

« AMOR MI PAIXS » : LANGAGE BIBLIQUE,  
ENCHANTEMENT ET PERSONNAGES REDOUBLÉS  
DANS LA NOVAS « FRAYRE DE JOY ET SOR DE PLASER »\*

IMRE GÁBOR MAJOROSSY

Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Francia Tanszék  
Egyetem utca 1.  
H–2087 Piliscsaba  
Hungary  
majorossy@btk.ppke.hu

**Abstract:** This study deals with a so far not too often analysed old Provençal short story, which is a particular version of *Sleeping Beauty*. After an analysis of biblical vocabulary background and a presentation of various hidden oppositions in the *novas*, the paper focuses on the meaning of the speaking names, on the miracles and on the duplicated persons. As the second young couple plays a crucial role in the plot, it is necessary to find its identity and comprehensive literary function. The study concludes affirming that the short story shows the decline of *fin'amor* by a charming mixture of Christian, antique and popular beliefs. Among the three, it is the third that prevails, as the magic herb seems strong enough to wake up the dead princess. Even though the *fin'amors* ideology is still present, it is not predominating any more and cannot resolve the greatest human tragedy.

**Keywords:** *novas*, *Sleeping Beauty*, *fin'amors*, biblical references, messenger bird

Dans le trésor littéraire occitan du Moyen Âge à redécouvrir, c'est probablement la nouvelle intitulée *Frayre de Joy et Sor de Plaser* qui peut être considérée comme la plus singulière. Malgré sa richesse complexe et cachée, jusqu'à présent elle est peu étudiée. Ce qui frappe au premier coup d'œil, c'est la forte présence des allusions bibliques dont sont imprégnés quelques événements et expressions. D'une part l'histoire amoureuse est accompagnée par la naissance énigmatique d'un enfant,

\* Pour l'année académique 2005–2006, l'auteur a obtenu la Bourse de Recherche « János Bolyai » de l'Académie des Sciences de Hongrie.

d'autre part les amants se dédoublent et le deuxième couple a des noms qui tirent leurs origines des psaumes. Ces deux phénomènes marquent le centre de notre analyse et orientent tout de suite l'attention sur le monde poétique complexe de l'ouvrage, ainsi que sur le dédoublement des personnages.

Comme dans le cas de la *Novas del Papagay*, c'est aussi un oiseau éloquent qui joue un rôle essentiel et remplit la fonction de messager de l'amour entre les deux amants. Même si à première vue la comparaison semble erronée à cause de l'activité multiple de l'oiseau, nous croyons qu'ici il témoigne d'un caractère moins riche que dans le *Papagay*. Alors que dans ce dernier il se comporte souvent comme s'il était aussi chevalier<sup>1</sup>, au contraire, dans la présente *novas* il est, pour ainsi dire, le messager habituel, une figure traditionnelle qui appartient au genre<sup>2</sup>. Tout de même, c'est l'avertissement préalable du *joglar* qui suggère le surplus de la *novas* :

E diray o to anaxi  
Con la dona ha dit a mi,  
Que mas ni menys no-n pensaray<sup>3</sup>.

À première vue, cette phrase passe pour une simple tournure dont le but est de créer la distance entre le troubadour et la *novas* à réciter. Néanmoins, après avoir lu l'ouvrage, cet avertissement s'avère difficile à prendre au sérieux, car, dans ce cas-là, comment interpréter la tour

<sup>1</sup> Sur le véritable caractère, sur l'identité complexe du perroquet et sur l'interprétation des dialogues avec la *domna* voir notre étude : « 'Papagay, trop es bels parliers' Langage séduisant : le raisonnement de l'oiseau dans la *Novas del Papagay* », in : « Langues de spécialité et les femmes dans la littérature », colloque international de science littéraire et de linguistique, Veszprém, 10–11 juin 2005, à paraître par l'Université de Veszprém (Hongrie).

<sup>2</sup> Il est, d'ailleurs, quelquefois plus difficile qu'on ne le pense de reconnaître les oiseaux dans les ouvrages médiévaux. Dans notre cas nous voyons que le geai plein de toutes les couleurs, au bec rouge ressemble trop, lui aussi, à un perroquet... « Guillem Augier Novella nennt 1209 in einem Descort Frau Azalais de Boyssazo 'Bels papagais', 'welcher Versteckname offenbar der gleichen Vokale wegen (Azalais-papagais) gewählt ist [...], aber doch eine Kenntnis des Vogels voraussetzt. Das gleiche gilt für Augiers Zeitgenossen Guiraut Calanson; in dessen Gedicht *Ara s'es ma razos vouta* wird eine Dame, vielleicht dieselbe Azalais, angeredet: *Papagai de vos amar me lai*. » E. Müller: *Die altprovenzalische Versnovelle*, Halle: Niemeyer, 1930: 43–44. Le poème a été publié par J. Müller: « Bels papagays, si tot no.us vey, / Far podetz tot, quant vos playa, / De me; on que m'an ni m'estey, / Vostra doss'amor m'apaya. » J. Müller: 'Die Gedichte des Guillem Augier Novella', *Zeitschrift für romanische Philologie* 23, 1899: 64.

<sup>3</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, in: *Nouvelles courtoises et françaises*, éditées, traduites par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris: Livres de Poche, 1997: vv. 15–17.

dans le verger, le pont de verre, le geai parlant, etc. ? Au contraire, nous croyons que l'avertissement proposé revêt un nouveau sens : il éveille l'attention et l'oriente sur chaque élément littéraire du récit qui transforme l'histoire tragique en un conte d'amour miraculeux.

Étant donné que la mort inattendue de la charmante fille se passe au début de la *novas*, la force du deuil, la création du tombeau décoré et l'organisation du culte autour de la décédée occupent une partie considérable. Par conséquent, l'opposition de l'incertitude et de la certitude échappe à nos yeux, pourtant elle explique presque tous les conflits. Ce ne sont pas seulement l'incertitude profonde de la réalité de la mort et l'amour paternel :

Mas denant tuyt dix l'emperayre  
Que ja sa fiyla no seria  
Soterrada, car no-s tenya  
Tan bel cors sots terra fos mes<sup>4</sup> ;

mais aussi une peur archaïque qui motivent le refus de l'enterrement de la fille morte :

Car hom trobava en ligent  
Que mantes s'eren fentes mortes  
Que puyt eren de mort estortes<sup>5</sup>,

La question se pose donc : la jeune fille, est-elle vraiment morte ? La rencontre se déroule à l'ombre du silence :

Deu, e co si poray saber  
S'ilh sabra mal ho sabra bo<sup>6</sup> ?

Après le réveil, la même incertitude se manifeste dans le discours du geai. Le chevalier

[...] pague-us que no-us sia greu  
Mays qu'a nulla dona sots ceu<sup>7</sup>,

car il n'apprend pas tout de suite la réaction de la demoiselle. C'est le moment où le doute moral apparaît aussi : la rencontre amoureuse, s'est-elle réalisée par un baiser volé ou par un viol terrible ? Ce doute ouvre l'horizon de l'opposition profonde et régulièrement traitée des *novas*. Le rapport entre l'amour et l'éthique reste celui qui est souvent

<sup>4</sup> *Ibid.* : vv. 52–55.

<sup>5</sup> *Ibid.* : vv. 58–60. La même pensée retourne dans la prière de la mère : « Si com n'a mortes mantes vives, / De mortes, son vas esquives ; ». *Ibid.* : vv. 296–297.

<sup>6</sup> *Ibid.* : vv. 202–203.

<sup>7</sup> *Ibid.* : vv. 386–387.

abordé à l'époque : la rencontre amoureuse et les valeurs courtoises semblent s'opposer, mais finalement, nous le verrons, l'amour vainc, bien entendu, tous les obstacles. Même s'il faudra compléter cette interprétation trop traditionnelle...

Avant de situer le conflit moral dans cet ouvrage, il est important de mentionner que hormis les éléments mentionnés, la peur et la certitude s'opposent également dans quelques éléments moins essentiels. Le pont de verre, qui traverse la véritable *Syx* occitane, semble symboliser la fragilité de la vie et du bonheur, bref, du destin : on ne peut ni passer de la vie à la mort, ni en retourner selon sa volonté. Au contraire, plus tard, comme petite épisode au début de la vie regagnée, un pont solide se bâtit<sup>8</sup> qui ouvre la voie de retour.

L'autre opposition profonde se présente dans les circonstances de la naissance de l'enfant. L'histoire cache tout de même l'essentiel.

Ab tant la baiset douçament  
[...]  
E bayset la altra veguada,  
Hoc, mas de cent, [...]<sup>9</sup>

En effet, ce n'est que la naissance de l'enfant qui prouve que l'expression de l'amour a dépassé la multitude des baisers. Même une partie de l'inscription sur l'anneau le soutient d'une façon indirecte :

Nos jes a guisa de vilan,  
Mas com a fill de rey presan<sup>10</sup>.

Sans aucun doute faut-il maintenant continuer par commenter le conflit moral, même s'il se cache bien derrière la fin heureuse. Dans l'ouvrage nous retrouvons une énumération qui est recopiée un peu plus tard. La richesse des adjectifs et les expressions forment une véritable description hyperbolique pour souligner le caractère extraordinaire de la jeune fille. Ce qui nous frappe, c'est que l'énumération, qui décrit la fille morte, est un peu plus ample que celle qui concerne la vivante.

<sup>8</sup> «E-l pont fo fayt tan fermement / Que tot om lay passar posques.», *ibid.* : 729–730. Le pont qui permet d'achever l'aventure apparaît dans le roman de Lancelot : «Et li ponz qui est an travers / estoit de toz autres divers, / qu'ainz tex e fu ne jamés n'iert. / Einz ne fu, qui voir m'an requiert, / si max ponz ne si male planche : / d'une espee forbie et blanche / estoit li ponz sor l'eve froide, / mes l'espee estoit forz et roide / et avoit deux lances de lonc.» Chrétien de Troyes : *Lancelot*, Paris : Flammarion, 1991 : vv. 3017–3025.

<sup>9</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit., vv. 210 ; 214–215a.

<sup>10</sup> *Ibid.* : vv. 242–243.

E-z hac una fylla molt beyla,  
 Ffranca e plazent e noveyla,  
 Amorosa e de bell tayll<sup>11</sup>.

Le chevalier et ensuite le geai prononcent presque un discours, un éloge sur la fille morte :

Ay ! gentil, plasent creatura,  
 La plus bela re que anc vis,  
 [...]
 Tant con mi per vos, qui ets la flor  
 de beauté et de courtoisie.  
 [...]
 Ai ! franca res, plasent e clara,  
 Gentil, plasent, [...] <sup>12</sup>

Le geai a aussi la chance d'exprimer ses honneurs à la demoiselle :

E dix li : «Gentil dona azalta,  
 Ffranca, cortesa, avinent,  
 Plena de bon enseyament,<sup>13</sup>»

L'accent fort sur la louange doit être interprété dans le contexte moral de la liaison amoureuse. La description générale et traditionnelle du caractère de la fille est couronnée par la présentation de son corps dont la beauté dépasse toutes sortes d'imaginations et de rêveries<sup>14</sup>. C'est l'harmonie qui le domine :

No vi hom cors tant gin format  
 Tant dret, tant gras ni tant delgat,  
 Per raho fo fayt, e per mesura<sup>15</sup>,

Quel est donc le contexte moral ? L'opposition accentuée entre l'amour parfait et l'opinion commune, ainsi que celle entre l'histoire et la fin représentent bien la question fondamentale de la *novas* : comment interpréter la rencontre amoureuse des jeunes et leur amour ? Le cas concret montre une sorte de peur féminine archaïque, c'est-à-dire la peur d'être

<sup>11</sup> *Ibid.* : vv. 21–23.

<sup>12</sup> *Ibid.* : vv. 164–165 ; vv. 172–173 ; vv. 194–195.

<sup>13</sup> *Ibid.* : vv. 377–379.

<sup>14</sup> C'est à propos de la beauté corporelle qu'une seule fois au cours de l'histoire le jongleur, lui-même, s'adresse au public : «E anch mays, per ver vos ho dich, / No vi hom cors ant gin format,» *ibid.* : vv. 224–225.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 225–227. Nous verrons tout de suite que le mot-clé de la *fin'amor* s'applique au rôle des allusions bibliques qui soutiennent et assurent l'authenticité de l'histoire. Esther Zago énumère les références troubadouresques, concernant la description de la beauté corporelle : E. Zago : 'Some Medieval Versions of *Sleeping Beauty*', in : *Studi Francesi* 23, 1979 : 417–431.

abusée à l'insu. Néanmoins, et le monde poétique entier, et le bonheur final de l'ouvrage invitent le public de l'époque à rompre avec l'opinion morale habituelle, ou du moins, à la réviser. Le rôle considérable et détaillé de la beauté intérieure et extérieure aide donc à se concentrer sur la totalité de l'ouvrage et sur son message complexe : la force de l'amour est même capable de réveiller les morts. Le contraire de la mort n'est donc pas la vie, mais l'amour<sup>16</sup>, et cette affirmation souligne la prédominance de la *fin'amor*.

Cependant, il y a plusieurs problèmes avec cette explication romantique et populaire<sup>17</sup>. D'abord, l'état mort de la fille semble bien douteux et propose une série d'interprétations<sup>18</sup>. Ensuite, à vrai dire, ce n'est pas seulement la force de l'amour, mais plutôt l'enchantement, notamment l'herbe magique portée par le geai qui réveille la fille. L'un des éléments qui assure le charme de la *novas*, c'est, sans aucun doute, le mélange très riche des traditions qui mérite notre attention particulière. L'expérience commune de l'humanité rend témoignage de la brièveté de la vie et de la permanence de la mort. Le décès subit et inexplicable de la fille lance les événements : d'abord, la création d'un verger qui se trouve hors de la cité<sup>19</sup>, par conséquent hors de la vie, mais pas encore dans l'empire de la mort. Ce n'est pas par hasard que nous mettons *création*, puisque le geste du père de fonder un nouveau monde pour sa fille s'explique

<sup>16</sup> La force absolue de l'amour et son égalité, ou au plus sa supériorité à la vie semble être un élément régulier des *novas*. Il suffit de mentionner la *Novas del Papagay* où l'oïseau prononce un véritable discours plein d'arguments littéraires et émotionnels pour gagner l'amour de la *domna* : «Car senes vos no pot guerir / Del mal d'amor que-l fay languir, / E nuilhs metges no-ilh pot valer / Mas vos que l'avetz en poder. / [...] / Apres devetz aver merce / D'aïssel que mor per vostr' amor.» *Las Novas del Papagay*, in : *Nouvelles courtoises et françaises*, éditées, traduites et présentées par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris : Livres de Poche, 1997 : vv. 17–20 ; 80–81. Voir aussi notre étude mentionnée dans la note 1.

<sup>17</sup> C'est le point que nous voudrions en principe contester et un peu compléter ce que Mme Zago dit : «Its author approaches the theme of Sleeping Beauty as a love story. He does not seem concerned either about describing the world of chivalry or making a parody of it.» E. Zago : 'Some Medieval Versions...', *op.cit.* : 426.

<sup>18</sup> Il permettrait aussi de proposer une interprétation psychologique détaillée, mais elle dépasse notre compétence. Voir Marie-Louise von Franz : *Das weibliche in Märchen*, Stuttgart : 1977 qui contient une analyse basée sur la doctrine de Carl Gustav Jung à propos du conte *Dornröschen*.

<sup>19</sup> Nous aimerions attirer l'attention sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une cité (*ciutat*), mais d'un empereur (*emperayre*). L'opposition, de nouveau, signale un état transitoire dans la société : presque tout le monde et tout le milieu, y compris le conflit même représentent encore le Moyen Âge, sauf la cité qui semble l'élément, pour ainsi dire, le plus moderne.

comme geste divin, créateur. De plus, le jardin n'est pas simple du tout, au contraire, il s'agit d'un verger riche, d'un fief sur lequel la tour, monument et tombeau en même temps, a été élevée.

Néanmoins, quelque paradisiaque que soit le verger, étant terrestre, il n'offre pas l'arbre de la vie<sup>20</sup>. C'est pourquoi le geai est obligé de parcourir le monde entier pour retrouver la seule herbe qui puisse guérir, ou plutôt ressusciter la demoiselle. L'image de l'oiseau avec l'herbe évoque, bien entendu, celle de la colombe, messenger de la paix<sup>21</sup>. D'ailleurs, l'autre arbre miraculeux, celui du savoir ne se trouve pas non plus dans le verger, c'est pourquoi le jeune chevalier doit partir pour Rome et apprendre la science de l'enchantement de Virgile<sup>22</sup>.

Ainsi, le paragraphe précédent prouve bien le mélange exceptionnel de différentes croyances que nous avons mentionnées. Bien que la *novas* transmette un entourage en principe chrétien, c'est un peu comme si la foi et la pratique religieuses ne remplissaient plus leur fonction traditionnelle et comme si elles ne s'avéraient plus suffisamment efficaces à résoudre la plus grande tragédie de l'humanité et de la famille. Pourtant un grand nombre de prêtres, de chanoines et d'évêques figurent dans l'histoire, et les rites et les prières des parents reflètent une véritable dévotion profonde :

Per la puncela sospirar,  
Vengren abats et archevesques,  
Prelats, canonges e avesques  
Per la donsela a soterrar<sup>23</sup>,  
[...]  
L'emperayre e l'emperayrits,  
Per que-l cors may no fos poyrits,  
Ab balsem e ab mirra mot gen  
Etz ab mout d'autre bon enguen.

<sup>20</sup> Au centre du jardin d'Eden se trouvent deux arbres («Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave lignum, etiam vitae in medio paradisi lignumque scientiae boni et mali.» Gen 2,9), mais la *novas* ne mentionne pas le deuxième arbre.

<sup>21</sup> «Expectatis autem ultra septem diebus aliis rursum dimisit columbam ex arca. At illa venit ad eum ad vesperam portans ramum olivae virentibus foliis in ore suo intellexit ergo Noë quod cessassent aquae super terram.» Gen 8,10–11.

<sup>22</sup> Sans l'avoir consultée, nous donnons les données bibliographiques d'une étude qui aborde le rôle de Virgile : S. Méjean-Thiolier : 'Virgile magicien dans la nova Fraire de Joi et Sor de Plaser', *La France latine* 121, 1995 : 39–56.

<sup>23</sup> Au cours de la fête du mariage, l'énumération des dignitaires s'enrichit de l'arrivée du pape et du Prêtre Jean, du prêtre-roi légendaire du Moyen Âge, accompagnés de Virgile... : cf. *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit., vv. 804–805.

[..]  
 Glorios Deu, ara-us plagues  
 Que çesta morta viva tornes<sup>24</sup>,  
 [..]  
 Pus Nostre Senyor ho volgues,  
 Com volch que morta infant agues  
 Don feu miracle precios,  
 Mas aquest seria mays bos  
 E mays de gaug a nos seria<sup>25</sup>.

D'ailleurs, du point de vue de la pratique religieuse, le geai paraît être un bon chrétien :

E-l gay dix que-l faria anans  
 Betejar qu'el d'aqui partis<sup>26</sup>,

Les allusions religieuses à relever se manifestent d'abord à propos des circonstances de la mort et du transfert du corps. Elles sont caractérisées par une série d'images bibliques : la myrrhe évoque la scène de Bethléem<sup>27</sup> et le baume prédit la résurrection<sup>28</sup>. Les parfums encadrent donc la vie et la mort de la jeune fille. Il semble que les clichés littéraires sont plus forts que le sens caché parce que la myrrhe, à l'origine, s'est liée à une sorte de vocation sacrée. Bien que l'embaumement fût encore pratiqué dans le Moyen Âge, là, il montre la valeur extraordinaire de la décédée et la richesse des parents. Néanmoins, hormis les objets qui remplissent une fonction rituelle, nous retrouvons encore plusieurs expressions et tournures bibliques. Celle qui précède la mort :

<sup>24</sup> Sans aucun doute, la scène évoque l'histoire de Lazar ressuscité : «Et statim prodiit qui fuerat mortuus, [...]» Jn 11,44a.

<sup>25</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit., vv. 40–43 ; 45–48 ; 294–295 ; 302–306.

<sup>26</sup> *Ibid.* : vv. 733–734.

<sup>27</sup> «Et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius et procidentes adoraverunt eum et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum tus et murram.» Mt 2,11.

<sup>28</sup> La scène avec la pécheresse qui offre du baume a été transmise par tous les évangiles : «Et cum transisset sabbatum Maria Magdalene et Maria Iacobi et Salome emerunt aromata ut venientes unguerent eum.» Mc 16,1 ; et aussi : «Et revertentes paraverunt aromata et unguenta et sabbato quidem siluerunt secundum mandatum.» Lc 23,56. Le sens du geste est interprété par Jésus : «Mittens enim haec unguentum hoc in corpus meum ad sepeliendum me fecit.» Mt 26,12 ; «Quod habuit, haec fecit : praevenerit unguere corpus meum in sepulturam.» Mc 14,8 ; «[...] haec autem unguento unxit pedes meos.» Lc 7,46b ; «[...] in die sepulturae meae servet illud.» (sc. : unguentum) Jn 12,7b.



Après gran gauig ve grans dolors  
E gauig après de grans tristors<sup>29</sup>.

trouve son origine dans la tradition littéraire de sagesse qui constitue le registre le plus récent de l'Ancien Testament<sup>30</sup>. Deux expressions toutes pareilles, dont la deuxième ressemble à un proverbe, apparaissent à la fin de la rencontre amoureuse :

Que no volgra donar ni vendre,  
Ne camjar per altre sa via<sup>31</sup> ;  
[...] Plaser ama, plaser desira,  
Pesar fay regart, plaser guia<sup>32</sup>.

Il est tout contraire aux mœurs chrétiennes, mais représente une pensée qui était bien répandue à l'époque. Dans la *Novas del Papagay*, l'oiseau protagoniste fournit une règle tout à la mode d'André le Chapelain<sup>33</sup> :

Amors non gara sagramen,  
La voluntatz sec lo talen<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit., 31–32. En effet, elle est un résumé de plusieurs formules bibliques : «Risus dolore miscebitur et extrema gaudii luctus occupat» Prov 14,13 ; «Dominus caeli det tibi gaudium pro taedio quo perpessa es.» Tob 7,21 ; la prière de la mère de la fille morte reflète celle de Mardochée : «Converte luctum nostrum in gaudium.» Est 1 2,21b (numérotation grecque) ; et l'essentiel de la tournure se trouve dans le promis du Seigneur à Jérémie : «[...] et convertam luctum eorum in gaudium et consolabor eos et lactificabo a dolore suo.» Jer 31,13b.

<sup>30</sup> Il est fort intéressant qu'un juif bien érudit au XIV<sup>e</sup> siècle, Crescas du Caylar, considéra le *Livre d'Esther* digne d'être remanié en occitan. C'est dommage qu'une grande partie, notamment la fin de la *novas* est perdue. Concernant les conflits dans l'ouvrage, voir notre étude : 'Problèmes moraux dans la Novas de la Reine Esther', in : «Genres en transition», colloque international de science littéraire, *Acta Romanica Szegediensis*, t. XXIII, 95–101, Szeged (Hongrie), 2004. La décoration et la richesse du tombeau s'appuient aussi sur la tradition littéraire du registre tardif de l'Ancien Testament : «Aspersi cubile meum murra et aloë et cinnamomo.» Prov 7,17 ; «Genae illius sicut areolae aromatum consitae a pigmentariis, labia eius lilia distillantia murrum primam.» Cant 5,13 ; «Sicut cinnamomum et aspaltum aromatizans odorem dedi quasi murra electa dedi suavitatem odoris, et quasi storax et galbanus et ungula et gutta et quasi libanus non incisus vaporavi habitationem meam, et quasi balsamum non mixtum odor meus.» Eccl 1 (Si) 24,20–21. De plus, les trois textes sont en rapport avec l'amour.

<sup>31</sup> Les lignes représentent sans aucun doute une paraphrase d'une règle d'André le Chapelain : «XXVII. : Amans coamantis solatiis satiari non potest.» Andreas Capellanus : *De amore libri tres*, recensuit E. Trojel, Havnia [Copenhague] : 1892 ; réimpression inaltérée : München : Eidos Verlag, 1964 : 311.

<sup>32</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 250–251 ; vv. 253–254.

<sup>33</sup> La règle la plus semblable est la suivante : «XXIX. : Non solet amare, quem nimia voluptatis abundantia vexat.» Andreas Capellanus : *De amore libri tres*, éd. cit. : 311.

<sup>34</sup> *Las Novas del Papagay*, éd. cit. : vv. 63–64.

Les citations montrent donc la primauté, de plus, la supériorité de l'amour passionné au sens commun et aux coutumes sociales. C'est aussi l'amour dont l'importance est soutenue par l'allusion au service de Jacob pour Rachel<sup>35</sup>, même si elle est opposée à ce qui s'est passé :

Be mal m'espara VII ans  
Que sol I jorn esperear no-m volc  
E mon car puncelatge-m tolç<sup>36</sup> ;

Pendant l'événement le plus merveilleux, l'accouchement sans douleur évoque la figure de la Vierge Marie qui, vers la fin du haut Moyen Âge, joue le rôle de la femme idéale et parfaite<sup>37</sup>. Ce qui colore encore le monde poétique, c'est la mention de l'Esprit Saint dans la prière de la mère :

Ploran : Ver Deu, ço co-s pot far ?  
Aci per res no pot entrar  
Mas auzell ho Esperit Sants<sup>38</sup> !

Trois figures se mêlent là : l'*Esprit Saint* symbolisé par la *colombe* dans l'iconographie d'après la description biblique<sup>39</sup> et le *chevalier* qui était

<sup>35</sup> Dans l'histoire biblique, c'est aussi l'amour infini qui motive le long service : «Servivit igitur Iacob pro Rachel septem annis et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine.» Gen 29,20.

<sup>36</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 427–429.

<sup>37</sup> Dans la période tardive de la poésie troubadouresque il faut mentionner d'abord Rigaut de Barbezieux qui chanta à la *Miels-de-donna* comme à la source de toutes sortes de beautés (intérieures et extérieures aussi). La figure idéalisée de la dame s'enrichit d'être l'origine de la *merces* : «merce · us clam e non aus, / merces es mos cabaus. / Miels-de-dompna, si merces no · us en pren, / veramen / m'er per vos a morir, / res mas merces no · m pot de mort guerir.» Rigaut de Barbezieux : *Le canzoni*, testi e commento a cura di Mauro Braccini, Firenze, 1960 : 37, (III, 45–55). À l'époque des Croisades, la pratique religieuse ajouta un nouvel attribut à la Vierge Marie (*Sancta Maria a Mercede*) qui accentue son intercession pour ceux qui souffrent en captivité. Nous ne précisons pas, bien entendu, que le troubadour s'adresse à la *domna* comme un captif à la Vierge, mais ce qui semble tout de même sûr, c'est que l'arrière-plan de la compréhension et de la réception de la chanson contient aussi ce surplus. Deuxièmement c'est Guiraut Riquier, le dernier troubadour qui connut une longue carrière et, par conséquent, un changement permanent de sa doctrine sur l'*amors*. Peu à peu sa poésie se transforma en celle qui loue la Vierge sous la forme des troubadours 'classiques'. Voir notre étude : 'Chansons d'amour de Guiraut Riquier — à qui?', in : *Actes des 4es journées d'études françaises*, (*Acta Academiae Paedagogicae Agriensis*, nova series, t. XXX), 149–156, Eger (Hongrie), 2002.

<sup>38</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 282–284.

<sup>39</sup> «Baptizatus autem confestim ascendit de aqua et ecce aperti sunt ei caeli et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam venientem super se.» Mt 3,16 ; «Et statim ascendens de aqua vidit apertos caelos et Spiritum tamquam columbam descendentem et manentem in ipso.» Mc 1,10 ; «Et descendit Spiritus Sanctus corporali specie sicut

assez habile de passer sur le pont de verre et qui est devenu père du nouveau-né. De plus, la colombe traditionnelle n'est pas loin du geai occitan qui retourne avec l'herbe<sup>40</sup>. Les pleurs et les soupirs de la mère triste et surprise évoquent donc une série d'éléments de l'héritage commun de la Bible et de la tradition chrétienne. La présence de l'Ancien Testament à l'arrière plan rend témoignage d'une compétence profonde de la Bible qui dépasse la connaissance générale des histoires les plus répandues des Évangiles. La nouvelle amoureuse incroyable veut paraître crédible : la grande quantité d'allusions bibliques permet d'authentifier le cas en principe scandaleux. Comme nous avons déjà mentionné, il s'agit là d'une opposition profonde. Ses deux pôles se nourrissent respectivement de l'éthique traditionnelle et d'une sorte d'attention rétrospective. Car la fin heureuse et surtout les noces des jeunes re-évaluent tout ce qui s'est passé avant, et c'est ce qui s'appuie sur l'autorité de la Bible. De plus, cette dernière se réalise à deux niveaux : en partie par l'évocation d'un personnage sacré (l'Esprit Saint) ou d'un sacrement (le baptême), en partie par les allusions relevées ci-dessus qui ne s'ouvrent qu'à un public un peu plus cultivé. Tout cela forme un véritable système d'arguments littéraires qui soutient et souligne l'importance primordiale de l'amour.

Cependant, l'allusion la plus intéressante, celle qui mérite le plus notre attention et nous invite à une analyse détaillée, c'est le monde des noms. Sans vouloir copier ce que nous avons déjà proposé sur ces pages<sup>41</sup>, il paraît tout de même nécessaire de rappeler le sens complexe du verbe *païr* et récapituler tout brièvement ce que nous avons déjà dit.

---

columba in ipsum, [...]» Lk 3,22a ; «Et ego nesciebam eum sed qui misit me baptizare in aqua ille mihi dixit super quem videris Spiritum descendentem et manentem super eum hic est qui baptizat in Spiritu Sancto.» Jn 1,32. L'oiseau comme symbole général de l'âme apparaît dans la *Novas del Papagay* aussi.

<sup>40</sup> Bien que l'herbe ait un effet guérissant, la plante représente, elle aussi, la vie. Cet effet herbal d'une fleur vermeille se trouve aussi dans le lai *Éliduc* de Marie de France : «Od ses denz a prise une flur, / tute de vermeille colur. / Hastivement revait ariere. / Dedenz la buche en tel maniere / a sa cumpaigne l'aveit mise, / que li vadlez aveit ocise, / en es l'ure fu revescue. / [...] / La dame lieve, si la prent. / Ariere va hastivement. / Dedenz la buche a la pucele / meteit la flur ki tant fu bele. / Un petitet i demura, / cele revint e suspira ; / après parla, les uiz ovri.» *Éliduc*, vv. 1047–1053 ; 1059–1065, in : *Lais* de Marie de France, édités par Karl Warnke, Paris : Livre de Poche, 1990 : 320. L'épisode offre plusieurs points à retenir : le plus important, c'est la croyance populaire commune aux herbes miraculeuses. En même temps, l'arrivée des belettes remplit la fonction dramatique de *deus ex machina*, la chance ultime de ressusciter la demoiselle. Finalement, là, l'herbe a un effet répété : elle ne guérit pas seulement l'animal, mais aussi, ensuite, la fille.

<sup>41</sup> Voir notre étude sur le verbe-clé : 'Verbe de l'amour ? Le verbe *païr* dans deux textes occitans', *Verbum* 6, 2004 : 255–273.

À partir de deux textes occitans, après avoir présenté et analysé l'arrière-plan sémantique historique, nous avons affirmé que le verbe *païr* se trouvait tout le temps dans un contexte qui était profondément caractérisé et influencé par la tradition de l'amour. Le grand nombre de citations antiques, bibliques et patristiques prouve qu'après un certain enrichissement polysémique et aussi littéraire, le verbe *païr* comporte le verbe *amer* aussi. Le trésor commun des textes fournissait une base culturelle sur laquelle le rattachement de *païr* à *amer* devenait acceptable pour le public, et propre à référer à l'amour.

Ce n'est que maintenant que nous avons la chance de proposer une interprétation plus ou moins valable pour les rôles des couples redoublés, puisqu'il nous semble que tout cela cache les valeurs littéraires les plus riches de l'ouvrage. Les noms (*Frayre de Joy* et *Sor de Plaser*<sup>42</sup>) désignent la même chose et la même relation : quelqu'un qui est en rapport très étroit, de plus, familial avec l'amour. Car et le *joy*<sup>43</sup> et le *plaser* exposent les notions fondamentales de l'*amars*, par conséquent, l'affirmation de la demoiselle réveillée est vraie :

Ffrayre de Joy, Sor de Plaser,  
Anc noms no s'avengron tan be :  
Lo meu nom ab lo seu s'ave  
Mils que nuyll nom que hanc fos<sup>44</sup>.

La joie éclatante de la rencontre évoque bien le mythe des androgynes<sup>45</sup> qui ne faisaient que chercher sans cesse l'autre moitié de leur person-

<sup>42</sup> Un nom tout pareil se trouve dans le roman intitulé *Cligès* de Chrétien de Troyes : «Et la reine voiremant / I amena Soredamors / Qui desdaigneuse estoit d'amors : / Onques n'avoit oi parler / D'ome qu'ele deignast amer, / Tant eüst biauté, ne proesce, / Ne seignorie, ne hontesce.» Chrétien de Troyes : *Cligès*, édité par Alexandre Micha, Paris : Honoré de Champion, 1982 : vv. 438–444.

<sup>43</sup> Dimitri Scheludko relie le sens de la *joy* à l'*amor* : «Wir wissen, daß die nachfolgenden Trobadors Freude als einen integrierenden Teil des Begriffes Liebe auffassen. *Joi* wurde zum untrennbaren Begleiter der *Amor* und deren ersten und wichtigsten Äußerung. *Joy* wurde zum zweiten Namen der Liebe und zum unentbehrlichen Ingredient des Liebeskanzone.» D. Scheludko : 'Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors', *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 59, 1935 : 410. (La différence entre *joy* et *joi* se trouve chez D. Scheludko.) Et surtout voir Moshè Lazar : *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Klincksieck, 1964 et Charles Camproux : *Joy d'Amor*, Montpellier, 1965. Esther Zago attire l'attention sur la justification de la *joy* par Dieu : «The author gives in fact a moral justification to the prince's action by representing *joy* as a gift of God : 'Per foll mi porian tenir / si-l joy no prenc que Deus me dona.' [lecture de Mme Zago, vv. 198–199].» E. Zago : 'Some Medieval Versions...', *op.cit.* : 428.

<sup>44</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 539–542.

<sup>45</sup> «ἐπειδὴ οὖν ἡ φύσις δίχρα ἐτημήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὐτοῦ ζυνήει, [...]» (191a) ; «ζητεῖ δὲ αἰεὶ τὸ αὐτοῦ ἕκαστος σύμβολον.» (191d) ; «[...] λέγω δὲ οὖν

nage. Ce désir profond est aussi valable pour l'autre couple, dans la captivité<sup>46</sup> duquel le geai tombe et ce qui semble catastrophique du point de vue de l'amour de la demoiselle juste guérie. L'oiseau aurait joué le rôle du cadeau exceptionnel offert par le chevalier inconnu, mais il s'est avéré assez éloquent pour se libérer. Bien entendu, dans le dialogue avec la demoiselle du chevalier, c'est l'amour à respecter qui constitue l'argument suprême :

—Ma dona, doncs tindriets pres  
Null missatge qui tremes fos  
Per amor?—No ha entre nos,  
Gay, dix ella, tan vill usatge  
C'on tingues pres d'amor missatye<sup>47</sup>,

L'épisode de la captivité introduit le redoublement et le revoir heureux des protagonistes. Le jeune chevalier jusqu'ici inconnu s'appelle *Amor mi païxs*, et sa demoiselle *Amor m'esduy*. Les noms sont, pour ainsi dire, trop rares et nous obligent de nous mettre à rechercher leurs origines. Bien entendu, les deux noms sont parlants et contiennent, eux aussi, des allusions bibliques. Comme nous avons démontré dans l'étude citée, après avoir subi un enrichissement sémantique par la tradition, le verbe *païr* s'est étroitement lié au verbe *amer* et finalement, à la figure de Dieu. De plus, dans le nom, c'est justement *Amor* qui le *païxs*, il s'agit donc presque d'une tautologie. Là, le deuxième niveau des traditions apparaît : ce n'est pas seulement la figure de Virgile, mais aussi le dieu *Amor*<sup>48</sup> et les vertus personnifiées<sup>49</sup> qui montrent l'importance

---

ἔγωγε καθ'ἅπάντων καὶ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, ὅτι οὕτως ἂν ἡμῶν τὸ γένος εὐδαιμον γένοιτο, εἰ ἐκτελεσαίμεν τὸν ἔρωτα καὶ τῶν παιδικῶν τῶν αὐτοῦ ἕκαστος τύχοι εἰς τὴν ἀρχαίαν ἀπελθὼν φύσιν.» (193c) Platon : *Le Banquet*, Paris : Les Belles Lettres, 1992. Le discours d'Aristophane est bien ironique et se nourrit d'autres comédies classiques de l'auteur fameux. Ce qui en survécut pour l'arrière-plan de la *novas*, c'est le désir infini de retrouver l'autre.

<sup>46</sup> Le destin est bien illustré par une paraphrase de Iob : «E lig hom en sanct' Escritura / Qu'enquantament ne res no val / Pus c'a Deu plau c'om prenga mal, / Ne hom no-s pot de Deu gardar.» *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 585–588 ; «Dominus dedit, Dominus abstulit, sit nomen Domini benedictum!» Iob 1,21. Bien entendu, cette affirmation est d'une part opposée à toute la *novas*, d'autre part semble bien un cliché.

<sup>47</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 629–633 (*missatye* dans le texte de l'édition).

<sup>48</sup> Il se trouve ailleurs aussi : «Axi con me mostrats al ris / Amor e-m fayts als ulls semblant,» *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 166–167.

<sup>49</sup> «Sap mays de donar que Larguesa, / E d'ensenyament que Franquesa, / E d'armes trop mays qu'Ardiments.» *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 354–356. Par rapport à l'allusion à l'Énéide, soulignée par l'éditeur, et par rapport aux caractéristiques traditionnelles du chevalier parfait représentées par les vertus énumérées, il nous semble beaucoup plus important qu'elles sont bien les manifestations actuelles de trois ver-

de l'Antiquité. Jusqu'ici il y a donc deux mondes de croyances qui se mêlent, mais au fond, c'est l'amour qui dirige tout.

Un sens double tout semblable se cache dans le nom de la demoiselle jusqu'ici inconnue : Amour m'éconduit, ou, en général, conduit. Le deuxième verbe est proche de celui du nom du chevalier, mais le premier fait allusion à deux libérations, d'une part à celle qui a été achevée par Dieu en faveur du peuple d'Israël, d'autre part à celle qui a été faite par Frayre de Joy et le geai. Les deux noms expriment ainsi la même chose : le pouvoir de l'amour. La deuxième libération nous invite à poser la question : quel est le rôle de l'autre couple dans l'histoire ? Pourquoi fallait-il introduire un deuxième couple ?

Les jeunes participent aux noces des protagonistes, avec un grand nombre de jeunes chevaliers et de demoiselles. C'est le moment où tout le monde se rencontre, y compris les quatre personnages qui portent des noms parlants et exceptionnels. Plusieurs parallélismes se trouvent dans leurs destins : non seulement les noms, mais aussi le geste des cadeaux<sup>50</sup> et le bonheur final relient les deux couples. Le deuxième couple porte des noms encore plus énigmatiques, et le fait que nous apprenons beaucoup moins de choses sur eux, nous offre plusieurs possibilités

---

tus cardinales, bien antérieures aux références mentionnées : celle de la *iustitia*, de la *prudentia* et de la *fortitudo*. Ces dernières rendent d'ailleurs témoignage de la connaissance de la pensée morale de l'époque : un peu avant, au début du quatorzième siècle, Matfre Ermengaud, dans son ouvrage fameux (*Breviari d'Amor*) traite largement les vertus. À propos de la *largueza*, il la présente comme vertu, mais en même temps, il propose d'éviter toute sorte d'exagération : « Pero quascus en larguejar / deu sen e mezura guardar, / quar deu dar per tal mezura / que pueis no · ilh fassa frachura ; » M. Ermengaud : *Le Breviari d'Amor*, éd. P. T. Ricketts, Leiden : Brill, 1976–1999 : vv. 32007–32010. L'*ensenyament* est la paraphrase de la *prudentia* qui aide le *fin'amant* à bien juger les affaires dans les situations qu'elles soient : « e · s guardo de dir folezas / et avols motz e lagezas, » *ibid.* : vv. 32507–32508. Antonio Viscardi ajoute : « In altri termini, l'*ensenhamen* trobadorico è sì disciplina mondana, purché resti inteso che questa disciplina è un modo particolare della disciplina in genere, dell'educazione ricevuta. » A. Viscardi : 'Le origini romanze', in : *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, II : Philologie médiévale*, Gembloux, 1964 : 690. L'*ardimen* a un double visage : il peut être et positif, et négatif : « Enquaras prendo lh'aimador / gran ardimen per es'amor, / don digs Miravals l'amoros : / Pauc val qui non es envejos, / e qui non dezira · l plus car / e qui no s'entremet d'amar, / greu pot esser gualhartz ni pros. » (M. Ermengaud : *Le Breviari d'Amor*, éd. cit. : vv. 32126–32132), mais aussi : « E no val ges un bec de pau / enamoratz ses ardimen / pus enten en domna valen ; » (*ibid.* : vv. 32159–32161). Comme un peu avant nous avons retrouvé la *mesura* dans la *novas*, nous pouvons affirmer que toutes les vertus cardinales sont présentes dans la *novas*, même si sous des formes bien cachées.

