la prédominance du point de vue des Blancs, ceux-ci peuvent à leur tour devenir l'objet du regard. Un regard qui est choquant, comme l'explique Sartre dans *Orphée noir* : « Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus²⁴. » Timar, le personnage principal du *Coup de lune*, est extrêmement sensible au regard de l'Autre : il comprend que l'impassibilité des indigènes n'est qu'un masque et leur jugement le dérange d'autant plus qu'il connaît les abus commis contre eux, voire il y participe.

²² *Ibid.* : 150.

²³ *Ibid.* : 152.

²⁴ Cité par Jean-Marc Moura in : J.-M. Moura : *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris : PUF, Coll. « Littératures européennes », 1998 : 156.

Prenons l'exemple du mécanicien noir qui figure dans *Le Coup de lune*. Nous pouvons remarquer le contraste entre son indifférence devant les Blancs et sa joie en compagnie de la jeune fille noire. Cette scène provoque la jalousie de Timar qui ne s'entend pas avec son amante, Adèle. C'est par vengeance qu'il fera l'amour avec la même jeune fille. Cet épisode peut être considéré comme la réplique de celui de la forêt où Timar a été témoin des abus sexuels commis par les Blancs contre les Noires. Par réplique, nous entendons à la fois un calque et une riposte. Après être ridiculisé à cause de sa naïveté et ses bonnes manières, Timar copie le comportement des colons à l'égard des femmes africaines.

C'est à la suite de l'assassinat du boy indigène que le regard de l'Autre gagne de plus en plus de place : « Il se faisait peut-être des idées. Pourtant, il aurait juré que les nègres, ce matin-là, avaient des attitudes équivoques. Certes, au marché, c'étaient les criaileries habituelles dans le chatolement des pagnes. Mais tout à coup, parmi la foule, un regard lourd se fixait sur le blanc, ou encore c'étaient trois ou quatre indigènes qui se taisaient et détournaient la tête²⁵. » Pendant la descente de la rivière, Timar s'inquiète du jugement des payeurs qui le reconduisent à Libreville, en se demandant s'ils se font de lui une idée autre que stéréotypée : « Les nègres, de leur côté, tournés vers l'avant de la pirogue, regardaient le blanc qui leur faisait face. Ils le regardaient en chantant, en riant, quand un verset les faisait rire, d'autres fois, en maniant la pagaie d'un air farouche. Timar se demanda s'ils le jugeaient, s'ils se faisaient de lui une idée quelconque autre qu'une idée schématique²⁶. »

Nous pouvons retrouver la réponse dans *Le Blanc à lunettes* où, d'après le narrateur, les Africains ont l'habitude de donner deux surnoms aux Blancs : l'un est connu, l'autre secret²⁷. Ces surnoms renvoient aux traits de caractère de son porteur. Tandis que le premier est tout à fait anodin, le second plus explicite. Ainsi, les indigènes détiennent également une puissance nominatrice. Cette tradition suppose la connaissance des colonisateurs qui sont observés, voire jugés par la population opprimée. Le fait d'élever le surnom de Graux en position de titre témoigne d'une reconnaissance de la clairvoyance des Africains, de la justesse de leur jugement.

²⁵ G. Simenon : *Le Coup de lune*, *op.cit.* : 23.

²⁶ *Ibid.* : 134.

²⁷ Dans son reportage africain intitulé *L'Heure du nègre*, source d'inspiration du *Blanc à lunettes*, Simenon rapporte l'habitude des indigènes du Congo belge de surnommer les Blancs. Voir G. Simenon : « L'Heure du nègre », in : G. Simenon : *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Paris : Omnibus, 2001 : 413.

En même temps, la dévalorisation de l'Autre se présente aux colonisateurs comme une arme contre ce regard qui dérange. En guise d'exemple, nous pouvons mentionner la scène où Timar entend parler le chef des payeurs autour d'un feu, mais il repousse l'idée d'être ridiculisé en pensant que ses paroles n'ont en vérité aucun sens : « Est-ce de Timar qu'on parlait ? Il le crut un moment, observa quelques visages mieux éclairés par le feu et conclut qu'on ne devait parler de rien ! Il eût juré que l'homme édenté disait des mots sans suite, pour dire des mots, et que tous se grisait de cette musique et de leur propre rire. Ils s'amusaient comme des enfants qui parlent éperdument sans s'inquiéter du sens de leurs paroles²⁸. » Le sentiment de supériorité, nourri par la négation de la culture de l'Autre, porte remède aux troubles du colon.

Timar et Graux refusent l'idée de la promotion sociale des Noirs. Selon Timar, il est plus facile de s'entendre avec les Noirs de la brousse qu'avec ceux de la ville. Les Noirs instruits, qui exercent en général le métier de clerc ou d'interprète, peuvent se tourner contre les colons et inciter les indigènes à porter plainte contre eux. Par contre, avec les indigènes de la forêt, les colons peuvent se montrer en bienfaiteur plus facilement : pour attirer leur attention, Timar leur lance des cigarettes.

Revenons à la scène de la rivière, moment où Timar croit comprendre l'Afrique : « Il les regardait, comme des hommes, en essayant de saisir leur vie d'hommes, et cela lui semblait très simple, grâce peut-être à la forêt, à la pirogue, au courant, qui les emportait comme, depuis des siècles, il conduisait à la mer des pirogues identiques. C'était beaucoup plus simple, par exemple, que les nègres habillés de Libreville, ou que des boys comme Thomas²⁹. » Nous pouvons constater que l'Afrique idéalisée par Timar, c'est une Afrique qui permet la survivance des traditions ancestrales ainsi que le paternalisme européen. Cependant, la colonisation apporte inévitablement des changements dans les rapports de force entre Blancs et Noirs : Timar regrette que les colons ne soient pas aussi respectés dans la ville que dans la forêt.

Toutefois, Timar hésite entre haine et sympathie : paradoxalement, c'est sa colère contre les colons qui lui inspire de la paranoïa, non le comportement des rameurs qui se comportent comme des protecteurs envers lui. Ses pensées ne manquent pas d'ambiguïté : « Au fond, il n'avait pas voulu être traité en enfant, il avait peur d'être considéré comme complice et enfin il

²⁸ G. Simenon : *Le Coup de lune*, *op.cit.* : 142.

²⁹ *Ibid.* : 135.

était jaloux³⁰ ! » Cette phrase ne précise pas si c'est aux Blancs ou aux Noirs que Timar pense. Rongé par la jalousie et le mensonge, il décide de se débarrasser de la tutelle des colons qui ont abusé de sa naïveté, puis de sa crise de dengue pour arranger l'affaire Thomas à son insu.

De plus, Timar est hanté par le sentiment de culpabilité. Après avoir fait taire les payeurs, il est gêné par leur regard impassible. Sous l'influence des anecdotes répandues par les Blancs, il considère les indigènes comme des ennemis capables de l'empoisonner pour se venger. Dans son raisonnement, Timar va jusqu'à attribuer à la colonie africaine une atmosphère de violence générale due à la dureté de l'Afrique incitant les populations au meurtre : « Ici, on se tuait avec innocence, voilà ! Les blancs tuaient les noirs et les noirs se tuaient entre eux, s'attaquaient parfois, mais rarement, à un Européen. Sans méchanceté ! Parce qu'il faut vivre ! Et personne n'avait une tête d'assassin³¹ ! » Les Blancs et les Noirs sont ainsi acquittés au nom de l'absurdité du continent africain.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il se produit un tournant dans le comportement de Timar. Son identification à l'Autre atteint son apogée lors du procès d'Adèle. Au tribunal, Timar, n'ayant pas de place parmi les Blancs qui auraient voulu l'éloigner de Libreville, suit le procès depuis la foule des Noirs. Le président du tribunal et les autres personnalités officielles ne prêtent pas attention au témoignage de l'accusé, ni à celui de sa femme. Timar est frappé par la ressemblance entre le couple et la jeune fille qui est devenue son amante. Cette découverte et la voix de la femme lui rappellent la descente de la rivière ce qui achève son identification à l'accusé.

Cela s'accompagne de l'incarnation du regard accusateur des indigènes ce qui fait de Timar un indésirable aux yeux des colons qui veulent se débarrasser de lui, comme Adèle l'a fait avec le boy : « L'espace de quelques secondes, Timar s'incorpora au pauvre nègre, au type à moitié nu qui se débattait dans cette foule, encerclé, traqué, submergé par elle. Lui aussi, on le traquait³² ! » Quand le président du tribunal fait taire le couple, Timar prend la parole à sa place pour crier le nom du vrai coupable. Mais sa voix sera étouffée par les colons qui, enfin, le feront rapatrier en France.

En conclusion, dans *Le Coup de lune* et *Le Blanc à lunettes*, Simenon accorde une place restreinte à l'Autre. Nous pouvons résumer ce rôle dans trois mots : absence, silence, regard. Premièrement, les indigènes sont des person-

³⁰ *Ibid.* : 139.

³¹ *Ibid.* : 138.

³² *Ibid.* : 174.

nages opaques, lointains ou invisibles réduits à la servitude. Deuxièmement, les romans étudiés privilégient la parole des colonisateurs qui n'attribuent aucune importance aux mots échangés entre les colonisés. Le discours de l'Autre est rapporté directement uniquement au cas où cela concerne l'intérêt d'un Blanc. Troisièmement, il faut insister en particulier sur la notion du regard qui reste le seul moyen de l'indigène à exprimer un jugement. Dans *Le Coup de lune*, le regard de l'Autre est plus dominant que dans *Le Blanc à lunettes* qui est le moins critique des romans exotiques simenoniens. Ce récit présente le point de vue d'un jeune Européen favorisant l'exploitation des colonies en acceptant les changements tant qu'ils viennent de lui-même. Timar, protagoniste du *Coup de lune*, hésite entre cette attitude et le sentiment de culpabilité.

Contrairement au *Blanc à lunettes*, *Le Coup de lune* donne l'exemple du rapprochement entre colon et colonisé à travers le personnage de Timar qui personnifiera la cause des indigènes. Vu que le regard sans paroles ne suffit pas pour s'affirmer contre les colonisateurs, Timar prendra la parole pour les colonisés. Mais il sera éliminé et l'empire colonial survivra.

Partant, l'ambiguïté des romans exotiques simenoniens consiste en le traitement des clichés exotiques. Simenon détruit les stéréotypes exotiques concernant les conditions de vie des Blancs, le climat et le paysage, mais pour ce qui est de la représentation de l'Autre, il réussit rarement à aller au-delà des idées reçues. Dans les romans analysés, aucun obstacle ne se pose à la colonisation qui, en dépit de toute tentative de remise en question, continue à faire vivre un monde sans issue.

LANGUE(S), IDENTITÉ(S), FOLIE(S) DANS LES GENS 2 LA FOLIE DE PHILIPPE NEUFFER

KÁROLY SÁNDOR PALLAI

Université Eötvös Loránd, Budapest
pallaikaroly@hotmail.com

Abstract: The cultural, ethnic and linguistic diversity of Oceania and French Polynesia offers a platform of constant psycho-philosophical renegotiation. The fluid, hybridized and highly stratified forms of identity have to be comprehended in an approach that enables the conceptualization of cultural, archipelagic plurality. The linguistic multiplicity of Polynesia, the diverse paradigms of insularity, the colonial history, the philosophical and historical complexities outline the silhouettes of a region of permanent interconnection, dialogue and exchange. The short stories of Philippe Neuffer constitute a corpus in which the presence of heritage, musical and textual polyphony and immanent self-reflection open a field where identity and alterity are analyzed in the dimension of insanity and multilingualism. These paradigms prove to be able to deconstitute the hegemony of the French language and to renew the monolithic interpretations.

Keywords: Oceania; French Polynesia; contemporary literature; identity; Philippe Neuffer

La Polynésie française, collectivité d’outre-mer de la République française située dans le Pacifique Sud¹, se compose de cinq archipels, de 118 îles². Les îles parsemées qui forment l’ensemble « pluriarchipélagique³ » de la Polynésie française sont des atolls ou des îles d’origine volcanique (îles hautes).

¹De nombreux auteurs et théoriciens attirent l’attention sur l’obsolescence, voire le caractère arbitraire des appellations et dénominations géographiques. Voir à titre d’exemple C. Mallatrait: *La France, puissance inattendue: Au XXI^e siècle dans le Pacifique Sud*, Paris: L’Harmattan, 2009: 17–21.

²Notamment les Marquises, les Tuamotu, les Gambier, les Australes et la Société. C. Orliac, *Fare et habitat à Tahiti*, Marseille: Parenthèses, 2000: 11–12.

³C. Blondy: « Le tourisme en Polynésie française », *Cahiers d’Outre-Mer* 230, 2005: 153–170.

La pluralité identitaire, culturelle et linguistique de la Polynésie française offre de nombreux sites mémoriaux de conceptualisation épistémique du pluriel et du polyphonique qui caractérisent les archipels. La cohabitation des langues n'est pas une situation épiphénoménale⁴, au contraire, la pluridimensionnalité linguistique peut être envisagée dans une continuité d'interfécondation par les échanges et rencontres, par l'ouverture et la fluidité : l'unité et l'homogénéité imprécises et réductrices éclatent. Au lieu d'un confinement linguistique relatif, la langue française se situe dans un champ de conscience métalinguistique nuancée où la coprésence des langues de familles linguistiques différentes exerce une influence de sensibilisation au niveau de la conscience phonologique, du calibrage auditif, du système flexionnel, ainsi qu'au niveau métamorphologique, syntaxique et sociolinguistique⁵. Aux manifestations proprement linguistiques de l'hétérogénéité et de la complexité linguistique de l'Océanie s'ajoutent la charge historique et l'imprégnation culturelle des langues, divers schémas actantiels, comportements linguistiques, rôles et fonctions assignés à la langue ainsi que différentes stratégies de communication⁶. La langue française, en tant que langue principale de la littérature écrite, est la langue de l'émergence et de l'auto-affirmation, une langue réappropriée qui exprime la « frustration constante », la mémoire et le traumatisme de « l'évangélisation, de la colonisation, de l'atomisation, de l'occidentalisation » : elle est « bousculée dans sa normalité⁷ ». Dans cet article, je me propose d'analyser la pluralité, la cohabitation, l'interinfluence des langues, les paradigmes de l'identité et de la folie dans *Les gens 2 la folie* de l'auteur polynésien Philippe Neuffer⁸.