<sup>50</sup> L'herbe et le geai sont finalement des cadeaux exceptionnels : la première rend la vie, la deuxième assure l'amour.

d'interprétation. D'abord, sur la base de l'arrière-plan néoplatonicien de l'époque, nous pouvons imaginer le deuxième couple comme, en quelque sorte, les idées parfaites des protagonistes réels. Cette interprétation ne s'opposerait pas à la forte présence du christianisme, car nous avons bien vu le sens profond des noms. Nous proposerions ensuite que l'épisode du deuxième couple ne fait que souligner l'importance de l'amour. Cependant, dans ce cas-là, rien n'expliquerait les noms trop complexes. Le jeune chevalier chasseur et la demoiselle miséricordieuse jouent sans doute un rôle plus essentiel que celui de simplement colorer la scène et augmenter le nombre des invités aux noces.

Nous avons l'impression que pour trouver la solution, il faut faire encore un pas en avant, et il faut relier les traditions et les croyances différentes qui se trouvent bien mêlées dans la *novas*. Les noms des protagonistes sont vraiment intéressants, mais ils demeurent à l'intérieur du système traditionnel de la *fin'amor*, si nous ne jetons aucun coup d'œil sur les noms du deuxième couple. En effet, leurs noms ouvrent la voie vers un rapport possible entre la *fin'amor* ainsi que la théorie et la pratique religieuses, c'est-à-dire la foi et l'éthique chrétiennes. Le fait que le deuxième couple agisse en faveur de l'amour de Frayre de Joy et de Sor de Plaser, prouve qu'au lieu de représenter une opinion conservatrice et, par conséquent, d'empêcher la rencontre, les jeunes soutiennent leur émotion et leur liaison. Il ne s'agit donc pas d'un redoublement réel qui mène à une séparation complète des personnages, mais plutôt d'une sorte de redoublement des ombres des personnalités : d'un redoublement de tout ce qu'une personnalité humaine signifie. De ce point de vue il y a encore plusieurs interprétations spirituelles : soit la figure d'une sorte de δαίμων, soit celle de l'ange gardien qui peut se cacher derrière le deuxième couple. Cette interprétation s'explique aussi du fait que leur caractère n'est pas trop clair, n'est pas bien dépeint : hormis la scène de la chasse, le jeune chevalier et sa demoiselle ne font que se présenter aux noces des protagonistes.

Le nom du nouveau-né attire notre attention aussi, parce qu'il unifie le véritable essentiel des parents. Si le nom du chevalier semble tautologique, celui du petit enfant est pléonastique :

E mes li nom Joy de Plaser ;  
De que la don' ac bon saber<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> *Frayre de Joy et Sor de Plaser*, éd. cit. : vv. 742–743.

La phrase sur l'accord de la *dona* n'est pas un hasard. L'expression *bon saber* contient un mot-clé de la *fin'amor*<sup>52</sup> qui n'est pas autre qu'un synonyme de la *mesura* et, de nouveau, une prise de position pour la prédominance de l'amour.

Il nous est bien visible que les règles et les caractéristiques de la *fin'amor* sont encore en vigueur, mais même pour celui qui accepte l'interprétation proposée ci-dessus, c'est clair qu'au fond, il y a quelques signes d'une crise. L'histoire qui sert de source, elle-même, ne la manifeste pas. Cependant son remaniement comme amoureuse dans un contexte où une certaine éthique domine, semble sans doute bien problématique. La *novas* évite, sans aucun doute, quelques dangers scandaleux : d'une part l'amour charnel n'est que signalé, d'autre part l'oiseau demeure oiseau et il ne prétend pas cacher une figure de chevalier, il ne reçoit aucun compliment de la part de la demoiselle, comme nous le voyons dans la *Novas del Papagay*<sup>53</sup>. Néanmoins, comme si la *fin'amors* ne fonctionnait plus parfaitement ; comme si elle appartenait au passé. Elle a besoin de quelques soutiens extérieurs : ce sont le christianisme accentué et la science de l'enchantement qui remplissent cette fonction<sup>54</sup>. Cette dernière représente enfin le troisième niveau des traditions, notamment celui des croyances populaires-mythiques. L'herbe magique n'est autre chose que le signe visible de l'invalidité d'un idéal qui, jusqu'ici, au cours de l'apogée de la *fin'amor*, était valable. Même si, comme nous en avons vu plusieurs exemples, dans toutes les situations critiques c'est l'amour qui passe pour argument final.

<sup>52</sup> Matfre Ermengaud met plusieurs fois l'accent sur l'importance du *saber*. Le texte le plus important est la liste des caractéristiques assurées par la *fin'amor* : «Cosselhs es doncs que ·lh aimador / que volon gauzir d'est'amor / [...] / per sso qu'en sia plus ensenhatz, / plus francs, plus humils, plus joios, / mielhs domnejans, plus amoros, / plus cortés e plus gen noiritz, / plus larcs, plus pros e plus arditz, / e qu'en prenda saber e sen / e bon cor e retenemen, / e qu'en sia plus conoichens, / e ·s guar mielhs de far falhimens.» M. Ermengaud : *Le Breviari d'Amor*, éd. cit. : vv. 31912–31925.

<sup>53</sup> Voir notre étude signalée dans la note 1.

<sup>54</sup> Leurs représentations littéraires étaient, sans aucun doute, bien compréhensibles pour toutes sortes de publics. L'accouchement sans douleur a évoqué la Vierge pour tout le monde, mais seulement les experts de la Bible reconnaissaient les allusions bibliques, par exemple, dans les noms. Tout le monde a déjà entendu le nom de Virgile, mais il y avait peu qui retrouvaient les vertus cardinales dans l'ouvrage. Finalement, tout le monde a entendu parler de l'enchantement, mais il n'y avait que quelques-uns qui connaissaient vraiment des herbes. D'ailleurs, tout cela est valable pour la *fin'amors* aussi : tout le monde jouissait d'avoir écouté une histoire amoureuse, mais il y avait très peu qui voyaient la crise.



Et voilà, nous retournons à l'opposition de l'incertitude et de la certitude, proposée au début de notre étude. Hormis la *fin'amor*, pour ainsi dire, traditionnelle, la présence et le rôle de deux courants spirituels s'expliquent par une sorte d'incertitude profonde. Finalement tout l'ouvrage peut être considéré comme une transition fictive de la réalité à l'enchantement ; une fuite féerique vers une certitude espérée. Au moment où les deux idéologies traditionnelles semblent échouer, sous le prétexte de l'aide d'un auteur antique, en réalité c'est la croyance populaire bien répandue, pratiquement une science de médecine qui s'avèrera efficace. Cependant l'effet de l'herbe magique semble encore plus fort : comme si le monde se transformait et comme si après le réveil tout l'entourage se mettait à vivre une nouvelle vie.

## VENTANAS DE MANHATTAN: UNA REFLEXIÓN METACULTURAL

FERNANDO RODRÍGUEZ-MANSILLA

Universidad de Navarra  
31080 Pamplona  
España  
frmansilla@alumni.unav.es

**Abstract:** The paper considers Antonio Muñoz Molina’s novel, *Ventanas de Manhattan*, and regards it as a reflection on culture. First, the structure of the novel is inspired by the topic of the “window” and the style of writing, basically description, conforms to an “art of looking” based on the narrator’s habit of looking at art, which is considered to be one of the finest expressions of culture. In other respects, this narrative poetics fails when the narrator attempts to provide a description of the current reality of New York. This failure, a crisis of representation, is provoked, at the time, by a crisis of culture: the contemporary world does not harmonize culture as “art” with culture as a “way of life.” New York appears in the book as a modern Babylon, where the narrator-protagonist seeks his identity and judges the way the world goes.

**Keywords:** Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, contemporary Spanish novel, culture, arts and literature

El propósito de este trabajo es presentar una lectura del último libro de Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan* (2004), partiendo de su condición de objeto cultural privilegiado cuyo tema lo constituye la propia cultura; de allí que, a nuestro parecer, el libro pueda considerarse una auténtica síntesis de las preferencias culturales de su autor (pintura, música, cine, fotografía, escultura), recurrentes a lo largo de su ya extensa obra: en *El jinete polaco* funciona como leit-motiv el homónimo cuadro atribuido a Rubens; *El invierno en Lisboa* encierra el homenaje de Muñoz Molina al jazz; en *Beatus ille*, el protagonista emprende una investigación sobre un poeta olvidado de la Generación del 27. *Venta-*

*nas de Manhattan* opera, en este aspecto, también como una *ventana* al quehacer literario de Muñoz Molina.

En primer lugar, nos ocuparemos de una serie de episodios de los cuales se desprende una teoría de la narración, que explica la estructura y el estilo de la novela, la cual adopta la forma de crónica de viaje. Luego, esbozaremos una interpretación de *Ventanas de Manhattan* como un intento de superar cierta crisis cultural que el narrador percibe en Nueva York, ciudad que parece concentrar, a sus ojos, toda la cultura humana, tanto la pasada como la presente. No es gratuito que los capítulos del libro se desplacen de exposiciones fotográficas al retrato de emigrantes que intentan adaptarse, o de describir el desastre de las Torres Gemelas a reflexionar en torno a los mercadillos de antigüedades: la cultura surca de principio a fin *Ventanas de Manhattan* y esta determina, como pretendemos demostrar, tanto su estructura como su significado. Por cierto, la presencia de la cultura en Muñoz Molina ha sido advertida ya anteriormente, como rasgo caracterizador de su obra. Se sostiene que el autor está condicionado “por su admiración desmedida por la cultura en todas sus manifestaciones” (Andrés-Suárez 1997: 17).

### ***Ut pictura poesis: mirar el arte y el arte de mirar***

Como sostenía Mijail Bajtin, la novela es un género inacabado que, a través de la parodia, subvierte cualquier otro género textual canónico. Por ello, no es de extrañar que a menudo las novelas pretendan ofrecerse como historias verídicas, crónicas o diarios personales. *Ventanas de Manhattan* no es la excepción y solo así se comprende el afán del narrador por justificar el formato de crónica de viaje que adopta el libro. Esta idea la toma, según propia declaración, de la tradición artística norteamericana, cuyos materiales se extraen de la realidad inmediata: “La poesía con la lengua hablada, la novela con la crónica, el cine con el documento sobre las cosas comunes y los trabajos de la gente, la danza con el ritmo y el sonido de los pasos, las artes visuales con la fotografía” (Muñoz Molina 2004: 54–55). Precisamente este principio es el que aplicará a su narración, cuyo argumento novelesco se diluye desde las primeras páginas: la llegada de un escritor español a Nueva York, que visita por segunda vez, ahora acompañado de su esposa e hijos para trabajar en el Instituto Cervantes y llevar un registro de su viaje da paso a una serie de capítulos que constituyen unidades casi independientes y ofrecen estampas de la vida de una gran ciudad.

De esa forma, el libro carece de intriga argumental o, si la tiene en las primeras páginas, la pierde por completo adrede, para ejecutar un *tour de force* que entraña una profunda reflexión sobre la escritura. *Ut pictura poiesis* es el verso de la poética horaciana blandido por nuestros clásicos cuando echaban mano de recursos retóricos para la descripción y el retrato literarios. Muñoz Molina aplica este principio a toda la composición de *Ventanas de Manhattan*. Esto da a las páginas que reflexionan en torno a pintores y fotógrafos (Edward Hopper, Liechtenstein, Rembrandt, Velázquez, Richard Avedon) un sentido mucho mayor que el de mero catálogo de gustos artísticos: nos hallamos ante una poética de la narración.

¿Cuál es el objeto de mayor descripción? Nueva York, claro está. Se ha estudiado ya el significado de las ciudades en la obra de Muñoz Molina. Las ciudades extranjeras, especialmente Nueva York, operan como espacios amplios, aparentemente ilimitados y por tanto misteriosos, pero sobre todo, lugares en que “el individuo [...] solo puede tener representaciones fugaces” (Rigoni 1999: 119). Este aspecto, el de la fugacidad como ingrediente desestabilizador en el individuo, lo desarrollaremos más adelante. Por el momento, bastará con vincular tales “representaciones fugaces” con la mirada fascinada del narrador que encuentra en la pintura el modo más idóneo para fijar los instantes que, de otra manera, se le escaparían de las manos:

Pero el tiempo queda encerrado y a la vez abolido en la obra de arte, como una flor o un insecto de una especie extinguida en el interior de una gota de ámbar. Lo que sucede en la pintura, en la fotografía, es el presente eterno: siempre es la primera hora del domingo en una avenida al sur de Manhattan, siempre son las siete de la mañana y está empezando a amanecer en el cuadro contiguo, y la mujer pelirroja y desnuda, en el cuadro que hay en la pared de enfrente, siempre está mirando hacia el paisaje por la ventana abierta que deja pasar el sol de una mañana igual de limpia. (Muñoz Molina 2004: 294–295)

Se refiere aquí a uno de los cuadros más famosos de Edward Hopper, *Morning Sun*, el que nos da la clave para entender la segmentación del libro. La ventana, tradicionalmente, opera como un punto de fuga y es metáfora de una brecha para salir de uno mismo y ampliar los horizontes, tanto espaciales como intelectuales. El título de la obra, *Ventanas de Manhattan*, además de aludir a la presencia omnipresente de amplios ventanales en la Gran Manzana, simboliza una exploración no tanto de índole estrictamente física como metafísica. Sin embargo, la ciudad no se percibe de manera llana, sino mediatizada por el arte: películas,

canciones, libros y pintura (como la obra de Hopper), que el narrador se encarga de registrar y comentar sin ningún empacho. La mediación artística no es percibida como un obstáculo, sino todo lo contrario:

El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento.  
(Muñoz Molina *op.cit.*: 194)

Entonces, cada sección de *Ventanas de Manhattan* no es solo fruto de la lección que produce mirar el arte, sino que constituye un arte de mirar. Dicho arte de mirar se alimenta, además de Hopper, de las lecciones de Velázquez y de Richard Avedon. Estos últimos, pese a estar separados por varios siglos, comparten la misma virtud: “Invocar la existencia humana, el misterio de la identidad, lo que queda revelado o permanece indescifrable en unos ojos abiertos” (Muñoz Molina *op.cit.*: 265). Esta reflexión es suscitada por una fotografía de Avedon, que retrata a un anciano de raza negra que nació esclavo y que seguía vivo en 1963. De Velázquez se cita, en otro pasaje del libro, el *Juan de Pareja*, que se conserva en el Museo Metropolitano. Es interesante una comparación de ambos cuadros, ya que los dos son representaciones de individuos de raza negra que, en el momento que son retratados, son sujetos marginales dentro de sus respectivas sociedades. Mientras en el casi centenario Stanley Casey se destaca “la infamia y el dolor insondable de la esclavitud” (*idem.*), en el *Juan de Pareja*, que no llega a ser descrito, pero es mencionado con suma admiración, sobresale todo lo contrario: cierta presunción, lograda a partir de la postura y gesto del esclavo de Velázquez, que nos recuerda a los retratos del propio Felipe IV. En ambos casos, la pintura y la fotografía superan largamente su utilidad primaria, la de preservar a los sujetos, ya que logran más bien iluminar pasajes contrapuestos de la condición humana: la dignidad y la vergüenza. Este tipo de sensaciones, que constituyen auténticas experiencias artísticas, es el que producen los segmentos mejor logrados de *Ventanas de Manhattan*: la visita al “museo de las vidas de los emigrantes más pobres” (Muñoz Molina *op.cit.*: 185–197); las reliquias en papel que alberga la Morgan Library, como la última factura de Oscar Wilde o la carta pergeñada por un soldado en el día D (*ibid.*: 271–275); la casa del matrimonio Rosenberg (*ibid.*: 209–213); o la interpretación excelsa de un joven músico callejero que acabará siendo burlado al final de su jornada (*ibid.*: 248–255).

Estas anécdotas están dotadas de sentido, son absolutas dentro de sus propios márgenes, pero son, bien visto, inorgánicas, en la medida en que se presentan como fragmentos, bien elaborados, eso sí, de una experiencia. Como “fotografías” o “pinturas”, pueden ser vistos casi como ejercicios de estilo para el narrador. ¿Qué ocurre, en cambio, cuando el narrador se encuentra ante experiencias hasta cierto punto *inefables*, puesto que ponen en jaque su destreza cronística? El narrador de *Ventanas de Manhattan*, teórico y practicante de una poética visual, no pasa por alto los problemas que subyacen al principio *ut pictura poiesis*, al equiparar dos géneros artísticos afines, aunque dispares en su modalidad expresiva. Existe en nuestro libro la conciencia, de parte del narrador, de una crisis de la representación, de la que somos testigos cuando este se enfrenta ante espacios abiertos. A diferencia de los museos, donde todo está *fijo*, la calle ofrece el espectáculo de la vida, inclusive a través de una estatua de bronce, la de Gertrude Stein en Bryant Park, al aire libre:

Qué hago yo aquí, con mi cuaderno abierto sobre las rodillas juntas, queriendo fijar el momento en que vivo y las cosas que veo sobre una hoja de papel y con un hilo de tinta muy delgado, usando palabras, que son tan abstractas, en vez de las líneas del dibujo (arte que no por casualidad alcanzó su perfección mucho antes de que se inventara la escritura), queriendo lograr una instantánea precisión que me escapará siempre, apresar lo que sucede ahora mismo, como la señora Dalloway quería percibir al mismo tiempo y con todo detalle todas las impresiones de la mañana de junio en una calle de Londres. (Muñoz Molina *op.cit.* : 276)

El problema que expone el narrador, si bien es tan antiguo como las propias pintura y literatura, no se presentó como tal, es decir como cuestión subyugante, de manera tan insistente hasta la llegada de la modernidad, cuando la fotografía hizo mucho más evidentes para el escritor las limitaciones de su arte y lo llevó a volver *espacial* la escritura: empieza con Stéphane Mallarmé y su *Un coup de dés* y llega a los juegos dadaístas que apelan al *collage*. Esto no quiere decir que los caligramas sean una invención moderna. Ya los antiguos griegos practicaban esa mezcla de arte visual y a la vez literario, pero siempre en su faceta más lúdica y, ciertamente, efímera. En ningún momento de la Antigüedad el anagrama condujo a una corriente similar a la del simbolismo o, ya en el siglo XX, a la de las vanguardias. Es más, volver *espacial* un género artístico cuya base era *temporal* conducía a una crisis de significado que encuentra en Dadá su máxima expresión: el disparate puro.

La muerte de las vanguardias dejó en los autores una conciencia del problema, sin duda. A Jorge Luis Borges le debemos “El Aleph”, quizás la pieza literaria que lleva la reflexión a sus últimas consecuencias. El narrador, que se identifica con el propio Borges, es testigo de una visión fascinante: en un segundo ve, de golpe, *todo* el mundo. Al intentar narrarnos su experiencia nos confiesa:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (Borges 1978: 169)

El pasaje borgiano posee cierto paralelismo con el del narrador de *Ventanas de Manhattan*, cuando este se encuentra en un espacio público, un café:

Pero por muy rápido que yo quiera escribir las cosas se me escapan, la vida cambiante que transcurre en torno a mí en el café [...] Hay dibujos y fotografías que pueden apresar un instante, pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto. (Muñoz Molina *op.cit.*: 132)

Con esto llegamos al trasfondo trágico de la experiencia humana moderna: todo pasa muy de prisa y apenas si podemos registrar algunos detalles, aislados, de lo que vivimos. Eso que logramos preservar se mantiene, encapsulado como el mosquito en el ámbar, en los objetos que produce el arte: en una fotografía de Avedon o en un retrato de Velázquez. Y su valor reside en haber captado, precisamente, la vida y ofrecérsela bajo un espacio ajeno, la sala del museo, que coopera, no cabe duda, en la elaboración de su significado. Por esa razón el narrador de nuestro libro oscila entre las escenas de la vida cotidiana, que trata inútilmente de fijar, a sabiendas de que se le escapan, y las exposiciones donde se regocija contemplando piezas artísticas que sí lo lograron. Este desajuste entre una prosa agitada que está a la caza de la vida y otra, más bien reflexiva, quieta, que celebra las obras de arte provoca, en cierta medida, una tensión que dota al libro de un vigor extraño, aquel que nos insta a seguirlo de segmento en segmento a través de los 87 que lo componen.

Ante esta crisis de representación, ¿cómo salvar a la literatura? ¿Cómo restituírle su valor? La literatura en su vertiente novelesca se justifica mediante su narratividad, la cual comparte con el cine y también con las

letras de las canciones: su poder para contar historias, o sea su capacidad mimética, comprendida como el vehículo para “vivir otras vidas”. No se trata, vale señalarlo, de una vocación por el escapismo, sino de la creencia de que la literatura, en palabras de C. S. Lewis, “se trata de *connaître*, no de *savoir*; se trata de *erleben*; nos convertimos en esas otras personas. No solo, ni fundamentalmente, para ver cómo son, sino para ver lo que ven” (2002: 138–139). Este propósito, que es también parte de la teoría literaria de Muñoz Molina, el de “vivir otras vidas”, es otro motivo que surca el libro de principio a fin y se convierte en el objeto de lo que hemos llamado “arte de mirar”: lo que se mira con delectación es precisamente “el gran espectáculo de las vidas ajenas”, de los otros sujetos, tal como el joven protagonista, escritor de provincias, de *El dueño del secreto* ausculta la capital española en los últimos tiempos del franquismo:

En aquellos días aún me gustaba todo de Madrid, incluso lo que me asustaba, y me sumergía en los túneles y en los vagones del metro con la disposición aventurera y enérgica de un explorador, trazando itinerarios en lo desconocido con ayuda de un mapa y mirando una por una todas las caras con las que me cruzaba queriendo no perderme ni un personaje ni un detalle en el gran espectáculo de las vidas ajenas.

(Muñoz Molina 1994: 29–30)

Dicho espectáculo es efímero y su observación *in situ* parece no ser del todo exitosa, sobre todo para un cronista, como el de *Ventanas de Manhattan*, que marcha por la ciudad cargado de cuadernos y lápices, dispuesto a tomar nota de todo lo que lo impresiona a su paso. Los museos, en cambio, guardan, como reliquias, las vidas ajenas, de otros que ya pasaron y cuyos vestigios nos dicen mucho de lo que ellos mismos pensarían:

El dibujo, el borrador escrito a mano, la página de diario, la carta, preservan la huella del presente en el que una mano los estaba trazando, la cualidad líquida de las líneas de tinta o de lápiz, nos atraen como imanes hacia ese instante, nos hacen parte de él, de su cualidad fluida y trémula. Van Gogh está concibiendo, mientras dibuja su cuarto, un cuadro que todavía no existe, Oscar Wilde escribe con un lápiz grueso en el papel obligatorio de los prisioneros y sobre su caligrafía gravita toda la pesadumbre del cautiverio y el tiempo que le falta para salir de la cárcel.

(Muñoz Molina 2004: 274)

Los objetos inertes cobran vida a través del receptor, quien los dota de su significado último. Con todo, el desajuste al que hacemos referencia,



producto de la crisis de representación advertida cuando el narrador se detiene a analizar su propio desempeño, queda irresuelto. No obstante, en vez de constituir este una fisura en el planteamiento de *Ventanas de Manhattan*, será más bien lo que nos ayudará a formular una interpretación del libro. Ya sabemos que el arte persigue fijar los instantes. Ello es lo que resalta nuestro narrador sobre todas las cosas. Ahora bien, la vida en un gran ciudad, como Nueva York, está marcada por la fugacidad de los acontecimientos. Ello repercute en el individuo, lo desestabiliza y este solo encuentra sosiego en la contemplación de las “otras vidas” que puede hallar en los objetos artísticos. Pero uno no vive en un museo. La vida continúa en las calles. El desajuste entre la vida cotidiana, callejera, si se quiere, y la capacidad de la escritura para registrarla es el síntoma de un problema que, sumado a la violencia, el desarraigo y la soledad inherentes a la vida moderna, se nos presenta como la crisis de la cultura contemporánea. En otras palabras: la crisis de la representación es producto de la crisis de la cultura.

***Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento:*  
crisis de la cultura**

Decíamos más arriba que las visitas a museos conviven en *Ventanas de Manhattan* con la observación de personajes de Nueva York. Esto otorga a la novela un ingrediente de juicio ético sobre el mundo actual que ya observaba S. Sanz Villanueva en su reseña a la novela en la revista *El Cultural*: “Muñoz Molina se sirve de los personajes de Nueva York para ampliar su retrato moral de nuestro tiempo” (2004: 11). ¿Cuáles son los problemas que encuentra el narrador en su estancia neoyorkina? En primer lugar, el desarraigo, visto a través de los casos de un cónsul español, cuya familia huyó durante la Guerra Civil (Muñoz Molina 2004: 72–74), pero sobre todo mediante los estudiantes que asisten al Instituto Cervantes:

Pero poco a poco, cada día que salgo del metro en la calle 34 y la Sexta Avenida y cruzo aprisa hasta la Quinta para llegar puntualmente a clase, en el seminario al que llevo mis fotocopias con pasajes de literatura o de cartas españolas, me doy cuenta que cada alumno trae consigo también su propio exilio personal, su historia de huida y viaje a Nueva York, capital de tantos destierros, de tantos sueños cumplidos o fracasados de mundos nuevos y de vidas mejores. (*ibid.*: 176)

Precisamente uno de los pasajes de literatura que lleva a clases ilumina el problema que nos ocupa: el episodio de Sancho Panza y el morisco

Ricote, en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (capítulo LIV). La lectura del extenso monólogo de Ricote, donde este expone a Sancho su condición de desarraigado, es seguida de un comentario algo amargo:

“Yo entiendo lo que le pasa a este hombre [al morisco Ricote]”, dice por fin Johnny Cuevas. “Le pasa como a nosotros, que hemos dejado de ser de allá pero no somos de acá todavía, y a lo mejor no vamos a serlo nunca. Unas veces queremos ser de Santo Domingo, y otras creemos que somos de acá, y no sabemos de dónde.” (*ibid.*: 179)

Como “capital de tantos destierros”, Nueva York alberga muchas culturas que, a ojos del narrador, no se tocan. El segmento 58 (*ibid.*: 219–229) afirma que “Manhattan es el gran bazar del mundo entero” (*ibid.*: 219), donde “los billetes muy usados cambian de manos a toda velocidad, pero las lenguas que se hablan no son el inglés ni el español, ni el chino, sino el árabe, o las vocales rotundas de los idiomas de África” (*ibid.*: 222). El amasijo de idiomas y de culturas convierte entonces a la ciudad en una moderna Babilonia, es decir un lugar donde prima la confusión: “Todo el mundo habla al mismo tiempo y gesticula rápidamente mirando de soslayo con ojos vigilantes, los ojos grandes y alarmados de la gente que ha venido de los horrores de África” (*ibid.*: 223).

Pero a Nueva York no le faltan horrores propios. Un lugar especial, los segmentos del 18 al 21, lo ocupa el desastre de las Torres Gemelas (*ibid.*: 74–86), del cual, sin embargo, más que el lado terrorífico se explota el sentimiento de desamparo del narrador, cuando tras saber la noticia y comprobar que la vida sigue su curso afirma: “Camino aturdidito y extranjero entre la gente y no sé cuál es la realidad, si lo que escucho en la radio que llevo pegada al oído o lo que estoy viendo con mis ojos en la mañana soleada y caliente de Nueva York” (*ibid.*: 81). Esta sensación de soledad frente a la multitud es una experiencia del mundo moderno que aparece en más de una ocasión en *Ventanas de Manhattan* y confirma el malestar del individuo que, pese a estar en medio de un ambiente lleno de arte y vida, sufre la incomunicación inherente a la estructura de las grandes ciudades: edificios que se elevan hasta el cielo, habitaciones estrechas, plazas y parques extensos donde la gente se cruza a diario, pero no interactúa con su entorno.

En Nueva York [...] la soledad más extrema puede encontrarse en medio de una multitud, y hay lunáticos que viven como náufragos o como ermitaños abrasados por las alucinaciones del desierto en las aceras más transitadas, que yacen en el suelo igual que mendigos de Bombay y miran despavoridos a su alrededor o gritan como si acabaran de recibir una revelación en los riscos pelados del Sinaí. (*ibid.*: 115)

El antecedente más famoso de esta sensación quizás se encuentra en el relato “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, que retrata, mejor que cualquier otro, el desasosiego del sujeto de la modernidad. El narrador de *Ventanas de Manhattan*, en ese aspecto, es bastante explícito con sus fuentes. Una de las afirmaciones que repite más a menudo y que provoca su reflexión es la de “todo lo sólido se desvanece en el aire”, que figura en el manifiesto comunista de Marx y que da título, también a un famoso libro de Marshall Berman, precisamente sobre la experiencia de la modernidad que se pone de manifiesto en la literatura y el arte en general. Pero para ir más allá, el tópico de la fugacidad en este caso remite a *Don Quijote*: “Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento”, aserto que se encuentra en el capítulo LIII de la segunda parte de la novela cervantina. Estas afirmaciones, la de Marx y la de Cervantes, operan en el libro de Muñoz Molina como un estribillo al final de determinado segmento (*ibid.* : 275) o como un lema que el narrador parece glosar (*ibid.* : 213).

Ambos asertos, asimismo, son claves para la interpretación del texto. *Ventanas de Manhattan* sería el testimonio de un individuo sumergido en una modernidad asfixiante en la que, pese al bienestar, o mejor dicho, tal vez, por causa de él, el mundo y las personas que lo rodean se presentan como inaprensibles. La gran ciudad es engañosa: despide seguridad, confort, pero al mismo es anónima y hasta peligrosa. La co-presencia de distintas comunidades o culturas puestas una junto a otra, pero que no se tocan (cuyo símbolo en el libro es el mercadillo callejero o rastro dominical), con los museos que albergan bienes culturales nos habla de una paradoja que la cultura occidental no ha podido resolver. En efecto, “la comunidades no solo necesitan una red social que garantice su bienestar corporal y material, sino también una red cultural que procure y asegure que se encuentren cobijados y protegidos espiritual y emocionalmente” (Spang 2003 : 59).

A estas alturas se hace necesario comentar el empleo del término “cultura” que hemos explotado en dos de sus sentidos más recurrentes: “cultura” como “creación artística” y cultura como “forma de vida”. Como lo señala Terry Eagleton, estos dos sentidos, sumados a un tercero (cultura como “crítica utópica”), se confunden problemáticamente en el mundo contemporáneo:

¿Qué es lo que conecta la cultura como crítica utópica, la cultura como forma de vida y la cultura como creación artística? Probablemente, la respuesta es negativa: todas ellas, las tres, son diferentes reacciones al fracaso de la cultura como una verdadera civilización, o sea, como la gran Historia del progreso humano (Eagleton 2001 : 38)

A nuestro parecer, este malestar ante el fracaso es el mismo que se percibe en *Ventanas de Manhattan*. Nueva York, a ojos del narrador, tiene fuertes contradicciones. Posee una cantidad notable de mendigos (Muñoz Molina 2004: 114-117), es “esta ciudad de refugiados e inmigrantes” (*ibid.*: 245), donde, no obstante, “el catálogo del Metropolitan es un resumen comprimido de la historia del mundo” (*ibid.*: 159) y además donde los edificios se levantan, son derruidos y vuelven a construirse. Los museos de la ciudad, con sus invaluable colecciones, tienen su reflejo ridículo en la compra obsesiva de baratijas y excentricidades en los mercadillos. El *kitsch* o, simplemente, el mal gusto es otro de los males que encuentra el narrador en la ciudad.

Se ve que no tiene límite la capacidad humana de atesorar cosas horrendas, que no hay cuadro de payasos, bota vaquera de cristal de color caramelo, cenicero de porcelana en forma de sombrero mexicano, perchero con patas disecadas de ciervo, santa cena de plástico iluminada por dentro lo bastante atroces para que alguien no los compre. (*ibid.*: 301)

La acumulación de objetos artísticos (con el Metropolitan como emblema) y pseudoartísticos (de mercadillo) puede explicarse como una manera de compensación para el individuo, quien -aislado dentro de su comunidad- ha de ver en las reliquias un medio de contacto con lo humano. Poseer, pero sobre todo observar, mirar objetos, más allá de su valor artístico, sería el recurso de quienes no se miran: “Cada cual va como envuelto en una película transparente e impenetrable de celofán, como los alimentos que brillan excesivamente bajo las luces árticas de los supermercados” (*ibid.*: 112). De hecho, “estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente la mirada” (*ibid.*: 117). Solo así se comprende que “mirar el arte” y “el arte de mirar” sean tareas exclusivas de un sujeto privilegiado, proveniente de un lugar lejano y distinto. La *ajenidad* es expresa en el narrador: “Soy el ciudadano invisible de un país inexistente, célebre acaso por la Inquisición, las matanzas de indios, las corridas de toros y las películas de Almodóvar” (*ibid.*: 319). Su posición de alteridad respecto de la materia narrada, le da, como al Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*, una nueva perspectiva respecto de sí mismo, pero también de sus propios orígenes, ya que “viajar sirve sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado” (*ibid.*: 71). De allí que, sobre todo en la última parte de la novela, existan segmentos que se ocupan del pasado del narrador, de reflexión en torno al pequeño pueblo de donde salió, de su preferencia por el inglés como una lengua que podía abrirle paso, como si esta constituyera a su vez una “ventana” hacia el mundo.

Escribir sobre Manhattan es, de alguna forma, escribir sobre sí mismo; así como viviendo otras vidas uno acaba por comprender mejor la suya propia.

Por todo ello, *Ventanas de Manhattan*, por encima de sus anécdotas, por las cuales asemeja un libro de viajes o un dietario, encierra el proyecto, que también se observa en obras previas del autor, de indagar en torno a la identidad española. Si en *Beatus ille* o *El jinete polaco* lo ejecutaba remitiéndose al pasado, ahora, igual que en *Carlota Fainberg*, lo hace instalado en un presente de intercambios culturales intensos. En las dos primeras novelas mencionadas, son obras artísticas las que suscitan el recuerdo, necesario para saber quiénes somos y de dónde venimos; en *Ventanas de Manhattan* cumplen una función similar, solo que esta vez se hace evidente un contrapunto: el de una cultura en crisis que encuentra en el arte un alivio, aunque pasajero. Siempre será más fácil, pareciera querer decirnos el narrador, pasar la tarde en un museo que cultivar la amistad o el amor. Lo terrible es que tanto el arte como la vida en comunidad y sus valores intrínsecos son cultura:

Nacemos como unas criaturas cuya naturaleza física es tan indefensa que necesitan la cultura para sobrevivir. La cultura es el “suplemento” que rellena un vacío dentro de nuestra naturaleza y nuestras necesidades materiales son reconducidas en sus términos. (Eagleton 2001: 147–148)

Esto es lo que vuelve a *Ventanas de Manhattan* un libro complejo y enriquecedor que representa un paso más allá en la obra total de su autor. Cuando José Carlos Mainer afirma que toda novela de Muñoz Molina encierra siempre un enigma cultural (1997: 62–63) se refiere, sin duda, a obras de arte, pero también cabe entender tales enigmas culturales como las preguntas que nos plantea el propio autor respecto del lugar del hombre en el mundo actual. Quizás, como el narrador de *Ventanas de Manhattan*, solo queda asumir la vida como si de un peregrinaje se tratase, tal como él mismo se representa: “Con mi mochila al hombro, con mis pasos enérgicos, voy por Manhattan como un heredero de tantos antepasados peregrinos” (*ibid.*: 166).

En conclusión, *Ventanas de Manhattan* cumple con creces el doble propósito de ser, por un lado, una obra que presenta interesantes cuestiones de índole metaliteraria, como la de las relaciones entre pintura y escritura, con la crisis de representación que le atañe. Por otro, es un libro que plasma la paradoja de la cultura contemporánea, enfrascada en el culto a la reliquia, sea arte *kitsch* o canónico, o simplemente en la obsesión del consumismo exacerbado, pero incapaz de armonizar ello con el bienestar colectivo. La tarde del 11 de setiembre del 2001, tras

los atentados y desatada la paranoia de próximos ataques, el narrador es testigo de esta escena, que dice mucho de la crisis de la cultura actual:

De pronto, en la otra acera, en la esquina de Broadway y la calle 52, vemos un tumulto de gente arremolinada en torno a un cartel que no distinguimos a esa distancia: imaginamos una pancarta, quizás un acto de protesta o plegaria. Es un puesto en el que se venden camisetas a dos dólares.  
(Muñoz Molina 2004: 84)

Finalmente, le queda a uno la pregunta de si esta indiferencia del hombre respecto del hombre puede ser curada por la fotografía de Avedon o la pintura de Hopper o de Velázquez. Al menos alberguemos remotamente la esperanza, junto al narrador, de que sí.

### Bibliografía

- Andrés-Suárez, I. (1997): Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. *Cuadernos de Narrativa* 2: 11–22.
- Borges, J. L. (1978): El Aleph. In: *El Aleph*, Madrid: Alianza editorial. 155–174.
- Eagleton, T. (2001): *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona & Buenos Aires & México: Paidós.
- Lewis, C. (2002): *La experiencia de leer*. Barcelona: Alba editorial.
- Mainer, J. C. (1997): Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria. *Cuadernos de narrativa* 2: 55–68.
- Muñoz Molina, A. (1994): *El dueño del secreto*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Muñoz Molina, A. (2004): *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Rigoni, M. L. (1999): Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina. In: M. C. Porrúa (ed.) *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 119–133.
- Sanz Villanueva, S. (2004): Ventanas de Manhattan. In: *El Cultural* (19 de febrero de 2004). 10–11.
- Spang, K. (2003): Cultura y multiculturalidad. *Nuestro tiempo* 583–584: 55–63.

## LES MÉTAMORPHOSES PÂLISSANTES DANS LES TEXTES TRADUITS: ÉTUDE SUR LE *JAUNE* ET LE *BLOND*

CLAUDINE LÉCRIVAIN

Universidad de Cádiz  
Departamento de Filología Francesa e Inglesa  
Avenida Gómez Ulla s/n  
11071 Cádiz  
España  
claudine.lecrivain@uca.es

**Abstract:** The following analysis is a reflection on the translations of the colour *yellow* and the shades of *blonde* found in a body of French and Spanish literary texts in an attempt to delimit the situations in which literal translations of these terms occur. Our analysis shall examine situations where translators propose distinct types of distancing from these literal translations through an application of their own colour filter. These interpretative strategies either manifest an intensification of realism or, on the contrary, an almost spontaneous solution to codified reading practices.

**Keywords:** colour, translation, Spanish literature, French literature

Afin de compléter une réflexion amorcée depuis l'année 2001 sur la traduction des termes de couleurs dans un corpus donné<sup>1</sup>, j'aborderai ici l'étude de *JAUNE* ainsi que celle de *BLOND*, inclus dans cette classe lexicale chromatique (classe qui présente environ 800 occurrences<sup>2</sup> dans le corpus de 9000 occurrences analysé).

<sup>1</sup> Voir à ce propos *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, N° 15, Universidad de Cádiz, 2004 : 7–21. Pages où est expliqué le choix de corpus, et où sont indiquées les titres des différents romans ainsi que les abréviations utilisées lors des citations. Le corpus étudié offre un ensemble de 9000 occurrences de couleurs, et présente un nombre similaire d'occurrences pour les textes originaux français et pour les textes originaux espagnols.

<sup>2</sup> Je n'ai pas retenu ici les références à différentes nuances telles que *paille*, *ambre*, *saffran*, à cause de leur présence restreinte dans le corpus étudié. Et je n'ai pas inclus ici l'analyse de *DORÉ* (environ 270 occurrences), étant donné les limites du présent article.

Le *jaune* appartient au groupe des couleurs pures, saturées, et j'ai dénombré 294 occurrences de cette «dénomination directe»<sup>3</sup> dans le corpus analysé. À côté de cet hyperonyme, l'hyponyme *blond* apparaît à 258 reprises. Je me propose d'aborder ici une double réflexion : l'approche de ce champ chromatique à l'œuvre dans un corpus de textes littéraires français et espagnols, articulée à une réflexion sur ses différentes traductions. Donc, d'une part, une étude de la mise en texte de ces dénominations chromatiques et, d'autre part, une étude des stratégies traductionnelles déployées par les différents traducteurs afin d'élucider l'existence de logiques dans le processus de subjectivisation, au-delà des signes linguistiques et de leur système de fonctionnement.

## 1. JAUNE

Il s'agira de cerner dans un premier temps la présence de la couleur *jaune/amarillo* comme *couleur pure* (nommée également «couleur principale» ou «couleur de base») ainsi que les variations de saturation indiquant différents degrés de pureté chromatique ou *couleur approximative* (notamment les termes dérivés par suffixation : *amarillento, amarillear/jaunâtre ; jauni*<sup>4</sup>). Dorénavant j'utiliserai les abréviations *CouleurP* et *CouleurAp*. Je passerai à analyser ces occurrences<sup>5</sup> en prenant en compte les différents contextes d'emploi par ordre décroissant de fréquence, ainsi que les stratégies traductionnelles mises en œuvre (traduction à tendance littérale<sup>6</sup> ou bien écart<sup>7</sup>). Pour ce faire, je présenterai une série de tableaux qui permettront de visualiser l'ensemble des données.

<sup>3</sup> Pour ce qui est des définitions de *tonalité, clarté* et *saturation*, ainsi que *dénomination directe* et *dénomination référentielle*, voir Mollard-Desfour (2000 : 16–25).

<sup>4</sup> Je retiendrais ici les exemples qui actualisent la deuxième acception proposée par le TLF (*devenu jaune ou jaunâtre sous l'effet de la saleté, du vieillissement*).

<sup>5</sup> Une première remarque s'impose : la référence à la tonalité *jaune* est plus abondante dans les textes originaux espagnols (172/294) que dans les textes originaux français (122/294) pour un volume total d'occurrences globalement équivalent.

<sup>6</sup> La traduction à tendance littérale indique que l'équivalence chromatique est préservée, même si elle fait l'objet d'une transposition, par exemple.

<sup>7</sup> L'écart indique une modification chromatique, si minime soit-elle, non liée à une contrainte linguistique ou contextuelle.



## 1.1. Objets fabriqués

		Romans espagnols	Traduction littérale	Ecart	Romans français	Traduction littérale	Ecart
Objets	<i>CouleurP</i>	59	55	4	44	42	2
(123)	<i>CouleurAp</i>	15	14	1	5	5	
	Total	74	69	5	49	47	2

Suite aux différents classements opérés, il apparaît que la tonalité *jaune* est principalement à l'œuvre lors de la description d'objets fabriqués (123/294 occurrences), qu'il s'agisse de vêtements, d'accessoires, meubles, tissus, papier, édifices, véhicules ou illustrations (dessins, enseignes, réclames, etc).

La *CouleurP* (*amarillo/jaune*) y est clairement supérieure (103/123) à la *CouleurAp* (20/123), et cette dernière caractérise essentiellement papiers, cartons et matériaux de construction. Dans quelques cas isolés, la *CouleurP* est précisée par un terme modificateur apportant une information sur le degré de saturation ou de clarté par le biais d'analogies à des référents matériels concrets (*jaune serin, safran, aladin, nankin*).

Les traducteurs proposent des équivalents stricts à cette visualisation colorée puisque 116/123 occurrences correspondent à des traductions littérales sur des segments où la relation *objet-couleur jaune* pourrait être qualifiée de courante, habituelle, en ce qui concerne et la perception visuelle et l'usage linguistique, comme l'illustre l'exemple suivant :

- (1) aunque ya no vistiera con su *blusa amarilla* de escote redondeado ni su falda estrecha ni sus altos tacones (*Corazón*, p. 298)  
même si elle n'est plus vêtue de son *corsage jaune* au décolleté arrondi ni de sa jupe étroite (p. 359)

Les quelques altérations (7/123) peuvent se classer comme suit :

- (a) deux omissions, qui ne correspondent pas à un simple effacement de la précision chromatique mais à la suppression de courts segments de phrase, sans explication apparente car ils n'offrent ni difficulté, ni contrainte, ni ambiguïté ;  
(b) un lapsus évident qu'il n'y a guère lieu de commenter ;  
(c) une omission du type de saturation (neutralisée en *CouleurP*), conservant ainsi la couleur de base sans apposition de terme modificateur, face à une méconnaissance apparente d'équivalent pour *jaune nan-*

*kin, jaune aladin*<sup>8</sup> en espagnol (et une pratique habituelle du traducteur de *A Rebours*) :

- (2) suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, *jaune aladin* et violet prune (*Rebours*, p. 95)  
siguiendo con la mirada los plateados destellos que recorrían la trama de la lana, color *amarillo* y violeta (p. 69)

(d) trois passages de la *CouleurP* à la *CouleurAp* impliquant l'altération de la couleur originale dans les traductions françaises, lorsque les originaux espagnols décrivent de vieux papiers, des feuillets : les traducteurs rétablissent alors la collocation courante du type *papier jauni/feuille jaunie*, etc.

- (3) Las [unas novelas] estuve mirando, tocando despacio *el papel* gastado y *amarillo* en que fueron impresas [...] (*Beltenebros*, p. 71)  
Je les feuilletai, effleurant lentement *le papier jauni* et usé sur lequel ils avaient été imprimés [...] (p. 68).

Cette démarche est corroborée en quelque sorte par une autre altération qui, cette fois, vient inscrire la tonalité *jaune* là où l'original n'offrait pas de précision chromatique<sup>9</sup>, soulignant ainsi le cliché descriptif (ex. 4), et également par les différentes traductions de la *CouleurAp amarillento* : toujours traduit par *jaunâtre* lorsqu'il s'agit de vêtements, mais par *jauni* pour le papier (5 occurrences), réservant *jaunâtre* aux couvertures cartonnée des livres (2 occurrences).

- (4) Citation, croix de guerre et photo étaient visibles sur les murs de son gourbi, et sur *l'image craquelée* et un peu floue, on le reconnaissait tout flambant de jeunesse et d'ardeur (*Goutte*, p. 15)  
y hasta se le reconocía en la *imagen amarillenta* y algo desenfocada, ardiente de juventud y calor (p. 20)

<sup>8</sup> Sur la base CHROMA (<http://pourpre.com/chroma/>), le jaune aladin n'est pas répertorié. Le TLF ne le définit pas non plus, indiquant seulement qu'il s'agit d'une «teinturerie utilisée pour l'impression de l'indienne». Le jaune nankin est défini, sur la base CHROMA, «entre jaune chamois clair et abricot. De la couleur de la toile de Nankin» (F7E269), et pour envisager un équivalent il faudrait faire une recherche exhaustive parmi les plus de 500 nuances de *amarillo* répertoriées dans le *Diccionario del Color* (Sanz & Gallego 2001).

<sup>9</sup> Ce phénomène n'est pas isolé : nous le retrouvons également dans les descriptions de la flore et des substances, dans les portraits.

Il est intéressant de signaler, dans le corpus analysé, que la *CouleurP* *jaune/amarillo* qualifie les façades, murs ou édifices peu volumineux, soit parce qu'ils possèdent cette couleur de par les différents matériaux de construction ou type de peinture, soit qu'ils l'acquièrent par projection lumineuse. Quant à la *CouleurAp* elle caractérise plutôt des ensembles plus imposants (murailles, séries de maisons, ville entière, etc), comme si l'importance du volume diminuait l'intensité de la couleur<sup>10</sup>. Cette perception colorée des volumes pourrait être l'un des facteurs qui ont contribué au déplacement chronologique favorisant la *CouleurP* dans l'exemple suivant :

- (5) Voy [...] a picar la piedra de la fachada. Verán ustedés *qué hermosa queda la piedra amarillenta* después que la piquemos. No quiero oscuridad, no quiero negruras, no quiero tristezas. (*Regenta*, p. 605)  
Je vais [...] ravalier la pierre de la façade. Vous verrez comme elle est *d'un beau jaune*, après sablage. Assez d'obscurité, assez de noirceur, assez de tristesse. (p. 658)

## 1.2. Portrait physique des personnes

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Portrait	<i>CouleurP</i>	<b>16</b>	10	6	<b>14</b>	12	2
(45)	<i>CouleurAp</i>	<b>10</b>	8	2	<b>5</b>	4	1
	Total	<b>26</b>	18	8	<b>19</b>	16	3

Pour ce qui est du portrait physique, le *jaune* est une couleur relativement peu fréquente (45/294) et concerne, par ordre décroissant, le teint de la peau, les yeux, les dents et la pilosité. La *CouleurP* (30/45) y est sensiblement plus présente que la *CouleurAp* (15/45). Et contrairement à ce qui a été constaté pour les objets, le pourcentage de traductions littérales est nettement moins élevé (guère plus de 60%). Les 11 cas de divergence observés portent exclusivement sur la couleur du teint et des yeux. Ils surviennent, d'une part, lorsque la tonalité *jaune* ne semble pas une carnation «naturelle», mais acquise sous l'effet, soit

- (a) d'une projection lumineuse (2 occurrences)

<sup>10</sup> Ce que corrobore, d'une certaine façon, la fréquence élevée de la couleur de base *jaune* pour les objets moins volumineux.

- (6) El hombre gordo [...] alumbró certeramente un rostro, una *cabeza amarilla* y como degollada por la circunferencia de la luz. (*Beltenebros*, p. 75)

Le gros homme alluma soudain sa lampe, éclairant juste un visage, *une tête jaunâtre* et comme décapitée par le cercle de lumière [...] (p. 71)

- (b) d'une imprégnation (tabac, teinture) (5 occurrences)

- (7) tocaba el libro sin moverlo de sitio ; sus dedos huesudos, *amarillos de nicotina*, parecían acariciar una piel viva (*Dumas*, p. 151)

il touchait le livre sans le déplacer ; ses doigts osseux, *jaunis par la nicotine*, paraissaient caresser une peau vivante (p. 122)

Dans toutes ces circonstances les traducteurs (français) préfèrent nettement la *CouleurAp* précisant la transformation chromatique, alors que dans d'autres circonstances (ex. 8) la *CouleurP* ne subit pas de transformation :

- (8) El mismo, con sus *dedos amarillos* y chatos, modelaba en barro, que luego endurecía al sol de la azotea (*Arboleda*, p. 21)

De ses *doigts jaunes* et courts, il modelait lui-même dans l'argile (p. 24)

La prégnance de cet usage descriptif est claire puisque on peut également constater le phénomène inverse (1 occurrence)

- (9) elle posait sur lui *sa main toute jaunie* de nicotine, et il se relevait guéri (*Desqueyroux*, p. 107)

posaba sobre él su mano enteramente *amarilla* por la nicotina, y se incorporaba curado (p. 161)

Certaines descriptions pour lesquelles la limite entre le portrait physique et psychologique est assez imprécise conduisent à des traductions où le chromatisme est neutralisé, soulignant plutôt une absence de couleur (ex. 10). Cependant, la tonalité *jaune* associée à la vieillesse ou à la maladie demeure littérale (2 occurrences).

- (10) je m'aperçois depuis longtemps que Thérèse boude, je sais bien pourquoi elle a ainsi *la figure toute jaune* et toute chagrine (*Raquin*, p. 160)

Hace tiempo que me he dado cuenta de que Thérèse está mohina y sé muy bien por qué *tiene esa cara macilenta* y apesadumbrada. (p. 146)

- (11) En Matalerejo, y en todo el valle, reina la codicia, y los niños rubios de *tez amarillenta* [...] parecen hijos de sueños de avaricia [...] (*Regenta*, p. 306)  
les jeunes têtes blondes au *teint cireux* [...] semblent sorties tout droit des rêves d'avarice (p. 347)

D'autre part, il est à noter que l'adjectif français *blafard* appliqué au teint de la peau est parfois traduit par *pálido* ou par *amarillento* (3 occurrences), selon les situations décrites. Le trait le plus remarquable, dans ce dernier cas, est que le choix de *amarillo* est toujours associé à une certaine «mollesse des chairs»<sup>11</sup>.

En ce qui concerne les yeux, les textes originaux français et espagnols offrent des adjectifs désignant la *CouleurP* et la *CouleurAp*. Les traductions littérales prédominent (caractère exceptionnel des traits d'un personnage, rapport à la lumière, analogie). Dans une seule occurrence la traduction atténuée de la couleur semble correspondre à l'inclusion du terme dans une série fortement accentué vers la péjoration :

- (12) le maître d'école continuant à le dévisager sans répondre de ses *yeux jaunes*, cernés de rides dans le visage ridé et craquelé, impénétrable, morne (*Palace*, p. 205)  
el maestro de escuela observándole aún sin responder, con sus *ojos amarillentos*, rodeados de arrugas en el rostro arrugado y agrietado, impenetrable, huraño (p. 169)

### 1.3. Flore

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Flore	<i>CouleurP</i>	<b>23</b>	18	5	<b>7</b>	5	2
(32)	<i>CouleurAp</i>	<b>1</b>	1		<b>1</b>	1	
	Total	<b>24</b>	19	5	<b>8</b>	6	2

<sup>11</sup> Voir à ce propos C. Lécivain (à paraître) : «El escritor y el traductor retratistas: pinceles, lápices y colores» (L'écrivain et le traducteur portraitistes: palettes et pincesaux), *Literatura, Imagen y Traducción*, Universidad de Sevilla.

Parmi les espèces végétales, la tonalité *jaune* qualifie majoritairement les fleurs (18/32), un peu moins fréquemment les feuilles (7/32) et parfois les céréales et l'herbe (4/32) et les fruits (3/32), la *CouleurP* étant clairement la plus fréquente dans les textes originaux (30/32).

Pour ce qui est des fleurs (roses, genêts, chrysanthèmes...), il s'agit toujours de la *CouleurP*, et les traductions ne présentent que deux altérations : une omission qui semble être une inadvertance<sup>12</sup> du traducteur, et un effacement résultant d'une contrainte linguistique<sup>13</sup>. Par contre le traitement que les traducteurs réservent au feuillage est différent, puisque la *CouleurP* y devient plus souvent *CouleurAp* (4/7) : il semblerait que l'origine en soit une différence entre les feuilles dans l'arbre (maintien de la *CouleurP* en traduction : ex. 13) et les feuilles au sol (transformation en *CouleurAp* : ex. 14 et 15).

(13) Le feuillage des arbres était émaillé de quelques *feuilles jaunes*. (*Testament*, p. 166)

Las primeras *hojas amarillas* esmaltaban las frondas. (p. 156)

(14) On apercevait [...] les longs rubans d'argent des limaces sur le froid et épais tapis des *feuilles jaunes*. (*Misérables*, p. 414)

[...] veíanse los largos hilos de plata de los caracoles sobre el frío y espeso tapiz de las *amarillentas hojas*. (p. 781)

(15) [...] despoblados los chopos, rodando en remolinos por la carretera sus *hojas amarillas*. (*Arboleda*, p. 138)

[...] et dont les peupliers avaient perdu leurs *feuilles qui, jaunies*, tourbillonnaient le long de la route. (p. 145)

On trouve, de façon assez surprenante, un seul cas de positivation de l'image moyennant un terme mélioratif, privilégiant la métaphore de la lumière face à la métaphore de l'embrasement. Je n'ai pas d'hypothèse à apporter à cet écart, si ce n'est un recours au cliché, qui malgré tout reste quelque peu incohérent dans le fragment en question.

<sup>12</sup> Al pasar junto a la china vestida de rojo, el apuesto Omar coge la *rosa amarilla* (*Shangai*, p. 161) / En passant devant la Chinoise vêtue de rouge, l'élégant Omar prend la rose qui orne sa table (p. 178).

<sup>13</sup> Por uno de sus lados — *aromas amarillos* — pasa la calle de los Reseros (*Arboleda*, p. 298) / Un de ses côtés — *acacias de Farnèse* — est bordé par la rue de los Reseros (p. 308).

- (16) une poussière de flammes s'éleva des routes calcinées, grillant les arbres secs, rissolant les *gaxons jaunis* (*A Rebours*, p. 194)  
 el ardiente polvo de los calcinados caminos discurría en remolinos, abrasando los árboles ya secos, *dorando los pastos* (p. 173)

Par ailleurs, deux ajouts de la *CouleurP* sont à souligner, là où les textes originaux n'incluaient pas de référence spécifique à la tonalité *jaune*. Dans un premier cas (ex. 17) un raccourci assez hâtif qui associe le *jaune* à toute herbe, céréale, ou plante desséchées, alors que justement les immortelles sont des fleurs qui gardent leurs couleurs originales en se desséchant. Pour le deuxième (ex. 18) c'est la *CouleurP amarillo* qui est proposée pour résoudre la traduction de l'adjectif *fauve* en espagnol, renforçant par ce fait l'association du feuillage des arbres à la *CouleurP* (cf. ex. 12).

- (17) por el peso de colossal corona de *siemprevivas* (*Regenta*, p. 325)  
 sous le fardeau d'une colossale couronne d'*immortelles jaunes* (p. 367)
- (18) Lorsque les grandes portes s'étaient refermées derrière lui et qu'il s'était enfoncé pour la première fois sous le *dais fauve* des frondaisons de Rominten (*Aulnes*, p. 306)  
 Cuando las grandes puertas se cerraron tras él y se internó por primera vez bajo la *bóveda amarilla* de las frondas de Rominten (p. 246)

#### 1.4. Lumière

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Lumière	<i>CouleurP</i>	<b>10</b>	8	2	<b>6</b>	4	2
(31)	<i>CouleurAp</i>	<b>12</b>	11	1	<b>3</b>	3	
	Total	<b>22</b>	19	3	<b>9</b>	7	2

Le *jaune* est également perception colorée de la lumière, lumière naturelle et lumière des intérieurs, et ce, dans des proportions similaires pour la *CouleurP* et la *CouleurAp* (notons cependant un nombre plus élevé dans les romans originaux espagnols).

Les quelques écarts observés dans les traductions portent dans un premier temps sur la traduction de la *CouleurP* qui dérive vers la *CouleurAp* (4/16) et correspondent soit à une situation imaginée par un personnage, et non pas directement contemplée, ce qui (renforcé ici par l'analogie) semble être à l'origine de l'atténuation de la saturation

(ex. 19). Dans les autres cas (ex. 20), c'est la source de lumière qui va déterminer le passage à la *CouleurAp* (généralement une lumière artificielle (lueur, chandelles) et des circonstances de pénombre, brouillard...) se rapprochant ainsi des usages réalistes également présents dans les textes originaux (cf. les 15 occurrences de *CouleurAp* associées à ces circonstances).

(19) en una edad futura en la que los nombres de entonces volvieron a vibrar bajo una *luz amarilla* e hiriente como monedas lavadas por el agua (*Beltenebros*, p. 130)

à une époque future où les noms d'alors se remirent à vibrer sous une *lumière jaunâtre* et crue, comme autant de pièces de monnaie lavées par l'eau (p. 119)

(20) Sur la ligne noirâtre des devantures, les vitres d'un cartonnier flamboient : deux lampes à schiste trouent l'ombre de deux *flammas jaunes*. (*Raquin*, p. 66)

El escaparate de un fabricante de cajas de cartón rompe la monotonía de la negruzca línea de los demás escaparates ; en él, dos lámparas de esquisto desgarran las tinieblas con sus dos *llamas amarillentas*. (p. 15)

Une nouvelle fois (cf. ex. 11), la traduction d'une occurrence de *CouleurAp* implique une transformation en absence de couleur sans doute par contamination avec l'adjectif *anéémique*, présent dans l'énoncé :

(21) La escasa claridad que llegaba de la nave y los *destellos amarillentos* y misteriosos de la lámpara de la capilla se mezclaban en el rostro anémico de aquel Jesús del altar, siempre triste y pálido [...]  
(*Regenta*, p. 674)

La faible clarté venue de la nef et les *scintillements blafards* et mystérieux de la lampe se mêlaient au-dessus de l'autel, sur le visage anémique de Jésus, toujours aussi triste et blafard [...] (p. 730)

### 1.5. Substance

		<b>Romans españols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Substance	<i>CouleurP</i>	8	5	3	10	9	1
(28)	<i>CouleurAp</i>	5	3	2	5	4	1
	Total	13	8	6	15	13	2



La tonalité *jaune* caractérise tout type de substance (cire, crème, poussière, liquides, poison, ivoire, etc). Il s'agit essentiellement de la *CouleurP* (18/28), parfois précisée par un degré de clarté<sup>14</sup>. Les quatre écarts observés dans les traductions de la *CouleurP* concernent d'une part, certains liquides (eau, liqueur) dans des contextes ou bien clairement négatifs ou bien faisant référence à une lumière tamisée (ex. 22), et d'autre part une matière telle que l'ivoire, pour laquelle les traductions confirment une perception qui tient compte du processus de transformation de la couleur en vieillissant (ex. 23).

(22) notando que todas las cosas se volvían extrañas, esa luz en el dormitorio, esa mujer tendida ofreciéndome otra vez el vaso donde brillaba un *licor amarillo*, y luego nada, la boca manchada de rojo que tal vez intenté besar (*Beltenebros*, p. 148)

j'avais remarqué l'étrangeté croissante de toute chose, cette lumière dans la chambre, cette femme étendue m'offrant encore un verre où brillait une *liqueur jaunâtre*, et puis plus rien, la bouche tachée de rouge que j'avais sans doute essayer d'embrasser (p. 134)

(23) y sobre el *marfil caliente y amarillo* puso los labios, mientras los ojos, rebosando lágrimas, buscaban el cielo azul entre las nubes pardas (*Regenta*, p. 438)

et posa ses lèvres sur *l'ivoire jauni* et chaud, tandis que ses yeux pleins de larmes cherchaient le bleu du ciel entre les nuages gris (p. 484)

Sur les 10 occurrences de *CouleurAp* relevées dans les textes originaux, trois fragments proposent un retour, peu fréquent, à la *CouleurP* : un premier cas (ex. 24) où le diminutif semble strictement être considéré comme diminutif affectif sans implication de couleur<sup>15</sup>, alors que le diminutif indiquant un faible degré de saturation est fortement productif en espagnol, et pratiquement synonyme de *amarillento* ; un deuxième cas (ex. 25) où le traducteur semble assimiler comme incompatibles les connotations positives et négatives des adjectifs *onctueux* et *jaunâtre* ; et

<sup>14</sup> Pero de día es mucho peor, todas las caras como envueltas en humo, en una especie de *polvo amarillo oscuro* que hiere los ojos. (*Beltenebros*, p. 234) / Mais c'est pire en plein jour, tous les visages sont comme enrobés de fumée, dans un halo de *poussière jaune foncé* qui me blesse les yeux. (p. 209)

<sup>15</sup> Voir à ce propos (Mora & Lécrivain 2004) les observations sur le suffixe *-et* qui, adjoint à un adjectif de couleur, permet de construire des adjectifs indiquant un faible degré de saturation, mais ce suffixe se révèle actuellement improductif.

finalement un troisième cas (ex. 26) où l'interprétation faite par le traducteur diffère, puisque le *jaune* ne correspond plus aux salissures de mouches mais à la couleur de la vitre.

- (24) Don Raimundo, el boticario, le puso unos *polvos amarillitos*, de seroformo (*Familia*, p. 53)  
 Don Raimundo, le pharmacien, lui mit une poudre *jaune*, du séroforme (p. 55)
- (25) Por aquellas fechas, al ver las tiernas cañas de hojaldre rellenas de untuosa, *amarillenta crema*, sentía náuseas que casi no podía contener. (*Colmena*, p. 338)  
 Vers cette date-là, quand il voyait les tendres cornets de pâte feuilletée remplis d'onctueuse *crème jaune*, il éprouvait des nausées qu'il pouvait à peine réprimer. (p. 197)
- (26) dont les tables noires sont poissées par les glorias, *les vitres épaisses jaunies par* les mouches, les serviettes humides tachées par le vin bleu (*Bovary*, p. 287)  
 con mesas negras embadurnadas de té o café con aguardiente, *con gruesos cristales amarillos para* las moscas, y servilletas húmedas manchadas de vino tinto (p. 288)

Il convient de signaler à nouveau que trois segments proposent la tonalité *jaune* en espagnol là où les originaux ou bien ne l'incluait pas, ou bien proposait une autre couleur : *amarillento* pour un liquide blafard, et pour une matière beige clair non définie ; *amarillo* pour traduire l'adjectif *cru* pour une pierre précieuse).

- (27) presque bruyamment, comme *le contenu liquide et blafard* d'un récipient lancé à la volée (p. 173)  
 casi ruidosamente, como *el contenido líquido y amarillento* de un recipiente lanzado con fuerza (p. 143)
- (28) mais d'une sorte de même et unique matière *doucement lumineuse et beige clair* englobant de vagues nodules rouges (les banquettes), blanches (les nappes) et noires (les habits) (*Palace*, p. 96)  
 sino por una especie de idéntica y única clara *materia amarillenta suavemente luminosa* englobando vagos nódulos rojos (los asientos), blancos (los manteles) y negros (los vestidos) (p. 81)

- (29) quant aux topazes *brûlées ou crues*, ce sont des pierres à bon marché (Rebours, p. 96)  
 en cuanto a los topacios, *rosados o amarillos*, son piedras baratas (p. 70)

### 1.6. Couleur

		Romans espagnols	Traduction littérale	Ecart	Romans français	Traduction littérale	Ecart
Couleur	<i>CouleurP</i>	2	2		10	8	2
(15)	<i>CouleurAp</i>	2	2		1	1	
	Total	4	4		11	9	2

Le *jaune* intervient également en tant que concept de couleur (11/15), et dans ce cas, c'est la *CouleurP* qui est actualisée (traductions littérales dans tous les cas). Lorsque le *jaune* est en apposition à un autre terme de *CouleurP* (dans le corpus analysé : blanc, gris, brun. ex. 30 et 31), ou en apposition à une *CouleurAp* (ex. 32), toutes les traductions proposent la *CouleurAp* comme terme modificateur.

- (30) Thérèse, d'un bref regard, scruta ce visage sali de bile, ces joues hérissées de durs poils d'un *blanc jaune* que les lanternes éclairaient vivement. (Desqueyroux, p. 13)  
 Thérèse, con una ojeada, escrutó ese rostro enturbiado por la bilis, esas mejillas erizadas de duros pelos de un *blanco amarillento* que las luces iluminaban intensamente. (p. 76)
- (31) la culasse grasseuse avait marqué le rebord du siège (la soie rosâtre et effilochée contre laquelle elle appuyait directement) d'un rond huileux, *gris jaune* (Palace, p. 102)  
 cyua culata grasienta había marcado el reborde del asiento (la seda rosácea y deshilachada contra la que se apoyaba directamente) con un cerco aceitoso, *gris amarillento* (p. 86)
- (32) Unos frailes extáticos, encapuchados de un *blanco amarillento* y sosteniendo entre las manos unos negros fusiles lo custodiaban. (Arboleda, p. 118)  
 Des moines extatiques encapuchonnés d'un *blanc jaunâtre* et portant dans leurs mains de noirs fusils en gardaient l'entrée. (p. 125)

### 1.7. Éléments naturels du paysage

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Paysage	<i>CouleurP</i>	5	5		7	6	1
(12)	<i>CouleurAp</i>						
	Total	5	5		7	6	1

Pour les éléments naturels du paysage, le *jaune* caractérise essentiellement la terre (7/12) et le ciel (5/12), exclusivement dans les originaux français dans ce dernier cas. La coloration *jaune* de la terre et du sable est actualisée par la *CouleurP* pour laquelle il y a traduction littérale, et il est possible d'y observer un cas d'intensification de la couleur qui s'intègre à toutes les connotations positives de l'énoncé (ex. 33). En ce qui concerne le ciel, le traducteur transforme la tonalité *jaune* en nuances *ocre*, sans doute plus facilement associée à l'automne (ex. 34).

- (33) Yo traía las pupilas mareadas de cal, llenas de la sal blanca de los esteros de la isla, traspasadas de azules y *claros amarillos*, violetas y verdes de mi río, mi mar, mis playas, mis pinares. (*Arboleda*, p. 92)  
 Mes pupilles étaient ivres de chaux, pleines du sel blanc des étiers de l'île, transpercés des bleus et des *jaunes éclatants*, des violets et des verts de mon fleuve, de ma mer, de mes plages, de mes pinèdes [...] (p. 98)
- (34) quand par le temps pluvieux d'automne, l'aversion de la rue, du chez soi, *du ciel en boue jaune*, des nuages en macadam, l'assailait (*Rebours*, p. 70)  
 acosado por el tedio y por esa melancolía lluviosa del otoño que dicta su ley de *tonos confusos y ocre*s (p. 42)

### 1.8. Faune

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Faune	<i>CouleurP</i>	1	1		3	2	1
(5)	<i>CouleurAp</i>				1	1	
	Total	1	1		4	3	1

Il semblerait que nous retrouvions ici un phénomène déjà signalé pour la lumière (ex. 19) dans cet article<sup>16</sup> : la discrimination entre scène « con-

<sup>16</sup> Voir également pour les paysages contemplés (Lécrivain & Ragala 2003).

templée» par les personnages ou le narrateur, et scène «imaginée» ou «remémorée», avec à l'appui une série d'images à connotation fortement négatives.

- (35) Et bientôt, il roula dans les sombres folies d'un cauchemar. [...] Alors les pas du cheval s'arrêtèrent. Il était là, derrière une lucarne ronde, dans le couloir; plus mort que vif, des Esseintes, se retourna, vit par l'œil de bœuf des oreilles droites, des *dents jaunes*, des naseaux soufflant deux jets de vapeur qui puaien le phénol. (*Rebours*, p. 140)
- [...] presa de los sombríos fantasmas de una pesadilla [...] En aquel preciso instante cesó el ruido de los cascos de caballo; la aparición estaba allí en el pasillo. Tras un ventanuco circular, dos orejas aguzadas, una *amarillenta dentadura*, un húmedo hocico que expelía chorros de vapor que hedían a fénol (p. 116)

Notons également que la *CouleurP amarillo* est utilisé en espagnol pour résoudre la difficulté du terme français *fauve* (3 occurrences) et non pas *amarillento* comme pour la flore (ex. 18).

- (36) Pourtant il y avait une tache, plus sombre à vrai dire que la *robe fauve* du cerf sur lequel le professeur avait vidé sa cartouchière. (*Aulnes*, p. 342)
- Sin embargo, había una mancha, más oscura, a decir verdad, que la *piel amarilla* del venado sobre el que el profesor había vaciado su cartuchera. (p. 275)

### 1.9. Abstraction

		<b>Romans espagnols</b>	Traduction littérale	Ecart	<b>Romans français</b>	Traduction littérale	Ecart
Abstraction	<i>CouleurP</i>	2	2				
(3)	<i>CouleurAp</i>	1	1				
	Total	3	3				

La tonalité *jaune* est présente dans les originaux espagnols pour qualifier des états émotionnels par le biais de métaphores, sans altérations dans les traductions :

- (37) No era la rosa azul del olvido, muchachos, ojalá lo hubiera sido; era la *rosa amarilla del desencanto*. . . (Shangai, p. 167)
- Ce n'était pas la rose bleue de l'oubli, les enfants, si seulement ! C'était la *rose jaune* de la désillusion. . . (p. 185)

## 2. *BLOND*

Les observations antérieures au sujet de *JAUNE* ont permis de constater que parfois certaines opérations de reconnaissance linguistique passent à un second plan et que ce sont les opérations de type cognitif qui prédominent et s'inscrivent dans le texte-cible. Ces cas révèlent un traducteur incrustant sa propre pratique lectorale au-delà de la perception verbale (pratique liée à une expérience perceptuelle, une mémorisation d'énoncés, une convention, un imaginaire, etc.). Il semble donc être non seulement un intermédiaire linguistique, doublé d'un intermédiaire culturel, mais également un intermédiaire de lecture.

Dans le prolongement de cette réflexion il m'a semblé important d'apporter l'analyse de *BLOND* qui présente 258 occurrences dans le corpus analysé, chiffre proche donc de celui de *JAUNE*.

*BLONDE* est en effet défini comme une nuance de *jaune*. Le TLF en propose la définition suivante : « [En parlant de la couleur des cheveux et du poil] Qui est de la nuance la plus claire, proche du jaune d'or. [...] [Par extension en parlant des choses]. »

Le dictionnaire de la RAE définit également *RUBIO* comme nuance du jaune, cependant il ne le situe pas exclusivement dans la gamme du *jaune*, mais entre le *jaune* et le *rouge* : « De color rojo claro parecido al del oro. Dícese especialmente del cabello de este color y de la persona que lo tiene ». Alors que le *Diccionario del Color* le définit en tant que « Adjetivo que se aplica al cabello dorado o trigueño // Pardo amarillento claro o pálido »

La nuance *blond* est une modification de la tonalité *jaune* sur l'axe de la clarté, et concerne principalement la pilosité sans y être restreinte cependant. Dans le corpus analysé la presque totalité des attestations de *blond* concerne le portrait (243/258), et notamment la description de la couleur des cheveux des êtres humains et également de certains êtres imaginaires selon des stéréotypes de représentation (anges, archanges...).

<i>BLOND</i> (258)	Romans espagnols	Trad. litt.	Ecart	Romans français	Trad. litt.	Ecart
Chevelure (implicite)	102	102		75	74	1
Chevelure (explicite)	36	33	3	15	15	
Autres pilosités	7	7		3	3	
Teint				5	5	
Autres	3	2	1	12	7	5

### 2.1. Pilosité

Les occurrences analysées (chevelure naturelle dont la couleur est soit naturelle soit artificielle, ou bien chevelure artificielle) concernent les portraits des personnages dans les fictions littéraires : description des personnages de la fiction, mais également description de tableaux, poèmes, chansons populaires, etc. La blondeur est plus présente dans les portraits féminins (environ 2/3 des occurrences) que masculins (environ 1/3). Elle entre dans la définition identitaire (personne anonyme définie par un trait physique), dans la description physique (appartenance à un type<sup>17</sup>). Ce trait saillant permet donc d'identifier, dans la continuité d'un roman, un personnage qui demeure anonyme ou de nommer un personnage autrement que par son nom, prénom, profession, etc. Et cette marque identitaire y est majoritairement implicite (177/228) : la blondeur<sup>18</sup>, à laquelle il est fait allusion, convoque donc, par métonymie, la chevelure. Le *blond* n'étant pas considéré comme *CouleurP*, je ne reprendrai pas ici la distinction entre *CouleurP* et *CouleurAp* mise en place pour l'analyse de *jaune*. Je signalerai néanmoins les procédés de suffixation<sup>19</sup>, bien que n'indiquant pas une couleur approximative.

Il semblerait qu'il y ait là un processus de dénomination commun aux deux sociétés concernées<sup>20</sup> car les traductions sont éminemment littérales, et ne proposent jamais d'explicitation de la référence à la chevelure, n'offrant que très rarement des transpositions.

Sur cet ensemble, 5 occurrences mettent en place un diminutif qui semble plus un apport de précision sur l'âge des personnages qu'une perception de l'intensité du chromatisme. Pour 4 d'entre elles la traduction proposée inclut également un diminutif (ex. 38).

(38) haga lo que haga esta *rubita pizpireta* con sus sentimientos y con su bonito trasero (*Shangai*, p. 91)

<sup>17</sup> Les différentes attestations de la blondeur dans le corpus analysé viennent renforcer l'idée selon laquelle la chevelure est associé à la séduction—bénéfique ou maléfique.

<sup>18</sup> Les catégories grammaticales relevées sont l'adjectif (blond/rubio) et le substantif (blond, blondeur/rubio).

<sup>19</sup> *Rubial* est défini par la DRAE comme synonyme de *rubio* («Dicese de la persona rubia y, por lo común, joven»). Dans le corpus analysé, il semblerait que le traducteur ait préféré l'interpréter comme suffixe indiquant une péjoration colorée («blond fade» selon le TLF) : era alto, *medio rubiales*, juncal (*Familia*, p. 44)/Il était grand, *blondasse*, élégant (p. 45).

<sup>20</sup> Observons cependant un pourcentage nettement supérieure dans le corpus de romans espagnols.

quoi que fasse de ses sentiments et de son joli derrière cette *piquante blondinette* (p. 101)

La nuance *blond* est rarement modifiée par des termes en apposition : le corpus analysé ne présente que deux précisions de la saturation du *blond* (*blonde platinée* et *rubia azafranada*) pour lesquelles il y a traduction littérale (*rubia platino/blonde safran*)

Les descriptions métaphoriques concernent seulement les personnages masculins (8 occurrences), développant des rapports analogiques avec des animaux à poils ou à plumes (bêtes de proie, loup, coq)<sup>21</sup>.

(39) el elegante Mesía, aquel *gallo rubio*, pálido, de ojos pardos, fríos casi siempre, pero candentes para dar hechizo a una mujer (*Regenta*, p. 125)

l'élégant Mesía, ce *coq blond*, pâle, aux yeux gris, froids le plus souvent, mais ardent quand il s'agissait de séduire une femme (p. 161)

(40) Quand le Français fut introduit dans le bureau directorial, il s'attarda longuement dans le dossier où il était plongé, et ne consentit à lever vers lui *sa tête de lévrier blond* qu'après en avoir tourné la dernière page. (*Aulnes*, p. 375)

Cuando introdujeron al francés en el despacho de dirección [...], se entretuvo durante mucho rato con el expediente que estaba revisando, y no consintió en alzar hacia Tiffauges *su cabeza de lebrez rubio* hasta que no llegó a la última página. (p. 303)

On peut remarquer, par deux fois dans les traductions françaises, un procédé d'insistance, qui n'est cependant pas procédé d'intensification de la couleur, mais affirmation d'une blondeur absolue, uniforme.

(41) y se encontró en la barca de Trebol, medianoche, al lado de Germán un *nino rubio* de doce anos, dos más que ella (*Regenta*, p. 52)

un garçon *tout blond* de douze ans (p. 84)

(42) – Narigudo – contestó un pillo *rubio, el más fuerte de la compañía* (*Regenta*, p. 294)

– Oreille, répondit un garnement *tout blond* (p. 336)

<sup>21</sup> Ce qui semble confirmer que la blondeur est essentiellement un attribut de la beauté féminine dans l'histoire occidentale, et que pour le portrait masculin elle prend appui sur des analogies qui semblent s'inscrire dans une hybridation valorisante.



Par contre, on dénombre un seul exemple d'intensification par incrustation d'un cliché.

- (43) Pourtant, plus elle grandissait, plus sa beauté resplendissait, plus sa *blondeur* éblouissait. (*Goutte*, p. 204)  
Sin embargo, conforme crecía, más resplandecía su hermosura, y más deslumbraba su *color del oro* [. . .] (p. 244)

Les références explicites à la blondeur de la chevelure sont moins fréquentes (51/228) et sont majoritairement des adjectifs qualifiants des termes tels *chevelure, cheveux, mèches, boucles, tresse/pelo, cabello, melena, rizo, mechón, trenza*, etc<sup>22</sup>. termes qui sont toujours repris dans les traductions : il n'y a pas de processus d'implication.

Le *blond* est alors plus souvent nuancé sur l'axe de la saturation (*rubio sucio, blond fade, blond cendré, blond roux*) ou de la clarté (*rubio oscuro, rubio pálido*) qu'il ne l'était dans le cadre de la chevelure implicite, et débouche sur une traduction littérale systématique.

Bien que non répertoriée comme couleur dans la DRAE ni dans le *Diccionario del color*, l'adjectif *rubiáceo* est actualisé comme couleur dans le corpus étudié. Observons le choix d'un traducteur (2 occurrences) privilégiant la tonalité *rouge*, faisant converger la tonalité *rouge* présente dans la définition de *rubio* et peut-être un cliché sur la représentation des pirates (ex. 45) :

- (44) y sus patillas resultan un poco largas para estos tiempos, llamativas en todo caso porque son rizadas y mucho más oscuras que su *pelo rubiáceo* y liso (*Corazón*, p. 132)  
et ses pattes sont un peu longues pour notre époque, voyantes en tout cas, car frisées et bien plus foncées que ses *cheveux blonds* et raides (p. 156)
- (45) lucía un pendiente en una oreja y no sé si *coleta rubiácea* a la manera pirata (Espalda, p. 110)  
il portait un anneau à l'oreille, et peut-être aussi une *queue de cheveux roux* à la pirate (p. 249)

Pour les autres types de pilosité (sourcils, barbe, moustache), aucune modification n'est appréciable dans le corpus analysé. On ne peut que

<sup>22</sup> Une seule métaphore : tras *la cortina rubia* observaba a su visitante con suspicacia (*Dumas*, p. 49) / et observait son visiteur avec méfiance derrière *ce rideau blond*. (p. 40)

signaler une nouvelle fois la nuance sur l'axe de la clarté qui semble venir confirmer ici les remarques antérieures : lorsque le chromatisme *blond* n'est plus identitaire mais réellement description d'un trait physique physique, les nuances apparaissent plus fréquemment<sup>23</sup>.

## 2.2. Teint

Occasionnellement la blondeur caractérise le teint du visage<sup>24</sup> : on en dénombre seulement 5 occurrences, toutes dans des originaux français, pour lesquelles la traduction est systématiquement littérale (ex. 46).

- (46) pouvant voir alors le *visage blond*, doux et barbu, entouré de rayons d'or, la robe de lin immaculée (*Palace*, p. 130)  
 pudiendo ver entonces el *rostro rubio* [...] rodeado de rayos dorados, [...] el manto rosa, [...] en su ardiente aureola de llamas rojas y amarillas [...] un corte aserrado, blanquecino y felposo, [...] con letras blancas (p. 108)

## 2.3. Autres

Plus qu'une nuance plus ou moins précise, l'hyponyme *blond* semble rechercher une appréciation positive du *jaune*, lors d'évocation métaphorique et symbolique, maintenant une analogie claire avec la chevelure, comme dans les exemples 47 et 48, où une locomotive est décrite sous les traits d'une femme.

- (47) L'une, la Crampton, une *adorable blonde*, à la voix aiguë (*A Rebours*, p. 81)  
 Una de ellas, llamada Crampton, es una *rubia adorable*, de voz aguda (p. 53)
- (48) une *blonde pimpante et dorée* dont l'extraordinaire grâce épouvante (*A Rebours*, p. 81)  
 una *rubia flamante y dorada* con una gracia extraordinaria, pero que horroriza (p. 53)

<sup>23</sup> il avait la barbe en pointe d'un *blond extraordinairement pâle* (*A Rebours*, p. 62) / merced a una barba puntiaguda, de un *rubio extraordinariamente pálido* (p. 34)

<sup>24</sup> TLF : Par ext. Teint clair d'une personne ayant les cheveux blonds.

Cependant lorsque *blond* évoque un jaune pâle et doux, en dehors de toute analogie avec la pilosité<sup>25</sup>, on constate que le cliché est reproduit pour les végétaux comme les blés<sup>26</sup> (ex. 49), et la poussière, mais absent pour d'autres éléments de la nature (sable). Sur 4 occurrences de *sable blond*, une seule propose une traduction littérale, les autres reviennent vers la *CouleurP* (ex. 50) ou bien choisissent une autre analogie récurrente : doré (ex. 51). La même altération intervient pour la lumière (ex. 52) ou des objets fabriqués (ex. 53).