⁴ Il s'agit ici d'une notion, d'un concept ou d'un phénomène qui se surajoute à un autre sans exercer sur celui-ci de l'influence. Voir là-dessus R. Nicolai : *La traversée de l'empirique*, Paris : Ophrys, 2000 : 23–28.

⁵ J. Vernaudeau : « Observation réfléchie et comparée des langues océaniques et de la langue française », in : J. Vernaudeau & V. Fillol (éds.) : *Vers une école plurilingue dans les collectivités françaises d'Océanie et de Guyane*, Paris : L'Harmattan, 2009 : 191–206.

⁶ Notamment l'usage de la langue lors des cérémonies coutumières, mais également les contraintes, restrictions et interdits, tabous linguistiques (syllabes figurant dans le nom d'un ancêtre, d'un chef, thématiques de la guerre et de la mort) et les injures. M. Aufray : « Je te coiffe d'une marmite ! » Paroles interdites et violence verbale en Océanie », in : M. Therrien (dir.) : *Paroles interdites*, Paris : Karthala, 2008 : 29–53.

⁷ J. Ly : « Flâneries linguistiques et réalités polynésiennes », *Littérama'ohi* 12, 2006 : 23–43, pp. 33–37.

⁸ Philippe Temauiaarii Neuffer est né à Papeete en 1971. Il commence ses études de droit à Strasbourg et les termine à l'Université française du Pacifique pour devenir attaché d'admi-

Les composantes géo-sociales⁹ de l'identité polynésienne sont influencées par les conditions géographiques et psychologiques de l'insularité, par la singularité, l'unicité historique et culturelle des îles, par l'éventail des interrelations au sein des archipels, les liens définitoires, constitutifs entre pays continental et îles associées¹⁰. L'Océanie a connu de nombreuses projections, délimitations et définitions établies par des navigateurs, géographes et savants extérieurs à la région¹¹. Les méprises et malentendus européens concernant, entre autres, les traditions et la sexualité¹², la perception homogène et réductrice des régions océaniques, les mythes romantiques du paradis terrestre ont marqué les discours identitaires, l'ethnohistoire influencée par la conceptualisation classificatrice, généralisante. La superposition de populations, d'identités et de cultures, formée à l'issue de migrations intra-régionales océaniques avait comme résultat l'émergence d'identités hybridées, de langues véhiculaires, de cultures plurielles, interinsulaires¹³.

Le multilinguisme, la co-présence des langues peuvent être constatés déjà au niveau du titre¹⁴ de l'œuvre de Philippe Neuffer, *Aamu iti māamāa*¹⁵, *Les gens 2 la folie*. Cette pluralité montre bien l'univers polyphonique qui «dépasse les identités singulières pour accéder au multiple¹⁶» et place le code souvent subverti de la langue française dans une situation de dépaysement, d'extra-territorialité¹⁷ et de déhégémonisation (relatifs).

nistration. Dans son cabinet d'avocat, il s'occupe du droit public des collectivités territoriales. Il publie *Aamu iti māamāa, Les gens 2 la folie* en 2011.

⁹ P. Hayward : «Aquapelagos and Aquapelagic Assemblages», *Shima: The International Journal of Research into Island Cultures* 2012/1 : 1–11.

¹⁰ E. Stratford et al. : «Envisioning the Archipelago», *Island Studies Journal* 2011/2 : 113–130, p. 114.

¹¹ G. R. Ward : «Polynésie : divisions et identités», in : D. Tryon & P. De Decker (éds.) : *Identités en mutation dans le Pacifique à l'aube du troisième millénaire*, Bordeaux : CRET, 1998 : 21–34.

¹² S. Tcherkézoff : *First Contacts in Polynesia : The Samoan Case (1722–1848)*, Canberra : Australia National University Press, 2008 : 159.

¹³ G. R. Ward : «Polynésie... », *op.cit.*

¹⁴ Une duplicité français-tahitien peut être observée au niveau des titres des parties, des nouvelles : Prologue, Clochard!, Heiva, Pōura, Taetaevao, Tahitian psycho, La piste, Chère Maman, J'y suis j'y reste, «Siki zoo frère», Animara – Épilogue.

¹⁵ Ā'AMU : Récit, conte, sornettes, légende (faits réels ou imaginaires). Source : *Dictionnaire de l'Académie Tahitienne (Fare Vāna'a)*, désormais *DictFV*, [En ligne], www.farevaana.pf/dictionnaire.php ITI : *adj.* petit. *Ibid.* MA'AMA'A (pa'umotu : MAGAMAGA) : Fou, idiot, stupide, insensé. *Ibid.*

¹⁶ P. Sultan : *La scène littéraire postcoloniale*, Paris : Le Manuscrit, 2011 : 55–67.

¹⁷ *Ibid.* : 59.

Nous trouvons des mots, des expressions, des citations de plusieurs lignes en tahitien parsemées dans le texte, complétées par des mots ou des passages brefs en anglais et en allemand¹⁸. L'identité, les questions existentielles, les enjeux collectifs, polynésiens sont présentés comme liés, fusionnés avec une re(con)figuration constante de soi miroitée dans et par la musique (dépositaire, catalyseur ou déclencheur des mutations sentimentales). Certaines étapes, moments de l'évolution de l'auto-compréhension ont leur empreintes musicales dans le texte : la musicalité sous-tend l'ouvrage en tant que réseau substratif nourrissant la quête existentielle, philosophico-identitaire comme une spatialité implicite, latente, consubstantielle au texte. Les titres de chanson et les paroles citées servent également de points d'ancrage et de référence liés nettement au registre de la normalité qui se présentent comme des moments et réalisations organiquement liés à l'antipode mythique, irréel, fantastique, improbable (comme indique le titre aussi), faisant partie intégrante de la bidimensionnalité normalité-anormalité, réal-déréel¹⁹.

La langue principale du livre est le français, base et réceptacle, fondamentalement mais aussi un memento, un signe anamnétique constant de la colonisation, de l'histoire dominée. Comme l'auteur passe en revue des morceaux musicaux dans le Prologue, la narration de l'identité et la musicalité créent un tissu plurilingue et multiculturel, un syncrétisme et une continuité personnels qui complètent et approfondissent l'introduction auto-fictionnelle.

La musique m'accompagne comme mon ombre. Elle était là avant même que je ne prenne conscience de moi. Dans le bain de mère, je l'entendais, chantée par elle. Murmurée aussi en duo avec mon père. Mes premiers souvenirs me ramènent une mélodie, psalmodiée en rythme accompagné du mouvement de vague qui me ballottait sur les flots du sommeil²⁰.

Les morceaux musicaux fonctionnent comme des «référents culturels qui relèvent de processus identitaires différents²¹» : à l'arrière-plan de cette affirmation identitaire se trouve l'occidentalisation musicale, l'appropriation

¹⁸ À titre d'exemple les premières lignes de l'œuvre de Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem* (op. 45) : «Selig sind, die da leig tragen, denn sie sollen getröstet werden.» («Heureux les affligés : ils seront consolés.») P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa – Les gens de la folie*, Pirae : Au vent des îles, 2011 : 17. Pour la traduction française, conférez P. Bonnard : *L'évangile selon saint Matthieu*, Genève : Labor et Fides, 2002 : 55.

¹⁹ M. Duperray : *La folie et la méthode : Essai sur la déréalisation en littérature*, Paris : L'Harmattan, 2001 : 1–12.

²⁰ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa. . . , op.cit. : 7.*

²¹ J. Mallet : «Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola», *L'Homme et la Société* 126, 1997/4 : 37–48, p. 45.

des éléments culturels étrangers ainsi qu'une imprégnation profonde de la culture polynésienne ; c'est une appartenance culturelle et linguistique plurielle. L'auteur mentionne plusieurs genres polynésiens. Le *hīmene*²² est un genre musical polyphonique qui a subi l'influence des missionnaires mais qui a, néanmoins, gardé sa valeur traditionnelle également : le hīmene est une synthèse de cultures²³. *Hīmene nota* est un chant de style européen ayant une partition musicale²⁴. Le *hīmene tarava* est chanté *a capella* par une chorale et relève de la culture traditionnelle orale²⁵. Le *hīmene rī'au* est caractérisé par un rythme lent « aux architectures polyphoniques importées par les missionnaires²⁶ ». L'auteur cite quelques lignes du hīmene « *I haere mai nei oe e letu* » et le caractérise comme « l'expression de culpabilité inculquée par les missionnaires²⁷ ».

Les langues et différents types de musique servent d'intermédiaires affectifs pour symboliser la dialogicité, la polyphonie culturelles (souvent conflictuelle) et les manifestations des mouvements et hybridations psychiques : le texte, à la croisée des langues et des musiques, devient champ transférentiel assurant « l'augmentation de la néguentropie²⁸ », la densification et l'harmonisation de la diversité dans la perspective de l'unité.

Dans *Aamu iti māamāa*, Philippe Neuffer nous offre un laboratoire, un terrain d'expérimentation de l'entrelacement, de l'interpénétration du réel, du vécu avec le mythique et le mystique pour porter un regard neuf sur l'identité et la société polynésiennes, pour déstabiliser les « schémas comportementaux largement répandus²⁹ ». Dans les nouvelles analysées, on peut trouver un vaste échantillon de comportements inhabituels : le clochard sans nom³⁰, ce « fantôme de la rue³¹ » vit en « retrait des convenances et des contin-

²² HĪMENE (anglais : HYMN) : chant, cantique. *DictFV*.

²³ J.-F. Durban : *Les acteurs de la tradition en Polynésie française*, Paris : L'Harmattan, 2005 : 156.

²⁴ M. Mclean : *Weavers of Song : Polynesian Music and Dance*, Honolulu : University of Hawai'i Press, 1999 : 403–416.

²⁵ J.-F. Durban : *Les acteurs de la tradition en Polynésie française*, Paris : L'Harmattan, 2005 : 157.

²⁶ *Ibid.* : 158.

²⁷ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa...*, *op.cit.* : 9.

²⁸ G. Hierse : *Le féminin et la langue étrangère*, Paris : L'Harmattan, 2007 : 131–141.

²⁹ J.-F. Durban : *Le substrat de la tradition...*, *op.cit.* : III–III3.

³⁰ Malgré les affirmations de ne pas avoir de nom, il affirme à la fin de la nouvelle que son vrai nom est Maui. MAUI : *adj.* gauche (par opposition à droit) ; vieux cocotier qui a cessé de produire.

³¹ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa...*, *op.cit.* : 30.

gences matérielles³²». Il est une ombre errante qui passe son temps à regarder les gens passer, à mendier, à sillonner la ville et à faire le tour du parc Bougainville³³, du bassin de la Reine³⁴, de la plage de Taunoa³⁵, du marché de Papeete, la plage Sigogne³⁶. La mise en scène des phobies, l'expression des pathologies du comportement relèvent de la volonté déconstructrice des rituels sociaux codifiés, d'une mise à jour de l'étude méticuleuse des obsessions, des dépassements et transgressions normatifs, de l'identification de l'ailleurs nécessaire du point de vue critique dans le monde intérieur, dans la déréalisation³⁷ du monde intérieur. La «force imaginaire transfiguratrice» de l'irruption de l'anormalité souligne les rapports de force parfois psychotisants qui régissent la naissance et l'auto-définition du sujet, de la personnalité. De cette façon, Neuffer attire l'attention sur l'émergence problématique du sujet psycho-philosophique, culturel dans l'histoire et l'aire polynésienne.

Le rythme de la présentation de la réalité psychique, de la textualisation des vécus est aussi polyphonique et diversifiée que la juxtaposition enrichissante de la pluralité linguistique de l'imaginaire polynésien. Les contours des thèmes de l'acculturation et de l'identité dans l'univers îlien de la Polynésie française se dessinent dans l'écriture neufferienne dans un système de références musicales.

La musique me transporte et je l'aime car on m'a appris à l'écouter. [...] Les *hīmene nota*, les *tārava*, *rūāu*, Bimbo et Mantovani et Boney M³⁸.

³² P. Brenot : *Le génie et la folie*, Paris : Odile Jacob, 2007 : 70.

³³ Place Albert I^{er}, autrefois lieu de rencontres et de cérémonies qui est appelé après l'installation du buste en bronze de Bougainville place Bougainville par les habitants. C'était également le lieu de la cérémonie lors de laquelle le roi Pomare V a consacré la cessation de Tahiti à la France (29 juin 1880). S. Faessel : *Visions des îles : Tahiti et l'imaginaire européen*, Paris : L'Harmattan, 2006 : 25-34.

³⁴ Le bassin abrite les vestiges du palais royal (construit pour Pomare IV) longés par la rivière Papeete. D. Stanley : *Tahiti*, Berkeley : Avalon, 2011 : 260.

³⁵ Les plages et baies avaient toujours en Polynésie une histoire de significations, une véritable syntaxe et hiérarchie en tant que lieux de rencontres et de transferts, mais aussi en tant que symboles de l'opposition : «The beach at Tahiti had a grammar. Its meaning came out of the paradoxes of violence and quiet, sea and land, stranger and native, politics and cosmology». La plage de Taunoa a servi d'escale temporaire à la *Bounty*. G. Dening : *Mr Blight's Bad Language : Passion, Power and Theatre on the Bounty*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992 : 175-188.

³⁶ Nommé d'après Lucien Sigogne, maire de Papeete entre 1917 et 1920. Voir F. Cheung : *Tahiti et ses îles (1919-1945)*, Paris : L'Harmattan, 1998 : 27-46, 281.

³⁷ S. Bollut : *Autorité et Démocratie*, Paris : L'Harmattan, 2010 : 159-168.

³⁸ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa*. . . , *op.cit.* : 7.

Des cassettes clandestines venues de Suisse porteuses d'espoir, Maiden, Malmsteen et autres Metallica [...] aucun opéra n'a résonné en moi comme la musique sacrée l'a fait au travers du requiem allemand de Brahms³⁹.

Avec Boney M., le disco est entré dans notre maison, remplaçant un temps le gospel des Golden Gate Quartet ou le blues de Big Bill Brounzy. [...] C'est à ce moment que j'ai adulé John Travolta et les Bee Gee's, Abba [...] ⁴⁰.