- (49) tandis que, du côté de l'est, la plaine, montant doucement, va s'élargissant et étale à perte de vue ses *blondes pièces de blé* (*Bovary*, p. 107)  
 mientras que, del lado este, la llanura se va ensanchando en suave pendiente y muestra hasta perderse de vista sus *rubios campos de trigo* (p. 145)
- (50) [...] sentiendo como se me llenan de arena los zapatos, *arena rubia* de las dunas quemantes (*Arboleda*, p. 43)  
 sentir mes souliers se remplir de sable, *du sable jaune* des dunes brûlantes (p. 46)
- (51) sur un fond grenu *aussi blond que le sable d'une plage* (*A Rebours*, p. 158)  
 contra un fondo granulado, *tan amarillo como la arena de una playa* (p. 135)
- (52) l'eau de l'aquarium [...] rougeoyait et tamisait sur les *blondes cloisons* des lueurs enflammées de braises (*A Rebours*, p. 78)  
 el agua del acuario [...] enrojecía tamizando las *doradas paredes* con un resplandor de brasas ardientes (p. 50)
- (53) Les rideaux jaunes, le long des fenêtres, laissaient passer doucement une lourde *lumière blonde* [...] (*Bovary*, p. 221)  
 Las cortinas amarillas a lo largo de la ventana dejaban pasar suavemente una pesada *luz dorada* [...] (p. 235)

<sup>25</sup> Je n'ai pas retenu ici les lexicalisations du type *tabac blond*, *bière blonde*.

<sup>26</sup> Cependant une certaine atténuation est parfois présente : *Blond du blond des épis, blanc du blanc de la neige, / Ses fils, chefs ou soldats, y marchent d'un pied sûr* (*Testament*, p. 51) / *Rubio como las espigas, blanco como la nieve / Sus hijos, jefes o soldados, con pie seguro caminan* (p. 51).

Lorsque *blond* qualifie des abstractions il semblerait que les traducteurs acceptent plus spontanément la traduction littérale, peut-être parce que (ex. 54) implicitement il y a allusion à une caractéristique physique, ou bien parce qu'il y a prégnance du cliché (ex. 55).

(54) con *voces* eufóricas y voces apesumbradas, estridentes y decaídas, morenas y melodiosas y desafinadas y *rubias*, bajo todos los estados de ánimo (*Corazón*, p. 52)

des *voix* euphoriques et des voix affligées, stridentes et lasses, brunes et mélodieuses, fausses et *blondes*, en toutes circonstances et par tout état d'âme (p. 60)

(55) *Blonde (est) l'innocence* (*Goutte*, p. 214)

*Rubia (es) la inocencia* (p. 256)

Le bilan du traitement réservé par les traducteurs à *JAUNE/BLOND* dans le corpus étudié n'est pas nouveau puisqu'il confirme des remarques déjà signalées, laissant entrevoir des stratégies récurrentes dans les altérations, stratégies qui visent essentiellement à l'adéquation à une «vision réaliste», qui «reconstruit» un certain nombre de réalités perceptuelles, et aux usages linguistiques tendant vers les clichés descriptifs. Pour *jaune*, les écarts répertoriés indiquent fondamentalement une atténuation<sup>27</sup> du chromatisme, et pour *blond*, les écarts opèrent des redressements analogiques, préférant l'assimilation des objets et des éléments de la nature à la nuance jaune de l'or (*doré*), reprenant ainsi l'un des éléments de la définition.

La réorganisation picturale proposée dans les traductions, minoritaire certes, tend à accentuer les stéréotypes et les modèles réalistes. La singularité chromatique n'est donc pas l'unique donnée du traducteur. Ses propres lectures viennent aussi s'y articuler, introduisant une subjectivisation partielle qui répond à des stéréotypes descriptifs. L'univers narratif emprunte au monde de référence du lecteur certaines de ces propriétés et ce dernier actualise, dans les séquences analysées, un réseau d'images héritées de son expérience personnelle qui englobe bien entendu sa mémoire littéraire. Cette légère accentuation stéréotypée est

<sup>27</sup> Pratique qui ne semblerait pas exclusive du domaine des chromatismes, puisque une amorce d'analyse portant sur un autre phénomène universel (le rire) semblerait nous orienter vers des conclusions similaires. Voir à ce propos C. Lécrivain (à paraître) : «Le «Rire de l'Autre» dans les traductions espagnoles : une mise à distance de la jovialité, de la dérision et du ricanement», *Actas del Primer Encuentro hispanofrancés de Investigadores*, nov.-déc. 2005.

révélatrice de l'interprétation réalisée lors de la lecture, et le passage à une autre langue est alors significatif de la dynamique qui opère lors de la lecture, dynamique de la recréation imaginaire, et de la compétence intertextuelle.

### **Bibliographie**

- Lécrivain, C. & S. Ragala (2003) : Les débordements de la couleur : lorsque le préformé culturel tient lieu de palette en traduction. In : *Interaction entre culture et traduction*, Publications de l'Ecole Supérieure Roi Fahd de Traduction-Université Abdelmalek Essaadi. 177-189.
- Mollard-Desfour, A. (2000) : *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : CNRS Editions.
- Mora, M. L. & C. Lécrivain (2004) : Les adjectifs suffixés colorés : entre la péjoration restrictive et la péjoration exhaustive. *Estudios de Lengua y Literatura francesas* 15 : 23-42.
- Sanz, J. C. & R. Gallego (2001) : *Diccionario del color*. Madrid : Akal.

## NERVAL ET LA HOLLANDE: A PROPOS D'UNE LETTRE MAL DATÉE

MICHEL BRIX

University of Namur  
Department of Roman Languages and Literature  
Rue de Bruxelles 61  
B-5000 Namur  
Belgium  
Michel.Brix@fundp.ac.be

**Abstract:** Gérard de Nerval travelled to Holland twice: in September 1844 and in May 1852. Specialists maintain that an undated letter to Théophile Thoré stems from Nerval's second trip (in 1852). Written in Paris, this letter indicates that the author is about to rejoin his friend Arsène Houssaye in Brussels and asks Thoré to recommend some art galleries in Holland. At the time, Théophile Thoré was in fact a well-known art critic. In May 1852, however, he was living in exile in London. Nerval had been travelling alone at the time. Given that we know that he went to Holland with Arsène Houssaye just once, in 1844, it appears that the letter to Thoré should be dated the first two weeks of September 1844.

**Keywords:** Gérard de Nerval, Théophile Thoré, Arsène Houssaye, Holland, travel

Gérard de Nerval s'est rendu à deux reprises en Hollande, en 1844 et en 1852. Il nourrissait le projet d'un tel voyage dès l'année 1840, comme en témoignent deux lettres envoyées de Belgique, ou il séjourne d'octobre 1840 à janvier 1841<sup>1</sup>. Dès son retour, il fait état de son intention de repartir et de poursuivre cette fois jusqu'aux Pays-Bas<sup>2</sup>. Mais la grave crise qui se déclenche en février suivant interdit ce déplacement.

<sup>1</sup> Voir la lettre du 22 octobre 1840 à son père et la lettre envoyée [vers le 10 décembre 1840] à Édouard Ourliac (G. de Nerval : *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris : Gallimard / «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1989 [abr. : *NP/ I*], pp. 1358 et 1365 ; les t. II [abr. : *NP/ II*] et III [abr. : *NP/ III*] de cette édition ont respectivement paru en 1984 et en 1993).

<sup>2</sup> Voir la lettre à Loubens du 22 janvier 1841 (*NP/ III*, pp. 1486–1487).

Suit une très longue convalescence, jusqu'à la fin de 1842. L'année 1843 est tout entière occupée par le voyage en Orient, entreprise qui ne nécessite guère — même pour un déambulateur fantaisiste comme Gérard — de passer par Amsterdam. Ainsi, c'est en 1844 seulement que notre auteur pourra réaliser son projet. Au mois de septembre 1844, il rejoint à Bruxelles Arsène Houssaye, le directeur de la revue *L'Artiste*, à laquelle Gérard collabore très régulièrement à l'époque. Le 20 septembre, le journal *Le Corsaire*, toujours à l'affût des faits et gestes des « célébrités » parisiennes, signale : « M. Arsène Houssaye, accompagné de son ami Gérard de Nerval, se promène en ce moment en Belgique. » Les deux amis se rendent ensemble à Anvers puis embarquent sur un bateau à vapeur (*stoomboot*) qui les mène, *via* Dordrecht, à Rotterdam. Ils sont tous les deux laissés des souvenirs de ce petit voyage : Gérard, dans « Les Délices de la Hollande » (*La Sylphide* [*Revue parisienne*], 20 octobre et 8 décembre 1844<sup>3</sup>) ; Houssaye, dans « La Hollande », série de lettres publiées par *L'Artiste* entre le 8 décembre 1844 et le 2 février 1845, qui évoquent plusieurs fois Gérard et que recueilleront en 1846 les *Romans, contes et voyages* de Houssaye (Paris, J. Hetzel), puis en 1856 les *Voyages humoristiques. Amsterdam, Paris, Venise* du même (Paris, Hachette). Après Rotterdam, les deux compagnons virent La Haye, Leyde, Haarlem et Amsterdam. Ils sont de retour à Paris dans les derniers jours de septembre ou, au plus tard, au début d'octobre 1844.

Gérard a accompli un deuxième voyage aux Pays-Bas un peu moins de huit ans plus tard. Au mois d'avril 1852, il se fait délivrer un passeport lui permettant de se rendre en Belgique et en Allemagne, et semble avoir alors le projet d'aller jusqu'à Copenhague. C'est d'ailleurs là-bas que Gautier le croit parti, le 7 mai suivant<sup>4</sup>. Mais Nerval paraît avoir changé d'avis au dernier moment. Il est à Bruxelles le 9 mai, puis à Anvers le 12. Entre le 13 et le 21 mai, il se rend à La Haye — il laisse à la Bibliothèque royale un exemplaire dédicacé de *L'Imagier de Harlem* —, à Saardam et à Amsterdam, où l'on prépare, pour le 27 mai, l'inauguration de la statue de Rembrandt. A pareille date, Gérard aura quitté la ville mais « Les Fêtes de mai en Hollande », dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin suivant<sup>5</sup>, relateront quand même la cérémonie. Il rentre en Belgique en faisant une partie du chemin de retour par bateau. Il loge à Gand le 22

<sup>3</sup> *NPI* I, pp. 861–866 et 881–885.

<sup>4</sup> « Gérard est parti pour Copenhague dans un état de cervelle assez peu rassurant, mais guéri physiquement, du moins en apparence » (lettre à Ernesta Grisi, in Th. Gautier : *Correspondance générale*, éd. Cl. Lacoste-Veysseyre, Genève : Droz, t. V, 1989 : 47).

<sup>5</sup> Ce texte est repris la même année dans le recueil *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*.

mai, puis se trouve à Lille le 23 et écrit à son père. On ne sait exactement quand il a regagné Paris, où sa présence n'est attestée que le 1<sup>er</sup> juin<sup>6</sup>.

C'est à ce deuxième voyage que les éditeurs rapportent une brève lettre, non datée, de Gérard à un certain Théophile Thoré. L'autographe se trouve dans le fonds Lacroix de la Bibliothèque de l'Arsenal, et son existence a été révélée par Auriant, dans le *Mercure de France* du 1<sup>er</sup> avril 1938<sup>7</sup>. En voici le texte : « Mon cher Monsieur, / Je vais rejoindre Houssaye pour aller à Amsterdam. M. Belin m'a dit que vous pourriez nous donner des indications et quelques lettres pour voir les collections. Je viendrai lundi vers 3 heures. Si vous n'y êtes pas, aurez-vous la bonté de me laisser un mot ? / Votre bien dévoué / Gérard de Nerval ».

Étienne Joseph *Théophile* Thoré n'est pas un inconnu. Né à La Flèche en 1807, il vint à Paris où il entama une double carrière de journaliste politique et de critique d'art. Partisan des doctrines prônant la réforme sociale, il collabora à la *Revue indépendante* de Leroux et George Sand et devint l'ami de Lamennais. Il fut aussi directeur, avec Paul Lacroix, du *Bulletin de l'alliance des arts* (qui parut de 1842 à 1848) et publia en volumes ses critiques des *Salons*, de 1844 à 1848. Thoré joua un rôle en vue lors de la révolution de Février, notamment en créant, le 26 mars 1848, un journal, *La Vraie République*, que Cavaignac fit supprimer au mois de juin suivant. Thoré fut condamné à mort par contumace après la journée du 15 mai 1849 et demeura exilé de 1849 à 1860. Il est mort en 1869.

Les relations entre Nerval et Thoré sont attestées par la lettre qui est ici examinée, ainsi que par une annonce publiée dans le journal *La Presse* du 25 février 1848 et signalant la fondation du « Club des Augustins » : « Une association vient de se former au sein de laquelle on compte déjà des noms comme ceux d'Alphonse Esquiros, Gérard de Nerval, Alexandre Weill, Thoré, Marc Fournier, et qui sous l'appellation de *Club des Augustins* va s'occuper activement de réclamer toutes les mesures propres à garantir la liberté et la propriété de la pensée. » *La Voix des clubs*, journal qui parut du 8 au 26 mars 1848, ne signale cependant aucune activité émanant d'un « Club des Augustins », dont les

<sup>6</sup> Voir notamment H. van der Tuin : 'Les Voyages de Nerval en Hollande', *Revue de littérature comparée* XXXV, 1961 : 387-400 ; A. Lebois : 'Nerval, Houssaye et la Hollande (septembre 1844)', *Le Thyrsé. Revue de littérature et d'art* 60, 1967 : 27-38 ; et H. Mizuno : *Nerval. L'Écriture du voyage. L'expression de la réalité dans les premières publications du Voyage en Orient et de Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Paris : Honoré Champion, 2003 : *passim*.

<sup>7</sup> L'article où Auriant révèle l'existence de cette lettre est repris aux pages 76-81 du recueil de l'auteur intitulé *Fragments... (Mélanges et souvenirs)*, paru en 1942 à Bruxelles (Éditions de la Nouvelle Revue Belge).



fondateurs n'ont pas dépassé le stade des intentions, ou ont finalement choisi de réaliser celles-ci dans un autre cadre.

Auriant rattachait la lettre de Nerval à Thoré au voyage que not auteur fit en Hollande pendant le mois de mai 1852 : arrivé à Bruxelles où Thoré vivait en exil, Gérard aurait demandé au critique d'art, vers le 8 ou 9 mai, des indications sur les musées de peinture. Cette datation hypothétique n'a pas été remise en question : c'est à la date de mai 1852 qu'on trouve la lettre à Thoré dans la première édition des *Œuvres* de Nerval de la «Bibliothèque de la Pléiade»<sup>8</sup>, ainsi que dans la nouvelle<sup>9</sup>. «M. Belin» aurait en outre été identifié : il s'agirait de Pierre-Louis Belin (env. 1810–1893), représentant de la Drôme aux Assemblées de 1848 et de 1849, expulsé après le 2 Décembre, retiré en Belgique jusqu'en août 1852, époque où il reçut la permission de rentrer en France.

Reste que plusieurs éléments font difficulté. En mai 1852, Thoré ne vivait pas à Bruxelles, mais à Londres. Il ne s'installa à Bruxelles qu'en février 1853. Rien ne dit, bien sûr, qu'il n'accomplissait pas de temps en temps, en 1852, de brefs voyages à Bruxelles. Mais il y a plus. En 1852, Gérard ne s'est pas rendu en Hollande avec Houssaye. Toutes les autres lettres envoyées pendant le deuxième séjour (à son père, à Stadler et à Méry) indiquent qu'il a voyagé seul. C'est en 1844 que Houssaye avait accompagné Gérard en Hollande. Et ce voyage devait précisément permettre au directeur de *L'Artiste* de recueillir des éléments pour son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, qui était alors en préparation et dont la première édition devait paraître au cours de l'année 1846 (Paris, Hetzel). De toute évidence, la peinture hollandaise était, en 1844, au centre des préoccupations des deux voyageurs : on sait notamment que Gérard et Houssaye ont visité, à Amsterdam, le Rijksmuseum (où ils signèrent tous deux, le 23 septembre 1844, le registre des entrées), ainsi que l'Académie des Beaux-Arts, musée où les a particulièrement retenus le Salon de peinture moderne, comme en témoigne le récit de Houssaye dans *L'Artiste* du 2 février 1845.

En outre, la formule utilisée par Gérard dans la lettre à Thoré, «Je vais rejoindre Houssaye», correspond bien à ce qui s'est passé en septembre 1844 : Houssaye était déjà en Belgique quand Gérard a quitté la France (*Le Corsaire* du 20 septembre annonce, on l'a noté, qu'ils se trouvent ensemble en Belgique) ; ils se sont ensuite rendus aux Pays-Bas. Pourquoi donc attribuer le billet à Thoré à l'année 1852, alors que

<sup>8</sup> G. de Nerval : *Œuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris : Gallimard / «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 5<sup>e</sup> tirage, 1974 : 1043.

<sup>9</sup> Voir *NPI* II, p. 1301.

la date de 1844 semble beaucoup plus plausible ? En 1844, Thoré était déjà un spécialiste reconnu des questions touchant l'art. Il était naturel que, interrogé par Gérard, «M. Belin» — qui n'est pas l'homme politique de ce nom et reste donc mystérieux — eut indiqué le nom du directeur du *Bulletin de l'Alliance des arts*. Thoré était sans doute à même de fournir, non seulement des renseignements sur les galeries de peinture, mais aussi des lettres de recommandation pour les musées hollandais. La lettre à Thoré doit donc être déplacée : elle date, non de mai 1852, mais sans doute de la première quinzaine de septembre 1844.

LA RAGIONE APERTA. GUIDA (MODESTA)  
ALLE CITTÀ INVISIBILI DI CALVINO

BIAGIO D'ANGELO

Universidad Católica Sedes Sapientiae  
Lima, Peru  
biagiodangelo@hotmail.com

**Abstract:** In its allegorical travel through imaginary places, Calvino's *Invisible Cities* shows the oscillation between the limits and the opening of reason. Through the binomial "memory-desire," Marco Polo, the hero of this poetical Baedeker, insists on finding a place that responds to his longing for completeness. The pessimistic vision of certain cities is broken by an "open reason," which represents, for Calvino, the only possible "reading" of a dramatic travel through experience and existence.

**Keywords:** travel, comparative literature, reason, allegory, utopia

Bisognerebbe fare alla fine d'ogni libro  
una piantina. Non un indice, piuttosto  
una planimetria delle sue parti,  
descrivendo le fondamenta,  
i suoi diversi accessi, le stanze,  
i servizi e i disimpegni.  
Bisognerebbe precisarne anche  
la capienza ed i costi, spiegando  
l'ammontare della manutenzione nel tempo.  
Svelare così l'ossatura del cantiere,  
le sue membra nascoste  
dal paramento della pagina.  
Soprattutto sapere: quale  
e quanto il materiale  
(legname, pietre, tubature, cemento)?  
(Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, 1980)

Forse il titolo di questo lavoro potrebbe peccare di presunzione o di una direzione assolutizzata: "guida" è un po' come addentrarsi in un

*baedeker* turistico, coglierne gli aspetti culturali più risaltanti, entrare nei musei, pagarne il biglietto, conoscere i bar e i ristoranti, vederne le cartine, localizzarsi. Con *Le città invisibili*, probabilmente il capolavoro di Italo Calvino, autore italiano e straordinariamente internazionale, già un classico del Novecento letterario, è difficile orientarsi, ma estremamente utile tentare un'interpretazione, una lettura, una "orientazione", come attraverso le bussole dei marinai. Per questo la lirica di Valerio Magrelli ben ci introduce in questo viaggio immaginario. Il tema del viaggio, amplissimo e interessante, che permette la gioia di un'ubiquità mentale e finzionale, costituisce, senza dubbio, uno dei problemi antropologici che lega la letteratura alla cultura, l'uomo allo spazio, la terra propria alla geografia universale. In quest'azione bipolare, ma allo stesso tempo, immensamente aperta, la disciplina della letteratura comparata, aiuta a vederci, chissà, più chiaro.

Il n'est pas de «littérature comparée», à proprement parler, sans qu'intervienne une quelconque relation avec l'étranger. Voyager au-delà des frontières nationales est donc déjà un acte comparatiste. Montaigne l'avait bien compris, qui se souvenait de sa Gascogne en Italie. Et ce que Dorothy Carrington a appelé «the traveller's eye», c'est d'abord le regard sur l'autre qui permet de se retrouver soi. Le voyageur est comparatiste, et le comparatiste est un voyageur.<sup>1</sup>

Non vi è dubbio che solo la prospettiva comparativa, come sostiene giustamente Pierre Brunel, permette leggere e allo stesso tempo interpretare quegli autori, trasgressori delle convenzioni e delle frontiere del letterario, cioè, trasgressori dell'idea canonica del genere letterario. Il racconto di viaggio risulta essere, dunque, un genere "strano", in special modo perché sfugge (o evita, saremmo tentati di dire) alla definizione tradizionale di letteratura come finzione o come artificio, concetto al quale siamo abituati. L'equilibrio tra racconto e viaggi immaginari, da una parte, e scritti, testimonianze autentiche, impressioni, racconti di viaggio, dall'altra, in altre parole, tra una vita fittizia (letteraria) e una vita reale (vita vera?), si trova fortemente marcato.

Un genere di frontiera come il racconto di viaggio stabilisce un agglomerato di problemi di poetica letteraria che non si limita a essere esclusivamente un lavoro sul genere in sé, ma si espande fino a provocare riflessioni circa ciò che rappresenta la autentica frontiera della finzione letteraria. Il racconto di viaggio è, per esempio, un "racconto"

<sup>1</sup> P. Brunel: 'Préface', in: *Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985) recueillis par François Moureau*, Paris & Genève: Champion & Slatkine, 1986: 5.

(valga la ridondanza) nel quale l'autore narra, descrive non tanto una "storia", quanto una storia *vera*, che nella maggior parte dei casi egli ha vissuto in prima persona. Il lettore abbandona, dunque, il criterio finzionale solito, o la scelta di operare una lettura di "bugie" scritte per cambiare reazione: questo "nuovo" lettore, perché nuova è l'ontologia che il racconto di viaggio propone in definitiva, crede nell'autore grazie al "patto sociale", secondo la bella e celebre espressione de Philippe Lejeune:

Le «je» qui s'adresse au lecteur inconnu n'est pas une créature de fiction, mais un individu réel, qui signe de son nom, s'engage à dire — plus ou moins — la vérité, provoque ses contemporains et la postérité à assister au spectacle de sa vie pour les édifier, les instruire, mais aussi pour s'expliquer, se justifier devant eux et les séduire. Le lecteur, de son côté, est animé à la fois par une curiosité humaine (connaître un autre de l'intérieur) et historique (participer à des expériences différentes des siennes), en même temps qu'il trouve là, par comparaison, une occasion de réfléchir à sa propre identité.<sup>2</sup>

Il genere di frontiera del racconto di viaggio come, d'altronde, gli altri generi letterari che si fissano nel limite tra finzione e realtà, come per esempio, l'autobiografia o il diario, ci spinge a ridiscutere, ripensare e riconsiderare se tutto ciò che percepiamo come *littera* possa escludere l'intrusione del reale. Dato che la teoria senza una propria realizzazione pratica non potrebbe neppure essere teorizzata, è importante mettere in evidenza come il testo odepotico si trovi indissolubilmente relazionato alla diretta *esperienza* dell'autore, in modo particolare nel caso in cui il viaggio sia stato realmente effettuato, e non sia, invece, parte del sottogenere del viaggio immaginario, com'è per Calvino. Per di più, l'esperienza occupa in questo caso un luogo talmente dominante che la qualità del testo potrebbe addirittura passare in secondo piano, senza modificare l'intenzione comunicativa dell'autore, nè il gusto e il sapore speciale della descrizione stessa del viaggio.

Con Calvino siamo, tuttavia, davanti a un viaggio immaginario: le sue Città non esistono, sono frutto fantastico delle riflessioni sulle città che ben conosciamo, ("tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città")<sup>3</sup> con le angustie e le prigioni esistenziali che vi si percepiscono, con gli sprazzi di luce quotidiane

<sup>2</sup> P. Lejeune: 'Autobiographie', in: *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris: Encyclopédia Universalis et Albin Michel, 1997: 49.

<sup>3</sup> Tutti riferimenti sono all'edizione seguente: I. Calvino: *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, 1972: 15.

che, chissà, rendono meno infernale il vivere rutinario (“quella mattina a Dorotea sentii che non c’era bene della vita che non potessi aspettarmi”).<sup>4</sup>

Il testo calviniano difficilmente può ascriversi al novero dei “romanzi” in senso stretto, con un inizio, una trama e uno sviluppo di personaggi; racconta, senza dubbio, ma, oscillando tra la *sotie* voltairiana o la speculazione filosofica e la dimensione fantastico-allegorica, che rappresenta la “firma” del suo autore, le *Città* sono un viaggio che, più che descrivere accuratamente la geografia dei luoghi, è orientato alla scoperta della loro essenza enigmatica e affascinante. Basta ricordare la domanda che, curioso, il Gran Kan rivolge a Marco Polo: “Torni da paesi altrettanto lontani e tutto quello che sai dirmi sono i pensieri che vengono a chi prende il fresco la sera seduto sulla soglia di casa. *A che ti serve, allora, tanto viaggiare?*”<sup>5</sup> E più avanti si legge: “Viaggi per rivivere il tuo passato? [...] Viaggi per ritrovare il tuo futuro?”<sup>6</sup>

La natura strutturale del “romanzo” (o del libro, in generale) è, secondo Calvino, “uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un’uscita, la possibilità d’aprirsi una strada per venirne fuori”;<sup>7</sup> una definizione, questa, che, accanto all’immagine borgiana del labirinto, potrebbe essere interpretata come un’ulteriore versione allegorica del viaggio.

I luoghi che Marco Paolo descrive al Kublai Kan sono faticosamente riconoscibili in città realmente esistite o esistenti; è questa l’idea che conferma Calvino,<sup>8</sup> dichiarandole tutte città inventate; tuttavia, non si può affermare che non vi siano agganci che il lettore percepisca come *déjà vu*, almeno per associazioni di idee. In questo senso, il lettore compie di volta in volta una nuova scoperta, nei dettagli poetici delle città raccontate, aiutato, così, dalla variabilità dei suoi sentimenti e dalla molteplicità delle esperienze; sentimenti ed esperienze restano fondamentali nello sviluppo della materia odepica, così come lo sono nel ricordo dei viaggi reali. È infatti questo il suggerimento che dà la visita, per esempio, alla città di Maurilia in cui “occorre che il viaggiatore lodi la città nelle cartoline e la preferisca a quella presente” perché “comunque la metropoli ha questa attrattiva in più, che attraverso ciò che

<sup>4</sup> *Ibid.*: 17.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 31. Il corsivo è mio.

<sup>6</sup> *Ibid.*: 33.

<sup>7</sup> I. Calvino: ‘Presentazione’ alle *Città invisibili*, Milano: Mondadori, 2002: VI. Si tratta del testo italiano della conferenza tenuta da Calvino alla Columbia University il 29 marzo 1983, in cui parla del suo testo.

<sup>8</sup> *Ibid.*: V.

è diventata si può ripensare con nostalgia a quella che era”.<sup>9</sup> Poco importa se “i nomi degli abitanti restano uguali, e l’accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce”: l’unica tragedia del ricordo sembrerebbe risiedere nel fatto che “gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei”,<sup>10</sup> riflessione che ricorda, a sua volta, alcuni salmi davidici.

La memoria, che a Maurilia è indispensabile per ripensarla, nel suo itinerario genuino, è sempre collegata al linguaggio: il linguaggio tesse e disfa, come una Penelope in perenne attesa, lo sfondo con cui si “esperisce”, si “esperimenta” un luogo; il linguaggio non solo descrive singolarmente, in maniera unica, ma rivitalizza le geografie e le topografie che stanno per essere dimenticate. Per questo, Marco Polo sostiene che una città come Aglaura, le cui definizioni gli abitanti ripetono banalmente, e senza slanci creativi, “è una città sbiadita, senza carattere, messa lì come viene viene”. Tuttavia il viaggiatore non rimane indifferente neppure di fronte a questa triste evanescenza: l’esperienza stessa del viaggio presuppone, quasi strutturalmente, una “definizione”, un suo mantenersi nell’Essere del ricordo:

Ma non sarebbe vero neanche questo: a certe ore, in certi scorci di strade, vedi aprirti davanti il sospetto di qualcosa di inconfondibile, di raro, magari di magnifico; vorresti dire cos’è, ma tutto quello che s’è detto di Aglaura finora imprigiona le parole e ti obbliga a ridire anziché a dire. Perciò gli abitanti di Aglaura credono sempre di abitare un’Aglaura che cresce solo sul nome Aglaura e non si accorgono dell’Aglaura che cresce in terra. E anche a me che vorrei tener distinte nella memoria le due città, non resta che parlarti dell’una, perché il ricordo dell’altra, mancando le parole per fissarlo, s’è disperso.<sup>11</sup>

Il viaggio immaginario proposto da Calvino si coglie, d’improvviso, nella sua eccezionale carica di lettura conoscitiva, nella sua reale “immediatezza”: benché immaginario, il viaggio di Marco Polo nelle *Città invisibili* è riconoscibile come viaggio personale, un itinerario verso la conoscenza di sé, che è, senza dubbio, uno dei fulcri dell’intera opera calviniana. Le città richiamano alla mente luci, viste, ronzii, che, come scrive Calvino a proposito della città di Pirra, “significa e non poteva significare altro che questo”. Il processo di conoscenza procede sotto forma di mosaico incompleto e tutte le *Città invisibili* ne sono un tentativo drammatico e sofferto:

<sup>9</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, op.cit. : 37.

<sup>10</sup> *Ibid.* : 37-38.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 73-74.

*La mia mente continua a contenere un gran numero di città che non ho visto nè vedrò, nomi che portano con sé una figura o frammento o barbaglio di figura immaginata: Getullia, Odile, Eufrosia, Margara. Anche la città alta sul golfo è sempre là, con la piazza chiusa intorno al pozzo, ma non posso più chiamarla con un nome, né ricordare come potevo darle un nome che significa tutt'altro.*<sup>12</sup>

In una lettera, rispondendo a una studentessa universitaria che stava scrivendo la tesi sulle *Città invisibili*, Calvino ammette che una delle chiavi di lettura dell'opera è "l'operazione conoscitiva", e lascia intravedere, inoltre, che quella è la forma interpretativa privilegiata con cui dev'essere letto il suo libro; l'importanza di riconoscervi la "traccia di un itinerario" è dunque fondamentale: "se questo non avviene non si tratterebbe più di un libro di viaggi".<sup>13</sup> Tale operazione antropologica e, perciò, gnoseologica, parte da un'esperienza dal segno negativo, che è la coscienza del Kublai Kan, con cui Marco Polo intrattiene dialoghi, monologhi, silenzi, che compongono le descrizioni della città "visitata", di aver scoperto disperatamente "che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma".<sup>14</sup> Quest'allegoria, punto di partenza di tutta l'opera calviniana, sempre altalenante tra recuperazione moderna e messa in crisi di questo stesso modello del mondo, è ben evidenziata dall'interpretazione di Cesare Cases: "l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola".<sup>15</sup> Kublai Kan, allora, "continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore", dice il testo nelle parti in corsivo che precedono le narrazioni dei viaggi immaginari (e chissà proprio per questo, più autentici) compiuti da Marco Polo. Di che si tratta, allora?

In uno dei saggi più interessanti dedicati alle *Città invisibili*, Pier Vincenzo Mengaldo, che ha brillantemente definito questo libro "un romanzo d'avventure cui siano state sottratte le avventure",<sup>16</sup> offre una precisa geografia e radiografia dell'opera che qui riproponiamo:

<sup>12</sup> *Ibid.*: 99–100. Il corsivo è mio.

<sup>13</sup> C. De Caprio: *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino*, Napoli: Dante e Descartes, 1996: 80. Lettera del 29 marzo 1974.

<sup>14</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 13.

<sup>15</sup> C. Cases: 'Calvino e il pathos della distanza', in: *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, Torino: ERI-Edizioni della Radio Televisione Italiana, 1970: 53–58. La citazione è di p. 53.

<sup>16</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', in: *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano: Feltrinelli, 1975: 406–426. La citazione è a p. 410.



Lo spazio è quello, remoto e così sterminato da divenire puramente virtuale, dell'impero del Gran Kan in cui peregrina Marco Polo; il tempo è un passato (a rigore il Medioevo, come nel *Cavaliere inesistente*), la cui lontananza e astrazione sono accentuate dall'incontro con quelle tali coordinate spaziali e dal suo stesso offrirsi come ancor meno reale, e più paradigmatico, che nella serie degli "antenati", e nel *Castello dei destini incrociati*. Ma, ancor più, la distanza è nella condizione e psicologia dei due protagonisti dialoganti.

Il "turismo" orientaleggiante di Marco Polo è un'esperienza poetica e antropologica che, filtrata attraverso la lente utile e miracolosa della memoria, permette che il viaggio sia, non solo un'iniziazione alla vita e alla morte, ma anche e soprattutto la forma con cui, osservando l'altro, l'Alterità, si accetta e si comincia a conoscere sé. L'incontro si realizza sempre con un Altro, sconosciuto, misterioso, che resterà pur sempre misterioso ed enigmatico, ma che suggestivamente aiuta a costruire l'identità del soggetto. È indicativa, e fondamentale, la proposta della studiosa vietnamita Trinh, che spiega l'importanza antropologica del viaggio, che è sempre una scoperta delle proprie fonti ed origini: "To travel consist in operating a profoundly unsettling inversion of one's identity: *I become me via an other*. Depending on who is looking, *the exotic is the other, or it is me*".<sup>17</sup> Quest'ultima affermazione, che arricchisce enormemente l'atlante allegorico proposto da Calvino, spinge il lettore ad accettare l'opera letteraria a partire da un'immaginazione che si ramifica e s'intercambia costantemente, fino a riconoscere, nell'opera stessa, un cambiamento che avviene per effetto della meditazione filosofica che vi si propone. D'altronde, per nulla a torto, a Mengaldo sembra che "nelle *Città invisibili*, la "narrativa", questo speciale tipo di narrativa, non è altro che la forma criptica del saggio".<sup>18</sup>

La struttura del libro è articolata in forma combinatoria, una soluzione di ordine severo, matematico, che molto piaceva a Calvino, che vi tornerà spesso in altre opere. Marina Zancan ha esposto con altrettanta rigore tecnico *l'ars combinatoria* calviniana nelle *Città*, in un suo ampio studio sull'opera.<sup>19</sup> Tuttavia questo lambiccato perfezionismo, che sembra perfettamente chiuso come un giardino barocco, e si percepisce, allo stesso tempo, come frastagliato labirinto, si apre violentemente

<sup>17</sup> Minh-ha T. Trinh: 'Other than Myself/My Other Self', in: G. Robertson, M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis & T. Putnam (eds.): *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*, London & New York: Routledge, 1994: 23. Il corsivo è mio.

<sup>18</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', *op.cit.*: 409.

<sup>19</sup> M. Zancan: '*Le città invisibili* di Italo Calvino', in: AA. VV. (eds.): *Letteratura italiana. Le opere, vol. IV. Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino: Einaudi, 1996: 875-929.

a destrutturazioni, che formano l'originale poeticità del testo calviniano. Senza queste tensioni "destrutturanti",<sup>20</sup> l'opera di Calvino affonderebbe nella palude dell'intellettualismo e nella razionalità geometrica che, da soli, non rispondono della genialità calviniana. Ricordiamo rapidamente la suddivisione del libro. Il libro si apre con un indice, che presenta i vari racconti-ricordi sulle Città, con vari binomi, sostantivi o aggettivi, che si accompagnano al sostantivo "città": questi altri sostantivi taluni astratti, o aggettivi, sono altamente indicativi proprio del processo di conoscenza che l'Autore intende sviluppare e trasmettere al lettore. Avremo così le città e la memoria, che apre il libro, e poi di seguito, con una lettura che potrebbe sembrare giocosa, dove si alterna la numerazione binaria e tutte le varie combinazioni, il desiderio, i segni, le città sottili, gli scambi, gli occhi, il nome, i morti, il cielo, le città continue, le città nascoste, con una successione che li comprende tutte, gradatamente. Tutte le città si chiamano con nomi di donne, nomi orientaleggianti, pseudo-bizantini, medievaleggianti, comunque rispecchianti sonore e fantasiose immagini di luoghi, a volte, vagamente identificabili. Tuttavia, in questi specchi confusi, in cui la figura femminile sembra rivestire il ruolo dell'alterità misteriosa e irrisolta, il gioco, "davvero un viaggio della memoria il tuo!"<sup>21</sup> — esclama il Gran Kan — funziona, in realtà, quasi come forma terapeutica: "È per smaltire un carico di nostalgia che sei andato tanto lontano! [...] Con la stiva piena di rimpianti fai ritorno dalle tue spedizioni".<sup>22</sup> L'uso di un viaggio "orientale", che riscrive *Il Milione*, e le sorprendenti vicende della spedizione al Catai, artificio letterario tra i più visionari e fittizi, fa parte di quel recupero della favola che a Calvino, allegoricamente, interessa perché "la forma delle cose si distingue meglio in lontananza":<sup>23</sup>

Calvino, favolista di natura eminentemente secca e razionalistica, ha sempre giocato allo scoperto con le proprie allegorie: perché in lui la favola non è mai stata, romanticamente, allusione alle scaturigini misteriose e irrazionali del reale, ma sempre, illuministicamente, moralità ed esercizio della ragione; le sue allegorie fondamentali si sono sempre poste come del tutto trasparenti, facilmente interpretabili; ciò che era anche un omaggio al loro carattere essenzialmente utopico.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ulla Musarra-Schroeder le chiama "spiragli a tendenze destrutturanti". Si veda U. Musarra-Schroeder: *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma: Bulzoni, 1996: 83.

<sup>21</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, *op.cit.*: 105.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre...', *op.cit.*: 408-409.

Chissà sia questa una delle ragioni della stima di Calvino per Borges, che seppe giocare con la trama letteraria, come “esercizio della ragione”, una ragione che oscilla anch’essa tra il desiderio di un’apertura metafisica che rappresenta la più notevole giustificazione della sua esistenza, e la libera decisione di aderire al reale come inganno, e perciò di rimanere scettici o cinici di fronte ai dati dell’osservazione. La descrizione della città di Eudossia, una delle pagine più poetiche del testo calviniano, può essere letta come un omaggio allo scrittore argentino, per quel “tappeto” lì conservato, in cui si contempla la forma vera della città:

Perdersi ad Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d’arrivo. Ogni abitante di Eudossia confronta all’ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi come il tappeto e la città fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti—fu il responso—, ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l’altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana.

Gli àuguri già da tempo erano certi che l’armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l’oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell’universo sia la città d’Eudossia così com’è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zig-zag, case che franano una sull’altra nel polverone, incendi, urla nel buio.<sup>25</sup>

Nella lettera alla De Caprio che abbiamo prima menzionato, Calvino fa riferimento al fatto di essere arrivato alla forma definitiva del libro

attraverso molte oscillazioni che non sempre posso dire si siano chiuse. [...] Corrisponde alla mia intenzione fondamentale del libro la fase culminante che attraverso la *negatività senza spiragli* della Città continue arriva alla *sola positività possibile* delle Città nascoste. [...] I *valori ritrovati* sono nelle Città nascoste (le quali se vogliamo, sono contenute nella negatività delle Città continue (cioè una scoperta di discontinuità nel loro interno).<sup>26</sup>

Quest’affermazione è, evidentemente, molto importante perché Calvino stesso propone una chiave di lettura decisiva per l’interpretazione

<sup>25</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.* : 103–104.

<sup>26</sup> C. De Caprio: *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino*, *op.cit.* : 90. Lettera del 29 marzo 1974. Il corsivo è mio.

critico-testuale dell'opera, ma allo stesso tempo, si rivela, umile e pensoso, incerto, nel dubbio che la sua opera possa ritenersi o volersi chiusa. Si tratta di quella medesima "oscillazione", citata dallo stesso Calvino, che Eco riconosce come la struttura basica del testo letterario, una oscillazione ineliminabile, perché di essa si alimenta l'opera nel tempo, un "instabile equilibrio tra l'iniziativa dell'interprete e la fedeltà all'opera".<sup>27</sup>

Nella prima delle Città continue, Leonia, immagine postmoderna di una sorta di Hong Kong non troppo fittizia, che rifiuta la tradizione del passato per non "averci più da pensare", è analogia della metropoli contemporanea, la cui soluzione è la scomparsa definitiva, come in un castigo apocalittico: "Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. [...] Un cataclisma spianerà la sordida catena montuosa, cancellerà ogni traccia della metropoli sempre vestita a nuovo".<sup>28</sup> Trude, invece, la seconda, è la città che si ripete, allegoria della ciclicità sterile, della routine che imborghesisce e annulla il viaggiatore nel suo impeto di domanda e curiosità:

Perché venire a Trude? mi chiedevo. E già volevo ripartire. —Puoi riprendere il volo quando vuoi, — mi dissero — ma arriverai a un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome all'aeroporto.<sup>29</sup>

Procopia è la megalopoli dove non è più possibile contemplare il paesaggio: una crescita smisurata di abitanti impedisce di vedere l'aldilà terreno della natura: "Anche il cielo è sparito. Tanto vale che mi allontani dalla finestra",<sup>30</sup> è il commento sconsolato di Marco Polo.

La "negatività senza spiragli", che Calvino sostiene essere il centro "devastatore" delle città continue, è nella perdita di identità "umana" delle città: è anche il caso di Cecilia, una città dove ormai lo spartitraffico ha preso il posto dell'erba; oppure si tratta di Pentesilea, la città senza centro, un labirinto borgesiano, complesso e inquietante; così il viaggiatore non riconosce più, anzi rinuncia a capire

se Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo. [...] La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più ango-

<sup>27</sup> U. Eco: *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1999: 13.

<sup>28</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*, *op.cit.*: 120.

<sup>29</sup> *Ibid.*: 135.

<sup>30</sup> *Ibid.*: 153.

sciosa: fuori da Penteselea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?<sup>31</sup>

Per conoscere, Marco Polo ha bisogno di riferirsi a scambi, a occhi, a morti, a città sottili, che sono, magari come Ottavia, “sospesa sull'abisso”. Il viaggiatore apprende, con disarmanti semplicità e sgomento, infatti, che “la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge”.<sup>32</sup> Certo, gli abitanti sono essi stessi un mistero che si confonde con la complicità delle città visitate; quelli di Bauci, per esempio, oscillano tra l'odio per la Terra e il rispetto quasi verginale, “al punto da evitare ogni contatto”; e infine, una terza ipotesi, originale, ed è, chissà proprio per questa stranezza, “che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza”.<sup>33</sup>

Gli “scambi”, essenziale *do ut des* di qualsiasi viaggiatore curioso e assetato di sapere, sono il reticolato di strade e canali che si sovrappongono e s'intersecano a Smeraldina, “città acquatica”:

Per andare da un posto a un altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve tra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zigzag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono soltanto due ma molte, e ancora aumentano per chi alterna traghetto in barca e trsbordi all'asciutto. Così la noia a percorrere ogni giorno le stesse strade è risparmiata agli abitanti di Smeraldina.<sup>34</sup>

Accanto alla noia, la morte sembra regnare spesso indisturbata nei luoghi visitati; è una morte vista come avvenimento naturale, che avvolge la struttura topografica della città stessa, un passaggio in cui ci si riconosce già mentre si vive. Gli abitanti di Eusapia, per esempio, “perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco, [essi] hanno costruito una copia identica della loro città sottoterra”;<sup>35</sup> la città d'Argia è la copia di un oltretomba “che invece d'aria ha terra”,<sup>36</sup> dove tutto è buio e senza forze; la città di Adelma, infine, è quella a cui “si arriva morendo e in cui ognuno ritrova persone che ha conosciuto. È segno che sono morto

<sup>31</sup> *Ibid.* : 163.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 81.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 83.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 95.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 115.

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

anch'io",<sup>37</sup> sostiene disperatamente un Marco Polo che dubita, inoltre, della felicità nell'aldilà, e riconosce che "si arriva a un momento nella vita in cui tra la gente che si è conosciuta i morti sono più dei vivi. E la mente si rifiuta d'accettare altre fisionomie, altre espressioni: su tutte le facce nuove che incontra, imprime i vecchi calchi, per ognuna trova la maschera che s'adatta di più".<sup>38</sup>

Attraverso questi stralci l'osservazione dello scrittore sorprende per quella doppia origine illuministico-fantastica, che permette la "descrizione" di un "fatto" (una città immaginaria, che appare al Kublai Kan, e perciò al lettore, come "oggettiva") sotto forma di allegoria. Si tratta, infatti, di un'allegoria moderna, che sotto le spoglie (mentite) di una realtà "irreale", modificata, manipolata dalla fantasia creativa, non può evitare il gioco drammatico dell'esistenza. Così tutte le città calviniane riconducono a certe città di riferimento, seppure inconsciamente. La loro allegoria, perciò, sfocia nell'utopia, tematica che ha lungamente interessato Calvino fino alla fine. Tuttavia, l'utopia calviniana è anch'essa una lettura allegorica del mondo moderno; non si presenta, infatti, come evasione dal presente o rifiuto delle topografie realmente esistenti e, chissà, infernali. Se "utopia" significa luogo "felice", luogo che non può esistere, luogo "invisibile", in Calvino l'utopia è il luogo o la città ideale, oppure, prendendo a prestito il titolo agostiniano, è "la città di Dio", un modello di perfezione che è dato di conoscere solo a una ragione aperta al Mistero, "il disegno razionale di una proposta alternativa che non tocca solo la letteratura che ingloba tutto il dominio del mondo, che spinge alla decifrazione del mistero più profondo".<sup>39</sup> Proprio quella che abbiamo denominato "origine illuministico-fantastico" si rivela un'arma a doppio taglio, perché rischia di cristallizzarsi in un'avventura puramente intellettuale; e invece diventa la scoperta, quasi disperata, dei limiti della ragione: "la mente, delusa, relegata in una gran reggia vuota, contempla il suo impero vanificato. Kublai Kan è appunto la mente, la coscienza a cui Marco Polo porta il racconto delle cose, il viaggio che è vero e non è vero, l'esperienza che non si afferra". Sono le parole di un altro scrittore italiano, Guido Piovene, che segue così il suo commento al Calvino delle *Città invisibili*: "l'intelligenza non sovrasta, non ha più poteri sovrani e non sa indurre rimedi nel suo presunto impero che si corrompe".<sup>40</sup> È la ragione illuminista, ridotta a registrare tutto bieca-

<sup>37</sup> *Ibid.*: 102.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> S. Pautasso: *Italo Calvino*, in AA.VV. (eds.): *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano: Marzorati, 1974: 1499-1501.

<sup>40</sup> G. Piovene, *Idoli e ragione*, Milano: Mondadori, 1975: 339-341.

mente, che è la grande sconfitta dell'avventura del viaggio calviniano; una ragione che il signor Palomar cerca di sottomettere a sé, ma non può che riconoscere l'inutilità del suo dinamismo inasprito e disumano: basti pensare al bellissimo episodio dell'osservazione delle onde del mare in *Palomar*:

Comunque il signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'essere riuscito a vedere tutto qual che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrosi, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice.<sup>41</sup>

Il riconoscimento di una "ragione aperta", che rompe la "negatività senza spiragli", può essere intravisto nei cicli più intensi, dedicati rispettivamente alla memoria, al desiderio e ai segni, con cui si aprono le pagine del libro calviniano. Anzi, è proprio il binomio memoria-desiderio che "accende" la "visibilità" delle città, rendendole nella loro proiezione reale, e non nella loro "ipostatizzazione filosofica".<sup>42</sup> Durante la stesura della "guida", l'offuscarsi evidente del paesaggio e dell'anima non devono far perdere di vista quest'introduzione al viaggio, che è la sola possibilità di rilettura positiva e drammatica alle *Città invisibili*. "Il mio libro s'apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici",<sup>43</sup> dichiara Calvino alla Columbia University, il 29 marzo 1983.

Le città del desiderio e dei segni del linguaggio sono chissà le zone più luminose del libro calviniano, quelle in cui il messaggio umanistico dell'Autore e la sua originale modernità, a cavallo tra il dubbio postmoderno e la fedeltà a una tradizione irrinunciabile, emergono con maggior veemenza. La città di Despina, per esempio, si presenta come la soddisfazione del desiderio diversamente dal "come" vi si arriva: "Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammeliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti".<sup>44</sup> La vera essenza della città di Anastasia, invece, consiste nel risvegliare i

<sup>41</sup> I. Calvino: *Palomar*, Torino: Einaudi, 1983: 8.

<sup>42</sup> Cfr. F. Ravazzoli: 'Le città invisibili di Calvino: utopia linguistica e letteratura', *Strumenti critici*, n.s., a. II, n. 2, maggio 1987, p. 194.

<sup>43</sup> I. Calvino: 'Presentazione' alle *Città invisibili*, *op.cit.*: X.

<sup>44</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 26.

desideri umani e poi di soffocarli crudelmente. Del desiderio Polo è cosciente di essere schiavo, fin quando non si incontra una risposta, nella rete allegorica di città, vie, comignoli descritti nel testo.

La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate, onici, crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo.<sup>45</sup>

La molteplicità dei desideri, la loro essenza strutturale all'uomo, il bisogno di credere o costruirsi un ideale, un modello di felicità infinita, sono tutte contenute nella pagina che descrive la "metropoli di pietra grigia", Fedora. Dentro ogni sfera del palazzo della città, vi si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora: "Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale".<sup>46</sup> E difatti, conferma Polo, quest'immaginazione, talvolta idolatrica, diventa, per ogni abitante, la possibilità di ricercare la città che corrisponde ai propri desideri, in uno specchiarsi di canali e palazzi con scale a chiocciola:

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.<sup>47</sup>

Al desiderio che soggiace a ogni intima movenza dell'uomo, corrisponde, dunque, un'idea fantastica di "come" potrebbe rivelarsi agli occhi la soddisfazione del desiderio: Calvino denomina "segni" (e non solo segni del linguaggio, secondo le sue parole alla Columbia University) questo ricercare affannoso del viaggiatore.

L'uomo che viaggia e non conosce ancora la città che lo aspetta lungo la strada, si domanda come sarà la reggia, la caserma, il mulino, il teatro, il bazar. [...] Si conferma l'ipotesi che ogni uomo porta nella mente una città

<sup>45</sup> *Ibid.*: 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*: 39.

<sup>47</sup> *Ibid.*: 39.



fatta soltanto di differenze, una città senza figure e senza forma, e le città particolari la riempiono.<sup>48</sup>

Tuttavia la città di Zoe narrata da Polo è una delle più ambigue e ingannevoli, e svela la costante riduzione del segno, la sua ricchezza e, insieme, la sua duplicità distruttrice di speranze. Il segno si palesa nel dubbio, anche se le domande persistono, e non si accontentano delle risposte parziali e mutevoli:

Il viaggiatore gira gira e non ha che dubbi: non riuscendo a distinguere i punti della città, anche i punti che egli tiene distinti nella mente gli si mescolano. Ne inferisce questo: se l'esistenza in tutti i suoi momenti è tutta se stessa, la città di Zoe è il luogo dell'esistenza indivisibile. Ma perché allora la città? Quale linea separa il dentro dal fuori, il rombo delle ruote dall'ululo dei lupi?<sup>49</sup>

I segni del linguaggio sono consustanziali al viaggio; non cambia solo la lingua; cambia soprattutto l'ordine delle cose, ciò che esse indicano, il significato culturale che rivestono: con ragione, Polo dichiara che “di tutti i cambiamenti di lingua che deve affrontare il viaggiatore in terre lontane, nessuno uguaglia quello che lo attende nella città di Ipazia, perché non riguarda le parole ma le cose”.<sup>50</sup> La città di Ipazia è scenario di un altro omaggio letterale a Borges, e in special modo a Jaromil Hladík, il personaggio del racconto “Il miracolo segreto”: “Non mi restava che interrogare i filosofi. Entrai nella grande biblioteca, mi persi tra scaffali che crollavano sotto le rilegature in pergamena, seguii l'ordine alfabetico di alfabeti scomparsi, su e giù per corridoi, scalette e ponti”. Lì il filosofo interrogato, altro Borges forse, altro tlöniano chissà, altro iper-Calvino, avvisa: “I segni formano una lingua, ma non quella che credi di conoscere”.<sup>51</sup> Polo capisce che, perciò, è necessario liberarsi dai pregiudizi che provocano le immagini che, come idoli, l'uomo (l'abitante, il viaggiatore) costruisce per sé. Tuttavia, il segno, e particolarmente, il linguaggio, rivelano, una volta di più, il loro carattere duplice, a doppio taglio: “Certo anche a Ipazia verrà il giorno in cui il solo mio desiderio sarà partire. So che non dovrò scendere al porto ma salire sul pinnacolo più alto della rocca ed aspettare che una nave passi lassù. Ma passerà mai? Non c'è linguaggio senza inganno”.<sup>52</sup> Si conclude così la riflessio-

<sup>48</sup> *Ibid.*: 40.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*: 53.

<sup>51</sup> *Ibid.*: 53-54.

<sup>52</sup> *Ibid.*: 54.

ne ingannevole, deludente, sul linguaggio, porta misteriosa sul reale e sulla dimensione onirica e metafisica del mondo.

Sono proprio le città summenzionate, quelle del “ciclo” della memoria e del desiderio, che “si avvicinano di più all’idea dell’utopia”.<sup>53</sup> Tuttavia il discorso utopico, già ampiamente analizzato,<sup>54</sup> è un procedimento che esprime la nostalgia per un luogo felice, archetipico, proprio come nel senso dell’opera di Thomas More, una realtà poetica, artistica, che vive della tensione tra la drammaticità dell’esistenza umana e l’assenza di un territorio edenico, tenacemente ricercato. Questa tensione non ha nulla di “progettuale”; non si tratta, cioè, di un’utopia ideologica (non per nulla, Fourier, utopista letto e studiato da Calvino, è lo stesso che aveva affascinato Dostoievskij), né di un ritorno ancestrale all’accusa moralista di mancanza di giustizia sociale. L’utopia calviniana si realizza nel luogo della letteratura, cioè nel modello “mentale” (o autorale) di una città di lettere, in cui si possono dedurre tutte le altre, una Città-Archivio dove risiedono “eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi”,<sup>55</sup> e di cui si godono non “le sette o settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda. — O la domanda che ti pone obbligandoti a rispondere come Tebe per bocca della Sfinge”.<sup>56</sup>

Questo luogo utopico, Città-Archivio, ha comunque un correlativo esistente, possibile, visibile. Su tutte le città raccontate, infatti, domina l’archetipo mai pronunciato da Marco Polo, il suo luogo d’origine, Venezia, che della memoria felice raffigura l’immagine limpida, la fonte verginale, l’implicito primordiale: “Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. [...] Per distinguere la qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia”.<sup>57</sup> Infatti, già Smeraldina, la città acquatica che apre la parte del libro che è introdotta dal dialogo su Venezia, continua, in un caleidoscopio della memoria, quel ricordo sempre taciuto nelle narrazioni di Polo, che con saggezza quasi “orientale”, è consapevole del fatto che

<sup>53</sup> U. Musarra-Schroeder: *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell’opera di Italo Calvino*, op.cit.: 89.

<sup>54</sup> Mi riferisco, in modo particolare, a P. Kuon: ‘Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino’, *Italienische Studien* 10, 1987: 133–148, in cui il critico compara la riflessione critica di Calvino con le forme dell’utopia classica.

<sup>55</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, op.cit.: 75.

<sup>56</sup> *Ibid.*: 50.

<sup>57</sup> *Ibid.*: 94

le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano. [...] Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco.<sup>58</sup>

Venezia è il luogo visibile e invisibile insieme, il *topos* contraddittorio in cui regnano contemporaneamente ciò che rappresenta l'essenza dell'uomo, "vuoto, separazione e attesa" allegorico, secondo le parole di *Ti con zero*. Venezia, a metà strada tra favola e realtà, che moltiplica gli stupori, gli aggettivi si sprecano, città sull'acqua, costruita su pali di legno, reale e irreale, città di isole e campielli, di ponti e guglie, raffigura l'esempio di quella nuova metodologia utopica reinventata da Calvino. Mengaldo ci aiuta a ben focalizzare questa problematica:

Il modo con cui Calvino imposta i rapporti fra la dimensione mentale dell'utopia e quella concreta del reale è ciò che anzitutto distingue le Città invisibili da analoghe allegorie di scrittori contemporanei che possono aver agito più o meno sensibilmente su di lui: diciamo Borges, o l'ultimo Vittorini [...] i quali tendono entrambi, per vie diverse, a cancellare il confine tra favola utopica e realtà: l'uno assorbendo regressivamente la seconda nella prima, poiché la "favola" coincide di fatto con la segreta trama labirintica del mondo, col disegno sotterraneo dei suoi destini enigmatici [...] Il libro di Calvino, al contrario, vive precisamente nella continua tensione e distanza fra utopia e realtà, sicché l'utopia si pone esplicitamente come tale e insieme vuole continuamente misurato il suo grado di plausibilità, il suo angolo di divaricazione dal reale.<sup>59</sup>

*Le Città invisibili*, "inimitabile libro di figure senza illustrazioni",<sup>60</sup> "diapositive non classificabili",<sup>61</sup> "libro-arazzo, taccuino-dialogo",<sup>62</sup> sfidano la ragione dell'uomo e la salvano lasciandole a disposizione lo spazio necessario per le questioni ultime dell'indagine umana. Neppure il linguaggio può essere considerato come strumento sicuro di referenzialità: il dubbio intacca non solo il discorso ma anche gli oggetti nominati: "non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive",<sup>63</sup> ammonisce Marco Polo, introducendo la città di Olivia, perché "la menzogna non è nel discorso, è nelle cose".<sup>64</sup> La realtà confonde, e deforma; e

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> P. Vincenzo Mengaldo: 'L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*)', *op.cit.*: 417.

<sup>60</sup> F. Ravazzoli: "*Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura", *op.cit.*: 193.

<sup>61</sup> *Ibid.*: 196.

<sup>62</sup> *Ibid.*: 201.

<sup>63</sup> I. Calvino: *Le città invisibili*, *op.cit.*: 67.

<sup>64</sup> *Ibid.*: 68.

il linguaggio è sempre un inganno, anche se il bisogno di “nominare” è impellente, vitale, forse “unificante”. Tuttavia ciò che sembra ingannare gli occhi, il desiderio, la memoria, non riesce a schiacciare la ragione aperta dell'uomo che deve “affrettarsi a trovare una soluzione”, come afferma Qfwfq, il personaggio di *Ti con zero*: “e siccome l'unico campo che mi sia aperto è quello della teoria, non mi resta che continuare ad approfondire la conoscenza teorica della situazione. La realtà, bella o brutta che sia, non mi è dato di cambiarla”. Se la ragione ritrova poeticamente Venezia, filtrata attraverso la memoria, ciò significa che può scandagliare, nella ricerca costante del senso ultimo delle cose, il *quid* primigenio, e far sì che l'invisibile si renda, con tocchi di magia (o di miracoli), palpabile, perché già desiderabile.

È proprio vero che “le città di Calvino sono invisibili solo per chi non sa o non vuole vedere oltre la superficie delle cose”.<sup>65</sup> Le *Città invisibili* sono un esercizio di virtù stoica e mistica al tempo stesso, grazie al quale il lettore è portato nel territorio dell'impossibile, reso possibile attraverso la scrittura; quel lettore, che sarà sublimato nel metaromanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e che, novello Marco Polo, potrà gridare, come il Caligola di Camus, che gli basterebbe l'impossibile: “Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> F. Ravazzoli: ‘*Le città invisibili* di Calvino: utopia linguistica e letteratura’, *op.cit.* : 201.

<sup>66</sup> A. Camus: *Théâtre, Récits, Nouvelles* (édition établie et annotée par Roger Quilliot), Paris: Gallimard, La Pléiade, 1962 : 15.

## L'ORALITÉ DANS LA LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE ET QUÉBÉCOISE

PETR KYLOUŠEK

Université Masaryk Brno  
Institut de Langues et Littératures Romanes  
Arna Nováka 1  
602 00 Brno  
République Tchèque  
kylousek@phil.muni.cz

**Abstract:** Contrary to the situation in France, French Canadian and Quebec literature lays much greater importance on orality. The effect of the *joual* in texts and on stage in the period of 1950–1980 as well as the literary experience of writers such as Godbout (*vécirre*), Gauvreau (*langue exploréenne*), Ducharme, Tremblay, Renaud, Victor-Lévy Beaulieu, Maillet and others reintroduce orality in the modern literary context. The paper attempts to clarify some causes and factors influencing the phenomenon: the linguistic and cultural circumstances during the colonization period, the tendencies towards a baroque expression leading to a *scenografi* of literary performances, cultural peripherization (19th and 20th century), linguistic and cultural emancipation and the pursuit of a new cultural identity — the *québécoïté*.

**Keywords:** French Canadian and Quebec literature, orality, peripherization/deperipherization, baroque tendencies, québécoïté

À la différence de la tradition culturelle française, la littérature canadienne-française et québécoise accorde une place plus importante à l'oralité. Dans la période 1960–1980, la vague de la littérature et du théâtre «joualisants» (ou «acadianisants») de Michel Tremblay, Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Renaud ou Antonine Maillet ainsi que les expériences littéraires de Jacques Godbout («vécirre», vivre+écrire), de Claude Gauvreau (langue «exploréenne»), de Réjean Ducharme («bérenicien») traduisent un comportement différent de celui des écrivains français face à la norme linguistique et au code écrit. Jacques Godbout l'explique :

Et tout ce que les écrivains québécois tentent, avec plus ou moins d'habileté, de dire aux écrivains français d'Europe, c'est que la langue littéraire est trop polie, trop cultivée, trop usée, trop étiolée, trop instruite, trop codifiée, trop propriété privée, trop correcte pour l'usage que nous voulons en faire. Nous avons besoin, pour entrer dans l'histoire et violer l'espace/temps américain, d'un français plus souple et plus fou et plus utile que le leur, nous avons besoin d'un français sauvage, le québécois, pour nous civiliser<sup>1</sup>.

Pour mieux saisir l'Amérique, *le québécois* de Godbout se veut perméable aux irrégularités, un code plus proche de l'oral, comme le montrent certains de ses romans. Chez d'autres auteurs — Jacques Poulin, Nicole Brossard, Michèle Lalonde, Marco Micone, etc. — cette perméabilité concerne différents codes linguistiques du continent et peut aboutir à un langage hybride, métissé.

Quelles que soient les raisons particulières de chacun des écrivains et quel que soit le statut qu'ils attribuent à l'oralité, toujours est-il que celle-ci constitue un élément de différenciation complexe — littéraire, culturelle et identitaire. La relation entre l'écrit et l'oral, entre l'écriture et l'oralité, obéit, dans la culture canadienne-française et québécoise, à une distribution et hiérarchie des valeurs spécifique — une axiologie *sui generis*.

Ainsi, le code oral peut constituer le corps même de l'écriture, comme dans les œuvres de Tremblay et Maillet qui haussent le *joual* et l'*acadien* au niveau du sublime tragique et héroïque en conférant à la langue parlée, populaire, argotique le statut de la langue littéraire achevée. L'oralité intervient aussi dans la définition et la distribution des genres<sup>2</sup>. L'oralité influence la morphologie des œuvres en soulignant l'importance de la parole (dialogues, monologues) au détriment du récit<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Godbout: 'Entre l'Académie et l'Écurie', *Liberté* 93, 1974: 33. Cité d'après L. Gauvin: *Langagement*, Montréal: Boréal, 2000: 38–39.

<sup>2</sup> Une des caractéristiques du conte folklorique canadien est son ancrage spatio-temporel précis. Du coup, il est difficile de tracer une limite définitoire entre le conte merveilleux (folklorique) et le conte fantastique (littéraire). Aussi les éléments merveilleux, ceux du récit oral, imprègnent-ils la littérature de bien des auteurs contemporains (Michel Tremblay, Noël Audet, Yves Beauchemin, etc.). Cf. H. Beaugrand: *La Chasse-galerie et autres récits*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1989: 81: «On était à la veille du jour de l'an 1858, en pleine forêt vierge, dans les chantiers des Ross, en haut de la Gatineau.» Le conte en question peut-être considéré comme typique du conte folklorique canadien.

<sup>3</sup> Cf. P. Kylaoušek: 'Une modernité québécoise. Le cas de Jacques Ferron', *Études Romanes de Brno* LII, 2003: 109–125.

L'étendue et la variété des manifestations de l'oral et de l'oralité pose la question de l'origine, autrement dit de la tradition et des facteurs de longue et moyenne durée qui ont conditionné la relation entre l'écrit et l'oral. Le présent exposé tâchera de relever trois moments déterminants : 1. la situation linguistique et culturelle pendant la colonisation (17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles) ; 2. la périphérisation culturelle (19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles) ; 3. l'émancipation linguistique et culturelle liée à l'idée du peuple et à la recherche de la différence culturelle—la québécoisité.

### I.

La situation linguistique et culturelle de la Nouvelle-France, aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, comporte plusieurs facteurs qui favorisent la prise en compte de l'importance de l'oral. Les colons français et les missionnaires sont confrontés au poids démographique des tribues indiennes qui ne diminuera qu'à la fin du 17<sup>e</sup> siècle. L'ursuline Marie Guyard (Marie de l'Incarnation) caractérise son Québec d'alors comme «[...] ce bout du monde où l'on est sauvage toute l'année, sinon lorsque les vaisseaux sont arrivés [et] que nous reprenons notre langue française [...]»<sup>4</sup> Les tribus indiennes—surtout les Iroquois et les Hurons—possèdent une culture orale face à laquelle les Européens prennent une attitude ambiguë, mêlée de mépris et d'admiration. Le sentiment de supériorité des détenteurs de l'écriture et de la culture de l'Écriture est modéré par l'appréciation de l'art oratoire des chefs indiens que le jésuite Paul Le Jeune caractérise comme «[...] une rhétorique aussi fine et déliée qu'il en sauroit sortir de l'escolle d'Aristote, ou de Cicéron.» L'estime du missionnaire est sensible à la mise en scène et à la théâtralité nécessaires au pouvoir politique de la parole car «[t]oute l'autorité de leur chef est au bout de ses lèvres, il est aussi puissant qu'il est éloquent.»<sup>5</sup>

Cette appréciation du pouvoir et de la portée pragmatique de la parole est confortée par des facteurs esthétiques : la sensibilité baroque du 17<sup>e</sup> siècle qui, en Nouvelle-France, se trouvera stimulée par le messianisme et le prosélytisme des colons et des missionnaires. Le baroque

<sup>4</sup> Cité d'après M. Plourde et coll. : *Le Français au Québec*, Québec : Fides, 2003 : 17, avec renvoi à G. Oury : *Marie de l'Incarnation, Correspondances*, Solesme : Abbaye de Saint-Pierre 1971.

<sup>5</sup> P. Le Jeune : *Relations* (1633). Voir aussi la description—par le jésuite Barthélémy Vimont—du discours-représentation du messenger iroquois à Québec (*Relations des jésuites*, 1642–1645). Cf. A.I. Valero Peña : 'Le pouvoir de la parole dans les relations franco-amérindiennes en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle', *Globe* VI, 2003 : 151–169.

apparaît, à bien des égards, comme la période fondatrice de la culture canadienne-française et québécoise et son poids relatif semble plus important que dans la culture française. Les éléments baroques — pathos de la foi et de la mission civilisatrice, héroïsme de la découverte et conquête du territoire, mais aussi théâtralité, rhétorique, art et mise en scène de la parole — représentent un fonds culturel stimulé, dans les périodes ultérieures, par les conflictualités ethniques, confessionnelles, politiques, nationales<sup>6</sup>.

Dans une culture périphérique, coloniale, qui se voit interdire l'établissement d'une imprimerie (1683)<sup>7</sup>, la communication manuscrite et orale gagne en importance relative. La culture de la parole se manifeste tôt, à l'aube même de l'installation de la colonie. Un des premiers textes littéraires liés à la vie coloniale est *Le Théâtre de Neptune* (1606) de Marc Lescarbot : il s'agit de la mise en scène de l'accueil du sieur de Poutrincourt au retour de son expédition. Le texte présente un mélange macaronique du français, du gascon et des langues indiennes qui annonce le métissage linguistique des périodes ultérieures.

Le goût de la parole scénique et du spectacle reste important tout au long du 17<sup>e</sup> siècle. *Le Cid* de Corneille est joué à Québec en 1646, dix ans seulement après la représentation parisienne. Plusieurs autres pièces de Corneille, de Racine et de Molière sont données avant l'intervention de l'évêque de Québec Saint-Vallier contre *Tartuffe* de Molière (1694).

## 2.

L'importance relative de l'oralité face à l'écrit est soulignée par d'autres facteurs après la prise de la Nouvelle-France par l'Angleterre et sa transformation, suite au Traité de Paris (1763), en quinzième colonie britannique en Amérique du Nord. Concurrencé et bientôt supplanté par l'anglais, le français évoluera entre bilinguisme et diglossie. La sensibilité romantique aidant, il deviendra un des éléments fondamentaux de l'identité canadienne-française, à défaut de l'identité territoriale ou éta-

<sup>6</sup> Cf. V. Černý : *Až do předsíně nebes (S'élever jusqu'à l'entrée des cieux)*, Praha : Mladá fronta, 1966. L'auteur analyse pertinemment les facteurs d'émergence de la sensibilité baroque, entre autres l'importance de la conflictualité religieuse.

<sup>7</sup> La requête des sulpiciens de Montréal, en 1683, aurait été rejetée, selon le voyageur suédois Pehr Kalm, par crainte de la diffusion des imprimés contraires à la foi catholique. J. Rousseau & G. Béthune : *Voyage de Pehr Kalm au Canada en 1749*, Montréal : Cercle du livre de France, 1977 : 296–297. Cf. M. Lemire et coll. : *La Vie littéraire au Québec*, II, Sainte-Foy : Les Presses Universitaires de l'Université Laval, 1992 : 213–214.



tique. La fonction identitaire de la langue ne va pas sans la formulation progressive du concept de peuple et de nation qui reflètent l'évolution de la société canadienne au sein de laquelle les francophones jouent pendant longtemps le rôle du plus faible, du moins instruit, du retardé, du subordonné. Le programme national libéral, qui prévaudra jusqu'à la moitié du 19<sup>e</sup> siècle, sera progressivement supplanté par le programme conservateur, catholique.

Le français canadien subit une double périphérisation : face à la norme du français de France et face à l'anglais. Marginalisé dans l'espace public, notamment urbain (affichage, enseignes), marginalisé dans l'usage économique (langue de travail et de commerce), marginalisé aussi dans l'usage juridique (en devenant langue de traduction non de rédaction des lois), il se replie davantage dans la sphère intime, familière ou familiale. Il ne s'agit pas de l'évincement, mais d'un affaiblissement de sa position qui favorise l'oral par rapport à l'écrit.

S'y ajoute le discours culturel conservateur qui forge une image identitaire nationale spécifique : celle du peuple canadien-français catholique, à vocation agricole. Cette opposition à la tentation protestante, anglo-canadienne et américaine, de la ville, de l'industrie et du commerce est complétée par une valorisation de l'héritage linguistique canadien, rural qui, à la différence de la France, dévoyée par le républicanisme, la modernité et la laïcité de la Révolution, aurait conservé l'usage pur de l'ancien français.

Il s'ensuit la valorisation relative du folklore qui caractérise non seulement la période romantique, mais qui se poursuit sous forme d'investigation ou d'exploitation des sources et racines populaires jusque dans les années 1980. Témoin les récits folkloriques insérés dans *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe-Ignace Aubert de Gaspé fils, dans *Les Anciens Canadiens*, (1863) de Philippe-Joseph Aubert de Gaspé père, les récits et recueils inspirés par le programme national de l'École patriotique de Québec (Joseph-Charles Taché, Honoré Beaugrand) où la parole vive et l'oralité authentifient le message littéraire. Par ailleurs, l'existence du métier des chanteurs et narrateurs populaires illettrés est mentionnée par Aubert de Gaspé père dans *Les Anciens Canadiens*, alors que Louis-Honoré Fréchette parle d'un certain Groperrin déclamant la poésie aux marchés de Montréal et de Québec (*Originiaux et Détraqués*, 1892). Jean Narrache utilisera la langue parlée dans sa poésie argotique (*Quand j'parl' tout seul*, 1932 ; *J'parl' pour parler*, 1939). La chanson — folklorique ou composée par des auteurs comme Joseph-Isidore Bédard ou George-Émile Cartier — est rassemblée et publiée dans de

nombreux recueils par John Quliam (1821), Ludger Duvernay (1830), Joseph Laurin (1838), Ernest-Amédée Gagnon (1865), etc.

La fondation, par Luc Lacourcière et Félix-Antoine Savard, des Archives de folklore à l'Université Laval (1944) encourage des travaux dont la publication se prolonge au-delà de la période de la Révolution tranquille : le jésuite Germain Lemieux publie 26 tomes de contes et chansons franco-ontariens *Les Vieux m'ont raconté* entre 1973 et 1987, Conrad Laforte édite les contes du Saguenay — *Menteries drôles et merveilleuses* (1978), le sémioticien et ethnographe Clément Légaré rassemble les *Contes populaires de la Mauricie* (1978) qui complètent les *Contes de bûcherons* (1976) de Jean-Claude Dupont. Ce retour du folklore après 1960 est confirmé par la réédition, en 1973 et 1979, de *La Chasse-galerie et autres contes* (1900) d'Honoré Beaugrand.

La campagne et la thématique rurale dominent la littérature jusqu'aux années 1930. Le roman du terroir (Patrice Lacombe, Antoine Gérin-Lajoie, Louis Hémon, Félix-Antoine Savard, Ringuet, Claude-Henri Grignon, etc.) seconde le programme de la «nationalisation de la littérature» proposé par le critique Camille Roy (1909)<sup>8</sup>. En poésie, ce but sera poursuivi par les «régionalistes» de l'École littéraire de Montréal (revue *Le Terroir*, 1909; Charles Gill, Albert Ferland, Jean Charbonneau, É.-Z. Massicotte). Le poids de cette tendance confère à l'oralité rurale et à ses spécificités une place importante.

À la composante rurale, populaire de l'imaginaire national s'ajoute la composante élitiste où se manifeste l'influence de la rhétorique dans la formation des intellectuels canadiens-français, notamment au 19<sup>e</sup> siècle. Côtrolés par le clergé, les collèges dispensent une culture classique avec, comme référence culturelle, non pas les lumières du 18<sup>e</sup> siècle, mais le siècle de Louis XIV caractérisé par le modèle oratoire de Bossuet. La composante baroque ou baroquissante s'en trouve renforcée. Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, l'art oratoire, tant sacré que laïque, est hautement estimé. Les discours de l'abbé Jean Holmes aussi bien que ceux des journalistes, hommes politiques et intellectuels de tout bord sont publiés — plus de 250 discours et conférences rien que pour la période la plus fructueuse — 1840–1870, avec les noms comme Étienne Parent, Joseph Painchaud, Louis-Antoine Dessaulles, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, abbé Joseph-Sabin Raymond. La mise en scène de la parole et le spectacle public favorisent la carrière politique de Louis-

<sup>8</sup> C. Roy: 'La Nationalisation de littérature canadienne, Bulletin du parler français' III, 1904/1905.

Joseph Papineau, de Wilfrid Laurier, Honoré Mercier, mais aussi le retentissement des discours d'Henri Bourassa.

Ainsi, par plusieurs canaux, le parlé s'introduit dans l'écrit comme marque de la canadienité, de l'authenticité, de l'identité nationale, en soutenant l'importance relative de l'oralité.

### 3.

Cette constatation simplifiée cache la complexité de la situation due à la double périphérisation du français canadien. En effet sa différence, par rapport au français de France, est perçue par les élites canadiennes-françaises mêmes non seulement comme une marque d'authenticité et de sauvegarde des anciennes valeurs, mais aussi comme une normativité défectueuse, celle des couches sociales non-instruites. Cette opinion est renforcée par celle des Anglo-Canadiens qui parlent du *French Canadian patois*. Le purisme canadien français oscille entre la valorisation du parler des paysans et l'effort d'éradiquer les incorrections et les anglicismes. Dès la première rubrique d'Arthur Buies, en 1864, *Barbarismes canadiens*, paraissant dans *Le Pays*, et jusqu'à la fin des années 1950, on peut dénombrer 64 rubriques aux titres éloquentes : *Corrigeons-nous, Épurons notre langue, Dites en bon français, Parlons mieux, Sauvegardons notre langue, La langue de nos pères, Le terroir*, etc. Le français canadien est souvent taxé d'*informe*, de *désarticulé*, *boiteux*, *anémique*, *corrompu*, *abâtardi*, *gangréné*, et désigné comme *patois*, *jargon*, *baragouin*, *canayen*, *petit nègre*, *iroquois*<sup>9</sup>.

Le masochisme puriste s'intensifie à mesure qu'évolue la société canadienne et que le discours identitaire conservateur se montre incompatible avec la nouvelle réalité. La grande crise des années 1930 décompose la société rurale, considérée jusque-là comme la base des valeurs canadiennes-françaises traditionnelles. La guerre et l'après-guerre accélèrent l'urbanisation, l'industrialisation et la modernisation. Le dilemme des élites canadiennes-françaises découle de l'incapacité de s'identifier au nouveau peuple, celui des villes et de la périphérie urbaine qui parle un français anglicisé, appelé *joual* par l'écrivain et publiciste Claude-Henri Grignon.

Le changement viendra avec la Révolution tranquille, après 1960. Le processus le plus important, en ce qui concerne le statut de la langue, est la dépériphérisation et la constitution d'une centralité culturelle et linguistique. Une des concrétisations du processus est la fondation de

<sup>9</sup> M. Plourd et coll. : *Le Français au Québec*, Québec : Fides 2003 : 200.

l'Office de la langue française (1961) qui établira la *Norme du français écrit et parlé au Québec* (1965) en considérant le français canadien non pas comme subordonné à la norme française européenne, mais comme une variante du *français international*, à égalité avec les autres variantes — française, belge, suisse, etc<sup>10</sup>. La nouvelle centralité constitue un point d'ancrage pour la récupération de l'héritage culturel et partant de l'oralité et du langage parlé.

La justification idéologique majeure viendra de la revue *Parti pris* (1963–1968). En s'appuyant sur les théories de la décolonisation du sociologue Jacques Berque, de l'écrivain tunisien Albert Memmi et du révolutionnaire antillais Frantz Fanon, les intellectuels du *Parti pris* comme André Major, Gérald Godin ou Paul Chamberland identifient la situation québécoise comme celle d'un peuple triplement colonisé — par la France et l'Angleterre, par les Anglo-Canadiens et par le capital américain<sup>11</sup>. Pour exprimer et secouer cette aliénation, il faut, selon eux, utiliser la langue aliénée, celle de la périphérie urbaine et sociale — le français abâtardi par l'anglais — *le joul*. La récupération du parlé urbain se fera grâce aux romanciers et dramaturges comme André Major, Jacques Renaud, Victor-Lévy Beaulieu, Michel Tremblay. Ce dernier saura donner à la thématique sociale locale une dimension universelle en l'insérant dans la tradition canadienne-française du théâtre religieux<sup>12</sup> et en imposant au joul des procédés rhétoriques «littérisants» et la forme du théâtre antique (chœurs).

L'engouement pour l'oralité et la langue parlée se combine avec l'idée de la mission sociale et politique du théâtre. On québécoise et on joulise les pièces classiques. Il en est ainsi pour la version *joulisée* de Réjean Ducharme *Le Cid magbané* (1968) ou pour l'adaptation, par Raymond Cloutier et Paule Baillargeon, de la pièce de Bertold Brecht sous le titre de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* (1969). La mode du joul profite aussi à l'introduction du dialecte acadien dans les pièces et romans d'Antonine Maillet.

<sup>10</sup> Voir Office de la langue française, 'Les canadianismes de bon aloi', *Cahiers de l'Office de la langue française*, N° 4, Québec, 1969.

<sup>11</sup> L'idée est assez répandue comme le montre le succès de l'essai de Pierres Vallières *Nègres blancs d'Amérique* (1968). Par ailleurs la revue *Parti pris* est à l'origine du terme de *littérature québécoise* qui confirme et consacre un des aboutissements de l'autonomisation de l'espace culturel québécois et de la constitution de la centralité. Voir *Parti pris*, II, 1965 — numéro thématique «pour une littérature québécoise».

<sup>12</sup> *La Passion* de Germain Beaulieu (1902) fera plus de 30.000 entrées en trois semaines, à Montréal. *Le Triomphe de la Croix* (1903) de Julien Daoust triomphera sur les scènes canadiennes et américaines.

La situation est caractérisée par Bernard Dort comme la capacité du théâtre québécois de manier la langue parlée, à la différence de la culture française :

En France, le théâtre utilise la langue écrite, non la langue parlée. C'est un des problèmes du théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'ici au Québec, le théâtre est enrichi du fait de l'existence d'une langue parlée, mais en même temps cette virtualité est affaiblie du fait que la langue écrite reste une langue «d'ailleurs»<sup>13</sup>.

L'implication du parlé et de l'oralité dans le littéraire ne se résume pas au joual qui, d'ailleurs ne fait pas l'unanimité<sup>14</sup>. Il importe de souligner que le processus même s'inscrit dans une dynamique identitaire générale—celle de l'affirmation de l'autonomie de l'espace culturel québécois et canadien-français—la québécutude : d'où aussi la recherche d'une nouvelle langue littéraire, comme l'indique pertinemment l'observation de Bernard Dort, et les expériences langagières de Godbout, cité ci-dessus, de Ducharme et de bien d'autres. Le ton est résumé par le titre évocateur de l'essai de Michèle Lalonde *Deffence et illustration de la langue quebecqoyse* (1979). Toujours est-il que l'oralité et le parlé entrent, sous différentes formes, en ligne de compte.

Les années 1960 sont, selon l'expression du poète Roland Giguère, «l'âge de la parole»<sup>15</sup>. La littérature, dans son ensemble, est investie d'une mission sociale et politique. Même si le fait n'est entièrement partagé ni par ceux qui s'engagent, comme Hubert Aquin ou Jacques Godbout, pour la cause nationale<sup>16</sup>, la parole vive occupe l'espace public. Il ne s'agit pas seulement du théâtre, mais aussi de la poésie et de la chanson. La Nuit de la poésie (27.3.1970) au théâtre montréalais du Gesù qui a réuni une foule de mille auditeurs jusqu'au petit matin est suivie des autres nuits et rassemblements comme ceux de Saint-Jean (juin 1971, 5.000 spectateurs) et des Plaines d'Abraham à Québec (août

<sup>13</sup> Entretien de Thérèse Arbic et de Robert Chartrand avec Bernard Dort in 'Sur le travail théâtral', *Chroniques I*, 1975 : 17.

<sup>14</sup> Pierre Elliott Trudeau s'indigne du «lousy French», le joual est critiqué par Jean-Paul Desbien dans *Les Insolences du frère Untel* (1960) et par Jean Marcel dans *Le Joual de Troie* (1973), etc.

<sup>15</sup> Cf. R. Giguère : *L'Âge de la parole. Poèmes 1949–1960* (1965).

<sup>16</sup> Jacques Godbout parle du «texte national [...] sur le mur québécois des lamentations» et «du chantage du pays». 'Écrire', in *Le Réformiste. Textes tranquilles* (1975) et in *Europe*, mars 1990, p. 115 sq. Voir aussi la réaction de Jacques Brault in *Culture vivante*, 1967, p. 56 : «On en a surbavé du thème de l'engagement ici.» Cf. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, IV, 1960–1969*, Montréal : Fides, 1984 : XVII.