Après Bimbo sont arrivés les Tahiti Cool toujours de chez Manuiti. L'esprit de Mantovani a donc encore hanté les haut-parleurs de la maison. . . ⁴¹

Les impressions et idées qui naissent de l'écoute d'un album reggae lient la réalité des adolescents de Huahine, les souvenirs personnels du *motu*⁴² de Tefarerii et les analyses philosophiques implicites sur les différences, la liberté et la solidarité concernant les ghettos de Kingston, l'Éthiopie, les Indiens arawaks : « L'exode et l'acculturation sont identiques [...] ⁴³ ». La musique est une matière agglutinante qui prend le rôle d'un médiateur spatial, temporel et mental. L'auteur explicite le foisonnement de l'inconscient, de l'invisible, des éléments centraux de l'imaginaire ; la folie apparaît dans le texte comme un moyen pour libérer l'inconscient, les instincts refoulés, pour mettre en relief les métissages, brassages ethniques, les échanges interculturels⁴⁴ tout en conservant la trame humaine générale, l'applicabilité universelle⁴⁵.

Cette écriture représente une zone de transition entre langues, cultures, identités, continents et imaginaires qui s'interpénètrent, se complètent, se modifient, se confrontent et se réconcilient. Il s'agit d'une illustration et d'une mise en valeur des différents degrés de cohabitation des divergences dont le texte est le miroir linguistique. Philippe Neuffer cherche à analyser, à sonder la conscience collective, à renouveler les rapports à l'espace, à l'héritage, à inventorier, méditer et recomposer les différents aspects de l'ap-

³⁹ *Ibid.* : 8.

⁴⁰ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa...*, *op.cit.* : 12.

⁴¹ *Ibid.* : 13.

⁴² Îlot de sable corallien. Voir A. W. Duprel : *Le bleu qui fait mal aux yeux*, Papeete : Les Éditions de Tahiti, 2004 : 35.

⁴³ P. T. Neuffer : *Aamu iti māamāa...*, *op.cit.* : 14.

⁴⁴ J.-F. Durban : *Le substrat de la tradition...*, *op.cit.* : 15.

⁴⁵ Voir également la problématisation de la constitution du sujet par rapport aux relations de pouvoir, à l'instrumentalisation et à la domination politique du sujet dans la théorie foucauldienne, explicitée dans S. Chebili : *Foucault et la psychologie*, Paris : L'Harmattan, 2005 : 78-87. et N. Riahi : *Michel Foucault : Subjectivité, Pouvoir, Éthique*, Paris : L'Harmattan, 2011 : 179-189.

partenance culturelle⁴⁶, identitaire. L'approche neufferienne consiste donc partiellement en la présentation indirecte d'enjeux culturels et identitaires, de dynamismes archipéliques endogènes réorganisés et retravaillés dans une perspective humaine plus globale, dans le cadre d'un réaménagement psychique et philosophique dissimulé par le motif de la folie qui devient dans le texte le topos de la renégociation.

⁴⁶ P.-M. Decoudras & K. Soye : « Médiation spatiale : mise en place de la réserve de biosphère des Tuamotu à Fakarava », in : J.-M. Lebigre & P.-M. Decoudras (dir.) : *Les aires protégées insulaires et littorales tropicales*, Bordeaux : CRET, 2003 : 149-164.

NON-PRISE EN CHARGE ET ÉVIDENTIALITÉ À TRAVERS LES LANGUES : LE CAS DU CONDITIONNEL ÉPISTÉMIQUE

ANDREA TÓTH

Université de Debrecen
toth_andrea@vipmail.hu

Abstract: This paper aims to discuss the values associated with the French epistemic conditional and to give an overview of its discursive functions, as well as of their rendering in the process of translation. Our investigations are based on a journalistic parallel corpus. Our method is contrastive in that we make remarks as to the extent to which equivalence is reached in the target text with respect to the speaker's commitment and the diversification of uttering sources.

Keywords: epistemic conditional; evidentiality; commitment; translation

Le présent article vise à étudier les valeurs que le conditionnel épistémique peut prendre en termes de prise en charge et évidentialité, ainsi que les effets qu'il exerce sur le discours. Nous nous appuyerons sur des exemples attestés, pris dans un corpus journalistique. Nous analyserons leurs traductions hongroises pour formuler des constatations en ce qui concerne le transfert des valeurs et des effets du conditionnel épistémique lors de la traduction.

D'habitude, on fait distinction entre, au moins, trois emplois du conditionnel : un emploi est réservé à la lecture temporelle, un deuxième à la lecture modale, et enfin, un troisième à la lecture épistémique. Nous adoptons la dénomination *conditionnel épistémique* (CE) pour ce troisième type — terme qui nous paraît le plus neutre dans cette abondance de dénominations que connaît la littérature. Les autres termes («journalistique», «évidentiel», «d'emprunt», «de rumeur», «de non-prise en charge», «d'altérité énonciative», «de l'information incertaine», etc.) sont déjà connotés d'une prise de position quant à la façon dont on aborde cet emploi.

Il existe trois traits à partir desquels la lecture épistémique est définie : l'information est présentée comme étant incertaine (trait modal), empruntée à autrui (trait évidentiel), et finalement, non-assumée par le locuteur (trait aléthique). Reste à savoir si ces trois traits sont simultanément présents dans chaque occurrence et s'ils ont le même poids.

Dendale (1993) considère que le CE présente toujours le trait évidentiel qui se double soit de l'un des deux autres traits, soit des deux. La valeur de base est, pour lui, la valeur évidentielle. D'autant plus que les deux autres valeurs sont instables et variables. Il estime que la valeur aléthique n'est pas toujours celle de la non-prise en charge mais peut être celle de *vérité-pour-le-locuteur* ou *fausseté-pour-le-locuteur*. Selon lui, la même chose vaut pour la valeur modale : au lieu de l'incertitude, valeur qu'il prend habituellement, il peut exprimer un doute.

Pour Abouda (2001), la valeur basique du CE est l'expression d'une non-prise en charge, d'une non-assomption de son énoncé par le locuteur. Néanmoins, il ne remet pas en cause la présence systématique de la valeur évidentielle (testimoniale) qui établit selon lui un rapport de conséquence avec la valeur aléthique de non-prise en charge. Pour lui, le CE se présente comme un moyen permettant au locuteur de ne pas se prononcer sur la valeur de vérité de l'énoncé. Que l'expression d'une non-prise en charge soit la valeur de base du CE est soutenu par le fait que l'emploi du CE est compatible avec toutes les modalisations aléthiques possibles de la source, à la différence des autres temps de l'indicatif qui, tous, marquent une prise en charge.

Selon Kronning (2012), le CE est un marqueur grammatical mixte exprimant, d'une part, la modalisation zéro : le locuteur refuse de prendre en charge le contenu cognitif de l'énoncé (et n'exprime pas d'incertitude ou de probabilité), ce en quoi c'est un marqueur modal. D'autre part, il exprime une médiation épistémique (l'emprunt à autrui), ce en quoi se manifeste le caractère évidentiel du marqueur. Le CE s'inscrit, dans la plupart des cas, dans un cadre de discours où il exprime un refus de prise en charge de la part du locuteur, à la différence d'une proposition encadrée à l'indicatif, qui, quant à elle, n'exprime qu'une absence de prise en charge. C'est le degré d'intensité de la distanciation épistémique qui est différent, c'est-à-dire, au conditionnel, la distanciation est plus emphatique. C'est l'une des fonctions discursives qu'il remplit : sa fonction rhétorique consiste donc à introduire une gradation de l'intensité distanciatrice. Kronning étudie encore les fonctions discursives pragmatique et textuelle : le CE permet de minimiser ou

dissimuler l'implication du locuteur (fonction pragmatique), et il sert de marqueur à la délimitation des cadres de discours (fonction textuelle).

Après avoir procédé à un recensement du statut du CE dans la littérature, nous nous proposons d'étudier le transfert des valeurs (modale, aléthique et évidentielle) du CE dans les articles traduits. Nous nous engageons à évaluer si les fonctions discursives du CE peuvent être retrouvées, assurées éventuellement par d'autres moyens, dans le texte cible.

En hongrois, il n'existe pas de marqueur grammatical servant à exprimer l'évidentialité : le fait que l'information a été empruntée à autrui. Tout au plus, on peut recourir à des moyens lexicaux, introduisant les propos rapportés par un groupe nominal contenant p.ex. la postposition *szerint* «selon». En outre, le conditionnel ne fonctionne pas, d'habitude, en tant que marqueur de la non-prise en charge, il est beaucoup moins fréquemment utilisé à ces fins dans la pratique journalistique hongroise. C'est aussi au niveau du lexique qu'on peut recourir lorsqu'il s'agit de rendre les effets de modalisation de l'information, de la présenter comme incertaine ou douteuse.

Notre corpus est constitué de 70 articles du *Monde Diplomatique* et de leurs traductions parues dans l'édition hongroise. Nous avons trouvé 414 conditionnels dont 57 ont été identifiés en tant que CE. Pour le repérage, nous nous sommes servis du logiciel textométrique *Trameur* qui intègre *Tree-tagger*, un module d'étiquetage morpho-syntaxique. L'unité dans laquelle nous considérons les occurrences relevées est celle du paragraphe entier. En élargissant la sphère de notre investigation de la phrase dans laquelle apparaît le conditionnel au paragraphe, nous avons essayé de minimiser les pertes de sens et de prendre en considération un cotexte pertinent maximal, ce qui permet d'accéder à d'éventuelles inférences.

Dans notre conception, le CE présente toujours les traits évidentiel et aléthique. Dans ce dernier, il ne peut prendre d'autre valeur que celle de la non-prise en charge. Avec Kronning (2012 : 86), nous estimons que le CE établit un domaine de médiation, à l'extérieur duquel le locuteur peut exprimer une attitude épistémique variable : il peut infirmer ou confirmer le point de vue défendu par autrui. C'est en rattachant des informations à caractère évaluatif à la source ou au contenu de l'énoncé qu'il peut exprimer une attitude dubitative ou non-dubitative.

Les deux valeurs de base que le CE exprime sont donc celles d'emprunt et de non-assomption. Comment sont-elles rendues dans la traduction ? L'idée de la médiation peut facilement être rendue par des moyens lexicaux tels que *szerint* 'selon'. Une fois le contenu médiatisé, le locuteur, n'étant pas la

source d'une information, n'est pas censé se porter garant de sa valeur de vérité. Lorsqu'il s'agit de médiation, la question de la (non-)prise en charge est peu pertinente. Mais le CE peut être employé sans la spécification d'une source, il peut assurer l'idée de l'emprunt tout seul. Dans ces cas-là, le traducteur doit signaler d'une certaine façon que le locuteur n'est pas la source (et n'assume pas l'information), ne soit-ce que par des termes généraux (*állítólag* « prétendument » p. ex.).

Au lieu d'une non-prise en charge, on attribue souvent au CE les valeurs *vérité-pour-le-locuteur* ou *fausseté-pour-le-locuteur*. Dans notre corpus, nous n'avons pas pu relever d'occurrence où le locuteur confirme une proposition au CE et lui attribue, même rétroactivement, en y rattachant des informations, le statut de vérité. Nous empruntons l'exemple de Dendale (1993 : 171). (1) est censé illustrer sa position selon laquelle le locuteur prend pour vrai la proposition au CE. L'exemple est critiqué par Abouda pour être difficilement acceptable ou incomplet (2001 : 280). Selon cette critique, la conclusion à l'indicatif, qui sert d'argument pour Dendale quant à la valeur *vérité-pour-le-locuteur* du CE, peut avoir d'autres prémisses que la proposition au CE, mais éventuellement écartées du cotexte.

- (1) Ce matin la flotte britannique aurait quitté le port de Portsmouth. Le gouvernement britannique a déclenché ainsi le compte à rebours pour la guerre des Malouines.

Nous avons pu relever un exemple pareil : à première vue, on pourrait penser que dans (2), le locuteur attribue une valeur de vérité au CE. Cependant, le fait que le sujet (*clans oligarchiques ukrainiens*) est au pluriel indique qu'il devait y avoir, dans ce qui précède le CE, d'autres assertions concernant d'autres clans que celui de Viktor Pintchouk. C'est-à-dire, l'emploi du CE n'implique pas de statut de vérité, attribué au fait rapporté. Nous reviendrons sur (2) plus tard.

- (2) Son principal argentier [de Mme Timochenko, candidate aux élections] *serait* le richissime Viktor Pintchouk, gendre de l'ancien président Koutchma et ex-mentor de M. Ianoukovitch en 2004. Les différents clans oligarchiques ukrainiens, conscients de l'intérêt de garder de bonnes relations avec la Russie, se sont donc assurés de la docilité des principaux candidats.

De nombreux exemples prouvent que l'énoncé au CE peut exprimer une attitude dubitative et peut favoriser une interprétation selon laquelle le locuteur prend la proposition au CE pour faux. Cependant, la valeur de fausseté ne découle pas du CE seul. Dans (3), le locuteur signale que l'idée exprimée ne vient pas de lui. En même temps, il refuse de prendre en charge ces propos, ce dont on connaîtra les motifs dans la phrase suivante lorsqu'il les qualifie d'*idées reçues*. Mais le CE n'assure pas, à lui seul, que le locuteur tient pour faux les propos, c'est seulement le contexte qui lui attribue cette valeur de fausseté. Le traducteur a choisi d'introduire les propos par *eszerint* «selon ce qui précède», ce par quoi il ouvre un domaine de médiation, tout comme le CE.

- (3) a. On oppose souvent la production industrielle en France et en Chine : *il y aurait*, d'un côté, un « modèle chinois » caractérisé par la copie des savoir-faire, une main-d'œuvre peu qualifiée et des produits de faible qualité ; de l'autre, un « modèle français » plus innovant, avec une maîtrise supérieure de la fabrication et des productions de meilleure tenue. L'étude comparative de l'organisation du travail chez Renault Trucks et chez son partenaire Dongfeng *met à mal ces idées reçues*.
- b. Gyakran állítják szembe a francia és a kínai termelést. *Eszerint az ún. „kínai modell” jellemzője a know-how pusztá másolása, a kevésbé kvalifikált munkaerő és rossz minőségű végtermék. A „francia modell”, ezzel szemben innovatívabb, magasabb technikai nívóval rendelkezik, és jó minőségű terméket hoz létre. A Renault Trucks és kínai partnere, a Dongfeng munkaszervezésének összehasonlító tanulmányozása azonban megkérdőjelezi ezt a sztereotípiát.*

Le troisième trait, celui que nous appelons modal, nous semble additionnel. Si la valeur d'incertitude est présente, ce caractère non-confirmé découle plutôt de la non-assomption et se présente comme motif potentiel du refus de prise en charge.