1974, 150.000 spectateurs). Le festival de la poésie se tient régulièrement à Trois-Rivières depuis 1985.

Les facteurs sociaux, politiques ou socio-linguistiques concourent avec les facteurs littéraires — esthétiques. L'implication du parlé et de l'oralité dans le littéraire font partie des expériences littéraires du modernisme et du postmodernisme. Ce dernier introduit, notamment, les concepts d'altérité et de métissage, particulièrement fructueux dans le contexte québécois, dans la mesure où ils ouvrent la voie non seulement à la poésie formaliste, mais surtout à la littérature féministe, migrante et celle des premières nations.

La période culminante de la présence culturelle de l'oral et de l'oralité dans l'écrit littéraire se clôt avec les années 1970. Les lois linguistiques du gouvernement québécois, surtout la Charte de la langue française (1977) transforment le discours identitaire, désengagent la littérature de l'implication publique et de son rôle dans la recherche de la québécoité. La nouvelle identité territoriale québécoise et la nécessité de l'intégration des immigrants soulignent la normativité au détriment des particularismes. Toutefois, les acquis de la dynamique historique restent inscrits dans la culture, constituent une référence.

## Conclusion

Le bref aperçu de la situation canadienne-française et québécoise permet de montrer le jeu des facteurs de continuité et de discontinuité. Les ruptures et transformations historiques — politiques, démographiques, sociales, mais aussi culturelles et esthétiques — stimulent la récupération et la réinsertion de l'héritage culturel. Ainsi, l'expérience de l'oralité baroque de même que celle de la période romantique s'inscrivent dans le modernisme et le postmodernisme. La mise en scène de la parole, la culture de la parole vive et du parlé, l'altérité linguistique et culturelle constituent autant de constantes d'une tradition culturelle.

La complexité du phénomène nécessite qu'on l'envisage sous plusieurs angles : expériences historiques et sociales, contacts linguistiques, socio-linguistiques et culturels, dynamique de la périphérie et de la centralité culturelles, problématique de la norme linguistique, etc. Le point de convergence est sans doute la structuration et la hiérarchie des valeurs dans le domaine culturel et linguistique — autrement dit leur axiologie.

À la différence de la culture française, où la structuration « par en haut » s'impose dès le 12<sup>e</sup> siècle avec la constitution du code courtois,

élitiste, comme point de référence dominant, la tradition canadienne-française a joué en faveur de l'émergence des valeurs «par en bas», par le peuple, sans toutefois renverser complètement la tendance en niant le modèle français d'origine. Entre le modèle «aristocratique», «élitiste» (cultures française, italienne, anglaise, polonaise, etc.) et le modèle «plébeien» (culture tchèque, p. ex.), la situation canadienne-française représente un état intermédiaire. C'est cette configuration axiologique spécifique qu'il convient de respecter en abordant la problématique du rapport entre le parlé et l'écrit dans la culture canadienne-française et québécoise.

LES FUREURS D'UN PHYSICIEN QUANTIQUE  
QUELQUES REMARQUES SUR LE STYLE  
DE MICHEL HOUELLEBECQ

EVA BERÁNKOVÁ

Université Charles de Prague  
Institut d'Etudes Romanes de la Faculté des Lettres  
Náměstí Jana Palacha 2  
116 38 Prague 1  
République Tchèque  
berankova.eva@volny.cz

**Abstract:** Although Michel Houellebecq makes a provocative claim that in literature he places content above form, there is a growing debate about his style in the academic world. By analyzing three of the author's novels we find that all of them consist roughly of three stylistic levels. Whereas the basic level is designed as deliberately neutral ("shallow") writing based on sciences or non-fiction, Houellebecq often does not hesitate to rise to purely lyrical heights or, conversely, revert to the most vulgar language. It is using slang or argot French that enables the writer to create his own original style which can perhaps be only compared to Celine. In the same way as his predecessor, Houellebecq overwhelms readers with an outpour of swearwords; he drowns them in a sea of malicious remarks. Nevertheless, these verbal provocations are not self-serving. However paradoxical it may sound, Michel Houellebecq is above all a very original moralist. His cynical "in fact", a kind of variation of La Rochefoucauld's "is...only", aims at destroying illusions, removing masks and liberating European society from the dictatorship of political correctness. Only in this way is it possible, he claims, to escape what he calls today's "slow suicide of the West".

**Keywords:** contemporary literature, stylistic research, French, revolt, moralism

Ayant appris le thème du présent colloque, «Français écrit – français parlé», je me suis posé la question de savoir quel auteur contemporain pourrait être analysé avec succès suivant un tel axe stylistique et mon choix s'est assez rapidement fixé sur Michel Houellebecq, l'un des romanciers les plus controversés de notre époque. J'avoue qu'une telle décision n'a rien de particulièrement original.



En effet, malgré les affirmations péremptoires d'une certaine critique que «Houellebecq n'a pas de style» qu'«il est un très mauvais écrivain», que «ses phrases sont lourdes et dénuées de grâce», et «ses personnages insipides et mécaniques», le monde universitaire commence ces derniers temps à prendre goût à ce personnage insolite et provocateur. Durant les deux dernières années, trois grands travaux de synthèse se sont penchés sur l'univers poétique de Houellebecq et, plus particulièrement, sur son style : une sorte de défense et illustration de l'écrivain signée de son ami Dominique Noguez et intitulée *Houellebecq, en fait*<sup>1</sup> ; une œuvre plus polémique et plus universitaire de Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*<sup>2</sup> et, pour l'instant dernière dans la liste, une interrogation sur la place occupée par le romancier dans l'histoire de la littérature française *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*<sup>3</sup> dans laquelle Olivier Bardolle a l'audace de comparer ce dernier d'une part à Proust et de l'autre à Céline.

Pour compléter le tableau, il faut ajouter qu'en octobre 2005, un grand colloque international consacré à l'œuvre houellebecquienne aura lieu à l'Université de St Andrews en Ecosse et que la section qui a inspiré le plus d'interventions s'avère celle qui se penchera, une fois de plus, sur le style de l'écrivain.

Qu'en est-il alors du fameux style de Michel Houellebecq ? Pourquoi tant de haine méprisante d'une part et tant d'adulation de l'autre<sup>4</sup> ? Quelle est la cause de ces incertitudes, de ces jugements de valeur profondément contradictoires ? Et — question beaucoup plus urgente à résoudre — dans quelle mesure les critères auxquels la critique littéraire française nous a habitués sont-ils pertinents pour juger la production actuelle ? Vu le caractère très sommaire de cette intervention, je vais me borner à quelques remarques qui — du moins je l'espère — pourraient être intéressantes même aux littéraires qui ne comptent pas travailler sur ce romancier précis.

Dans sa *Lettre à Lakis Prognidis*, un texte relativement peu connu, Michel Houellebecq déclare une guerre impitoyable à l'esprit Nouveau roman qui se serait emparé de la critique :

<sup>1</sup> D. Noguez : *Houellebecq, en fait*, Paris : Fayard, 2003.

<sup>2</sup> M. L. Clément : *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris : l'Harmattan, 2003.

<sup>3</sup> O. Bardolle : *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris : L'Esprit des Péninsules, 2004.

<sup>4</sup> Le magazine *Lire* n'a-t-il pas récemment déclaré au sujet de Houellebecq qu'il s'agissait du «plus grand écrivain français contemporain» ?

En somme il y aurait d'un côté la science, le sérieux, la connaissance, le réel. De l'autre la littérature, sa gratuité, son élégance, ses jeux formels ; la production de «textes», petits objets ludiques commentables par l'adjonction de préfixes (para, méta, inter). Le contenu de ses textes ? Il n'est pas sain, il n'est pas licite, il est même imprudent d'en parler. Le spectacle a son côté triste. Je n'ai jamais pu, pour ma part, assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mises en œuvre par tel ou tel «formaliste-Minuit» pour un résultat aussi mince. Pour tenir le coup, je me suis souvent répété cette phrase de Schopenhauer : «La première — et pratiquement la seule — condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire<sup>5</sup>.»

Ce refus provocant du «style pour le style» et du jargon de la critique actuelle, prônant selon Houellebecq l'«idée stupide que la littérature est un travail sur la langue ayant pour objet de produire une écriture<sup>6</sup>» revient à plusieurs reprises pour déboucher chez l'écrivain sur un constat faussement ingénu qui lui a valu la haine féroce de maintes stylisticiens : «je me rends compte que je me singularise par le simple fait que je m'intéresse moins au langage qu'au monde<sup>7</sup>». Bref, la littérature, le roman doit être «un lieu de débats et de déchirements philosophiques» et non pas un feu d'artifice des effets stylistiques.

Un retour donc au bon vieux temps du roman traditionnel ? Nombreux sont ceux qui en soupçonnent le romancier et élargissent ainsi son étiquette de «réactionnaire» politique au domaine des belles-lettres. Pourtant, rien n'est plus étranger à la poétique houellebecquienne que l'espoir de tels retours en arrière. Pour ce pessimiste invétéré, le monde occidental est désormais trop desséché, trop indifférent et trop cynique pour produire des œuvres tributaires de l'esthétique du dix-neuvième. Un nouveau style doit être inventé pour à la fois traduire et dénoncer ce que Houellebecq appelle avec amertume le «suicide occidental» :

[L']effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des Hauts de Hurlevent, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> M. Houellebecq : *Interventions*, essais, Paris : Flammarion, 1998 : 53.

<sup>6</sup> *Ibid.* : 54.

<sup>7</sup> *Ibid.* : 110–111.

<sup>8</sup> M. Houellebecq : *Extension du domaine de la lutte*, roman, Paris : Maurice Nadeau, 1994 : 42.

Houellebecq semble avoir réussi ce pari, car, au sujet de son dernier roman, *Plateforme* (interprétable, entre autres, comme «forme plate»), les critiques affirment : «il écrit ‘plat’ parce que le ‘plat’ est ce qui convient le mieux à ce qu’il décrit, et [...] ce style provoque l’émotion, ce qu’une vraie platitude stylistique ne ferait pas.» Le style houellebecquien est ainsi jugé à l’image du monde qu’il décrit, «délibérément ‘plat’ parce que l’époque est ‘plate’<sup>9</sup>.»

Pour comprendre en quoi consiste un tel style «plat» qui pourtant «provoque l’émotion» et pour en venir, enfin, au français parlé, essayons d’esquisser ici un bref schéma des différents niveaux de langue utilisés par Michel Houellebecq.

Le ton général de ses récits, cette écriture plate qui les caractérise, est donnée par la prédominance de ce que nous pourrions appeler langue de vulgarisation scientifique. Nous avons quelques raisons de supposer que Houellebecq a emprunté ici la classification de Jean Cohen<sup>10</sup>, son grand modèle en matière de théorie littéraire, pour qui le *summum* du prosaïque, le fameux degré zéro de l’écriture sont «les écrits des grands scientifiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Pasteur, Claude Bernard, Marcelin Berthelot<sup>11</sup>».

En effet, c’est sur le fond des considérations relevant de la sociologie (*Extension du domaine de la lutte*<sup>12</sup>), de l’histoire et de l’économie (*Plateforme*<sup>13</sup>), mais également de la biologie, de la génétique voire de la physique quantique (*Les Particules élémentaires*<sup>14</sup>) que Houellebecq tisse ses récits. À première vue, un tel détachement objectif, une telle précision clinique provoque un sentiment de froideur voire cynisme, notamment là où les héros sont niés en tant que personnalités uniques et réduits au rang d’objets, d’animaux voire de particules. De nombreux éléments stylistiques ne font que renforcer ce malaise originel : des descriptions neutres voire grotesques de choses épouvantables, des litotes qui semblent mal placées, la mise en avant de détails insignifiants au moments clefs de l’histoire (procédé qui n’est pas sans rappeler *l’Étranger* de Camus), un registre lexical lié aux expériences scientifiques, tout

<sup>9</sup> A. Genon : ‘Pour n’en pas finir avec le cas Houellebecq, La revue des ressources’, [http://www.larevuedesressources.org/article.php?id\\_article=286](http://www.larevuedesressources.org/article.php?id_article=286), article du 11 mars 2004.

<sup>10</sup> J. Cohen : *Le haut langage*, Paris : José Corti, 1995.

<sup>11</sup> M. Houellebecq : *Interventions*, essais, Paris : Flammarion, 1998 : 29–30.

<sup>12</sup> M. Houellebecq : *Extension du domaine de la lutte*, roman, Paris : Maurice Nadeau, 1994 : 42.

<sup>13</sup> M. Houellebecq : *Plateforme*, roman, Paris, Flammarion, 2001.

<sup>14</sup> M. Houellebecq : *Les Particules élémentaires*, roman, Paris, Flammarion, 1998.

contribue à présenter le monde comme une espèce de gigantesque laboratoire d'expérimentation dont nous sommes les cobayes.

C'est à partir de ce rez-de-chaussée de la langue que Houellebecq s'élève et chute, fidèle à sa poétique du contraste qu'il décrit dans les termes suivants :

[...] je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires : le pathétique et le clinique. D'un côté la dissection, l'analyse à froid, l'humour ; de l'autre la participation émotive et lyrique, d'un lyrisme immédiat<sup>15</sup>.

La dissection, l'analyse à froid, nous l'avons évoquée. Quant à la participation affective, elle se répartit assez curieusement entre deux approches, elles aussi contradictoires. Une poésie plutôt tendre et lyrique, souvent rédigée dans une langue châtiée, et une prose volontairement « impitoyable et sordide ». Les deux stratégies incompatibles mais complémentaires visent le même but, attaquent le même ennemi que Houellebecq définit tantôt comme le « scientisme occidental », tantôt comme notre « vision mécaniste et individualiste du monde » et qu'il cherche à transmettre par l'intermédiaire de l'omniprésence du discours scientifique dans son œuvre.

Mais que le moyen de combat soit le lyrisme magique (voire psychédélique) de ses poèmes ou les vociférations haineuses qui émergent, de temps à autre, de la surface calme et plate de ses romans, les deux se rapprochent de ce que Houellebecq considère comme le fondement de son œuvre : la lamentation, le hurlement, le cri. Dans *Rester vivant*, un manuel de survie pour poètes déprimés qu'il a rédigé, le romancier rappelle : « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. A savoir : à la souffrance<sup>16</sup>. »

Quant au moyen de lutte, Michel Houellebecq a opté pour l'émotion, car cette dernière, qu'elle soit positive ou violemment négative, « abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie<sup>17</sup>. »

C'est précisément dans ce contexte de la révolte, de l'« encre trempée dans le cyanure », comme l'un des critiques a défini l'écriture houellebecquienne<sup>18</sup>, que s'inscrit le recours à la langue parlée voire aux registres ouvertement vulgaires du français.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 45.

<sup>16</sup> M. Houellebecq : *Rester vivant et autres textes*, Paris : Flammarion, 1997 : 9.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 25.

<sup>18</sup> M. Weitzmann : 'Houellebecq, aspects de la France', *Le Monde* du 6 septembre 2001.

Au niveau le plus élémentaire, le lexique sommaire du français de la rue renvoie à la pauvreté, à la fois mentale et affective, du «cadre moyen frustré», héros (ou plutôt anti-héros) houellebecquien par excellence. Entouré de «types», «mecs», «beaufs» et «minettes» de tout genre, il mène son existence solitaire d'employé de bureau anonyme. Il va «bouffer» au resto chinois le plus proche, «se saper» à C&A, acheter «tout un tas de trucs» au Monoprix du coin, avant de se «saoûler la gueule» d'un vin «assez dégueulasse» pour conclure en fin de soirée qu'il en a «tout à fait marre». Arrivé à la quarantaine, il récapitule les exploits de sa vie, sans toujours bien comprendre «comment les choses ont pu merder à ce point».

Un agacement plus fort se laisse deviner de temps à autre et le ton monte : tandis que les hommes se font traiter pour la plupart de «connards épouvantables», les femmes bénéficient d'un registre beaucoup plus riches de substantifs terminés en —asse : connasse, pétasse, radasse voire vachasse (un néologisme au sens où Houellebecq l'entend). Quand ils s'agit de parents proches, les héros houellebecquiens dépassent souvent toutes les limites de vulgarité et la langue se fait ouvertement pornographique ou scatologique.

Une catégorie beaucoup plus humoristique et pittoresque de jurons et de remarques caustiques embrasse chez Houellebecq un bon nombre de nationalités, professions, partis politiques ou classes sociales. Ne citons que les plus notoires : nationalités et pays : «Une certaine stupéfaction hébétée se lit sur leur visage (phénomène d'ouverture de la bouche, typique chez les Américains)»; «En Norvège, au Japon, enfin dans un de ces pays sinistres où les quadragénaires se suicident en masse»; «Il commençait à en avoir marre de cette stupide manie pro-brésilienne. [...] le Brésil était un pays de merde, peuplé d'abrutis fanatisés par le football»; «c'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à haïr les nègres»; sexes : «les petites filles attendaient [...] avec déjà les signes d'une stupide résignation femelle»; «ce qui est d'ailleurs vexant dans l'histoire, c'est ce remplacement du spermatozoïde par une légère décharge électrique; ça fait un peu bas de gamme»; métiers : «les étudiantes en psychologie : des petites salopes, voilà ce que j'en pense»; institutions : «[le *Guide du Routard*], des connards humanitaires protestants, voilà ce qu'ils étaient, eux et toute la chouette bande de copains qui les avaient aidés pour ce livre»; partis politiques : «J'aurais pu adhérer au Front national, mais à quoi bon manger de la choucroute avec des cons?»; mouvements : «[je ne peux pas encadrer] les ex-féministes recyclées dans les tarots égyptiens»; «Décidément [...], ces jeunes à la

recherche de nouvelles valeurs spirituelles étaient vraiment des cons»; théories «Impitoyable école d'égoïsme, la psychanalyse s'attaque à de braves filles un peu paumées pour les transformer en d'ignobles pétales, d'un égocentrisme délirant, qui ne peuvent susciter qu'un légitime dégoût.»; personnalités célèbres : «Sur le plan philosophique et politique, Jacques Prévert est avant tout un libertaire : c'est-à-dire, fondamentalement, un imbécile.»; la vie en général : «La vie sur Mars [...] avait eu l'extrêmement bonne idée de s'arrêter avant d'avoir causé trop de dégâts». Bref, tout le monde y passe. D'ailleurs, Michel Houellebecq n'a-t-il pas jadis conseillé aux apprentis écrivains :

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais<sup>19</sup>.

Les séquelles d'injures vont s'amplifiant, de sorte qu'à certains endroits elles atteignent une fureur qui peut facilement rivaliser avec la misanthropie célinienne. Nicolas Savary qualifie l'écriture de Houellebecq de «bouffée de haine langagière<sup>20</sup>», Reynaud Camus parle, lui, d'«une sorte de méchanceté du style» qui se solde par «d'heureux effets littéraires<sup>21</sup>», tandis que Dominique Noguez salue un «style énervé où le substantif le dispute à l'adjectif dans la course à l'hyperbole négative et où l'intention descriptive le cède bien vite à l'irrépressible jubilation d'injurier<sup>22</sup>.»

Quant au but de cette stratégie de l'injure, aussi paradoxale que cela puisse paraître à première vue, les critiques sont pratiquement unanimes à l'attribuer à la recherche d'une nouvelle éthique. Michel Houellebecq semble ainsi appartenir à une espèce qu'on croyait depuis longtemps en voie de disparition : celle du moraliste.

Dans sa volonté de résumer la poétique de son ami, Dominique Noguez affirme, à juste titre, me semble-t-il : «l'œuvre de Michel Houellebecq est un immense en fait<sup>23</sup>» destiné à mettre en garde le lecteur : «[...] Vous pourriez imaginer telle chose ; la réalité est autre, moins reluisante, plus triviale, cela me coûte à le dire mais je le dis<sup>24</sup>». Cette locution adverbiale de «en fait», très présente dans la syntaxe de l'au-

<sup>19</sup> M. Houellebecq : *Rester vivant et autres textes*, Paris : Flammarion, 1997 : 26.

<sup>20</sup> N. Savary : 'Houellebecq, le désir, le destin', *L'Atelier du roman*, N°18, Paris, p. 66.

<sup>21</sup> R. Camus : *Incomparable*, Paris : POL, 1999 : 42, 44.

<sup>22</sup> D. Noguez : *Houellebecq, en fait*, Paris : Fayard, 2003 : 17.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 150.

<sup>24</sup> *ibid.* : 149.

teur, constitue en quelque sorte son *credo* de moraliste. Dans une société étouffée par l'hypocrisie consensuelle et le politiquement correct, elle apporte un «rappel brutal au réel», une «correction désublimante».

Toute proportion gardée, elle pourrait être comparée au fameux «n'est... que» de La Rochefoucauld («Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.»; «La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le cœur.»), procédé que Roland Barthes a jadis qualifié d'«identité déceptive<sup>25</sup>» par laquelle le grand moraliste grincheux avait l'habitude de réduire l'apparence à la réalité. Il me semble que l'ambition houellebecquienne ne fait sur ce point que rejoindre les buts de La Rochefoucauld, à savoir «démasquer, dégonfler les vertus irréelles et les ramener aux vices réels».

Ainsi, Michel Houellebecq s'applique depuis plusieurs années déjà à secouer son public, à provoquer des indignations (et des procès en diffamation), à mettre le doigt là où cela fait mal, fidèle à son intuition fondamentale que «l'univers est basé sur la séparation, la souffrance et le mal» et sa décision de «décrire cet état de choses, et peut-être de le dépasser<sup>26</sup>».

A lire ses déclarations publiques, il devient évident que l'auteur ne considère pas ce style énervé et vénéneux, truffé de vulgarismes de toutes sortes et traduisant une sorte d'exécration féroce de l'ensemble de l'humanité comme la dernière étape de son parcours littéraire. Ses nombreux essais démontrent au contraire qu'il cherche activement (quoique d'une manière souvent peu conventionnelle voire complètement fantasque) une issue idéologique et morale à ce «suicide occidental» qu'il ne cesse de dénoncer. Interrogé sur le rôle de la littérature dans le monde, il répond avec lucidité mêlée d'un espoir plutôt touchant :

En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient très difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde<sup>27</sup>.

Pour l'instant, faute d'avoir trouvé, Michel Houellebecq continue à vociférer...

<sup>25</sup> M. Houellebecq : *Interventions*, essais, Paris : Flammarion, 1998 : 39.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 111.

<sup>27</sup> R. Barthes : *Les Maximes de La Rochefoucauld, Nouveaux essais critiques*, Paris, 1961.

## LE LANGAGE DE L'ABJECTION : KRISTEVA ET CÉLINE

JOSEF FULKA

Université Charles de Prague  
Département de philosophie  
Náměstí Jana Palacha 2  
116 38, Prague 1  
République Tchéque  
josefulka@hotmail.com

**Abstract:** The aim of the present paper is to discuss Kristeva's notion of abjection, as it is presented in her book entitled *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, and to analyse the consequences such a psychological view of literature seems to imply. Abjection is a mechanism of introjection/rejection that characterises the pre-oidipal affective life of human being. Before being able to constitute itself as sujet in the proper sense of the word, the human being judges the surrounding objects (partial objects, according to Melanie Klein's coinage) from the point of view of their immediate affective influence. As an example of this primitive affective reaction, which consists of rejecting the objects which are supposed to be "bad" and introjecting the ones which are supposed to be "good," Kristeva presents an analysis of Céline's novels. This paper tries to measure the consequences of this interpretation of literary writing.

**Keywords:** Louis-Ferdinand Céline, Julia Kristeva, French literary theory, psychoanalysis, abjection

Faire entrer le langage parlé dans la littérature — c'est une opération qui, malgré les apparences, ne va pas de soi, bien que nous puissions la considérer comme un des procédés les plus caractéristiques de la littérature moderne. La rencontre entre le langage parlé et le langage écrit n'est nullement le signe d'une spontanéité ou d'une facilité. C'est tout le contraire : il n'y a rien de plus élaboré que le langage d'un Joyce (qui se présente, à plusieurs reprises, comme la transcription du langage parlé), rien de plus compliqué que les néologismes d'un Queneau. Louis Ferdinand Céline — dont l'écriture peut être considérée comme un cas le plus emblématique de la rencontre en question — s'est toujours



présenté comme un homme de style : « Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc là. Parce que c'est un boulot très dur. Il consiste à prendre les phrases, je vous le disais, en les sortant de leurs gonds...<sup>1</sup> »

Autrement dit, l'insertion du langage dit parlé dans l'écriture littéraire représente le choix stylistique qui implique un bouleversement réfléchi de ses normes traditionnelles. Dans l'interprétation remarquable qu'elle présente du « cas Céline », Julia Kristeva se pose les questions concernant surtout la valeur *psychologique* de la spécificité du style célien. Son livre *Pouvoirs de l'horreur* — avec le sous-titre « Essai sur l'abjection » — est, en un sens, le prolongement du projet théorique que Kristeva a développé surtout dans son ouvrage monumental s'intitulant *La révolution du langage poétique* (1974) : pour Kristeva, le langage littéraire se situe à l'intersection des deux registres dont le croisement détermine la spécificité stylistique des textes modernes<sup>2</sup>, à savoir le *symbolique* et le *sémiotique*. Le symbolique désigne ce qui est — dans le langage — repérable à titre du message, du sens et de la signification, c'est-à-dire ce qui est recouvert par le partage du signifiant et du signifié. Kristeva s'efforce de démontrer que les théories courantes du langage (la phénoménologie husserlienne, la glossématique de Hjelmslev, la théorie de la signification chez Frege etc.) se contentent généralement de poser le symbolique comme la base exclusive du langage en tant que tel. Dans le cadre de ces théories, le sujet parlant (tel l'ego transcendantal de Husserl) est un sujet pleinement conscient de ses propres actes, un sujet dont la parole se limite strictement à transmettre un sens déterminable. Il est pourtant clair que le langage littéraire ne peut pas être réduit à une telle transmission, et ceci dans la mesure où il ne se résume pas par l'utilisation des procédés conventionnels, mais implique, au contraire, une manière hautement personnelle de travailler la matière langagière. C'est pourquoi, chez Kristeva, l'écriture littéraire moderne sert d'exemple privilégié pour démontrer que le langage n'est pas un médium neutre dont le statut ne serait qu'instrumental (la formation du sens, la transmission du message), qu'il est, à chaque moment, traversé par quelque chose d'autre que le symbolique, à savoir par ce que Kristeva appelle le *sémiotique*.

<sup>1</sup> L.F. Céline vous parle, in : *Œuvres II*, Paris : Gallimard 1974 : 934.

<sup>2</sup> De ce point de vue, Kristeva a analysé par exemple les textes de Bataille, Artaud, Lautréamont, Mallarmé et Duras.

La notion du sémiotique est étroitement liée à la conception kristevienne du sujet parlant. Pour Kristeva, il ne s'agit pas d'un sujet transcendantal et homogène (tel qu'il a été mentionné à propos de la théorie du symbolique), mais plutôt du sujet tel qu'il est postulé par la psychanalyse, à savoir le sujet clivé<sup>3</sup>, c'est-à-dire une instance fragile et instable, partagée entre le conscient et l'inconscient et formée d'une manière assez dramatique. Le sujet parlant, c'est le «sujet en procès», comme le dit Kristeva. En ce qui concerne la formation de ce sujet, Kristeva souligne incessamment le rôle important de la période pré-œdipienne dans le développement de l'individu. C'est précisément en ce point qu'elle se distingue de Freud : on sait que pour Freud, le drame de la formation du sujet commence principalement avec la découverte de la castration, c'est-à-dire avec le complexe d'Œdipe. Le sémiotique, tel que Kristeva le comprend, se situe dans le stade pré-œdipien — il précède (chronologiquement et logiquement) le symbolique dont l'avènement est marqué précisément par la «œdipalisation» du sujet<sup>4</sup>. Mais le drame de la vie psychique ne commence pas ici. Avant son entrée dans des structures œdipiennes, l'espace psychique de l'individu — qui, bien sûr, ne sait pas encore parler — est constitué par des pulsions violentes (anales et orales) qui n'en sont pas moins expressives : elles sont signifiantes sans être significatives. Cette première modalité d'expression, Kristeva l'appelle *la signifiance*. La signifiance est expressive sans être proprement verbale. Elle est conditionnée par l'agencement des pulsions qui forment une certaine totalité instable est provisoire désignée par Kristeva comme *chora*<sup>5</sup>. Le sémiotique, c'est donc cette expressivité première de la *chora* qui précède et fonde l'avènement de la structure langagière au sens propre du terme.

C'est de cet outillage théorique que Kristeva se sert afin d'expliquer le fonctionnement du langage littéraire<sup>6</sup>. Le procédé littéraire qui

<sup>3</sup> La notion du clivage — spaltung — est une notion clé de la psychanalyse freudienne et lacanienne.

<sup>4</sup> C'est la thèse qu'adopte la psychanalyse lacanienne : le symbolique (à savoir le partage entre le signifiant et le signifié) est lié à l'intervention de la figure paternelle qui sépare l'enfant du corps de la mère, instituant ainsi une dimension de la négativité qui va à jamais marquer la vie psychique de l'individu et le déterminer, en même temps, comme le sujet parlant.

<sup>5</sup> Ce terme est emprunté de Timée de Platon, où il désigne un proto-espace souple et instable qui précède la formation de l'espace géométrique.

<sup>6</sup> Ce que nous avons pu présenter ici n'est, bien sûr, qu'un résumé fort grossier de la position théorique de Kristeva. Pour un développement plus détaillé de cette thèse, cf. J. Kristeva : *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974, surtout le premier chapitre «Le sémiotique et le symbolique», pp. 11–110.

consiste à «sortir les phrases de leurs gonds» est conditionné précisément par l'intervention du sémiotique dans le symbolique. Bien que le sémiotique précède le symbolique, cela ne veut pas dire qu'une fois le symbolique venu, le sémiotique disparaît une fois pour toutes. Il persiste dans certaines transformations qui ne touchent pas la signification symbolique en tant que telle mais plutôt le côté stylistique du langage : les spécificités syntaxiques, les alliterations etc. représentent d'autant d'interventions du sémiotique au niveau du symbolique<sup>7</sup>. La violence pulsionnelle du sémiotique ne cesse pas d'ébranler la stabilité fragile du symbolique.

Dans *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, Kristeva élabore une sorte de raffinement de la théorie présentée dans *La révolution du langage poétique*. L'abjection désigne un des processus précœdipiens à l'aide desquels le petit d'homme trouve sa place dans le monde. Dans les premières périodes de son développement, l'enfant se trouve voué à la passivité radicale et à la dépendance vis-à-vis du corps maternel. Cette dépendance, néanmoins, n'exclut pas la possibilité, voire la nécessité d'une sorte de jugement ; même dans sa passivité, l'enfant prend une attitude envers ce qui l'entoure. Il faut tout de suite ajouter que l'*Umwelt* enfantin ne prend pas la forme des *objets* au sens propre du mot<sup>8</sup>. Melanie Klein, qui a élaboré, d'une manière très profonde, la théorie de cette première relation au monde extérieur, a parlé, dans ce contexte, des *objets partiels*, c'est-à-dire des parties des objets qui ont une certaine signification immédiate pour la vie fantasmatique de l'enfant<sup>9</sup>. Par rapport aux objets partiels, l'enfant peut prendre essentiellement deux attitudes : soit l'objet est bon, et par conséquent il faut se l'approprier par l'introjection, c'est-à-dire littéralement en le dévorant<sup>10</sup> ; soit l'objet est mauvais et dans ce cas-là, il faut le rejeter en l'expulsant hors de soi. C'est précisément cette réjection que Kristeva désigne comme l'abjection ; il est déjà clair que le mot doit être compris dans deux registres : (1) au sens courant du dégoût, de quelque chose de détestable ; (2) au sens de l'absence de la relation clairement déterminée entre le

<sup>7</sup> Dans *La révolution du langage poétique*, ce sont surtout les textes de Mallarmé et de Lautréamont qui se trouvent analysés à partir de ce dispositif conceptuel.

<sup>8</sup> Au sens où l'enfant serait un sujet conscient de soi et capable de s'opposer aux objets séparés de lui pour les contempler de manière désintéressée.

<sup>9</sup> Chez Melanie Klein, le prototype de l'objet partiel, c'est le sein maternel qui joue un rôle particulièrement important dans la première période de la vie de l'enfant, que M. Klein appelle «la position schizo-paranoïde».

<sup>10</sup> «Le ,bon' sein qui nourrit et amorce la relation d'amour à la mère est le représentant de la pulsion de vie.» M. Klein : *Envie et gratitude*, Paris : Gallimard 1968 : 46.

sujet et l'objet (l'ab-jet, ce n'est ni sujet ni objet, dans la mesure où le moi primitif de l'enfant n'est pas encore capable d'entretenir le rapport contemplatif avec le monde des objets). Dans cette perspective, la notion kleinienne d'objet partiel se trouve remplacée par celle de l'abjet, parce que « la notion d'objet elle-même perd d'avantage de sa pertinence dans ce va-et-vient fluide des fragments expulsés au-dehors et intégrés en dedans... Dès lors, face à l'incertitude des identités qui spécifie le lien archaïque du moi à l'autre, parler d'un abjet, plutôt que de moi et d'objet déjà-là, serait peut-être plus pertinent. Le futur sujet se constitue dans une dynamique de l'abjection dont la face idéale est la fascination<sup>11</sup>. »

L'abjection, donc, est une réaction immédiate et violente qui consiste à rejeter, tout en excluant toute réflexion : « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire<sup>12</sup>. » S'il s'agit, dans l'abjection, d'une sorte de jugement (essentiellement négatif), il n'est nullement justifié de dire que celui-ci prendrait la forme d'un raisonnement, quel qu'il soit. L'abjection se trouve au-delà de la signification : l'abjet, proprement dit, *ne signifie rien*<sup>13</sup>. De même que le sémiotique mentionné plus haut, l'abjection (qui désigne d'abord un certain mécanisme pré-œdipien, c'est-à-dire non-symbolique) a la tendance à persister dans le symbolique, en perçant son homogénéité sous la forme du dégoût radical qui semble effacer la distinction entre le sujet et objet au sens où l'objet cesse d'être un objet de connaissance et le sujet cesse d'être sujet dans la mesure où il n'a plus prise sur ce qu'il fait<sup>14</sup>. Ce n'est pas par hasard que Kristeva, en parlant de cette persistance de l'abjection dans le symbolique, consacre une analyse détaillée précisément à l'écriture de Céline, dont on ne dit que trop souvent qu'il a introduit le français parlé dans la littérature. Le mécanisme qui se trouve à la racine de la spécificité du style célinien, c'est, selon Kristeva, celui de l'abjection.

Dans les premiers romans de Céline (auxquels nous nous limiterons dans le cadre de ce texte), on trouve un procédé stylistique qu'il n'est pas exagéré de considérer comme emblématique. Il s'agit d'une segmenta-

<sup>11</sup> J. Kristeva : *Le génie féminin II (Melanie Klein)*, Paris : Gallimard 2003 : 118.

<sup>12</sup> J. Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil 1980 : 9.

<sup>13</sup> Au moins au sens d'une signification récupérable par le sujet contemplatif.

<sup>14</sup> Tel le dégoût alimentaire, par exemple.

tion spécifique de la phrase, qui consiste dans un réjet ou un préjet d'un des éléments phrastiques. Kristeva cite deux phrases du *Voyage au bout de la nuit* :

(1) « Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. . . Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir, la vache, en face et en profil. »

(2) « Du chagrin enfin lui était venu tout au bout des mots, elle n'avait pas l'air de savoir qu'en faire du chagrin, elle essayait de se le moucher, mais il lui revenait, son chagrin, dans la gorge et des larmes avec, et elle recommençait<sup>15</sup>. »

Dans les deux phrases, le double mécanisme de la réjection/préjection est visible tout de suite. Dans la première phrase, un élément est extrait et réjeté (« la vache ») ; dans la deuxième, un élément (« le chagrin ») est préjeté—les deux éléments se trouvent hors de leur place et sont représentés, dans l'énoncé, par des éléments anaphoriques (*la* voir la vache ; *il* lui revenait son chagrin). C'est cette segmentation de la phrase—et on pourrait en trouver des exemples innombrables dans les premiers textes de Céline—qu'on qualifie de l'intervention du langage parlé dans la littérature. C'est sans doute le cas, mais Kristeva se pose surtout la question concernant la valeur psychique d'un tel choix stylistique. Cette manière de sortir les phrases de leurs gonds, n'est-elle pas analogue à ce que Kristeva a décrit comme l'abjection ? Quelque chose dans la phrase est éjecté, désyntaxisé, tout comme l'objet partiel (ou l'abjet) que le moi archaïque s'efforce d'expulser. Le caractère général de la phrase célienne se construit de la manière suivante : principalement, le noyau informatif de la phrase est emphatisé—par les procédés d'éjection—au détriment de la structure syntaxique normative. La structure du message—à savoir ce qui appartient dans le domaine du symbolique—se trouve déplacée à partir de l'intervention du sémiotique. La structure thème/rhème est ainsi détruite par l'immediateité du mécanisme abjectif, par lequel « la modulation normalement descendante de la mélodie phrastique se transforme en une intonation à deux centres<sup>16</sup>. » La syntaxe normative (thème/rhème) se transforme en un autre schéma, celui du thème/rappel.

Le langage dit parlé est un moyen idéal pour exprimer cette transformation. Transformer la phrase d'une telle manière, c'est faire entrer dans le symbolique (à savoir dans la structure normative du langage) le négativisme radical qui le précède (l'abjection). Écrire l'abjection—

<sup>15</sup> Cité in : J. Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.* : 228.

<sup>16</sup> *Idem.*

voilà l'enjeu principal de l'écriture célinienne. Dans cette perspective, faire entrer le langage parlé dans la littérature veut dire d'abord exprimer une certaine émotivité. Remarquons que dans l'interprétation kristevienne de l'écriture de Céline, il ne s'agit nullement d'une psychanalyse banale d'un auteur littéraire. C'est tout le contraire—le style spécifique de Céline devrait illustrer un mécanisme psychique général. L'unicité du style célinien devient l'exemplification de la généralité de l'abjection pour nous mettre sous les yeux le fait suivant : le sujet humain se trouve être plus fragile que nous ne le croyons, sa prétendue stabilité est toujours ébranlée par des irrutions d'inassimilable et le menace de désintégration n'est pas le privilège des sujets dits « anormaux ».

## LOUIS-FERDINAND CÉLINE ET L'ORAL POPULAIRE

HVIEZDOSLAVA ZABOJNIKOVA

Université Constantin le Philosophe de Nitra

Hodžova 1

94911 Nitra

Slovaquie

hzabojnikova@ukf.sk

**Abstract:** The study analyses innovative stylistic means of French novelist Louis-Ferdinand Céline — one of the first writers who has introduced the need to place spoken language into written text. The author treats theoretical paradox of spoken French in its written form, analysing the double linguistic distinction between the phonetic code and the graphic code and between the spoken code and the written code. Célin's style, which modifies the rules of standard French, is characterised by the argotic and vulgarised narration, which decomposes traditional syntax. The use of new means of expression is effectuated at several levels — at the vocabulary level (argot, neologisms, derivation), at the syntagma level (repetition, anticipation, segmentation), and at the sentence level (the use of juxtaposition and coordination on detriment to the subordination). The verb forms typical of colloquial style or, on the contrary, forms which are used in traditional narration are also introduced. The paper deals with Célin's first novel *Voyage au bout de la nuit*, where the narration is still traditional, the narrator is fictitious, his name is different from the author's, the narration is linear, the novel is divided into chapters and the story has a beginning and an end. The search for the new means of expression is therefore reflected exclusively at the level of language and style.

**Keywords:** spoken code, written code, phonetic code, Louis-Ferdinand Céline, spoken language

S'il est un écrivain avec qui s'impose tout d'abord une étude de la langue écrite et parlée, c'est bien Céline. Non qu'il se contente, comme on l'a souvent répété, de substituer une langue à une autre. C'est cette audace d'être le premier d'avoir utilisé en tant qu'écrivain une langue bannie par le bon usage qui fait de lui une figure dans l'histoire de la littérature française. Il était le premier à employer de nouveaux moyens stylistiques

qu'il empruntait au langage parlé exprimant ainsi son mécontentement à l'égard du langage littéraire de son époque et de la norme du français en général. Comme le bien montré Henri Godard, «le choix de cette langue, maintenu jusqu'à la fin de ces romans c'était de transgresser les tabous. [...] La démarche était certes l'aboutissement d'une longue réflexion intérieure, mais après de nombreux essais un pas restait à franchir et c'est Céline qui le franchit. Avec lui le bon usage a perdu son monopole, il a cessé d'être la langue obligée de la littérature»<sup>1</sup>.

Retrouver le parlé exige en effet tout un travail de transposition. L'écrivain doit tordre la langue et Céline, pour expliquer son procédé stylistique, a recours à deux comparaisons métaphoriques. Il parle d'un bâton qu'on doit casser pour qu'il paraisse droit quand on le plonge dans l'eau : «Si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un travail. C'est le travail du styliste»<sup>2</sup>. Plus tard, dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, il compare son style au métro qui va directement d'un point de la ville à l'autre sans arrêt et sans déviation. C'est précisément de cette même manière «directe» que son style agirait sur le système nerveux du lecteur. C'est aussi en tentant de retrouver le parlé que Céline se veut novateur. Selon J. Dubuffet, son œuvre est une œuvre iconoclaste :

Si vous voulez frapper au cœur la caste sévissante frappez-la à ses subjonctifs, à son cérémonial de beau langage creux, à ses minauderies d'esthète. Celui qui désamorçera une bonne fois les saintes châsses qu'elle brandit comme les sorciers nègres leurs fétiches—ses grands auteurs, sa Joconde, ses chaises Louis XV, sa belle grammaire, sa langue morte stérilisée, tout son fatras de conserves d'ossements qu'elle fait passer pour art et culture [...], celui-là sonnera le congé de la caste sévissante. Mais la caste sévissante vous pouvez compter sur elle pour se défendre. Son mythe elle le défend dans son style : tous les moyens sont bons, tous les coups permis. Je ne crois pas qu'elle le défendra quand même longtemps de la démonstration portée par Céline<sup>3</sup>.

Pour pouvoir expliquer ce soit-disant paradoxe théorique d'un français parlé dans l'écrit, il faut voir une double distinction linguistique élaboré en 1974 par Ludwig Söll<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, Paris : Gallimard, 1985 : 34.

<sup>2</sup> L.-F. Céline : *Cabiers Céline 2*, Paris : Gallimard : 87.

<sup>3</sup> J. Dubuffet : *Cabiers de l'Herne Céline*, Paris : Editions de l'Herne, 1972 : 335–338.

<sup>4</sup> Voir A. Blanc : 'Discours émotif et discours contrastif. La transposition du français parlé dans *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline et dans *Le Chiendent* de Raymond



	parlé	écrit
phonique	(1) [sepaposibl]	(2) [sənepaposibl]
graphique	(3) c'est pas possible	(4) ce n'est pas possible

Fig. 1

Code parlé/code écrit et code phonique/code graphique

Il s'agit de la distinction entre code parlé et code écrit d'une part et celle entre code phonique et code graphique d'autre part. Alors que l'opposition phonique/graphique exprime la différence entre ce qui est dit à voix haute et ce qui est écrit sur un bout de papier en noir et blanc, l'opposition parlé/écrit désigne la conception linguistique du texte ou du discours : soit des contextes plutôt privés avec prise de parole spontanée p. ex. la discussion entre amis ou en famille ; soit des contextes bien structurés et de caractère plutôt officiel, comme p. ex. un article de presse, une interview à l'Élysée, le texte d'une loi etc. Ainsi le texte écrit qu'on lit à haute voix continue à être un texte écrit et la transcription linguistique d'une conversation est toujours un discours parlé. Transposer le langage parlé en code graphique (la case 3) est presque impossible, parce qu'il est difficile de rendre parfaitement les circonstances de la situation de communication (intonation, accent, gestes, regards, etc.). Ces éléments peuvent provoquer des phrases qui peuvent paraître à la lecture comme incomplètes, fausses, ou incompréhensibles mais qui sont habituelles dans le français oral. Comme l'auteur d'un roman ne peut pas représenter le langage parlé comme il est, il est obligé de faire un choix parmi les éléments du langage parlé pour créer une sorte d'oralité (fictive) qui donne au lecteur l'impression que c'est un discours parlé authentique. Nous essayons donc d'étudier les procédés spécifiques qui ont permis à l'auteur de créer cette oralité.

Tout avait commencé dans *Voyage au bout de la nuit*, lorsque Céline avait décidé de l'écrire dans une langue non seulement non académique mais non écrite, même si dans son premier roman il utilise encore toutes les caractéristiques du roman «classique»<sup>5</sup> : la narrativité est encore habituelle, avec un personnage-narrateur fictif distingué de l'auteur par

---

Queneau', in : *Céline, études (Société d'Études Céliniennes ; Actes du colloque international de Toulouse 1990)*, Tusson : Du Lérot, 1991 : 34.

<sup>5</sup> Comme le souligne Judit Karafiát : «Il s'agit d'une technique célinienne typique mettant l'accent sur le travail du narrateur, du conteur [...]» (J. Karafiát : 'Le littéraire et le médical dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline', in : *Rencontres françaises, Brno 2003, Actes du 6e séminaire international d'études doctorales*, Brno : Masarykova univerzita v Brne, 2004 : 113.)

son nom, un récit linéaire, coupé en parties qui peuvent passer pour des chapitres, et une histoire qui a un commencement et une fin. Mais *Voyage* est de ces romans qui retiennent l'attention avant toute chose grâce à la recherche de nouvelles formes d'expression et à l'emploi qui y est fait du français populaire. Selon Henri Godard, «dans un énoncé écrit auquel on applique la qualification de «parlé», il est rare qu'on ne puisse pas séparer ce qui relève de l'oral en tant que tel, qui se retrouverait indifféremment à tous les niveaux ou registres de lexique et de syntaxe, et ce qui relève d'un de ces niveaux, celui qui est dit «populaire». Avec la première série on est du côté de la linguistique, avec la seconde, du côté de la socio-linguistique»<sup>6</sup>. Comme Céline pour transposer le parlé et élaborer son style joue sur les deux tableaux, il faut associer les deux qualificatifs et de parler de l'oral-populaire.

La première nécessité qui s'impose dans une telle analyse est d'examiner séparément le lexique et la syntaxe. L'étude du français populaire de Céline commence souvent par celle du lexique, plus facilement isolable en mots et formules mais de toute façon se sont toujours les éléments de la syntaxe. De surcroît, on sait combien il est difficile, en matière de lexique, de faire la distinction entre populaire et argotique. On s'aperçoit que le *Voyage* contient relativement peu de mots d'argot et bien davantage de mots «populaires» ou «familiers»<sup>7</sup>.

Parmi les expressions argotiques nous pouvons distinguer le vocabulaire de la pègre : *Se mettre à table* signifiant parler, synonymes argotiques de la dénonciation, comme *bouffer le morceau* ou *baver*, ou d'autres exemples de vocabulaire spécial aux activités criminelles comme p. ex. *en croquer* signifiant toucher de l'argent comme indicateur de la police.

De fil en aiguille il a bien fallu qu'il se mette à table<sup>8</sup>.

Tu crois toi, qu'elle boufferait le morceau ? que je lui demandai encore pour m'assurer... Mais elle était quand même un peu ta complice ?... Ça devrait la faire réfléchir un moment avant de se mettre à baver<sup>9</sup>.

La prostitution fournit aussi son vocabulaire au *Voyage* : *le bobinard*, *le boxon* et *le claque*, synonymes de la maison close ; *demi-sel*, un souteneur inexpérimenté, *flanelle*, l'insuffisance d'un client, *colis*, prostituée novice envoyée dans une maison. Également : *gagneuses*, *maquereaux*, *macs*, *harengs*. Parmi les verbes : *monter*, accompagner une prostituée dans une chambre.

<sup>6</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, *op.cit.* : 36.

<sup>7</sup> Cette distinction dépend également des dictionnaires.

<sup>8</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1952 : 432.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 441-442.

C'est aussi le langage spéciale à une profession : *le singe*, le patron ; les expressions liées au travail : *boulot*, *turbin* qui sont plus populaires et *tapin*, *blot*, *turf*, plutôt argotiques. Les verbes *marnier*, *trimier*, *tapiner*, pour travailler. Le vocabulaire de l'argent : *fric*, *pognon*, *picaillons*, *flouze*, *pèze*, *aubert*, *bulle*, *plâtre*. L'argot de la mort : *estourbir*, *occire*, *buter*, *descendre*, pour tuer, *crever*, pour mourir. Les mots obscènes et scatologiques figurent aussi dans le texte, non pour leur propre compte mais au service de l'injure.

C'est aussi la vie militaire qui fournit à Bardamu les mots argotiques ou populaires : *barda*, pour paquetage, *cagna*, pour abri précaire, *piston*, pour capitaine. Le verbe *carotter* signifiant chercher à éviter une corvée.

Le vocabulaire célinien manifeste une certaine négligence vis-à-vis de la grammaire française dans le sens d'une simplification de ses règles — règles difficiles et *inutiles* de point de vue de l'économie de la langue : p. ex. cette application logique et erronée des règles de dérivation pour former les néologismes : *morvaillons*, *niagaresque*, *médiocriser*, *voyoucratie*.

Parfois l'unité de la phrase de type traditionnel peut être brisée par des mots de nature variable :

Enfin se leva la lune, et ce fut un peu plus calme dans la piaule<sup>10</sup>.

Il me fit sans que je l'en priasse, de Grappa, un portrait express au caca fumant<sup>11</sup>.

Il puise dans la profondeur de la langue et la liberté qu'il y prend témoignent à la fois de sa maîtrise et de son désir de proposer des mots, des formes et des acceptions nouvelles. Chez Céline le mot argotique n'est pas le mot argotique courant.

Parmi d'autres éléments spécifiques on peut citer l'ellipse et les effets qui se réfèrent à la prononciation : *t'es*, pour *tu es* ; *qu'entend*, pour *qui entend* ; *y a*, pour *il y a* ; *elle y a donné*, pour *elle lui a donné* ; il remplacé par *y*. Il faut néanmoins souligner que Céline évite les formes en usage chez certains écrivains pour faire oral comme *v'là* ou *d'puis*.

Céline évite tout ce qui fait figure de *faute*. Il est sûr qu'avec l'évolution de la langue certains tours réputées *fautifs* cessent d'être perçues comme telles parce que c'est l'évolution de la langue. Néanmoins, il faut faire la distinction entre le parler des personnages et celui du narrateur. La plupart des fautes « caractéristiques » apparaissent dans la bouche des personnages : p. ex. *je vas* ou bien *quoi y a*. Après *Voyage au bout de la nuit* on ne trouve pas chez le narrateur les formes comme p. ex. *après s'avoir*

<sup>10</sup> *Ibid.* : 132.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 155.

*bien soulagé* ou bien *quand je lui ai eu raconté*. Céline évite les tours de français populaire qui paraîtraient le plus agressivement fautifs au lecteur *cultivé* par lequel il est le plus souvent lu.

Ce qui nous a paru intéressant c'est que dans son premier roman le langage oral et langage écrit, voire littéraire, coexistent souvent sans se mêler. Tel fut le sentiment de certains critiques de l'époque : « Pourquoi M. Céline au début s'exprime-t-il comme un ouvrier qui monologue et dans un langage presque uniquement populaire, alors que ; quelques pages plus loin ; il reprend le langage d'un bon narrateur bourgeois, mais qui truffe son récit d'expression outrancières ? »<sup>12</sup>. « On ne sait dans quel langage le roman est écrit. Le personnage qui parle et qui se nomme Bardamu emploie tantôt un langage populaire [...] et tantôt un langage purement littéraire. Quelquefois les deux façons de parler sont bizarrement juxtaposées »<sup>13</sup>. Il est vrai que le roman comporte des phrases voire des paragraphes où les marques du langage populaire sont absentes :

Cette spécialisation de la dernière minute me sauva. De ma part, elle accepta le remplacement. N'étais-je pas moi aussi un valeureux combattant, donc digne de cette mission de confiance ? Dès lors, nous ne fûmes plus seulement amants mais associés. Ainsi débutèrent les temps modernes<sup>14</sup>.

Si *Voyage au bout de la nuit* a beaucoup frappé à l'époque de la publication, c'est surtout à cause des traits de la syntaxe populaire. La réduction de la négation verbale à son second terme *pas* peut passer inaperçue. En revanche la segmentation syntaxique difficilement. Parmi ces déformations syntaxiques les plus marquantes comptent : la reprise et l'anticipation (c'est la segmentation du sujet dans la plupart des cas, mais aussi du complètement d'objet direct, indirect, circonstanciel) :

Enfin le père, celui qu'on croyait du moins, il était bel et bien parti pour toujours<sup>15</sup>.

Lola c'était par les modes mortes qu'elle s'apercevait de la fuite des années<sup>16</sup>.

Complément d'objet direct :

Malade, je l'étais complètement<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> E. Jaloux in : *Les nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

<sup>13</sup> H. Bidou in : *La Revue de Paris*, 15 décembre 1932.

<sup>14</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit, op.cit.* : 53.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 271.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 56.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 172.

Ou encore *que* séparatif :

Lâche qu'il était, je le savais<sup>18</sup>.

Un petit endroit coquet que c'était le village...<sup>19</sup>

Complément d'objet du verbe, direct ou indirect :

Une noce pour la rigolade que ça représentait...<sup>20</sup>

L'adjectif ou le nom, attribut du sujet aussi bien que du complément d'objet normalement placé après le verbe est placé avant lui :

Pas tranquille du tout j'étais<sup>21</sup>.

Rien que des hommes mariés elle fréquentait<sup>22</sup>.

Anticipation :

Elle la laissait pas causer, Madelon, sa mère<sup>23</sup>.

Et que je l'ai trouvé si joliment tapée, sa lettre<sup>24</sup>.

Ces anticipations ont une valeur expressive mais souvent aussi une connotation péjorative ou ironique :

Je l'ai pris son «Montaigne»... [...] une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne...<sup>25</sup>

En même temps Céline touche à la ponctuation en omettant la virgule attendue :

Tu parles si ça a dû le faire jouir la vache<sup>26</sup> !

C'était des nouvelles espérances d'en sortir [...] qui la rendaient lyrique la vache...<sup>27</sup>

Un adverbe habituellement antéposé peut être postposé :

Surtout quand il fait chaud atrocement<sup>28</sup>.

ou le contraire :

<sup>18</sup> *Ibid.* : 329.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 187.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 58.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 126.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 259.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 457.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 289.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Ibid.* : 42.

<sup>27</sup> *Ibid.* : 452.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 116.

C'est le seul moyen d'oublier son corps un peu<sup>29</sup>.

Un adjectif souvent antéposé est parfois postposé :

Ça me foutait des crampées terribles...<sup>30</sup>

En utilisant ces procédés Céline ne touche pas la phrase elle-même. Elle est délimitée entre la majuscule qui la commence et le point qui la clôt. Ce qui est la loi fondamentale de l'écrit. Le plus grand bouleversement arrive quand il se décide de choisir la juxtaposition contre la subordination. Henri Godard a raison de souligner que le pas décisif qui fait Céline il le fait

lorsqu'il subvertit par ses trois points le système de ponctuation : Ce qui a paru à certains un moyen superficiel et mécanique d'originalité à bon compte est en réalité la trouvaille qui touche à l'essentiel : D'abord il l'utilise sporadiquement ; il tâtonne autour d'elle ; plus tard il découvre quel parti il saura en tirer mais jamais sans un travail très attentif et les manuscrits d'ailleurs en gardent la trace<sup>31</sup>.

Céline cherche à retrouver l'expressivité de l'oral également par la coordination et la juxtaposition, qui, elles, touchent la structure même de la phrase : cette dernière paraît syntaxiquement achevée mais la partie coordonnée, placée loin du première, apparaît en effet comme un appendice :

On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même<sup>32</sup>.

Il peut aussi détacher dans la phrase un élément sur lequel il veut mettre l'accent :

J'aimais mieux vendre les journaux du soir et dans un quartier tranquille où j'étais connu ; autour de la Banque de France...<sup>33</sup>

Dans la juxtaposition : deux phrases qui sémantiquement sont dépendantes (ex. : Il est reparti tout de suite, il était pressé) :

Je me rendais compte de l'odeur, je m'écartais un peu des gens<sup>34</sup>.

Pour ce qui concerne les formes verbales, dans l'incipit déjà le temps est donné :

<sup>29</sup> *Ibid.* : 82.

<sup>30</sup> L.-F. Céline : *Mort à crédit* (Bibliothèque de la Pléiade, t. I.), Paris : Gallimard, 1981 : 616.

<sup>31</sup> H. Godard : *Poétique de Céline*, *op.cit.* : 47.

<sup>32</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, *op.cit.* : 184.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 43.

<sup>34</sup> L.-F. Céline : *Mort à crédit*, *op.cit.* : 566.

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler<sup>35</sup>.

Le passé composé *a débuté* et *ça* sont des marques du français parlé. Le passé simple ainsi que le passé antérieur, temps composés correspondant qui sont les marques de la narration traditionnelle y sont utilisés :

Dès que j'eus pris la route, à cause de la fatigue, je parvins mal à m'imaginer, quoi que je fisse, mon propre meurtre, avec assez de précisions et de détails<sup>36</sup>.

Il arrive aussi que le passé antérieur, temps du récit, soit en relation non pas avec le passé simple, comme on l'attend, mais avec le passé composé, temps du discours :

Quand nous eûmes frappé pendant une bonne demi-heure à sa porte, elle a fini par ouvrir d'un seul coup [...] <sup>37</sup>.

Même si le passé simple est surtout le temps de la troisième personne, Céline s'en sert à la première et à la quatrième personnes. Il ne rejette pas non plus certaines formes peu utilisées : *nous dûmes*, *nous parvîmes*, *nous parcourûmes*, *nous réfléchîmes*, *nous décrivîmes*.

Nous avons bien compris que l'oralité du texte de Céline et de même la résonance populaire de ce texte ne sont pas les résultats d'une transcription : Céline n'écrit pas comme il parle ni comme parle ou a jamais parlé qui que ce soit. L'impression d'oralité et la résonance populaire sont obtenues par la sélection d'un certain nombre de formes du discours ou de la langue. Céline les modifie, les dépasse, forme à partir d'elles des phrases. Il nous donne l'impression que c'est une langue que parlent les Français. Et si l'une des fonctions de la littérature est bien de nous faire jouir de la langue (française), c'est d'abord à ce titre que Céline mérite la place qui lui est désormais reconnue.

<sup>35</sup> L.-F. Céline : *Voyage au bout de la nuit*, *op.cit.* : 4.

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

<sup>37</sup> *Ibid.* : 254.

## LA FIGURA DI LUIGI LUCIANO BONAPARTE NELLA LINGUISTICA OTTOCENTESCA\*

GIOVANNI LUPINU

Università di Sassari  
Dipartimento di Scienze dei linguaggi  
Piazza Conte di Moriana 8  
07100 Sassari  
Italia  
glupinu@uniss.it

**Abstract:** Prince Louis Lucien Bonaparte (1813–1891) was an important pioneer in the field of Basque, English, Italian and Sardinian dialectology, who deserves a much better treatment than what he has received in modern books of history of linguistics. The main aim of this research is to give more accurate information on this subject.

**Keywords:** Luigi Luciano Bonaparte, linguistics, dialectology, history of linguistics, Sardinian language

### I.

Sono sorprendenti, e per certi versi incomprensibili, la scarsa considerazione e addirittura il silenzio che nelle opere di storia della linguistica hanno avvolto, sino a tempi recentissimi e con poche eccezioni significative, la figura del principe Luigi Luciano Bonaparte, a dispetto dei meriti non esigui che tale studioso acquisì con la propria attività di ricerca, in molti campi originale e anticipatrice di sviluppi futuri.<sup>1</sup> Scopo del

\* Desideriamo esprimere un ringraziamento all'amico Michel Contini per il suo aiuto nella difficile ricerca bibliografica.

<sup>1</sup> Sull'argomento si vedano, ad es., le considerazioni di F. Foresti: *Le versioni ottocentesche del Vangelo di S. Matteo nei dialetti italiani e la tradizione delle raccolte di testi dialettali*, Bologna: CLUEB, 1980: 19 ss. e nota 24, e W. Viereck: 'Prince Louis-Lucien Bonaparte and English Dialectology', in: *Actas del Congreso internacional de dialectología* (Bilbao, 21-25 ottobre 1991), Bilbao: Euskaltzaindia, 1992: 17–30, specie alle pp. 18–23. Va tenuto tuttavia presente che, nell'ambito della linguistica basca, i contributi sul Bonapar-



presente contributo—che nasce dalla nuova edizione che recentemente abbiamo curato, insieme a Brigitta Petrovszki Lajszki, dei volgarizzamenti del Vangelo di San Matteo in sardo logudorese e cagliaritano, apparsi per la prima volta a Londra, in appena 250 esemplari, rispettivamente nel 1858 e nel 1860 per opera del canonico Giovanni Spano e dell'avvocato Federigo Abis, quali parti di un esteso progetto di raccolta di traduzioni di testi biblici promosso e coordinato dal Bonaparte<sup>2</sup> — è quello di rimediare, almeno in piccola parte, a una siffatta condizione di oblio.

Figlio di Luciano Bonaparte, che era fratello di Napoleone I e principe di Canino, Luigi Luciano nacque il 4 gennaio 1813 in Inghilterra, in una proprietà paterna nel Worcestershire; crebbe e fu educato in Italia, ove, a cavaliere del 1840, produsse i primi interventi di carattere scientifico nel campo della chimica e della mineralogia.<sup>3</sup> Sempre in Italia, a Firenze, nel 1847 apparve il suo primo lavoro di argomento linguistico, lo *Specimen lexicum comparativum omnium linguarum Europaearum*, che lascia intravedere da subito la speciale inclinazione del principe verso la registrazione e la descrizione delle lingue europee (con una distanza marcata, specie nelle fasi iniziali della sua attività, dagli orientamenti della linguistica storico-ricostruttiva, che in quegli anni celebrava i suoi fasti),<sup>4</sup> interesse destinato a svilupparsi in prospettiva dialettologica e con una particolare attenzione rivolta all'analisi fonetica: l'opera, infatti, si articola in 56 tavole, disposte ciascuna su una pagina, che traggono il titolo dalla parola latina di cui viene indicata la traduzione in 52 lingue diverse.<sup>5</sup> Agli inizi degli anni '50 il nobile si trasferì a Londra, ove costi-

---

te, ricchi di valutazioni assai positive sui suoi scritti, si contano numerosi: basterà dare una scorsa a J. A. Arana Martija: *Bibliografía bonapartiana* (d'ora in avanti, semplicemente *Bibliografía*), Bilbao: Euskaltzaindia, 1991: *passim*.

<sup>2</sup> Cfr. B. Petrovszki Lajszki & G. Lupinu (a cura di): *Il Vangelo di San Matteo voltato in logudorese e cagliaritano*, Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC, 2004.

<sup>3</sup> Sono gli scritti che nella *Bibliografía* sono indicati ai numeri 148–150. Per maggiori dettagli biografici si può consultare J. A. Arana Martija, *Prólogo* a C. González Echegaray: *Catálogo de los manuscritos reunidos por el Príncipe Luis-Luciano Bonaparte que se hallan en el País Vasco, con un índice de nombres de personas, lugares, lenguas y dialectos, y un catálogo de publicaciones hechas por el mismo de algunos de los manuscritos, o referentes a ellos, que se hallan en las principales Bibliotecas del País Vasco*, Bilbao: Euskaltzaindia, 1989<sup>2</sup>: 7–27, specialmente alle pp. 11 ss.

<sup>4</sup> Cfr. E. P. Hamp: *On Bonaparte and the Neogrammarians as Field Workers*, in D. Hymes (a cura di): *Studies in the History of Linguistics. Traditions and Paradigms*, Bloomington & London: Indiana University Press, 1974: 390–433, in particolare alle pp. 391–394.

<sup>5</sup> L. L. Bonaparte: *Specimen lexicum comparativum omnium linguarum Europaearum*, Florentiae, 1847 (l'opera è stata reimpressa in edizione anastatica in L. L. Bonaparte: *Opera omnia*

tù la residenza principale per il resto della sua vita e mise insieme una biblioteca di dimensioni davvero ragguardevoli, con una mole straordinaria di volumi e manoscritti inediti che ne documentano gli interessi di studioso delle favelle più disparate, oltreché di eccezionale poliglotta.<sup>6</sup> Morì infine, quasi ottantenne, il 3 novembre 1891 in Italia, a Fano.

Esaminando le imprese linguistiche di Luigi Luciano Bonaparte, è utile operare una prima, provvisoria distinzione fra i lavori dei quali fu autore e le opere che fece pubblicare a proprie spese in qualità di coordinatore scientifico e/o di editore, in particolar modo traduzioni di testi biblici in numerosi idiomi europei, con un'apertura decisa alle lingue minoritarie, segnatamente al basco (ma non solo), e alle parlate locali, soprattutto dell'Italia e dell'Inghilterra.<sup>7</sup> Riguardo alla produ-

---

*Vasconice*, vol. I, a cura di J. A. Arana Martija, Bilbao: Euskaltzaindia, 1991 : 105 ss.). La traduzione delle parole selezionate è fornita *Vasconice, Finnice, Esthonica, Lapponice, Sueco-Lapponice, Syrjaene, Permice, Votjachice, Ceremissice, Morduanice, Hungarice, Vogulice, Ostiachice, Hibernice, Cambrice, Armorice, Epirotice, Graece, Neo-Graece, Latine, Italice, Hispanicæ, Lusitanice, Gallice, Provincialiter, Catalaunice, Rhaetice, Valachice, Gothice, Teutonice, Germanice, Saxonice, Neo-Saxonice, Hollandice, Anglo-Saxonice, Anglice, Frisice, Neo-Frisice, Islandice, Suecice, Danice, Slavonice, Russice, Illyrice, Slovenice, Bulgarice, Polonice, Bohemice, Sorabice, Borussice, Lithuanice, Lettice*.

<sup>6</sup> Per conoscere le vicende dei volumi e dei manoscritti dopo la morte del Bonaparte (i primi, in sintesi, approdarono alla Newberry Library di Chicago, i secondi alla deputazione di Guipúzcoa), rimandiamo a J. A. Arana Martija, *Prólogo, op.cit.* : 21 ss. Circa poi le qualità di poliglotta del principe, si consideri che, a parte i numerosi idiomi appresi nella sua attività di studioso, egli stesso affermava di conoscere come "lingue naturali" il francese, l'inglese, l'italiano, il toscano e il dialetto di Roma (cfr. J. Kabatek: 'O principe Louis Lucien Bonaparte, precursor da lingüística galega', *Cadernos de lingua* 6, 1992 : 5-26, soprattutto a p. 6).

<sup>7</sup> Una simile delimitazione, in ogni caso, ha valore puramente indicativo, giacché lo sguardo del Bonaparte abbracciò, con interventi meno sistematici, un numero di domini linguistici assai più ampio. A questo riguardo, ad es., si potrà dare una scorsa alle lingue documentate nell'opera intitolata *Parabola de seminare ex Evangelio Matthæi, in LXXII Europaeas linguas ac dialectos versa, et Romanis characteribus expressa*, Londini, 1857, nella quale si ha un sensibile incremento rispetto al numero delle varietà rappresentate nello *Specimen lexici comparativi omnium linguarum Europaearum* del 1847 (cfr. *supra*, nota 5): la prima parte è dedicata alla *lingua Vasconica* (1. *dial. Guipuscoana*; 2. *dial. Biscaïna*; 3. *dial. Superioris Navarrae*; 4. *dial. Lapurdensi*; 5. *dial. Inferioris Navarrae*; 6. *dial. Solensi*); la seconda parte si occupa delle *linguae Finnicae* (7. *Finnice*; 8. *Finnice, dial. Carelica Tverensi*; 9. *Esthonica*; 10. *Esthonica, dial. Dorpatensi*; 11. *Lapponice, dial. Norvegica*; 12. *Lapponice, dial. Suecica*; 13. *Syrjaene*; 14. *Ceremissice*; 15. *Mordvinice*; 16. *Hungarice*); la terza parte tratta delle *linguae Celticae* (17. *Gaelice, dial. Hibernica Connaciae*; 18. *Gaelice, dial. Hibernica Momoniae*; 19. *Gaelice, dial. Scotica*; 20. *Gaelice, dial. Mannica*; 21. *Cambrice*; 22. *Armorice, dial. Trecoriensi*); la quarta parte è riservata alle *linguae Graeco-Latinae* (24. *Epirotice*; 25. *Graece*; 26. *Neo-Graece*; 27. *Latine*; 28. *Italice*; 29. *Dial. Pedemontana*; 30. *Hispanicæ*; 31. *Dial. Hispanica Curassoae*; 32. *Lusitanice*; 33. *Dial. Lusitanica Ceilanensi*; 34. *Gallice*; 35. *Catalane*; 36. *Rhaetice, dial. Oberlandica*; 37. *Rhaetice, dial. Inferioris Engadinae*; 38. *Rhae-*

zione scientifica del principe, è possibile individuare in essa, già solo scorrendo i titoli delle varie opere,<sup>8</sup> la presenza di alcune linee di ricerca, predilezioni e orientamenti metodologici, più o meno maturi in relazione al clima culturale dell'epoca in cui presero forma, che mostrano una centralità innegabile, pur all'interno di una caleidoscopica vastità di interessi in cui non sempre riesce facile districarsi. In primo luogo, segnaliamo la pratica di un approccio comparativo risolto nella descrizione e nell'analisi di affinità strutturali evidenziabili fra lingue diverse, con sullo sfondo finalità classificatorie più o meno esplicitate a seconda dei lavori. Qui può essere interessante soffermarsi brevemente su uno scritto del 1862 intitolato *Langue basque et langues finnoises*, in cui le linee dell'orientamento metodologico portato avanti dal Bonaparte emergono con nettezza sin già nelle righe iniziali, ove si legge:

Quelque grande que soit la différence qui existe entre la langue basque et les langues finnoises, elles n'en offrent pas moins au linguiste quelques analogies frappantes dans leur grammaire. Or 'quelques analogies' c'est déjà beaucoup pour une langue qui diffère tellement de toutes les autres. Quoique je compte publier des remarques assez étendues sur ce sujet, je ne puis m'empêcher en attendant, en faisant abstraction pour le moment de ce qui se rapporte au génie postpositif de ces langues, d'appeler brièvement l'attention des linguistes: 1<sup>o</sup> sur la formation du nominatif pluriel; 2<sup>o</sup> sur la déclinaison définie; 3<sup>o</sup> sur la conjugaison objective pronominale; 4<sup>o</sup> sur l'harmonie et la permutation des voyelles.<sup>9</sup>

Nella trattazione che segue, le tematiche enucleate nella sezione introduttiva sono sviluppate in modo ordinato, attraverso la presentazione in parallelo dei dati relativi, da una parte, al basco (cui è dedicato uno spazio espositivo proporzionalmente assai ampio) e, dall'altra, al lappone, al finnico, al mordvino, al vogulo e all'ungherese (con riferimenti anche all'ostiaco): l'analisi dei fenomeni linguistici si pone prevalente-

---

*tice, dial. Superioris Engadinae*; 39. *Valachice*); la quinta parte è dedicata alle *linguae Germanicae* (40. *Theotisce*; 41. *Theotisce, dial. media inter Francicam et Saxonicam*; 42. *Germanice*; 43. *Neo-Saxonice*; 44. *Neo-Saxonice, dial. potius Coloniensi*; 45. *Neo-Saxonice, dial. potius Hollandica*; 46. *Hollandice*; 47. *Dial. Hollandica Creolensi*; 48. *Dial. Anglo-Hollandica Surinamensi*; 49. *Anglo-Saxonice*; 50. *Anglo-Saxonice, dial. Northumbrica*; 51. *Anglice*; 52. *Scotice*; 53. *Neo-Frisice*; 54. *Islandice*; 55. *Dial. Farensum Insularum*; 56. *Suecice*; 57. *Danice*); la sesta parte, infine, ha per oggetto le *linguae Slavicae* (58. *Slavonice*; 59. *Russice*; 60. *Illyrice, dial. Bosnensi*; 61. *Serbice*; 62. *Slovenice, dial. Carniolica*; 63. *Slovenice, dial. Blatensi*; 64. *Bulgarice*; 65. *Polonice*; 66. *Bohemice*; 67. *Slovacice*; 68. *Sorabice*; 69. *Sorabice, dial. Inferioris Lusatiae*; 70. *Lithuanice*; 71. *Lithuanice, dial. Samogitica*; 72. *Lettice*).

<sup>8</sup> Per un catalogo sistematico dei lavori del Bonaparte rimandiamo alla *Bibliografia* di Arana Martija.

<sup>9</sup> L. L. Bonaparte: *Langue basque et langues finnoises*, Londres, 1862 : 9.

mente in una prospettiva che potremmo definire tipologica, risolvendosi in sostanza — non senza qualche forzatura, come nella seconda parte dell'opera, dedicata a *l'harmonie et la permutation des voyelles* — nella presentazione di analogie strutturali evidenziabili fra alcuni degli idiomi esaminati (per es.: la presenza di una *conjugaison objective pronominale*, intendendosi con ciò la “possibilità di incorporare nel verbo non soltanto il soggetto pronominale... ma anche l'oggetto diretto... e addirittura l'oggetto indiretto”).<sup>10</sup> Allo schema metodologico appena descritto si sottrae, tuttavia, il primo capitoletto del trattato, ove si segnala l'esistenza di un analogo morfema *-k* per il nominativo plurale in basco, lappone e ungherese: non si esaminano più, dunque, comuni principi organizzativi del materiale linguistico (indipendentemente dalla materia fonica con cui in concreto sono attuati), bensì l'attenzione cade su una precisa corrispondenza morfologica, nel solco della grammatica comparata inaugurata da Franz Bopp (anche se qui il riferimento più appropriato sarebbe forse agli ungheresi János Sajnovics e Sámuel Gyarmathi).<sup>11</sup>

Lo scopo non celato dell'operetta è costituito dalla volontà di mostrare ai linguisti in generale, e agli ugrofinnisti in particolare, l'importanza e la necessità di uno studio adeguato del basco,<sup>12</sup> temi che più tardi saranno sviluppati in chiave decisamente classificatoria, ad es. in uno scritto del 1876 intitolato *Remarques sur la classification des langues ouraliques*. In esso, dopo aver proposto l'impiego dei termini *classe, souche, famille, sous-famille, branche, groupe* come etichette per indicare “six degrés de différence linguistique”,<sup>13</sup> il principe passa alla discussione di questioni interne alla famiglia uralica, avendo anche modo di inquadrare il discorso in una prospettiva più ampia: si avrebbe, in particolare, una “classe des langues agglutinatives (touraniennes dans l'acceptation la plus étendue, allophyliennes, scythiques) qui ne sont ni aryaniques ni sémitiques”.<sup>14</sup> All'interno di tale *classe* si avrebbero poi una *souche basque*,

<sup>10</sup> G. Manzelli: *Aspetti generali delle lingue non indoeuropee d'Europa*, in: E. Banfi (a cura di): *La formazione dell'Europa linguistica*, Firenze: La Nuova Italia, 1993 : 427–479, a p. 457.

<sup>11</sup> Si veda C. Tagliavini: *Introduzione alla glottologia*, vol. I., Bologna: Pàtron, 1969<sup>7</sup> : 74 ss.

<sup>12</sup> L. L. Bonaparte: *Langue basque et langues finnoises*, *op.cit.* : 25. In effetti, talune questioni implicitamente sollevate dal Bonaparte, come quella di una possibile lettura in chiave genealogica della presenza di un identico morfema del plurale in basco, da una parte, e in lappone e ungherese, dall'altra, si sono rivelate meritevoli, se non altro, di attenzione da parte degli specialisti: cfr., ad es., M. Morvan: *Les origines linguistiques du basque*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996 : 36.

<sup>13</sup> L. L. Bonaparte: *Remarques sur la classification des langues ouraliques*, Paris, 1876 : 3, nota 1.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 4.

*altaïque, yénisseïenne, caucasienne occidentale, caucasienne orientale, dravidienne* etc.<sup>15</sup>

Non è possibile qui approfondire il discorso sui presupposti teorici alla base delle particolari modalità classificatorie sviluppate nell'opera bonapartiana o inquadrare tali riflessioni nel clima culturale della seconda metà dell'Ottocento.<sup>16</sup> Il riferimento al basco, invece, ci porta ad accennare a quello che, nel corso della sua esistenza, si rivelò nei fatti l'interesse e la passione più grande del principe, appunto la documentazione e lo studio della misteriosa lingua non indoeuropea parlata nella regione pirenaica settentrionale.<sup>17</sup> Lasciando infatti da parte la straordinaria attività di traduzione di testi in euskara, culminata con l'edizione di due Bibbie nei dialetti guipuzcoano e laburdino,<sup>18</sup> il Bonaparte condusse a più riprese inchieste sul campo, nel quindicennio a cavaliere fra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60 dell'Ottocento, sia in Spagna che in Francia, per apprendere la lingua dalla viva voce dei parlanti: in tal modo poté realizzare le sue due opere maggiori in questo settore, ossia la *Carte des sept provinces basques* e *Le verbe basque en tableaux*, pubblicate rispettivamente nel 1863 e nel 1869.<sup>19</sup> Si tratta di lavori che, ai

<sup>15</sup> *Idem.*. All'interno della *souche altaïque*, poi, sono enumerate la *famille tongouse, mongole, tartare, samoyède* e *ouralique*, quest'ultima ulteriormente analizzata in *sous-familles* etc.

<sup>16</sup> Sulla confusione tra classificazione genealogica e classificazione strutturale degli idiomi, presente nell'opera di alcuni autori del XIX sec. (come, ad. es., Max Müller con la famiglia delle lingue "turaniche", tutte agglutinanti e comprendenti "tutte le lingue parlate in Asia e in Europa, e non incluse nelle famiglie ariane e semitiche, con l'eccezione del cinese e dei dialetti ad esso apparentati"), si veda almeno A. Morpurgo Davies: "La linguistica dell'Ottocento", in: G. Lepschy: *Storia della linguistica*, vol. III, Bologna: Il Mulino, 1994: 215 ss.

<sup>17</sup> Si è calcolato che delle 219 pubblicazioni del Bonaparte censite da Victor Collins (*Catalogue of all the publications (so far as they can be traced) of the late Prince Louis-Lucien Bonaparte, to aid in the comparative study of European languages, compiled from the Prince's own catalogues and from other material left by H.I.H.*, Paris, 1902) 68 hanno per oggetto il basco, 50 il dominio linguistico italiano, 43 quello inglese: cfr. J. A. Arana Martija: *Prólogo, op.cit.*: 20.

<sup>18</sup> *Biblia edo Testamentu Zar eta Berria aita Fray José Antonio de Uriartec, latinezeo Vulgatic lembicico aldiz Guipuzcoaco euscarara itzulia. Luis-Luciano Bonaparte principeac eta Don José Antonio de Azpiazu guipuzcoatarac lagunduric*, Londresen, 1859 (l'opera è stata ristampata in edizione anastatica in L. L. Bonaparte, *Opera omnia Vasconice, op.cit.*: vol. IV, 309 ss.); *Bible Saindua, edo Testament Zabara eta Berria, Duvoisin kapitainak latinezko Bulgatitik lehembiziko aldiko Laphurdiko euskarara itzulia. Luis Luziano Bonaparte printzeak argitarara emana*, Londresen, 1859-1865. Relativamente alla traduzione in guipuzcoano, ricordiamo che di essa il Bonaparte diede alle stampe soltanto il *Genesi*, l'*Esodo* e il *Levitico*.

<sup>19</sup> L. L. Bonaparte: *Carte des sept provinces basques montrant la délimitation actuelle de l'euskara et sa division en dialectes, sous-dialectes et variétés*, Londres, 1863; Id.: *Le verbe basque en tableaux, accompagné de notes grammaticales, selon les huit dialectes de l'euskara: le guipuzcoan, le biscaien, le haut-navarrais septentrional, le haut-navarrais méridional, le labourdin, le bas-navarrais*

fini dello studio dell'articolazione del dominio basco in sottovarietà, rivestono tutt'oggi una notevole importanza agli occhi degli specialisti, nelle cui opere si incontrano sovente riferimenti al Bonaparte come a uno dei precursori della dialettologia moderna,<sup>20</sup> talché è lecito affermare che proprio nell'ambito della linguistica basca l'impronta scientifica del principe permane più significativa.

Tralasciando di riferire nel dettaglio di altre modalità di ricerca percorse nella multiforme attività del Bonaparte, è invece importante sottolineare che un settore ove la sua preparazione scientifica si dimostrò solida e il suo interesse profondo è la fonetica, ciò che, oltre a esser stato riconosciuto da studiosi che ebbero con lui consuetudine,<sup>21</sup> egli stesso non di rado sottolineava con un certo compiacimento e con fondata autostima. Così, ad es., in una lettera del 28 novembre 1860 indirizzata a Bernardino Biondelli, comunicando di aver premesso alla versione del Vangelo di San Matteo in genovese "alcune osservazioni

---

*occidental, le bas-navarrais oriental et le souletin; avec les différences de leurs sous-dialectes et de leurs variétés. Recueilli sur les lieux mêmes de la bouche des gens de la campagne, dans cinq excursions linguistiques faites dans les sept provinces basques d'Espagne et de France pendant les années 1856, 1857, 1866, 1867, 1869, Londres, 1869 (ristampa anastatica in L. L. Bonaparte, Opera omnia Vasconice, op.cit.: vol. I, 179 ss.).*

<sup>20</sup> Cfr. K. Mitzelena: *La lengua vasca*, Durango: Leopoldo Zugaza, 1977: 48, e F. Foresti: *Le versioni ottocentesche del Vangelo di S. Matteo nei dialetti italiani*, op.cit.: 20. Significativo è anche quanto si legge nell'introduzione in quattro lingue dell'Accademia Reale della Lingua Basca (Euskaltzaindia) all'*Opera omnia Vasconice*, op.cit.: vol. I, 15 (facciamo riferimento al testo francese): "Toute personne, qui est intéressée par les études de dialectologie, ne peut ignorer l'importance de ce personnage qui... consacre toute sa vie et son argent à l'étude des langues minoritaires et des dialectes d'Europe. Il peut être considéré comme le père de la dialectologie moderne". Una simile valutazione, in ogni caso, è condivisa anche da studiosi che hanno esaminato l'attività del Bonaparte in relazione ad altre varietà linguistiche, come ha fatto, ad. es., J. Kabatek riguardo al gallego, giungendo ad affermare: "De tódolos xeitos era — mesmo se considerámo-lo problema metodolóxico que tiña por non estar no sitio e por non poder facer estudos de campo — o príncipe un dialectólogo serio cunhas ideas moi claras que é necesario ter en conta ó estudiámo-la historia do galego do século XIX" (J. Kabatek: *O príncipe Louis Lucien Bonaparte, precursor da lingüística galega*, op.cit.: 7). In conclusione di questo stesso articolo (p. 21), il principe è poi definito "un verdadeiro precursor da lingüística galega".