Dans (4), le locuteur se sert d'un CE au passé pour exprimer qu'il prend ses distances par rapport à une information empruntée à une source non déterminée. D'où on peut conclure soit que l'événement s'est produit, soit que non. En hongrois, rien ne signale la réserve du locuteur, et en plus, la traduction ne déclenche pas l'interprétation selon laquelle les événements tiennent un rapport de conséquence, interprétation suggérée par le texte français.

- (4) a. Les responsables pakistanais ont fermement condamné l'attaque, laissant entendre qu'une autre intrusion ne serait plus tolérée. Et le président Obama *y aurait effectivement renoncé*.
- b. A pakisztáni vezetők határozottan elítélték a támadást, és kijelentették, hogy nem tűnnek el több, a területeikre történő behatolást. Obama elnök ténylegesen felhagyott a pakisztáni területek közvetlen megtámadásával.

Nombreux exemples montrent que le caractère approximatif, le trait «non encore vérifié» peut être rendu en hongrois sans difficulté, surtout à l'aide d'une modalisation avec les marqueurs de possibilité *-hat/-het*, comme le montre (5).

- (5) a. Les gosses des rues *seraient* une centaine de millions à travers le monde.
- b. Világszerte vagy százmillióra *tehető* az utcán tanyázó gyermekek száma.

Pour exprimer une non-prise en charge, on peut recourir soit au conditionnel, soit à l'encadrement du contenu à ne pas prendre en charge dans une structure introduite par *selon*. Tous deux opèrent une non-prise en charge, la deuxième option signale une absence tandis que la première un véritable refus de prise en charge. Si un conditionnel est intégré dans ce qu'on appelle un cadre de discours (Charolles 1997), il en résulte une distanciation beaucoup plus emphatique. C'est donc doubler la force emphatique de distanciation qu'un conditionnel encadré a pour fonction rhétorique selon Kronning (2012 : 91).

Dans (6), les faits de la première phrase sont rapportés au CE et se trouvent dans un cadre de discours initié par *selon*. Le cadre de discours étant discontinu (la deuxième phrase contient des faits assertés), ce sont les CE qui servent d'indices et nous suggèrent que les actes rapportés relèvent de la source *acte d'accusation*. Même si la double distance ne peut pas être rendue en hongrois, la traduction rattache les faits au CE à leur source, en l'évoquant par *a gyanú szerint*.

- (6) a. *Selon l'acte d'accusation*, dressé lors du procès devant le tribunal du canton de Zoug (Suisse) en mars 2008, les prévenus *auraient détourné* 70 millions d'euros payés par la chaîne de télévision Globo

(Brésil) et l'agence de publicité Dentsu (Japon) pour leur acheter les droits de diffusion des Coupes du monde 2002 et 2006. Bien que M. Weber, considéré par les enquêteurs comme le cœur d'un «système de corruption», et ses collaborateurs refusent de révéler les noms des destinataires de ces «commission», deux dignitaires de la FIFA sont formellement identifiés. Il s'agit du président de la Confédération sud-américaine de football, M. Nicolás Leoz, qui *aurait perçu* 211 625 francs suisses (147 518 euros) en janvier et en mai 2000, et de l'ancien président de la fédération de football de Tanzanie, M. Muhidin Ndolanga, qui *aurait touché* de son côté 15 975 francs suisses (11 138 euros) en décembre 1999.

- b. A vádirat szerint, amelyet az ügyész 2008 márciusában ismertetett a svájci Zoug kanton bírósági tárgyalásán, a gyanúsítottak 70 millió eurót sikkasztottak el. Az összeget a brazil Globo és a japán Dentsu csatornák fizették nekik a 2002-es, illetve a 2006-os világbajnokság sugárzási jogaiért. Bár Weber, akit a nyomozók a „korrupciós rendszer” motorjának tartottak, társaival nem árulta el e „jutalékok” címzettjeinek nevét, mégis sikerült minden kétséget kizáróan azonosítani a FIFA két magas rangú tisztviselőjét. Az egyikük Nicolas Leoz, a Dél-Amerikai Labdarúgó Liga elnöke volt, aki *a gyanú szerint* 2000 januárjában és májusában 211 625 svájci frankot (147 518 eurót) kapott, a másikuk pedig Muhidin Ndolanga, a Tanzániai Labdarúgó Szövetség egykori elnöke, aki a maga részéről 1999 decemberében 15 975 svájci frankot (11 138 euró) tett zsebre.

Le CE peut fonctionner comme un marqueur textuel qui nous aide à délimiter les cadres de discours. En l'absence d'initiateurs de cadre de discours, tels qu'une structure en *selon*, le CE peut servir à nous signaler qu'on entre dans un univers d'énonciation, différent de l'univers du locuteur. C'est une spécificité du CE de permettre une médiatisation sans qu'on doive préciser l'énonciateur-source. Nous reprenons (2), ici en (7), présenté dans un contexte élargi. Dans cette séquence, aucun autre indice ne marque que le locuteur n'assume pas toutes les informations. Il fait une différenciation entre elles en les attribuant à un autre énonciateur, à l'aide d'un CE.

- (7) Au-delà des discours, les coulisses de la campagne électorale éclairent à leur manière les objectifs des candidats. M. Ianoukovitch s'est entouré de conseillers en communication américains, plutôt proches du Parti

républicain. Mais le chef de l'opposition est financé en bonne partie par l'oligarque Rinat Akhmetov, première fortune d'Ukraine. Ce milliardaire, roi du Donbass, région industrielle de l'est du pays, n'a jamais caché ses sympathies pour la Russie, même s'il se méfie de son influence dans le domaine économique. M. Dmitri Firtach, un homme d'affaires ukrainien trouble, aux solides connexions russes, *mettrait aussi la main au pot*, et *financerait* tout à la fois MM. Ianoukovitch et Iatsejniouk. Mme Timochenko, qui mène pour l'instant une campagne de communication brillante, a choisi la compagnie AKPD, responsable de la campagne victorieuse de M. Barack Obama en 2008. Son principal argentier *serait* le richissime Viktor Pintchouk, gendre de l'ancien président Koutchma et ex-mentor de M. Ianoukovitch en 2004. Les différents clans oligarchiques ukrainiens, conscients de l'intérêt de garder de bonnes relations avec la Russie, se sont donc assurés de la docilité des principaux candidats.

La différenciation entre les assertions assumées et non-prises en charges ne ressort pas de la traduction, elles se trouvent sur un pied d'égalité. Ainsi présentées, elles sont interprétées comme émanant de la responsabilité du locuteur. D'où on pourrait penser qu'il est prêt à se porter garant de la fiabilité des informations.

- (8) A választási kampány kulisszái mögött felsejlik a jelöltek valódi törekvése is. Janukovics amerikai spin doctor-okkal (a politikai-, PR-tanácsadók enyhén pejoratív felhangú elnevezése) vette körül magát, akik inkább a republikánusokhoz állnak közel. De az ellenzék vezérének nagyrészt Ukrajna leggazdagabb embere, Rinat Ahmetov oligarcha pénzeli. A „Donbassz”, a Donyeci-medence, azaz a keleti országrész iparvidékének milliárdos-királya sohasem tagadta Oroszországhoz fűződő szimpátiáját—még ha bizalmatlan is az orosz gazdasági befolyással szemben. Dmitrij Firtas, egy másik kétes hátterű, szintén határozott orosz kapcsolatokkal rendelkező ukrán üzletember keze is benne van a játékban: egyszerre finanszírozza Janukovicsot és Jacenjuket. Julija Timosenko a maga részéről az AKPD nevű PR-ügynökséget választotta, amely 2008-ban Barack Obama kampányát vezényelte le. Legfőbb szponzora a dúsgazdag Viktor Pinczuk, Kucsma ex-elnök veje és Janukovics 2004-es támogatója. A különböző ukrán oligarcha-klánok így tulajdonképpen függőségben tartják a legfontosabb jelölteket, hogy Oroszországhoz kötődő jó viszonyuk ne szenvedhessen csorbát.

Bibliographie

- Abouda, L. (2001) : Les emplois journalistique, polémique, et atténuatif du conditionnel. Un traitement unitaire. In : P. Dendale & L. Tasmowski (eds.) *Le conditionnel en français*, Metz : Université de Metz. 277–294.
- Charolles, M. (1997) : L'encadrement du discours : Univers, champs, domaines et espaces. *Cahier de Recherche Linguistique* 6 : 1–73.
- Dendale, P. (1993) : Le conditionnel de *l'information incertaine* : marqueur modal ou marqueur évidentiel ? In : G. Hilty (ed.) *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zürich (6–11 avril 1992)*, Tübingen : Francke. 165–176.
- Kronning, H. (2012) : Le conditionnel épistémique : propriétés et fonctions discursives. *Langue française* 173 : 83–97.

« COMME L'ODEUR DE LA FLEUR OU LE GOÛT DU VIN »*

TÍMEA LÁSZLÓ

Université Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba
tlaszlo@mentha.hu

Abstract: The article undertakes the task to compare the prosodic features of French and Hungarian. We will consider the manifestations and characteristics of the rhythm, stress and intonation of the two languages. The paper briefly reviews phonetic theories, linguistic definitions and provides poetic examples for the presentation of the musicality of the languages, and offers methodological means to understand and correct prosodic mistakes. Rhythm, stress and intonation as illustrated by poems, dialogues and gestures are remembered more easily. The article would like make teachers aware of the importance of teaching prosodic elements.

Keywords: prosodic features; rhythm; stress; intonation

Mon étude est consacrée à l'analyse de la musicalité de la langue française en contraste avec celle de la langue hongroise. Je me concentrerai plus particulièrement sur l'étude du rythme, de l'accentuation et de l'intonation, en soulignant les différences entre les deux langues.

Ces connaissances prosodiques ne sont pas, en général, explicitées en cours de langue même si les différences sont remarquables entre les deux langues en question. La prosodie joue un rôle très important dans la compréhension et dans la production des discours oraux. Ces caractéristiques phonétiques suprasegmentales sont souvent liées à d'autres phénomènes linguistiques, comme les liaisons ou les élisions, ce qui rend la production orale encore plus complexe.

Ce travail cherche à répondre aux questions suivantes :

* Citation de Zoltán Kodály: *Sur la détérioration de notre prononciation.*

- Quelles théories s'occupent de la description de ces faits linguistiques et comment peuvent-elles rendre service aux enseignants ?
- Comment pourrait-on conceptualiser les caractéristiques prosodiques en classe de langue et sensibiliser les apprenants à ces phénomènes en vue d'une acquisition simple et efficace de la bonne prononciation ?

Du point de vue phonétique, la production de la parole est divisée en deux systèmes. La production des sons et des suites de sons—autrement dit l'articulation—est étudiée par la phonétique segmentale. Elle est en rapport direct avec la compréhension lexicale des informations.

La phonétique suprasegmentale—autrement dit la prosodie—étudie la parole au-dessus ou au-dessous du niveau des sons et de l'articulation. Elle est en rapport avec la segmentation et la mise en relief émotive des informations.

La production des sons—analysée et décrite par la phonétique—est une activité consciente, que le locuteur contrôle et corrige, tandis que la production prosodique est inconsciente, elle n'est ni planifiée, ni contrôlée ou corrigée par le locuteur.

Le mot grec *prosodia* signifie le chant dont on accompagne un instrument, puis la cadence des vers, l'accent du mot et enfin la quantité longue ou brève des syllabes, qui déterminent la justesse des vers¹.

Quand on parle de la prosodie on peut observer des phénomènes prosodiques tels que : le rythme, l'accentuation, l'intonation, le débit, les pauses, le volume et le ton.

Chacun de ces phénomènes linguistiques se manifeste physiquement par des variations au niveau de la fréquence, de la hauteur, de l'intensité et/ou de la durée des sons.

Le phénomène du rythme est universel. Le rythme est présent dans la nature, dans la vie des êtres humains, dans le mouvement, dans la musique et dans les langues également. Chaque langue a son propre rythme interne qui donne une ossature métrique à la parole (Honbolygó 2009). La parole est un comportement rythmique (Gósy 2004: 212).

La pulsation d'une langue est très caractéristique, elle est liée au retour régulier des syllabes accentuées. Les nouveau-nés reconnaissent le rythme de leur langue maternelle à partir de leur cinquième mois (Weber in Honbolygó 2009: 87). En même temps on ne peut pas décrire cette pulsation ressentie avec des outils scientifiques (Gósy 2004: 214).

¹ <http://dictionnaire.sensagent.com/prosodie/fr-fr/>

Dans la langue hongroise, le rythme est lié à la durée des syllabes. Il est produit par la variation régulière des syllabes courtes et longues. La longueur d'une syllabe est définie par la longueur de la voyelle qui en est le cœur et est influencée également par le nombre de consonnes se trouvant dans une syllabe.

Les syllabes, dans la langue hongroise, peuvent être très courtes : une consonne et une voyelle courte (*ba-ja, ha-ja, fe-je*), courtes : une voyelle courte est suivie d'une consonne (*fal, fej, szem*), mi-longues : une voyelle longue clôt la syllabe ou une voyelle courte est suivie de deux consonnes (*fű, tó, pont, orr*), longue : avec une voyelle longue et une consonne (*bőr, cár, kér*), très longues : la voyelle longue est suivie de deux consonnes (*győzz, pánt*) (Thoroczkay 2011: 275).

Dans la langue française, le rythme est donné par l'allongement de la voyelle dans les syllabes accentuées. Les voyelles et ainsi les syllabes ne sont pas courtes ou longues comme dans la langue hongroise mais, dans une position accentuée, les syllabes seront allongées. La syllabe accentuée est la dernière syllabe d'un groupe rythmique.

Un groupe rythmique est une succession ininterrompue de syllabes qui correspondent à une unité de sens mettant en valeur une structure syntaxique. (Lauret 2007) Le groupe rythmique est suivi d'une pause (*j'ai 21 ans/félicitations* (5 syllabes), *jetèm* (2)). Les démarcations sont plus fréquentes et les groupes rythmiques sont plus courts quand la compréhension est perturbée.

Le français est caractérisé par l'eurythmie, par un équilibre temporel de la longueur des groupes rythmiques formant des énoncés qui donnent une pulsation régulière à la langue française. Le déséquilibre rythmique entre les unités de longueur différente entraînera dans l'énonciation une accélération du débit pour les unités plus longues, et un ralentissement de l'unité plus courte (Wioland 1991) Exemple : *Je... vais/au ciné... ma/cet après-midi.*

Pour travailler le rythme en classe, il faut d'abord faire des exercices d'observation sans la parole. On peut commencer par l'observation des différents rythmes autour de nous : le mouvement des gens, le battement du cœur, le rythme d'inspiration et d'expiration de notre corps. Puis il faut reproduire les rythmes par des gestes en employant des débits différents. On peut taper dans les mains, frapper sur la table ou bien utiliser les logatomes (*tititá, tátititátá, dadadaaa, dadadaaa, dadadadaaaa*). En utilisant des métaphores sportives : le hongrois est un ballon de basket qui rebondit et le français est une boule de bowling qui roule. Le but de ces exercices est la conceptualisation de la pulsa-

tion qui donne l'arrière-plan de tous les mouvements répétitifs. Les meilleurs supports pour l'acquisition sont les petits poèmes, comptines, chansons de la langue donnée. En classe, faisons des exercices pour faire identifier et faire reproduire le rythme par la voix et par le corps, c'est-à-dire par les gestes. Ces jeux sont très vivants, ludiques, amusants et en dehors de conceptualiser la pulsation de la langue, ils augmentent la concentration des élèves. Les jeux de langage, par exemple les phrases en canon, les conversations rythmiques, les histoires racontées sur des rythmes de valse ou de marche créent une véritable musique parlée.

Pour donner un exemple de conceptualisation du rythme du hongrois, rythmons des vers choisis pour mettre en valeur la longueur des syllabes. Les paroles seront complétées par des gestes. *Pa-ri-pám cso-da-szép pej-kó: ti-ti-taa, ti-ti-taa, taa-taa*. Ensuite, on rythme le poème en tapant le rythme contraire dans les mains : *taa-ti-ti, taa-ti-ti, ti-ti ti-ti* en mettant dessus les syllabes.

Pour donner un exemple français, on propose les exercices rythmiques de Régine Llorca. Elle propose de transformer l'accent en clique. Essayons de réciter rythmiquement et sur une musique, comme un refrain musical, les ingrédients d'une recette. L'essentiel est de trouver des groupes rythmiques de même longueur. *Qu'est-ce qu'on met dans un gâteau ? De la fariine, et puis du suucre, de la levuuure et puis quoi d'auutre ? Du chocolaat et des amaandes et puis des oeuuufs et puis quoi d'auutre ?*

Ces exercices doivent être vus en vidéo pour pouvoir être reproduits en classe².

Un autre jeu de langage pour faire sentir la pulsation de la langue française est de rassembler – par exemple à partir du manuel — les groupes rythmiques au nombre identique de syllabes et de les associer en énoncés en construisant des dialogues rythmiques³. Un exemple pour un dialogue de 2 syllabes :

- Bonjour !
- Philippe ! Ça va ?
- Très bien. Et toi ?
- Ça va.

On peut faire des répliques avec 3 syllabes également :

² <http://francparler-oif.org/FP/articles/llorca2008.htm#q7>.

³ On peut trouver des dialogues très amusants dans la revue *Français dans le monde* (n° 172, Wioland : Prenez le temps).

- Tu veux quoi ? Un café ? Un coca ?
- Un lait fraise, stp.
- Cigarette ?
- Non, merci. Je ne fume plus.

Le rythme du français ne peut pas être séparé au niveau de la production des autres paramètres rythmico-mélodiques de la langue comme l'accentuation et l'intonation.

L'accentuation consiste en la mise en relief de certains éléments de nos propos. La mise en relief aide le locuteur à mieux saisir et à mieux retenir les éléments importants d'un message. La fonction de l'accentuation est de découper la chaîne sonore en unités de sens. L'intercompréhension entre locuteurs dépend en grande partie de la bonne accentuation qui est plus ou moins synonyme de bonne prononciation. On est toujours obligé de s'adapter à celui à qui on parle pour se faire comprendre. En langue étrangère comme en langue maternelle, il faut bien choisir le débit, produire le volume nécessaire en parlant et respecter les règles d'accentuation de la langue donnée. Une accentuation trop étrange, très différente de l'accentuation standard de la langue donnée peut être très fatigante pour les interlocuteurs natifs (et étrangers aussi) et peut perturber le repérage du sens.

Dans la phonétique, on appelle « accent » la mise en valeur physique d'une syllabe par rapport aux autres. Cette mise en relief est relative, elle est produite dans un contexte donné et elle est indépendante des valeurs physiquement mesurables (Gósy 2004 : 198). Quand on parle d'accents, on doit distinguer deux aspects. D'une part, au niveau de la production, l'accentuation est une activité musculaire en rapport étroit avec l'expiration. D'autre part, au niveau de la réception, l'accentuation est un phénomène acoustique dont la perception est en rapport avec des connaissances des règles phonétiques. Sans la connaissance des règles phonétiques, la reproduction est difficile. L'intensité musculaire de la production des accents a été démontrée par les expériences électromyographiques d'Iván Fónagy (1958). Malgré l'émission plus intense, il semble que l'accent est un phénomène psychologique qui n'est pas définissable de façon phonétique et qui n'est pas toujours mesurable avec des outils scientifiques (Lieberman 1967 in Honbolygó 2009).

On a plusieurs possibilités pour accentuer un élément de la chaîne parlée : avec la hauteur, avec l'intensité, avec la durée et avec des pauses. Ces modes d'accentuation sont tous présents et utilisés dans les langues, mais leur hiérarchie et leur perception sont différentes dans les différentes langues. Pour un Hongrois, l'accent d'insistance est plus percevable que l'ac-

cent de hauteur ou de durée. L'ouïe d'un Français est plus aiguïlée pour un accent de durée que pour un accent d'insistance. Un Anglais perçoit le plus facilement l'accent de hauteur, ensuite la durée et l'accent d'intensité en troisième lieu (Gósy 2004 : 198). Ainsi, l'accentuation n'est pas tout à fait séparable des autres moyens de la segmentation : de l'intonation, c'est à dire de la variation de la hauteur ou de la tonalité de la voix. Il est donc difficile de distinguer les différents éléments acoustiques, les discours étant prosodiquement très complexes.

On peut différencier trois niveaux d'accentuation : l'accent des mots, des phrases et du texte. Du point de vue didactique, si on veut décrire l'accentuation du français, on explique que l'accent est toujours placé sur la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe rythmique (on dit aussi un groupe de souffle). En hongrois, c'est le contraire. Les Hongrois accentuent le début des mots et la première syllabe des groupes de souffle. L'accent hongrois est un accent d'intensité, tandis que l'accent français est un accent de durée qui consiste en l'allongement de la syllabe accentuée. Le déplacement de l'accent ne change pas la signification, ni dans le hongrois ni dans le français, mais il perturbe la segmentation, la perception des unités de sens. Exemple de Llorca (2008) : *les profs de français sont beaucoup, ils sont souvent devant l'ordinateur*. En accentuant différemment : *Les profs de français sont **beaucoup** et ils sont **souvent** devant l'ordinateur*. On peut facilement comprendre cette phrase de la façon suivante : *les profs de français sont beaux et ils sont sourds devant l'or*.

Pédagogiquement, pour faire conceptualiser l'accentuation des mots, on peut utiliser des énumérations : (*asztal, ajtó, tábla, számítógép, un puull, deux pantaloon, trois chemiiiiise...*) Les gestes appropriés permettent de mieux intérioriser ces accents. Le geste qui caractérise le hongrois est un geste tendu, vigoureux, un geste d'intensité. On peut par exemple frapper, taper des mains ou du pied, serrer le poing, pointer du doigt. En français, au contraire, on utilise un geste relâché, mou, allongé. Une activité conçue par Régine Llorca propose de faire jeter dans une poubelle tout ce qui nous paraît détestable (la corruption, la pollution, les maladies, la pauvreté, la xénophobie) en vue de faire sentir l'allongement de la dernière syllabe. D'après mes expériences en classe, une conceptualisation interactive et ludique de l'accent français contribue vraiment à la modification de la perception, à une meilleure compréhension et production de l'oral.

Au niveau du discours, les mots perdent leur autonomie phonétique et leur accent tonique. L'accent est mis sur l'unité de sens ou sur une unité

souffle. Ce deuxième terme révèle que les unités de sens sont séparées par des pauses. L'accent d'un groupe de mots est mis sur la première syllabe dans le cas du hongrois et sur la dernière syllabe dans le cas du français. Les hésitations (*ezt vagy azt? celui-ciii ou celui-laaaa?*) ou les reproches (*Mit csinálsz? Qu'est-ce que tu faiiis?*) comme énoncés émotifs peuvent favoriser la perception et la reproduction de la syllabe accentuée.

L'accent français a deux particularités phonétiques : l'accent fait ressortir la dernière syllabe en faisant appel à un excès de durée, et pour allonger la dernière syllabe, il faut parler en français avec une tension remarquable. Ce mode tendu peut être repéré dans la façon de parler des locuteurs français, on voit en général les muscles qui travaillent et les lèvres souvent projetés en avant. Or, le français est une langue à syllabation ouverte : les syllabes françaises se terminent par une voyelle, sauf pour la dernière syllabe. Les consonnes se rattachent aux voyelles suivantes, même si cette voyelle appartient à un autre mot (p. ex. /*ã-na-vjõ, de-zwa-zo/*) ce qui a pour conséquence le phénomène de l'enchaînement et le mode de prononciation croissant. La progressivité rythmique se retrouve au niveau des mots et au niveau des énoncés plus longs aussi. Par exemple : Elle a mal à la main : *ɛ/la/ma/la/la/mã*

L'accent français est souvent marqué par des procédés intonatifs et est complété par la montée ou la descente mélodique de la syllabe accentuée.

Ni le hongrois ni le français ne sont des langues tonales, mais ce sont des langues à intonation. Cela veut dire que la variation de la hauteur n'a pas de valeur distinctive au niveau du sens des mots comme dans le chinois, le vietnamien ou comme cela peut arriver dans certains cas dans quelques langues européens comme le norvégien. L'intonation se manifeste au niveau de l'énoncé pour distinguer certaines fonctions modales et émotives ou pour mettre en valeur certaines informations. Même s'il y a plus de ressemblances que de différences entre le hongrois et le français au niveau de l'intonation, chacun a ses spécificités mélodiques particulières.

«Le français «chante» beaucoup plus que le hongrois. Le hongrois est une langue relativement monotone avec une intonation légèrement descendante, ignorant le fausset et les sauts mélodiques brusques. Le français par contre est une langue où la moindre émotion, la moindre vivacité entraîne immédiatement des sauts et des chutes très sensibles» (Herman 1984:149). Néanmoins, comme il n'y a pas de modulation intonative à l'intérieur de la syllabe, et comme son rythme isosyllabique est très régulier, le français est considéré comme une langue peu chantante par rapport à l'italien par exemple (Intravia 2000:152).

L'intonation est la courbe mélodique de la parole qui se manifeste dans la variation de la hauteur de la voix. Elle est produite par la vibration des cordes vocales et elle est exprimée en Hz. La fréquence fondamentale est le nombre de cycles d'ouverture-fermeture des cordes vocales par seconde. La fréquence fondamentale, la hauteur naturelle de « euh » est de 100 Hz chez les hommes français, de 103 Hz chez les hommes hongrois, de 184 Hz chez les Hongroises, de 200 Hz chez les Françaises. Souvent quand on change de langue, on change de hauteur de voix inconsciemment, parce que les locuteurs des différentes langues ne parlent pas forcément à la même hauteur.

La variation de la courbe mélodique a une valeur communicative et émotive. Quand elle s'élève, la fréquence du nombre de vibrations augmente, la voix devient plus aiguë, elle met en relief une information, accentue, dynamise, donne un impact. La mélodie montante est plus tendue, plus active et traduit une attente. Quand la courbe mélodique s'abaisse, le nombre de vibrations diminue et la voix devient plus grave, on conclut, on donne des explications, on donne des informations supplémentaires, le propos est achevé, l'attente est satisfaite. On utilise la fréquence fondamentale et une intonation plate pour parler d'un ton naturel, pour parler d'une façon neutre. En général, on utilise trois registres : l'aigu, le moyen et le grave. Quand on veut exprimer des émotions plus intenses, on ajoute éventuellement deux autres registres supplémentaires : un registre très aigu et un registre très grave (Kassai 2005:183).

La description et la conceptualisation des systèmes intonatifs des langues est particulièrement difficile à cause du caractère paradoxal de l'intonation. Une langue à intonation a, d'une part, des traits de caractère semblables aux autres langues intonatives du point de vue linguistique (hauteur, contour mélodique, accent) et paralinguistique (tempo, ton, timbre). D'autre part, les locuteurs d'une langue possèdent des spécificités remarquables en fonction de leur langue maternelle, du dialecte de leur région géographique, de leur situation de communication et de leur état émotif (Gósy 2004: 187).

L'intonation linguistique joue un rôle syntaxique et sémantique de premier ordre. L'intonation peut distinguer le sens de la phrase en donnant le mode de l'énonciation avec la courbe mélodique.

La phrase assertive a une intonation descendante dans les deux langues, mais de deux manières différentes. Le hongrois est caractérisé par une descente rapide entre les deux premières syllabes et après *une descente douce* jusqu'à la fin du groupe rythmique et ainsi de suite dans chaque groupe rythmique déclaratif. Exemple : *Sokak szerint / az ismeret anyag számára / a könyv*

nyújtja / a biztos otthont (Hernádi 1999:165). Les contours mélodiques caractérisant le hongrois complètent les pauses, l'accentuation et éventuellement les registres pour assurer une meilleure segmentation de l'énoncé.

Dans les phrases déclaratives françaises, la modalité de la déclaration est marquée par un *mouvement descendant sur la dernière syllabe* de la phrase. La structure prosodique de la langue française n'est pas semblable à la structure prosodique de la langue hongroise puisque, dans une phrase française, la fin du groupe rythmique est marquée par une pente mélodique *montante ou descendante* sur les dernières syllabes des groupes rythmiques. La disposition de ces accents mélodiques montants et descendants dépend du nombre de groupes rythmiques dans la phrase pour donner un certain équilibre à la phrase (Martin 1997:97). Exemple : *Le frère* ↘ *de Max* ↗ *a mangé* ↗ *les tartines.* ↘ S'il y a plusieurs groupes rythmiques, la voix peut monter ou descendre légèrement à la fin de chaque groupe mais si elle descend, elle n'atteint jamais le niveau mélodique de la descente finale (Abry & Chalaron 2011:15).

Les phrases interrogatives se classent dans deux catégories dans les deux langues : les questions avec un mot interrogatif et celles sans mot interrogatif.

En hongrois, les interrogations partielles (avec des mots interrogatifs) ont le même schéma mélodique que les phrases déclaratives, mais dans certains cas la montée mélodique est utilisée sur les mots interrogatifs. En français la montée est souvent faite, mais elle n'est pas obligatoire.

Exemples : *Hogy hívnek?* *Comment* ↗ *tu t'appelles?*

En revanche, les interrogations totales (sans mots interrogatifs) ne se distinguent des phrases déclaratives que par l'intonation, dans les deux langues. En même temps, la montée ou le saut mélodique ne tombe pas sur la même syllabe. La courbe mélodique est toujours montante en fin d'énoncé et tombe sur la dernière syllabe en français. Exemples : *Tu as fini?* *Tu ne prends pas de dessert?* Cependant, en hongrois, la courbe mélodique monte sur l'avant-dernière syllabe. Exemple : *Tanultak tegnap?*

Les injonctions se caractérisent par une intonation descendante plus abrupte que les assertions, dans les deux langues. C'est pour cela, en général, que leur reproduction ne pose pas de problèmes aux apprenants. Léon précise que dans les phrases impératives, cette fonction de l'intonation est plutôt pragmatique puisque «là où la syntaxe impérative est présente, l'intonation est généralement neutralisée.» Exemples : *Écoutez. Laissez-moi dire que... Vous restez encore cinq minutes!*

Connaître les différents schémas mélodiques de la bonne intonation des différents types d'énonciation est important puisque les locuteurs font souvent des erreurs, même dans leur langue maternelle, ce qui peut être gênant pour tous les interlocuteurs.

La correction phonétique propose d'utiliser des logatomes pour mieux faire sentir la prosodie des phrases. Un exemple : *Vous parlez français ? Dadadadadaa ? Oui, un peu. Da-dadaa*. Une autre astuce cherche à faciliter la reproduction de l'ensemble des outils rythmico-mélodiques en reproduisant les énoncés par un découpage régressif ou progressif. Exemple : *Non, elle est suisse. : suis – le suis – e le suis – no, e-le-suis*. La représentation visuelle de la production d'un modèle et l'image de la courbe mélodique produite et enregistrée par l'apprenant peuvent être également souvent éclairantes. La méthode *Tell me more*⁴ utilise largement l'appui de cette technique de visualisation des courbes mélodiques pour la correction de l'intonation.

En dehors des rôles linguistiques, l'intonation joue également un rôle expressif dans la parole.

G. B. Shaw dit qu'il y a 10 manières de dire oui, mais cent manières de dire non. Iván Fónagy a enregistré un comédien qui a interprété la phrase *Il est 8 heures* de 26 manières (Montágh 1989:19). Selon Pierre Léon, les émotions, les sentiments et les attitudes sont marqués par des traits prosodiques et paralinguistiques comme le registre, les écarts mélodiques, la forme du contour mélodique, le tempo, les contractions et les relâchements de la tension articulatoire. La description de ces phénomènes figure rarement dans les ouvrages linguistiques. En revanche, quelques procédés expressifs du langage sont inventoriés, et de plus en plus conceptualisés dans les ouvrages didactiques également : l'accent d'insistance (*FORmidable!*), la montée ou le saut mélodique (*formi-dable*), par l'allongement (*formidaaaable*), par le découpage syllabique (*for-mi-dable*) ou par une joncture démarcative (*elle est absolument # formidable*) (Léon 1993:141-142).

D'un point de vue communicatif, ces procédés expressifs ont souvent une plus grande importance dans les échanges oraux que les paroles. Ils marquent l'état d'esprit, la relation, le contexte des interlocuteurs.

L'objectif de ce travail didactique basé sur les théories phonétiques est d'inciter les professeurs de français à s'occuper aussi bien de la forme de l'expression que du contenu lexical et grammatical du message, puisque la communication et l'intercompréhension ne peut être efficace seulement si les

⁴ www.tellmemore.fr

deux faces, le fond et la forme de la parole sont en harmonie. C'est à nous, professeurs de français d'aujourd'hui, enseignants selon l'approche communicative, de remettre l'oral et les échanges oraux au centre de nos activités quotidiennes, car l'oral joue un rôle plus important dans la vie de tous les jours que l'écrit. Soyons exigeants sur la forme !

Bibliographie

- Abry, D. & M.-L. Chalaron (2011) : *Les 500 exercices de phonétique, niveau. B1–B2*. Paris : Hachette.
- Fónagy, I. (1958) : *A hangsúlyról (Nyelvtudományi Értekezések 18)*. Budapest : Akadémiai Kiadó.
- Gósy, M. (2004) : *Fonetika, a beszéd tudománya*. Budapest : Osiris Kiadó.
- Herman, J. (1984) : *Phonétique et phonologie du français contemporain*. Budapest : Tankönyvkiadó.
- Hernádi, S. (1999) : *Beszédművelés*. Budapest : Osiris Kiadó.
- Honbolygó, F. (2009) : *A beszéd prozódiai jellemzőinek észlelése*. These de doctorat, ELTE.
- Intravia, P. (2000) : *Formation des professeurs de langue en phonétique corrective*. Paris : Didier Érudition.
- Kassai, I. (2005) : *Fonetika*. Budapest : Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Lauret, B. (2007) : *Enseigner la prononciation, question et outils*. Paris : Hachette.
- Lieberman, P. (1967) : *Intonation, perception, and language*. Cambridge MA : MIT Press.
- Llorca, R. (2008) : *Du geste à la parole*. www.francparler.org.
- Léon, P. (1993) : *Précis de phonostylistique*. Paris : Nathan.
- Martin, P. (1997) : *Intonation : Analyse instrumentale et modèles*. Firenze : Lablita.
- Montágh, I. (1989) : *Nyelvművesség*. Budapest : Múzsák.
- Thoroczkay, L. (2011) : *Beszédtechnikai gyakorlókönyv*. Budapest : Holnap.
- Wioland, F. (1991) : *Prononcer les mots de français : des sons et des rythmes*. Paris : Hachette.

HIP-HOP ET REGGAE : UNITÉ DANS L'USAGE DES ANGLICISMES ET DES JAMAÏCANISMES, DIVERSITÉ DE LEUR RÉALISATION PHONÉTIQUE

POLINA CHODAKOVÁ

Univerzita Karlova v Praze (ÚRS FF), Université Paris Diderot (LLF)
polina.chodakova@etu.univ-paris-diderot.fr

Abstract: This paper investigates the presence of loanwords in rap and reggae music, with a focus on their pronunciation. First, a corpus of 200 French and Czech songs is explored in search of numerous anglicisms, jamaicanisms and other lexical borrowings not listed in the dictionary *Petit Robert* 2012. We show that these neologisms are positioned in a center/periphery concentric scheme. Furthermore, by contrasting the phonemic inventories of the languages from a violable constraints perspective, the distribution of certain segments (affricates, glides, rhotic consonants) is shown in more detail. Interestingly, the loanwords do not seem to follow any diachronic pattern, and their distance from native vocabularies of French and Czech is not mirrored in the artists' phonetic realisation. As a result, the great variation encountered is attributed to the musical stylisation, and the affiliation of the loanwords to the hip-hop and reggae sociolects.

Keywords: loanwords; pronunciation; rap; reggae

La présente étude vise à décrire le vocabulaire importé dans le rap et le reggae dans deux langues, le français et le tchèque. Elle est motivée par deux observations préliminaires : les paroles reggae et le rap (hip-hop) comportent beaucoup d'emprunts lexicaux ; dans ce discours artistique, ces lexies semblent être réalisées avec des prononciations plus variées que dans la parole ordinaire. Avec les spécificités de cette production langagière stylisée, la catégorisation lexicographique semble être indépendante de celle de la phonétique.

Dans un premier temps, la section 2 introduit quelques concepts utiles pour cerner la problématique. Ensuite, un nombre de questions sont examinées : quelles sont les langues sources d'emprunt ? Laquelle des deux langues emprunte le plus de mots et lesquels ? Comment cette dynamique change-t-

elle au cours du temps ? Dans un deuxième temps, l'objectif de la section 3 est de définir l'envergure et les composantes d'une variabilité articulatoire présumée. Les différents cas de consensus (ou non) planant sur ce lexique non-natif sont vus par le prisme des contraintes de prononciation des langues emprunteuses. La situation est comparée à celle des emprunts déjà officialisés. Le choix des ouvrages de référence et une plus grande richesse de données françaises ont pour conséquence que cet article traite un peu plus du français que du tchèque.

La méthode servira d'approche à un corpus textuel de 200 chansons hip-hop/reggae françaises et tchèques. Avec 50 chansons pour chaque style et langue, cet ensemble de textes est subdivisé en quatre sous-corpus (tab. 1).

TABLEAU 1: Le corpus textuel analysé. Une case contient 10 chansons.

		x-1993	1994-1998	1999-2003	2004-2008	2009-2013
FR	RAP	10 chansons				
FR	REGGAE					
CZ	RAP					
CZ	REGGAE					

Chaque corpus est divisé en cinq tronçons temporels (le premier commence dès l'apparition des deux styles, le dernier finit en 2013), ainsi le critère diachronique est pris ici en compte. Les textes ont été téléchargés à partir d'Internet (la plupart), envoyés par les interprètes ou notés à l'écoute. Tous les décomptes ont été faits avec des paroles normalisées (sans répétitions de couplets et de refrains, sans couplets entiers en langue étrangère). Tous les interprètes chantent/rappent dans leur langue maternelle (à l'exception de deux chansons reggae tchèques du groupe *Babalet*, dont le chanteur vient du Congo-Kinshasa). La plupart des interprètes sont des hommes—les femmes ne sont entendues que dans 9 chansons.

Beaucoup d'auteurs ont décrit la présence de plus en plus marquée de l'emprunt lexical en français (Walter 1997; Bogaards 2008) et en tchèque (Bozděchová 1997; Svobodová 2007; Mareš 2003). Les emprunts étant fréquents, il s'agit d'un champ d'étude bien exploité dans diverses disciplines linguistiques : on étudie leur prononciation (Calabrese & Wetzels 2009) ou, par exemple, l'attitude des locuteurs vis-à-vis des anglicismes (Walker 2000; Dickens 2011). Les dictionnaires sont nombreux aussi (Rey-Debove & Gagnon 1980, 1990; Tournier 1996; Gorlach 2005). Quant aux paroles musicales, il y a une attention sociolinguistique importante pour ce phénomène, et ce

pour le français rap en particulier (Trimaille 1999 ; Podhorná-Polická 2004 ; Podhorná-Polická & Fiévet 2008 ; Mitchell 2000 ; Kudličková 2009).

Ce sont les dictionnaires généraux qui s'avèrent utiles pour cerner ce lexique. Toute lexie étrangère du corpus est considérée ici comme un nouvel emprunt (il serait plus précis de l'appeler plutôt « futur » ou « aspirant »), si elle est absente du *Petit Robert 2012* (désormais PR). Ce critère permet de souligner leur caractère néologique. Au prix d'une simplification nécessaire, il est appliqué ici même pour le tchèque, afin de trier beaucoup de données avec clarté. En ce qui concerne les emprunts déjà lexicalisés, il n'est pas trivial de se poser la question si les chanteurs et les rappeurs les prononcent tous de la même façon — plus que les nouveaux emprunts.

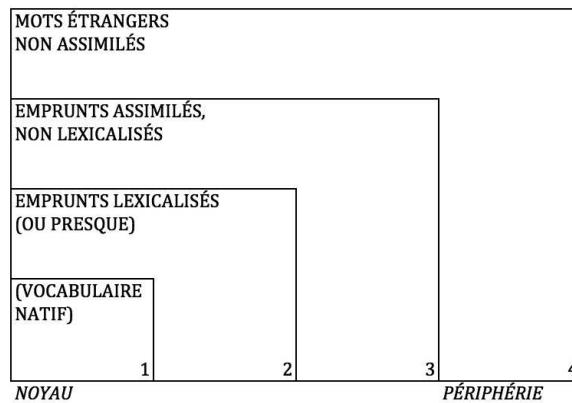
Certains emprunts apparaissant dans ce discours artistique sont aussi listés dans les dictionnaires des parlers jeunes et ceux des parlers suburbains (ou « parler des cités » dans le cas du français, cf. Seguin & Teillard 1994 ; Girard & Kernel 1996 ; Goudailler 2002) et dans les glossaires sur Internet¹. Les emprunts qui y sont listés le plus souvent et/ou qui sont récurrents dans les paroles peuvent être considérés comme étant en cours de lexicalisation. Si ces ouvrages énumèrent les motifs variés de cette intégration progressive tout en ajoutant des connotations variées, certains des dictionnaires spécialisés en incluent aussi la prononciation. Cette information est certes non normative, car l'instabilité semble être la règle. Quant aux grands dictionnaires phonétiques (Martinet & Walter 1973 ; Warnant 1987), ils en incluent beaucoup aussi, mais les emprunts qui nous intéressent ici (qu'ils soient émergents ou de longue date) n'y sont typiquement pas attestés. En fait, la quasi-totalité des chansons analysées ici sont postérieures à l'édition de ces ouvrages, d'où le choix du PR comme la référence unique pour explorer la stratification interne des emprunts et leur comportement phonétique.

Le cadre théorique suivant s'inspire d'un article qui traite d'inventaires de segments, de leur distribution, et de la hiérarchisation des contraintes à l'œuvre (Itô & Mester 1995). Les auteurs reprennent la dichotomie du noyau et de la périphérie (Chomsky 1986) pour identifier 4 strates d'emprunts en japonais, adoptées à des époques différentes ; leur analyse se base sur la Théorie de l'Optimalité (Prince & Smolensky 1993). Le vocabulaire natif japonais respecte toutes les contraintes de la langue, tandis que le vocabulaire périphérique (dont les nouveaux emprunts) transgresse les contraintes faibles. En français et en tchèque, les emprunts n'ont pas la même structure comme

¹www.dictionnairedelazone.fr ; tinyurl.com/mns2c23 ; tinyurl.com/koepen4 ; tinyurl.com/mbemsp2 ; tinyurl.com/mamut47 ; tinyurl.com/kaunytb, etc.

en japonais, pourtant, une visualisation concentrique similaire est possible avec le critère lexicographique défini plus haut (tab. 2). L'un des objectifs de cet article est de montrer dans quelle mesure ce tableau reflète les traits d'étrangeté segmentaux les plus saillants.

TABLEAU 2: En mettant de côté le vocabulaire natif (1 = le noyau), il y a les emprunts lexicalisés, listés dans le PR avec la même acception (tranche 2, par ex. *DJ*, *rap*, *reggae*). Cette catégorie comprend aussi les mots empruntés qui y sont mentionnés partiellement, ou/et avec une signification différente. À la périphérie se trouvent les nouveaux emprunts, absents du PR — leur répartition entre les tranches 3 et 4 dépend des différences entre leurs occurrences (voir plus bas).



Voici un bilan traitant du nombre, de la fréquence, de l'origine des emprunts, suivi de leurs significations et de leur positionnement lexicographique.

Dans le corpus *rap/reggae* de 200 chansons, qui compte environ 71 000 mots, il y a 169 nouveaux emprunts dans les 100 chansons en français (avec 355 occurrences). Les 100 chansons tchèques n'ont que 73 nouveaux emprunts (avec 135 occ.). Le fait que les emprunts en tchèque soient moins nombreux peut être lié au fait que 10 % des chansons datent de l'époque communiste. Il n'est pas surprenant que l'évolution vers de plus en plus d'hybridité n'ait pas été brusque, mais sa répartition sur les cinq fragments temporels montre un accroissement sensible dans les deux langues : si l'on prend en compte seulement les nouveaux emprunts attestés chez au moins trois interprètes, les 40 premières chansons du corpus en comptent 23 occurrences (1979–1993) et les 40 dernières en ont 73 (2009–2013).

L'ensemble des nouveaux emprunts dans le corpus est de 219, ce qui fait environ 2,2 occurrences par lexie. Ce chiffre n'égale pas leur simple addi-

tion car il a fallu soustraire 23 emprunts que les deux langues partagent. Voici quelques précisions : un mot comme *Mary-Jane* («cannabis», dans le corpus tchèque) n'est pas un emprunt dans le corpus français, qui atteste de la forme francisée de *Marie-Jeanne*. Ensuite, le seul gallicisme dans les chansons tchèques (*soleil*) n'est naturellement pas compté dans les emprunts en commun. Enfin, la décision est de ne pas compter comme emprunts les noms de marques/produits—avec ou sans article (*OCB*, *Chicken Nuggets*, *MacIntosh*, *Pioneer*, etc.), ni les hapax avec majuscule (par ex. les titres de films). Les interjections sont une autre catégorie éliminée, bien qu'il s'agisse de lexies non-natives, non adoptées et extrêmement fréquentes (*yeah*, *yo*, *oh no*, *braaap*, etc.).

Le français emprunte à sept langues : à l'anglais, au créole jamaïcain (exemples cf. ci-dessous), mais aussi à plusieurs langues d'héritage (langues minoritaires partiellement acquises en famille par des personnes nées en France) : l'arabe (*bissap*, *bsahitic*, *dawa*, *flouze*, *foufou*, *kho*, *mahliche*, *muslim*, *rhouyas*, *rlab*, *tminik*, *zeb*, *zetla*), l'espagnol (*chico*, *mierda*, *nada*, *pero*, *quinto sol*, *la rabia del pueblo*), créole antillais (*timal* «frère», *Gwadada* «Guadeloupe»), mais aussi le sanscrit (*padawan* «apprenti») et le lingala (*ndoki* «sorcier»). Le tchèque n'emprunte qu'à trois langues (l'anglais, le créole jamaïcain, le français).

Les langues sources présentes à la fois dans les deux langues emprunteuses sont aussi celles qui fournissent le plus de nouveaux items lexicaux (d'ailleurs les seuls emprunts récurrents), sont l'anglais et le jamaïcain. Représentant le lien vers les origines des deux musiques, soit la Jamaïque et les États-Unis, ces langues—l'une véhiculaire car permettant la compréhension entre personnes de langues différentes, l'autre symbolique en raison de son caractère quasi-sacré—sont regroupées ici. Cela est dû au fait que les musiques empruntent à plusieurs variétés de l'anglais, dont une, l'anglais jamaïcain, forme un continuum linguistique avec le créole jamaïcain (Patrick 1999 :136–137). Par ailleurs, les interprètes adoptent des expressions du «dreadtalk», un sociolecte jamaïcain (Pollard 1994 ; Cassidy & LePage 1967, 2002). Pour exemplifier ce qui constitue désormais des jargons et des technolèctes, voici des anglicismes et des jamaïcanismes appartenant aux champs lexicaux de :

- la musique rap/reggae—*disstrack*, *dubplate*, *feat*, *flow*, *hitlist*, *MC*, *mix it*, *posse*, *pull up*, *punchline*, *rewind*, *riddim*, *rocksteady*, *rooftop*, *rub-a-dub*, *scratch*, *skill(s)*, *sound(-boy/-system)*, *stylee*, *uppercut*, *whine* ;

- la culture hip-hop—*battle, beat box, breakdance, crew, egotrip, tag, toy, writer floyd, hassle, hate, neighbourhood, yard, fella, homeboy, jet-set, nig-gaz, street, gunshot, rookies, squad, swag, thug, word up* ;
- le cannabis—*blaster, blunt, bong, dope, coffeeshop, double zero, ganja, indica, high, irie, kush, nebula, rizzla, sensi/sinsemilia, shiva, skunk, spliff, stone, weed* ;
- la croyance rastafari—*Almighty I, Armageddon time, babylone, baldhead, bobo, bredrin, conquering lion, Jah, nya(binghi), one love, rastaman, twelve tribes, Zion*.

En français et en tchèque, l'ensemble de ces mots peut être vu comme un sociolecte, partagé par les sous-cultures reggae/rap fusionnantes. Ces emprunts sont souvent compris et usités aussi par les amateurs de ces deux styles musicaux, étant donné que les codes langagiers sources sont véhiculés dans l'espace médiatique et cybernétique. Le créole jamaïcain est la composante surprenante de cette diffusion spécifique. Ceci dit, pour revenir au tableau 2, le caractère périphérique est un trait relatif—voici quelques exemples des emprunts situés plus près du vocabulaire natif :

- (a) la même orthographe et prononciation mais une acception différente du PR—*toaster* (« chanteur/chanter »), *go* (« aller/fille »), *lové* (« argent » en romani), *massive* (« audience/collectif »), *yams* (fruit jamaïcain) ;
- (b) seulement une partie de l'emprunt est attestée dans le PR ou un emprunt faisant partie des mots composés lexicalisés—*dancehall, lord, smoking, ready* ;
- (c) une orthographe (presque) identique, la même signification et une prononciation à l'anglaise—*foundation, meditation, inspiration, original*.

La plasticité phonique des lexies innovantes, évoquée dans l'introduction, propose plusieurs niveaux d'analyse possibles. Or, la réalisation chantée et scandée des paroles fait que l'intérêt se voit restreint aux traits segmentaux (en commençant par les différences entre les systèmes phonologiques impliqués). En même temps, le corpus étudié n'est qu'en partie représentatif de la façon dont ces néologismes sont prononcés dans les contextes parlés, où certains facteurs extralinguistiques sont absents. La stylisation artistique, en particulier, complexifie la tâche de cerner les processus dans l'adaptation pho-

nologique—une variation amplifiée dans la prononciation des interprètes résulte de la volonté d'ajouter de la richesse sonore aux paroles.

La Théorie de l'Optimalité (Prince & Smolensky 1993) permet d'investiguer les formes sous-jacentes et les formes de surface en termes de contraintes hiérarchisées que l'on peut enfreindre ou non. Ainsi, un input anglais (britannique, américain) ou jamaïcain est transformé en des outputs français et tchèque différents. Il existe deux types : 1) les contraintes de Marquage, liées à la relation de la langue aux éléments mobilisés (par ex., le français n'admet pas de grands groupes consonantiques dans son lexique natif, mais ceux-ci sont acceptables en tchèque) ; 2) les contraintes de Fidélité, qui concernent la relation de l'input à l'output en exigeant que les traits/segments originels de l'input soient maintenus. Les contraintes de Marquage sont ordonnées dans un ordre immuable, celles de Fidélité, en revanche, changent ses relations de dominance avec chaque lexie. Davantage opérantes, elles déterminent la position des emprunts dans le schème du noyau et de la périphérie. Bernardon de Oliveira (2007 : 9) spécifie comment les contraintes de Fidélité veillent à la correspondance entre les propriétés de l'input dans l'output, avec une subdivision en 3 familles de contraintes :

- MAX : l'interdiction d'omettre un segment. Par exemple, les consonnes finales sont la plupart du temps maintenues dans les anglicismes du corpus français (en tchèque aussi, mais les consonnes finales du lexique natif y sont également prononcées). Les consonnes nasales dans un groupe comme [voyelle + N/M] restent en place en tchèque, tandis qu'en français, une partie de ces groupes est remplacée par des voyelles nasalisées (*skank* [skæŋk] > [skœ̃k]) ;
- DEP : l'interdiction d'ajouter un segment. Par exemple, il n'y a de schwa épenthétique dans aucune occurrence du mot *hardcore* [aʁdkɔʁ] en français (cette contrainte domine la contrainte de Marquage du paragraphe précédent) ;
- IDENT : l'exigence des traits/segments identiques chez l'input et l'output. Des correspondances systématiques entre les segments des langues confirment un degré de ressemblance entre les classes de phonèmes. Dans le corpus, tous les anglicismes avec [aɪ] deviennent [aj] en français (*l'Almighty I* [lalmajtia]) et en tchèque (*irie* [ajri:]). De même, toute occurrence de *up* [ʌp] devient [œp] (fr. *big up*, *mash up*, *moving up*, *word up*, *jump up*) et [ap] en tchèque ; *swag* [æ] > [a] (fr. [swag]), [ɛ] (tch. [swɛg]) ; *thug* [θ] > [t] (fr. [tʊg], tch. [tag]), etc.

Les correspondances ne sont pas toujours aussi automatiques. D'après Shinohara (1997 : 42), «La distribution de certains allophones est plus libre dans le lexique importé que dans le lexique indigène.». En plus, un seul output peut être le résultat de plusieurs inputs. Dans le cas des anglicismes, les langues d'emprunt sont les anglais britannique, américain (mais aussi l'anglais africain-américain, «Ebonics» dans le corpus : fr. *biatch* [bjatʃ], *niggaz* [nigi:z]); dans le cas des jamaïcans, ce sont l'anglais et le créole jamaïcains, cf. tab. 3.

TABLEAU 3: Les correspondances segmentales attestées, mais moins évidentes, entre trois langues sources et deux langues emprunteuses.

	BR	AM	JAM	FR	CZ
1)	h		x/?	x/?	ɦ
2)	æ		a/ã	a/ã	ɛ/a
3)	ɑ:/ɒ/ʌ	ɑ:/ʌ	o/a	ɔ/œ (a/ɛ)	ɔ/a
4)	eɪ		ie/e	ej/e	ej/ɛ:
5)	aʊ		ou/o: (au)	ɔ/o	aʊ
6)	əʊ	ou	uo	ɔ/o	ou
7)	dʒ	dʒ	dʒ/dj	dʒ/ʒ	dʒ/tʃ

Exemples : ad. 1) en français, le H disparaît le plus souvent (*baldhead*, *batta*, *homeboy*, *high*), mais dans 7 sur les 15 occ. de *hip-hop*, un coup de glotte est inséré [ˈipʔop]. En tchèque, tous les emprunts avec un H sont prononcés avec un [ɦ] tchèque (sonore). Ad. 2) et 3) les outputs français et tchèques sont plus proches du jamaïcain que des deux anglais. Il peut s'agir d'un effort de «jamaïcanner» une prononciation déjà officialisée (*boy* en français se voit insérer un [w] 13 fois sur 14 comme en jamaïcain [bwɔ/a:j]), même si cette similitude résulte souvent d'un nombre de traits partagés par le tchèque, le français et le jamaïcain². Ad. 4) le français et le tchèque disposent d'un équivalent sans toujours l'employer, parfois, le [j] final chute. Ad. 5) et 6) Le tchèque a des diphtongues presque identiques dans son inventaire, pas le français (la question se pose si les chanteurs tchèques les emploient partout

² A la différence de l'anglais (br/am.), il n'y a ni en français ni en tchèque : 1) de timbres vocaliques neutralisées dans les syllabes non-accentuées : *again* [əɡɛn] en ang. vs. [aɡɛn] en jam., fr. et tch. ; 2) de voyelles rhotacisées, comme le suffixe de l'anglais américain [ɹ]. Au lieu de prononcer ces mots avec un schwa comme en anglais britannique, les facilités de prononciation font que la forme empruntée est souvent en -a (comme en jamaïcain et en anglais africain-américain) : *murda*, *planta*, *smoka*, *joka*, etc.

où ils peuvent, et si les Français utilisent toujours [ɔ/o] à la place). Ad. 7) L'afriquée [ɕ] est périphérique en français et en tchèque— il faut voir si les formes concurrentes attestées sont fréquentes.

Donc, les lignes 4) à 7) du tab. 3 regroupent les quatre traits anglais (les variantes jamaïcaines y sont notées pour l'intérêt) qui vont être décomptés selon le degré de lexicalisation des emprunts respectifs. Ce choix est motivé par les raisons suivantes : les 4 variables (encore avec les allophones de R) sont facilement perçues même avec une musique de fond (à la différence de la nasalisation, par exemple). Quelques-uns parmi ces sons permettent de comparer à la fois les données françaises et tchèques, et ils sont plus fréquemment co-présents à l'intérieur d'un seul emprunt. Il faut admettre que les sons [ẽ, ã, ə̃/oũ, ɕ, ɹ] ne relèvent pas d'une seule catégorie. En fait, il importe que le trait [+ Étranger] les englobe en français tous, ce qui affecte la perception des mots comme des emprunts³.

Il est plausible que dans la parole ordinaire, le degré de lexicalisation d'un emprunt aille de pair avec ses réalisations phonétiques de plus en plus similaires, et que celles-ci puisent largement dans l'inventaire phonémique natif. Quant aux paroles reggae/rap, en revanche, le tableau 4 montre une variabilité interlocuteur présente tant dans les strates proches du noyau qu'à la périphérie du lexique français. Aussi l'ajout de nouvelles divisions fait-il que les frontières du tableau 2 deviennent perméables.

En s'éloignant du noyau, le groupe des emprunts lexicalisés (ou avec une forme voisine attestée) se rapproche de la frontière qui le sépare des emprunts néologiques à proprement parler. Dans le tableau, toute une moitié de ce groupe (15 sur les 30 lexies) est prononcée de façon instable. Comme il y a plus d'occurrences avec des phonèmes non-natifs, la plupart des mots ont basculé à droite de la ligne épaisse⁴.

Bref, dans les paroles en français, l'officialisation lexicographique ne garantit pas des prononciations identiques, et ce même si la norme est flexible (en tchèque, le manque d'occurrences répétées ne permet pas de généralisation). Pour un mot depuis longtemps lexicalisé comme *DJ*, deux prononciations sont notées dans le PR, [diɕɛ] et [diɕi], or parmi les 24 occurrences

³ Par ailleurs, la forme graphique des jamaïcanismes (l'orthographe du jamaïcain est phonétique : *gwaan, hatta, faya, bomboclaat*) stimule aussi la perception d'un mot comme étranger. Les emprunts sont souvent marqués avec une majuscule dans la transcription des paroles en ligne par les amateurs.

⁴ En tchèque, sur les 23 emprunts (dont 12 nouveaux) dans un tableau similaire, seulement quatre ont une prononciation variable (et seulement *Jah* parmi les néologismes).

TABLEAU 4: Seuls les emprunts à 3 occ. ou plus sont montrés.

EMPRUNTS APPARAISSANT DANS 3 CHANSONS+ (FR)

N=58

MOTS ÉTRANGERS NON ASSIMILÉS					
EMPRUNTS ASSIMILÉS, NON LEXICALISÉS N=28			dont N=19	← même	SENSI(MILIA)
FLOW	JAH	WEED	INDICA	réalisation	SOUND
BABYLON	MAN	CREW	SKUNK		STYLEE
MC	GANJA	FAYA	SPLIFF	réalisations	NUMBER ONE
MIC	HARDCORE	GUN	STONE	différentes →	POSSE
	WELL	YES	SCHOOL		AGAIN
EMPRUNTS LEXICALISÉS (OU PRESQUE)					
N=30		dont N=15		dont N=15	
	BLING-BLING	BEAT		LYRICS	
	SPEED	BIG UP		DANCEHALL	
		RUDE BOY		LORD	
	JUNKIE	CLASH		SELECTOR	
	CLEAN	GO		RAGGAMUFFIN	
	TEST	GHETTO		RASTAFARI	
	CASH	STICK	RAGGA	BOY	
	BOOM	TOAST(ER)	RASTA	DJ	
	RAP	SMOKA	REGGAE	HIP-HOP	
				FREESTYLE	
(VOCABULAIRE NATIF) N=0					
CENTRE		↑ même réalisation		↑ réalisations différentes	
				PÉRIPHÉRIE	

du corpus français, il y en a 9 en [-ɛ] mais aucune en [-i], ce sigle est 15 fois prononcé [di:ʒɛj] — plus fidèle à [di:ʒɛi] anglais. En fait, plusieurs variantes existent pour les néologismes appartenant aux parlers détaillés *supra* (soit ceux qui couvrent les champs lexicaux du hip-hop/reggae/rastafari/cannabis). *DJ*, *rastafari*, *Jah*, *sensimilia* sont quelques-uns parmi les mots prononcés différemment par un même chanteur dans différents contextes.

Dans le tableau suivant, les variantes des (groupes de) segments choisis sont décomptés (toutes les strates confondues).

TABLEAU 5: A côté du nombre d'emprunts en français (colonne du milieu) qui contiennent le segment en question, le nombre d'occurrences (à droite) satisfaisant les contraintes (✓) ou non (×) esquisse les tendances dans la hiérarchisation.

	emprunts	bilan
[dʒ]	12	51✓
[tʃ]	4	5✓, 2×
[əʊ/ou]	12	2✓, 22×
[aʊ]	7	6✓, 4×
[e+j]	10	22✓, 25×
R	52	27✓, 13✗, 12+

La forme [dʒ] est en français fidèle à l'input à 100 % (cf. aussi *Jamaïque* [dʒamaik]), ce qui veut probablement dire que l'afriquée perd de sa conno-

tation étrangère. Quant à [tʃ], la contrainte de Fidélité semble dominer la contrainte de Marquage, dont la prévalence aurait comme résultat les candidats gagnants avec [ʃ]. Ensuite, la distribution des formes [aʊ] et [eɪ] est équilibrée avec celle de leurs concurrents [o/ɔ] et [e/ɛ]. La diphtongue [əʊ/oʊ] est marginale en français—la forme francisée domine largement ([o/ɔ]). Enfin, en ce qui concerne les emprunts avec R, la moitié en est toujours réalisée avec des [ʁ], un quart toujours avec des [r] et un quart a des réalisations différentes. En tchèque, les emprunts ne sont que huit à satisfaire toute condition pour figurer dans ces décomptes. Tous les [ʃ] le restent ainsi sauf 1 × *Jah* [tʃa] jamaïcainisé ; tous les R sont des [r]—vibrantes alvéolaires (tchèques) ; les [eɪ] sont réalisés en [ɛj], sauf reggae [rɛgɛ(:)].

Quant à la place des variantes observées dans les cinq tronçons temporels, les traits choisis ne sont corrélés à aucune tendance d'ordre diachronique. Cependant, il en existe dans le sociolecte reggae/rap parlé. Pour les emprunts utilisés depuis un certain temps, les locuteurs experts choisissent parmi deux prononciations—plus ou moins assimilés—en fonction de l'interlocuteur.

Dans le corpus textuel, seules les variantes de R permettent d'esquisser l'adaptation phonologique [ɹ > ʁ, r] grâce au nombre suffisant de données (183 occurrences de 52 emprunts pour le français ; 7 emprunts pour le tchèque). Le tableau 6 montre les différents emprunts avec un [ɹ] dans l'input, distribués selon le degré de lexicalisation. La périphérie ne diffère pas du noyau par des régularités dans la distribution des variantes, il n'y a donc pas de tendances prédictibles à partir de la parole non-chantée. Autrement dit, la promotion de la contrainte de Fidélité parmi les strates semble être fortuite. Cela est encore une fois dû, paraît-il, à la stylisation artistique.

La plupart des deux cent chansons rap/reggae attestent des nouveaux emprunts lexicaux, surtout anglais et jamaïcains, de plus en plus nombreux avec le temps. Leur arrangement dans des catégories, allant du lexique marginal au plus central selon leur admission officielle, ne correspond pas à une schématisation similaire en fonction des critères phonétiques. En effet, les deux extrémités de la lexicalisation partagent, à la fois, un usage phonétiquement peu unanime des mots étrangers (par un même chanteur ou par plusieurs) et une assimilation de segments fluctuante. Les aléas de cette oscillation, ainsi que le manque de cooccurrences des affriquées, des diphtongues et du [ɹ] importés à l'intérieur des mots empêchent la possibilité d'arranger les contraintes illustrées. C'est pourquoi, même si la Théorie de l'Optimalité fournit des concepts importants, nos essais de son application aux emprunts

TABLEAU 6: Les colonnes: les lettres correspondent aux emprunts lexicalisés (A), semi-lexicalisés (B), les emprunts néologiques à plusieurs occ. (C) ou à une seule occ. (D). Les lignes: toutes les occurrences des lexies sont réalisés avec un [ʁ], avec un [ɹ], + correspond aux emprunts à plusieurs variantes et comprend aussi les variantes avec [r/w] (le [w] en question vient d'un interprète guadeloupéen; dans le corpus, il y a 2 chanteurs antillais (4 chansons) et 2 chanteurs africains (3 chansons)), attestées seulement à la périphérie, qui contient aussi le plus de [ɹ]. Il est surprenant que le maximum des emprunts à plusieurs variantes soit au contraire situé parmi ceux attestés dans le PR. Dans les emprunts où apparaissent deux R, ceux-ci sont prononcés de la même façon (*breakeur, hardcore, rub-a-dub, represent, rastafari*).

R	A	B	C	D	Σ
ʁ	9	7	1	10	27
ɹ	2	3	1	7	13
+	6	2	3	2	12
(r)	/	/	1	1	/2
(w)	/	/	/	/1	/1

n'ont fait que confirmer la complexité de la matière. Les données ont permis de cerner des tendances intéressantes (des préférences pour certaines prononciations d'origine jamaïcaine, des cas de non-emploi d'équivalents natifs), sans pour autant révéler de pattern chronologique. La variation dans les prononciations est donc attribuée à la stylisation musicale et à la volonté des chanteurs/rappeurs de propager des nouveautés lexicales en accord avec la devise hip-hop: «*Keep it real*».

Bibliographie

- Bogaards, P. (2008): *On ne parle pas français: La langue française face à l'anglais*. Bruxelles: Duculot – De Boeck.
- Bozděchová, I. (1997): Vliv angličtiny na češtinu. In: F. Daneš (ed.) *Český jazyk na přelomu tisíciletí*, Praha: Academia. 271–280.
- Calabrese, A. & W. L. Wetzels (eds.) (2009): *Loanword phonology*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Cassidy, F. G. & R. B. LePage (1967, 2002): *Dictionary of Jamaican English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chomsky, N. (1986): *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*. New York: Praeger.
- Dickens, T. (2011): *Attitudes to Lexical Borrowing in the Czech Republic*. Liberec: Bor.
- Girard, E. & B. Kernel (1996): *Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents*. Paris: Albin Michel.

- Gorlach, M. (2005) : *A Dictionary of European Anglicisms*. Oxford : Oxford University Press.
- Goudailler, J.-P. (2002) : De l'argot traditionnel au français contemporain des cités. *La linguistique* 38 : 5–24.
- Itô, J. & A. Mester (1995) : The core–periphery structure of the lexicon and constraints on reranking. In : J. N. Beckman, L. W. Dickey & S. Urbanczyk (eds.) *Papers in Optimality Theory (University of Massachusetts Occasional Papers 18)*, Amherst, MA : GLSA. 181–209.
- Kudličková, P. (2009) : *Slang francouzských předměstí—studie jazykové formy na příkladu rapových písní*. Praha : PedF UK.
- Mareš, P. (2003) : „Also nazdar!“ : *aspekty textové vícejazyčnosti*. Praha : Karolinum.
- Martinet, A. & H. Walter (1973) : *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*. Paris : France Expansion.
- Mitchell, T. (2000) : Doin' damage in my native language : the use of 'resistance vernaculars' in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music and Society* 24 : 41–54.
- Bernardon de Oliveira, K. (2007) : L'Optimality Theory & les adaptations des emprunts français au portugais brésilien. Mémoire de m2, Paris X.
- Patrick, P. L. (1999) : *Urban Jamaican creole : variation in the mesolect*. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins.
- Podhorná-Polická, A. (2004) : Conception de la langue des jeunes dans le milieu français et tchèque. Critères et perspectives de recherche. *Études romanes de Brno* 54 : 93–105.
- Podhorná-Polická, A. & A.-C. Fiévet (2008) : Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques. *Glottopol, revue sociolinguistique en ligne* 12 : 212–240.
- Pollard, C. (1994) : Toward a unified account of passive in German. In : J. Nerbonne, K. Netter & C. Pollard (eds.) *German in Head-Driven Phrase Structure Grammar*, Stanford : CSLI. 273–29.
- Prince, A. & P. Smolensky (1993) : Optimality theory : Constraint interaction in generative grammar. Technical Report TR-2, Center for Cognitive Science, Rutgers University, New Brunswick, N.J. and Technical Report CU-CS-697-93, Department of Computer Science, University of Colorado, Boulder.
- Rey-Debove, J. & G. Gagnon (1980, 1990) : *Dictionnaire des anglicismes*. Paris : Le Robert.
- Seguin, B. & F. Teillard (1994) : *Les Céfrans parlent aux Français. Chronique de la langue des cités*. Paris : Calmann-Lévy.
- Shinohara, S. (1997) : Analyse phonologique de l'adaptation japonaise de mots étrangers. Thèse de doctorat, Université Paris 3.
- Svobodová, D. (2007) : *Internacionalizace současné české slovní zásoby*. Ostravská univerzita.
- Tournier, J. (1996) : *Les mots anglais du français*. Paris : Belin.
- Trimaille, C. (1999) : De la Planète Mars... Codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes de rap marseillais. Mémoire de maîtrise, Université Stendhal—Grenoble III.
- Walker, J. (2000) : Une étude sociolinguistique des emprunts dans différentes communautés francophones. Thèse de doctorat, Presses Universitaires du Septentrion, Paris.
- Walter, H. (1997) : *L'Aventure des mots venus d'ailleurs*. Paris : Robert Laffont.
- Warnant, L. (1987) : *Dictionnaire de la prononciation française dans sa norme actuelle*. Paris : Duculot—Gembl.