<sup>21</sup> J. Kabatek, rilevando che la fonetica è il settore in cui si collocano i migliori risultati dell'opera bonapartiana (*ibid.*: 6), ricorda un giudizio espresso da A. R. Gonçalves Vianna dopo la morte del principe: "O Príncipe [...] ocupou-se com muito proveito em comparações fonológicas entre aquelas diversas linguas e dialectos [i.e. o vasconço, as linguas eslavónicas, as linguas célticas, uralo-altaicas, o albanês, os dialectos románicos de Italia, o português, os dialectos de Hispanha, etc.]. A êste aspecto os seus trabalhos despertarão sempre a curiosidade dos entendidos, e serão em todo o tempo lidos com utilidade, pe'los factos bem averiguados e preciosos que conteem".

linguistico-comparative sul suono dell'*a* e dell'*n* in *vengo*", aggiungeva: "Queste squisitezze ortoepiche fanno in particolare la mia delizia, e sono per così dire la specialità linguistica da me prediletta".<sup>22</sup> Una sede in cui le questioni fonetiche trovarono, all'occasione, spazio è costituita dalle prefazioni linguistiche di cui il Bonaparte arricchì talune traduzioni del Vangelo di San Matteo da lui stesso edite, come avvenne in modo significativo nel caso della versione in sassarese, apparsa nel 1866 a cura dello Spano e accompagnata da "osservazioni sulla pronunzia di questo dialetto, e su varj punti di rassomiglianza che il medesimo presenta con le lingue dette celtiche, sia ne' cambiamenti iniziali, sia nel suono della lettera L".<sup>23</sup> In una trattazione minuziosa e, per molti versi, fruibile ancora oggi con interesse, la varietà in esame è analizzata dal punto di vista grafico-fonetico, con l'attenzione rivolta soprattutto alle articolazioni più caratteristiche, descritte alla luce delle analogie rinvenute con le lingue celtiche: ci pare eloquente, per documentare la qualità delle osservazioni del principe, che in tempi assai più recenti Michel Contini abbia confermato sperimentalmente l'esattezza del confronto fra le laterali sibilanti del sardo e foni simili presenti nelle parlate celtiche, segnatamente gallesi e bretoni.<sup>24</sup> In modo analogo, l'apporto offerto dal principe all'edizione curata da Antonio Morri del Vangelo di San Matteo in faentino — apporto che si concretizza negli *Avvertimenti* premessi al testo<sup>25</sup> — è stato valutato in termini ampiamente elogiativi da G. Bellosi, particolarmente per ciò che concerne la fedele testimonianza della fonetica del faentino ottocentesco attraverso "una grafia che stupisce possa essere stata ideata in un periodo in cui la dialettologia non era ancora nata come disciplina scientifica: l'averne percorso la rigorosità è un merito importante che va riconosciuto non solo al Morri, ma anche al Bonaparte che è intervenuto direttamente... a perfezionare la grafia dialettale adottata dallo studioso faentino nelle sue opere precedenti".<sup>26</sup>

<sup>22</sup> La lettera è pubblicata in E. Baratella & A. Zamboni: 'Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli (1857-1872)', *Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue, dialetti, società* 18, 1994: 79-136, alle pp. 117-118.

<sup>23</sup> *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto sardo sassarese dal Can. G. Spano. Accompagnato da osservazioni sulla pronunzia di questo dialetto, e su varj punti di rassomiglianza che il medesimo presenta con le lingue dette celtiche, sia ne' cambiamenti iniziali, sia nel suono della lettera L, del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1866: iii-xxxvii.

<sup>24</sup> M. Contini: *Étude de géographie phonétique et de phonétique instrumentale du sarde*, vol. I, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1987: 339, nota 9; cfr. anche p. 262, nota 69, e p. 296.

<sup>25</sup> *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto romagnuolo faentino dal Sig. Antonio Morri, Londra, 1865: v-vii.

<sup>26</sup> G. Bellosi: *Introduzione* alla ristampa anastatica del testo citato nella nota precedente, Bologna: CLUEB, 1980: IX-XXVI, a p. XXIII.

## 2.

L'aspetto più noto e vistoso dell'attività del Bonaparte, in ogni caso, fu quello di editore scientifico di traduzioni di testi biblici in numerose lingue europee, in particolare negli anni che vanno dal 1856 al 1870. In una lettera indirizzata al canonico Spano in data 9 novembre 1860, il principe aveva modo di accennare alla propria raccolta, scrivendo che “il giorno in cui riceverò il manoscritto del Vangelo gallurese sarà pur per me un giorno di festa, poiché i dialetti sardi si troveran completamente rappresentati nella mia collezione del Vangelo di Matteo in più di cento lingue o dialetti europei”.<sup>27</sup> Una simile attività editoriale fu strettamente legata alle condizioni economiche dello studioso, assai prospere durante il secondo Impero (tanto da consentirgli anche, per un certo periodo, di mettere in piedi una tipografia nella propria residenza di Londra), grazie soprattutto al godimento di un assegno annuale di 130.000 franchi concessogli dal cugino Napoleone III, più precarie dopo il 1870, quando, in séguito ai noti fatti storici, le sue entrate si ridussero drasticamente e in questo modo l'impegno di editore subì un rallentamento vistoso, col Bonaparte che si dedicò a pubblicare i risultati dei propri studi su prestigiose riviste.

Non siamo al corrente né del modo né del momento esatto in cui il principe pianificò la raccolta delle versioni bibliche, anche se non mancano indizi utili per formulare ipotesi. Si conosce, ad es., una lettera del 20 marzo 1854 in cui Luigi Cibrario comunicava a Giovanni Spano, fra le altre cose, che il principe desiderava “un evangelio qualunque da lei tradotto in idioma sardo”, richiesta prontamente esaudita con la pubblicazione, in quel medesimo anno, della versione del capitolo XV del vangelo di San Luca in logudorese, campidanese, gallurese e sassarese.<sup>28</sup> Questo importante documento testimonia di come già in quegli

<sup>27</sup> Cfr. A. Dettori: ‘La collaborazione dello Spano alle traduzioni bibliche di L. L. Bonaparte’, *Studi Sardi* XXV, 1978–1980: 285–335, a p. 312. Esaminando la *Bibliografia bonapartiana* di Arana Martija, abbiamo contato oltre cinquanta versioni del Vangelo di San Matteo promosse dal Bonaparte, che si trovano elencate in G. Lupinu: *Introduzione* a B. Petrovski Lajszki, G. L. (a cura di): *Il Vangelo di San Matteo voltato in logudorese e cagliaritano*, op.cit.: IX–LXXXIII, alle pp. XXVIII–XXXI, nota 33; più in basso, alle note 44 e 46, ricorderemo i volgarizzamenti realizzati nelle varietà parlate in Italia.

<sup>28</sup> Ricaviamo queste informazioni da A. Dettori: *La collaborazione dello Spano alle traduzioni bibliche di L. L. Bonaparte*, op.cit.: 285–286. Cfr. anche G. Spano: *Iniziazione ai miei studi*, a cura di S. Tola, Cagliari: AM&D, 1997 (lo scritto comparve a puntate su *La Stella di Sardegna* dal gennaio 1876 al marzo 1878): 190–191. L'opera dello Spano ricordata nel testo è il *Saggio di filologia Sarda comparata sopra il capo XV del Vangelo di San Luca*, Cagliari, 1854.



anni andasse maturando nel Bonaparte la volontà di accostarsi a talune varietà europee attraverso la traduzione di testi biblici. Nel corso del tempo, i passi più battuti, considerando l'impresa bonapartiana globalmente, furono il Cantico dei Cantici (particolarmente impiegato per registrare le parlate inglesi) e il Vangelo di San Matteo, anche se non mancarono trasposizioni di altre sezioni della Bibbia, quali la Storia di Giuseppe Ebreo, il Libro di Rut, il Salmo 50 (*Miserere mei Deus*), il *Canticum trium puerorum*, la Profezia di Giona, la Parabola del seminatore e quella del figliuol prodigo, il Vangelo di San Giovanni, l'Apocalisse di San Giovanni e altro ancora. Con maggiore precisione, si può poi ipotizzare — e affermare con certezza limitatamente al dominio linguistico italiano — che il testo base trascelto dal principe per le versioni nelle varie lingue europee fosse il Vangelo di San Matteo, più ampio e dunque idoneo a fornire documentazione significativa per realizzare le progettate comparazioni glottologiche: ciò è suggerito, innanzitutto, dalla circostanza oggettiva che nel 1856–57 le prime traduzioni di testi biblici in dialetti inglesi, baschi, celtici e germanici interessarono nella grande maggioranza dei casi proprio tale Vangelo. Almeno per quanto riguarda l'Italia, tuttavia, la scelta appena illustrata ebbe da fare i conti col problema posto dal compenso da destinare ai traduttori di volta in volta reclutati, circostanza che — come si evince da una lettera scritta dal principe a Bernardino Biondelli in data 9 gennaio 1857<sup>29</sup> — dovette consigliare inizialmente di prendere in considerazione anche testi più brevi, *in primis* il Cantico dei Cantici, sebbene le difficoltà e la brevità di quest'ultimo non tardarono a palesarsi quali serie controindicazioni.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Cfr. E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, *op.cit.*: 92.

<sup>30</sup> Cfr. *ibid.*: 93–94 (lettera del Bonaparte al Biondelli in data 30 marzo 1858): “Circa le traduzioni in dialetti d'Italia ammetto purtroppo che il Cantico de' Cantici offre di molte difficoltà”; e poco più avanti: “Abbandono quasi con piacere l'idea del Cantico de' Cantici, per essere il medesimo troppo breve”. In questa medesima lettera si trova indicato anche il prezzo massimo di 200 franchi, “coll'obbligo di rivedere le prove stampate”, da corrispondere a ogni traduttore del Vangelo (*ibid.*: 94). Ma che si trattasse di una semplice previsione, destinata a confrontarsi con le pretese di collaboratori talora avidi e con l'impazienza del Bonaparte, è dimostrato dalle vicende del volgarizzamento del Vangelo di San Matteo in genovese, per il quale il principe, dando anche prova di possedere una buona dose di ironia (lettera del 28 novembre 1858: “Ed il Genovese?? Credo che bisognerà pagarlo un poco caro, ma d'altronde si può egli fare altrimenti trattandosi di Genovese?”; cfr. *ibid.*: 99), arrivò persino a preventivare una spesa di 500 franchi (lettera del 12 settembre 1859; cfr. *ibid.*: 106). Sulla questione del compenso da corrispondere ai traduttori sono interessanti anche le epistole pubblicate da A. Zamboni nella ristampa del *Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto veneziano dal Sig. Gianjacopo Fontana, Bologna, 1981 (Londra 1859<sup>1</sup>): XXXI ss., e da L. Vanelli

È noto che la prassi dell'indagine dialettologica da qualche tempo ha abbandonato la raccolta di traduzioni di brani "canonici" quale metodo di elicitazione dei materiali linguistici, specialmente perché "ci si è resi conto ben presto che una struttura linguistica precisa, immutabile, e per di più letterariamente e culturalmente prestigiosa come quella con cui tali testi sono costruiti costituisce una soglia di ben maggiore difficoltà traduttiva (e di conseguente pericolo di interferenza) che non sia invece la lingua di semplici testi di argomenti vicini agli interessi degli informatori".<sup>31</sup> Ciononostante, se si pensa al clima culturale dell'epoca e alle risorse di conoscenza allora disponibili, lo sforzo di documentazione linguistica prodotto dal Bonaparte appare degno di rilievo, meritevole di essere menzionato al fianco dei risultati migliori della glottologia ottocentesca: lungi dal rivestire un ruolo puramente passivo di editore mecenate, infatti, nella conduzione della propria impresa il principe si dimostrò coordinatore scientifico partecipe ed esigente, scrupoloso nel tracciare e perseguire le finalità del progetto, attento nella scelta dei collaboratori e rigoroso nel controllo dei prodotti che gli venivano sottoposti, dei quali verificava con competenza e acribia l'effettiva rappresentatività in ordine alle parlate testimoniate.

Assai istruttivo è per noi, al riguardo, il contenuto di un'epistola del 9 gennaio 1857 scritta dal Bonaparte al Biondelli, che fu in Italia "una sorta di fiduciario"<sup>32</sup> nella realizzazione del progetto delle traduzioni bibliche; in essa, dopo aver mostrato una qualche preferenza per versioni condotte a partire dal testo latino della *Vulgata* piuttosto che dalla traduzione del Diodati, aggiungeva:

O l'una o l'altra [*scil.* una traduzione condotta sulla *Vulgata* o sul Diodati] è per me indifferente, purché sian traduzioni comparative fatte sopra un medesimo testo e letterali per quanto è possibile; non perché si possa scorgere il genio del dialetto, per il che non fan d'uopo traduzioni, ma bensì componimenti originali per ogni dialetto; ma bensì onde si possan

---

nella ristampa del *Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto friulano dal Conte Pietro dal Pozzo, Bologna, 1984 (Londra 18601): XXXIII ss. Anche fuori dall'Italia, al principe si presentarono simili difficoltà di carattere remunerativo: siamo informati, ad es., in relazione alle vicende della versione del Vangelo di San Matteo in gallego, pubblicata infine nel 1861, a cura di Don José Sánchez de Santa María, che Don José López de la Vega aveva rifiutato in precedenza come "meschina" la somma di 300 franchi offertagli dal Bonaparte per realizzare il lavoro (cfr. J. Kabatek: *O principe Louis Lucien Bonaparte, precursor da lingüística galega*, *op.cit.*: 8-9).

<sup>31</sup> C. Grassi, A. A. Sobrero & T. Telmon: *Fondamenti di dialettologia italiana*, Roma & Bari: Laterza, 1997: 272.

<sup>32</sup> E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, *op.cit.*: 79.

paragonare le mere regole grammaticali di pronunzia, etimologia e sintassi, adottando a questo effetto quella ortografia che Ella crederà la più convenevole; ma avendo bensì riguardo in pari tempo alla ortografia di quei dialetti che si trova consacrata da una lunga consuetudine, ed avendo in mira meno di rappresentare i dialetti secondo quel che dovrebbero essere, che secondo quel che sono in effetto.<sup>33</sup>

In poche righe è toccata con matura consapevolezza una serie di problematiche complesse, di ordine generale e di ordine pratico, che sottostanno alla raccolta delle versioni bibliche. In primo luogo, occorre rimarcare come il Bonaparte, nel difendere il metodo di sondaggio linguistico prescelto (di cui pure si intuiscono alcuni limiti), manifesti una volontà di attenzione comparativa limitata ai meri fatti linguistici, nei livelli dell'analisi fonetica, morfologica e sintattica: a questo proposito, anzi, non sarà superfluo rammentare che il principe aveva l'abitudine di accostarsi in modo critico alle traduzioni che gli venivano proposte, attraverso l'acquisizione preventiva della migliore bibliografia (dizionari e grammatiche *in primis*) e studi preparatori che gli consentissero di non affidarsi ciecamente a tali versioni quali strumenti di conoscenza della singola varietà, ciò che sul versante pratico vedremo meglio più avanti, scorrendo dei lavori condotti sul sardo. L'intenzione di procedere alla classificazione linguistica basandosi unicamente su parametri interni è ribadita con fermezza nel prosieguo della lettera al Biondelli appena citata:

Io però che mi occupo esclusivamente del fatto linguistico, qualunque possa essere la sua origine, senza occuparmi de' popoli, non posso che portarmi su' caratteri grammaticali e lessicali; al punto che se una nazione *evidentemente Germanica* parlasse un linguaggio la cui grammatica o dizionario fossero più latini che germanici, non esiterei punto a classificare un tal linguaggio nella famiglia Latina, lasciando alla etnografia il dire che la razza che parla tal linguaggio è Germanica.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> *Ibid.*: 90.

<sup>34</sup> *Ibid.*: 91. Di estremo interesse è anche l'affermazione contenuta in un'altra epistola al Biondelli del 30 gennaio 1860: "L'etnografia viene da me evitata con la massima cura, dovendo il linguista secondo me non ammettere che caratteri linguistici e non tradizioni od anche verità storiche. Queste ultime si confermano il più delle volte co' fatti linguistici, ma questi possono e debbono far di meno della storia. In altre parole la linguistica è alla etnografia ciò che la matematica alle scienze fisiche. Queste senza quella non già. Ma la prima si è benissimo da se sola nella sua astrazione ed indipendenza" (*ibid.*: 112; si veda anche la missiva al medesimo interlocutore del 13 aprile 1860, *ibid.*: 115).

Un altro aspetto qualificante della prassi traduttiva propugnata dal Bonaparte che affiora nella missiva in esame è il richiamo a una traduzione letterale, secondo il modello fornito dalla celebre versione in italiano del testo biblico realizzata da Antonio Martini, come il principe stesso puntualizzava in una lettera a Giovanni Spano del 21 dicembre 1865: “Perché una traduzione sia letterale... non bisogna già adattare la frase del dialetto alla frase latina, no certamente; non bisogna fare né più, né meno di quello che ha fatto il Martini in italiano. Questo traduttore è sufficientemente letterale, ma la frase è italiana e non latina. Altro è traduzione *interlineare* e altro è *letterale*”.<sup>35</sup> Sempre con lo Spano, il Bonaparte aveva già avuto modo di soffermarsi a chiarire cosa intendesse esattamente per traduzione letterale e traduzione interlineare: utilizzando un esempio efficace, argomentava che la seconda si avrebbe se si rendesse il francese *comment vous portez-vous*, anziché con “come state” (traduzione letterale), con “come vi portate voi”.<sup>36</sup> Si propugnava, dunque, una resa che, senza stravolgere le strutture morfo-sintattiche e i semantismi della lingua di arrivo, seguisse da vicino il testo della *Vulgata*, o meglio il testo del Martini, che nel corso del tempo parve al Bonaparte la base migliore sulla quale condurre le versioni italiane del Vangelo di San Matteo, con la significativa eccezione costituita dai due volgarizzamenti in sardo logudorese e cagliaritano, per i quali si era giudicata preferibile la versione dal latino in considerazione della maggiore vicinanza di queste parlate alla lingua madre.<sup>37</sup> In ogni caso, quella del Bonaparte restò un’indicazione non vincolante, tale da non coartare il “genio” dei singoli traduttori, come è mostrato in modo paradigmatico dal caso della versione in dialetto bergamasco, giudicata “buona per la franchezza del dialetto”, ma poco in linea con le finalità comparative alla base della collezione, per soddisfare le quali si rendevano necessarie traduzioni per quanto possibile letterali.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Cfr. A. Dettori: *La collaborazione dello Spano alle traduzioni bibliche di L. L. Bonaparte*, *op.cit.*: 303.

<sup>36</sup> *Ibid.*: 302–303 e 321 (lettera del 21 maggio 1863).

<sup>37</sup> Si veda la lettera del Bonaparte allo Spano in data 21 maggio 1863: “Se dovessi incominciare da capo la collezione delle versioni italiane, vorrei che tutte fossero tradotte dal Martini, come quelle ne’ dialetti francesi lo saranno dal De Sacy; come le spagnole dall’Amat, ettc. In fatti preme molto più a’ linguisti di paragonare i dialetti italiani col’italiano di quello che non sia col latino. In quanto al Cagliaritano e al Logudorese, per eccezione, preferirei che fossero tradotti, come lo sono, dal latino; giacché questi due dialetti son più latini che italiani” (*ibid.*: 319).

<sup>38</sup> Si veda la lettera del Bonaparte a Bernardino Biondelli in data 10 gennaio 1861: “Questa traduzione bergamasca è secondo me molto buona per la franchezza del dialetto, che il Pasino Locatelli doveva al certo conoscere stupendamente bene; piacerà io

Altra riflessione importante che si affaccia nella missiva scritta al Biondelli il 9 gennaio 1857, nel passo da cui abbiamo preso le mosse, è quella che concerne il sistema grafico da impiegare nell'edizione dei testi dialettali. È una questione che ricorre frequentemente anche in altre epistole, ma che qui è formulata in termini assai chiari: per quelle varietà riguardo alle quali l'uso avesse consacrato e reso stabile una veste grafica, questa era certamente da preferirsi, mentre negli altri casi si doveva ricorrere a una grafia fonetica. In altre parole, occorre, secondo Bonaparte, “rappresentare i dialetti come si scrivono generalmente e non come dovrebbero scriversi logicamente”,<sup>39</sup> in ciò il linguista rinunciando, in favore del rispetto della tradizione culturale, all'esigenza di un sistema di trascrizione basato su corrispondenze biunivoche tra grafemi e foni. Strettamente connessa a tale indicazione pratica, poi, stava l'altra—in altre occasioni manifestata—riguardante la necessità di mantenere, all'interno delle singole versioni, una rigorosa uniformità nell'uso grafico: evitare cioè quanto verificatosi per la traduzione in bergamasco, riguardo alla quale il principe lamentava che non vi fosse una sola parola scritta sempre allo stesso modo.<sup>40</sup> In alcuni casi, occorrerà poi rimarcare, l'attenzione del Bonaparte alle questioni linguistico-ortografiche e la sua ricerca di criteri omogenei di notazione pose precocemente in

---

credo a' linguisti da questo lato; ma dispiacerà loro per la poca esattezza nel render le parole latine corrispondenti. Così pure le persone penetrate di rispetto per la Bibbia scorgeranno alcun che di profano e di burlesco in certe frasi, che si sarebbero molto bene potute evitare col dir semplicemente le cose come stanno, senza impiegare certi idiotismi arlecchineschi, che sono assai bergamaschi il confesso, ma che non possono né debbono considerarsi come obbligatori in una traduzione letterale, che debba servire allo studio comparativo de' varj dialetti italiani. Prescindendo da questo scopo linguistico-comparativo, che disgraziatamente si è il mio unico, la traduzione sarà gustata io credo moltissimo dalla maggioranza de' Bergamaschi non tanto attaccati alla dignità de' libri sacri quanto allo spirito ed al genio del loro dialetto” (E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, *op.cit.*: 120).

<sup>39</sup> *Ibid.*: 105 (lettera del Bonaparte al Biondelli in data 12 settembre 1859). Più diffusamente, il Bonaparte affronterà siffatte problematiche in una missiva, sempre al Biondelli, del 14 gennaio 1867, ove, fra le altre cose, afferma: “In quanto a me sono pel sistema fonetico assoluto delle edizioni delle lingue uraliche per tutte quelle lingue che non riconoscono dipendenza o influsso letterario da altra lingua colta; mentre i dialetti delle lingue colte che subiscono tutti più o meno la detta influenza, preferisco scriverli, in modo transitorio; foneticamente in ciò che han di proprio, e secondo l'uso della lingua cortigiana da cui dipendono in ciò che han di comune con la medesima” (*ibid.*: 132).

<sup>40</sup> *Ibid.*: 111 (lettera al Biondelli del 30 gennaio 1860). Tale istruzione fu derogata anche nella versione logudorese curata dallo Spano, nella quale è dato riscontrare una commistione di usi grafici non imputabile a esigenze di ordine pratico: cfr. G. Lupinu: *Introduzione*, *op.cit.*: LV ss.

primo piano la necessità di creare una varietà scritta unificata per le lingue minoritarie, come avvenne in modo estremamente significativo, ad es., nel caso del gallego, per il quale suggerì soluzioni che oggi appaiono sorprendentemente innovative se confrontate con quelle adottate in epoca successiva.<sup>41</sup>

Infine, vi è un'ultima indicazione fornita dal Bonaparte nell'epistola al Biondelli del 9 gennaio 1857 che deve essere sottolineata, precisamente l'invito a rappresentare i dialetti non "secondo quel che dovrebbero essere", bensì "secondo quel che sono in effetto", e ciò evidentemente al fine di fornire ai glottologi un'immagine attendibile delle varietà documentate. Un simile avvertimento manifesta la percezione dei rischi insiti nel confronto con un testo prestigioso come quello biblico, di fronte al quale lo strumento linguistico fornito dal singolo dialetto—particolarmente nelle mani di individui di cultura elevata, quali erano i traduttori reclutati in Italia e altrove—poteva apparire in certa misura inadeguato e dunque bisognoso di essere "rinvigorito" con abbondanti trasfusioni lessicali, se non addirittura con la ripresa di grafie, semanticismi e strutture morfo-sintattiche, dall'italiano o dal latino: dal testo latino della *Vulgata*, in particolare, attinse a piene mani Giovanni Spano nella versione in logudorese del Vangelo di San Matteo, nonostante i cortesi avvertimenti in direzione contraria provenienti dal principe.<sup>42</sup>

Da queste brevi informazioni, in conclusione, emerge con chiarezza che il ruolo di coordinatore scientifico ricoperto dal Bonaparte all'interno del progetto di raccolta dei brani biblici plurilingui—progetto che, è bene ricordarlo, ebbe dimensione europea—è un aspetto assai qualificante della sua attività di studioso: in particolare, le indicazioni che fece pervenire ai propri collaboratori in Italia delineano, insieme alle prefazioni linguistiche di cui fu talvolta autore, il ritratto di un ricercatore capace di dialogare sopra le questioni e gli ambiti più disparati e di fornire indicazioni metodologiche apprezzabili ai vari interlocutori, rispetto ai quali, non di rado, esibì una visione dei fatti linguistici assai più profonda e matura.

<sup>41</sup> Cfr. J. Kabatek: *O príncipe Louis Lucien Bonaparte, precursor da lingüística galega, op.cit.* : 13–17 e 19–20.

<sup>42</sup> Cfr. G. Lupinu: *Introduzione, op.cit.* : LVI–LVII.

## 3.

La biblioteca del Bonaparte, oggi conservata presso la Newberry Library di Chicago, annovera più di cento titoli relativi alla Sardegna, in buona parte di argomento letterario o linguistico, ma anche storico, geografico, etnografico etc.:<sup>43</sup> è una testimonianza indiretta, ma significativa, che, sommandosi alle altre in nostro possesso, offre conferma di come il principe riservasse al sardo e alla Sardegna un'attenzione tutt'altro che esigua all'interno della sua multiforme attività di studioso e di editore scientifico. In particolare, l'interesse linguistico del Bonaparte per l'isola è testimoniato dal numero elevato di traduzioni di passi biblici che, con la collaborazione attivissima di Giovanni Spano, fece eseguire in logudorese, cagliaritano, sassarese e tempiese: in ciascuna di queste varietà, infatti, fra il 1858 e il 1866 furono voltati il Vangelo di San Matteo, il Cantico dei Cantici, la Profezia di Giona, il Libro di Rut e la Storia di Giuseppe Ebreo.<sup>44</sup> Che al sardo, anzi, fosse stato concesso uno

<sup>43</sup> Cfr. M. Bua: 'Il principe e le lingue', *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari*, n.s. XIII/2, 1989: 205-257, alle pp. 205-210 e 238-245.

<sup>44</sup> Tali versioni, divise per domini dialettali, sono le seguenti (si può vedere anche T. H. Darlow & H. F. Moule: *Historical Catalogue of the Printed Editions of the Holy Scripture in the Library of the British and Foreign Bible Society*, II, London: The Bible House, 1903: 832-836):

**(a) logudorese:**

- (1) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto sardo logudorese dal Can. G. Spano, Londra, 1858 (si veda ora la nuova edizione offerta in B. Petrovski Lajszki & G. Lupinu: *Il Vangelo di San Matteo voltato in logudorese e cagliaritano*, cit.);
- (2) *Il libro di Rut*, volgarizzato in dialetto sardo centrale dal Rett. G. L. Spano, Londra, 1861;
- (3) *Il Cantico de' Cantici di Salomone*, volgarizzato in dialetto sardo centrale dal C. G. S. (= G. Spano), Londra, 1861;
- (4) *La Profezia di Giona*, volgarizzata in dialetto sardo logudorese dal Can. G. Spano, Londra, 1861;
- (5) *La Storia di Giuseppe Ebreo, o i Capi xxxvii e xxxix-xlv della Genesi*, volgarizzati in dialetto sardo logudorese dal Can. G. Spano, Londra, 1861 (seconda ed. riveduta e corretta; la prima ed. fu pubblicata a Cagliari nel 1857);

**(b) campidanese-cagliaritano:**

- (1) *Il libro di Rut*, volgarizzato in dialetto sardo meridionale dall'Avv. Federigo Abis, Londra, 1860;
- (2) *Il Cantico de' Cantici di Salomone*, volgarizzato in dialetto sardo meridionale dall'Avv. Federigo Abis, Londra, 1860;
- (3) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto sardo cagliaritano dall'Avv. Federigo Abis, Londra, 1860 (si veda ora la nuova edizione offerta in B. Petrovski Lajszki & G. Lupinu: *Il Vangelo di San Matteo voltato in logudorese e cagliaritano*, op.cit.);
- (4) *La Profezia di Giona*, volgarizzata in dialetto sardo cagliaritano dall'Avv. Federigo Abis, Londra, 1861;

spazio privilegiato nell'ambito della raccolta di traduzioni di testi biblici nei vari dialetti italiani era del resto — come ha evidenziato Antonietta Dettori<sup>45</sup> — cosa ben nota allo stesso Bonaparte, che in una lettera del 6 gennaio 1864 riferiva allo Spano del malcontento di alcuni linguisti italiani per il trattamento di “troppo lusso” riservato alle varietà sarde, specie in paragone con quello concesso ad alcune parlate lombarde.<sup>46</sup>

---

(5) *La Storia di Giuseppe Ebreo...* in dialetto sardo cagliaritano dall'Avv. Federigo Abis, Londra, 1861;

**(c) sassarese:**

(1) *Il libro di Rut*, volgarizzato in dialetto sardo sassarese dal Can. G. Spano, Londra, 1863;

(2) *Il Cantico de' Cantici di Salomone*, volgarizzato in dialetto sardo settentrionale sassarese dal C. G. S. (= G. Spano), Londra, 1863;

(3) *La Profetia di Giona*, volgarizzata in dialetto sardo sassarese dal Can. G. Spano, Londra, 1863;

(4) *La Storia di Giuseppe Ebreo...* in dialetto sardo sassarese dal Can. G. Spano, Londra, 1863;

(5) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto sardo sassarese dal Can. G. Spano. Accompagnato da osservazioni sulla pronunzia di questo dialetto, e su varj punti di rassomiglianza che il medesimo presenta con le lingue dette celtiche, sia ne' cambiamenti iniziali, sia nel suono della lettera L, del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1866;

**(d) gallurese-tempiese:**

(1) *Il libro di Rut*, volgarizzato in dialetto sardo settentrionale tempiese dal Chier. S. Spano, Londra, 1861;

(2) *Il Cantico de' Cantici di Salomone*, volgarizzato in dialetto sardo settentrionale tempiese dal P. G. M. (= G. M. Mundula), Londra, 1861;

(3) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto sardo gallurese di Tempio dal Rev. P. G. M. Mundula delle Scuole Pie. Con alcune osservazioni sulla pronunzia del dialetto tempiese del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1861;

(4) *La Profetia di Giona*, volgarizzata in dialetto sardo tempiese dal Rev. P. P. Porqueddu delle Scuole Pie, Londra, 1862;

(5) *La Storia di Giuseppe Ebreo...* in dialetto sardo tempiese dal Rev. P. P. Porqueddu delle Scuole Pie, Londra, 1862.

<sup>45</sup> A. Dettori: *La collaborazione dello Spano alle traduzioni bibliche di L. L. Bonaparte, op.cit.* : 287.

<sup>46</sup> Per meglio comprendere questa affermazione, diamo ora l'elenco delle traduzioni bibliche che, in aggiunta a quelle nei dialetti sardi già ricordate, il principe commissionò e fece pubblicare fra il 1859 e il 1865 nelle varietà italiane e in friulano:

(1) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto milanese dal Sig. Antonio Picozzi, Londra, 1859;

(2) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto veneziano dal Sig. Gianjacopo Fontana, Londra, 1859;

(3) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto bergamasco dal Sig. Pasino Locatelli, Londra, 1860 (nella *Bibliografia bonapartiana*, n. 811, troviamo anche menzionato *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto bergamasco dal Sig. G. Rosa, Londra, 1859);



La ragione di siffatto trattamento “lussuoso” stava in primo luogo nelle persuasioni scientifiche del Bonaparte, che stimava il sardo, con le sue due varietà maggiori logudorese e cagliaritano (= campidanese), non un dialetto dell’italiano, bensì una lingua distinta, ai suoi occhi degna del massimo interesse e in ogni caso necessitante di una documentazione ampia da far conoscere ai glottologi di tutta Europa. È una posizione, destinata ad essere confermata in blocco dagli studi successivi, che emerge con chiarezza da alcune delle epistole sinora èdite scritte dal Bonaparte ai propri collaboratori, in particolare a Bernardino Biondelli e a Giovanni Spano. Già in una missiva del 9 gennaio 1857 al Biondelli, per es., accennando alla classificazione dei dialetti italiani, aveva modo di soggiungere: “Il Sardo ad eccezione del Settentrionale

---

(4) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto genovese dal Canonico Giuseppe Olivieri... Preceduto da alcune osservazioni linguistico-comparative sulla pronunzia del dialetto genovese del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1860 (cfr. anche *Bibliografia*, n. 697);

(5) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto friulano dal Conte Pietro dal Pozzo, Londra, 1860;

(6) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto napoletano da un letterato della città di Napoli, Londra, 1861 (cfr. *Bibliografia*, nn. 734 e 735);

(7) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto piemontese. Seconda edizione eseguita su quella di Londra, dell’anno 1834, Londra, 1861;

(8) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto romano dal Sig. G. Caterbi. Con la cooperazione del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1861;

(9) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto siciliano dall’Avv. Luigi Scalia. Con alcune osservazioni linguistico-comparative sulla natura del *dd* siciliano del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1861;

(10) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto corso, Londra, 1861 (cfr. *Bibliografia*, n. 388, da cui apprendiamo che la traduzione fu realizzata da vari autori; si veda anche C. González Echegaray: *Catálogo de los manuscritos*, *op.cit.*: n. 458, ove è data notizia di un volgarizzamento, rimasto inedito, dello stesso Vangelo nel dialetto corso di Corte ad opera di A. Mattei);

(11) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto bolognese dal Conte Carlo Pepoli, Londra, 1862;

(12) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto calabrese cosentino da Raffaele Lucente. Con alcune osservazioni sul permutamento delle vocali e de’ dittonghi calabresi del Principe Luigi-Luciano Bonaparte, Londra, 1862;

(13) *Il Vangelo di S. Matteo*, volgarizzato in dialetto romagnuolo faentino dal Sig. Antonio Morri, Londra, 1865.

A queste versioni va anche aggiunto *Il libro di Rut*, volgarizzato in dialetto siciliano dall’Avv. Luigi Scalia, Londra, 1860 e *Il Cantico de’ Cantici di Salomone*, volgarizzato in dialetto siciliano dall’Avv. Luigi Scalia, Londra, 1860. È poi interessante la notizia, riferita da C. González Echegaray: *Catálogo de los manuscritos*, *op.cit.*: nn. 413 e 414, di un *Vangelo di S. Matteo* volgarizzato in dialetto urbinato da Callisto Ciccolini: ne sono conservati il manoscritto e sei fogli preparati per la stampa, con note per il tipografo e

è per me lingua sorella della Italiana, della Spagnuola etc.”.<sup>47</sup> Identico concetto è ribadito, in termini molto simili, in una lettera allo Spano del 26 febbraio 1858: “I due dialetti Sardi Logudorese e Cagliariitano (non già il Settentrionale) costituiscono per me una lingua sorella della Italiana, Spagnuola ettc. e non già un semplice dialetto della prima”.<sup>48</sup> Correttamente, dunque, sostenendo l’individualità in ambito romanzo del sardo, coi suoi due dialetti principali, il logudorese e il cagliaritano, si mantenevano però ben distinte da esso le parlate settentrionali, il sassarese e il gallurese, da classificarsi in modo autonomo: è una posizione certamente sviluppata a partire dalla lettura delle opere dello Spano, in primo luogo l’*Ortografia sarda nazionale* e il *Vocabolarin*,<sup>49</sup> che costituirono la base della preparazione scientifica del principe in fatto di linguistica

---

un modello per il frontespizio che reca la data del 1890, il che fa supporre che se ne progettasse la pubblicazione. Ricordiamo qui, infine, le due versioni in varietà albanesi parlate in Italia: *Il Vangelo di S. Matteo*, tradotto dal testo greco nel dialetto albanese di Piana de’ Greci in Sicilia da un nativo di questo luogo. Riveduto e corretto da Don Demetrio Camarda... Londra, 1868 (cfr. anche *Bibliografia*, n. 207); *Il Vangelo di S. Matteo*, tradotto dal testo greco nel dialetto calabro-albanese di Frascineto dal Sig. Vincenzo Doria. Riveduto e corretto da Don Demetrio Camarda... Londra, 1869. A partire dal 1980, per iniziativa di Fabio Foresti, esiste una collana che intende riproporre in edizione anastatica le traduzioni del Vangelo di San Matteo approntate sotto la direzione del Bonaparte per le varietà italiane, sarde e friulana. Sinora hanno visto la luce le ristampe delle versioni romagnolo-faentina (a cura di G. Bellosi, Bologna: CLUEB, 1980), veneziana (a cura di A. Zamboni, Bologna: CLUEB, 1981), friulana (a cura di L. Vanelli, Bologna: CLUEB, 1984), piemontese (a cura di A. Genre e G. Ronco, Bologna, 1984), siciliana (a cura di A. G. Mòcciaro, Bologna: CLUEB, 1997) e calabrese-cosentina (a cura di R. Ortale e A. Scola, Bologna: CLUEB, 1997).

<sup>47</sup> Cfr. E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, *op.cit.*: 91.

<sup>48</sup> Cfr. A. Dettori: *La collaborazione dello Spano alle traduzioni bibliche di L. L. Bonaparte*, *op.cit.*: 311.

<sup>49</sup> G. Spano: *Ortografia sarda nazionale ossia gramatica della lingua logudorese paragonata all’italiana*, Cagliari, 1840; Id.: *Vocabolarin sardu-italianu*. Con i 5000 lemmi dell’inedita Appendice manoscritta di G. Spano, a cura di G. Paulis, Nuoro: Ilisso, 1998 (Cagliari, 1851<sup>1</sup>) e *Vocabolario italiano-sardo*, a cura di G. Paulis, Nuoro: Ilisso, 1998 (Cagliari 1852<sup>1</sup>). È nota la distinzione, sintetizzata nella carta ideomografica acclusa all’*Ortografia sarda-nazionale*, che lo Spano operava fra tre dialetti principali del sardo: il logudorese o centrale, il campidanese o meridionale e il gallurese o settentrionale. Di quest’ultimo, ritenuto “Italiano corrotto”, il canonico sottolineava la somiglianza col corso (specialmente con la parlata di Sartene) e la distanza dalla lingua sarda propriamente detta (il logudorese), avendo però subito attenzione a non infrangere la sostanziale unità del dominio linguistico isolano: “Questi tre principali dialetti in sostanza si riducono ad uno, salva quella accidentaria differenza dei verbi, nomi e participii, e tutti quei vocaboli originali totalmente diversi, e più nella gallurese che nella meridionale avvicinandosi meglio questa alla logudorese” (G. Spano, *Ortografia sarda-nazionale*, *op.cit.*: parte I, p. XIII).

sarda, come del resto avvenne anche per studiosi quali Friedrich Diez, Graziadio Isaia Ascoli, Carlo Salvioni e Wilhelm Meyer-Lübke.<sup>50</sup>

Informazioni più particolareggiate circa il formarsi delle opinioni linguistiche del Bonaparte in relazione al sardo ci vengono da una lettera del 30 marzo 1858 indirizzata al Biondelli, nella quale il nobile, dopo aver dato notizia della pubblicazione quasi avvenuta del Vangelo di San Matteo in logudorese, proponeva alcune considerazioni in tema di dialettologia sarda:

Il Cagliaritano [*sicil.* il Vangelo di San Matteo volgarizzato in cagliaritano] loavrò fra non molto e forse anche il Gallurese, se pure questo dialetto si vorrà considerare come rappresentante del terzo ramo della famiglia Sicula. Mi piace più la sua seconda idea di metterlo col Toscano, benché a dir vero differisca dalla lingua illustre un poco troppo, per avvicinarsi al Siciliano. Circa il Sardo non posso negare in vero che le analogie col Siciliano esistano, ma le divergenze non solo con questo dialetto ma con tutta la lingua italiana mi pajono così caratteristiche che son certo che se questo dialetto fosse parlato lungi dal suolo italiano non si penserebbe di considerarlo come dialetto della lingua italiana. Il Cagliaritano rassomiglia un poco più al Siciliano e un poco meno allo Spagnuolo. In quanto al Sardo, se non possiede l'*ü* e l'*ö* possiede l'altro secondo me anti-italianismo del plurale in *s*.<sup>51</sup>

L'ultimo passo è particolarmente interessante perché mostra come, attraverso il confronto con un personaggio del valore di Bernardino Biondelli (ma certamente facendo tesoro delle opinioni dello Spano), si andassero chiarendo nella mente del principe lo schema della strutturazione interna del dominio sardo e le questioni della posizione da assegnare al gallurese (e al sassarese) e delle relazioni delle varietà isolate con le altre parlate romanze. In particolare, l'affermazione secondo la quale il sardo è considerato un dialetto della lingua italiana unicamen-

---

Come ha rimarcato Giulio Paulis, siamo in presenza di un "ambiguo atteggiamento annessionista" che, se in sede teorica rimarcava l'estraneità delle parlate settentrionali al dominio sardo propriamente detto, in sede pratica annullava gli effetti di tale distinzione, con un duplice risultato: "Da una parte, separando dal sardo propriamente detto il sassarese e il gallurese, che sono vicini per molti significativi aspetti ai dialetti italiani, si faceva risaltare l'autonomia del sardo rispetto all'italiano; dall'altra, reintroducendo quasi surrettiziamente il sassarese e il gallurese tra il sardo, si evitava lo smembramento linguistico della regione, che avrebbe nuociuto inevitabilmente al perseguimento dell'ideale di una lingua nazionale unitaria" (G. Paulis: *Prefazione* a G. Spano: *Vocabolario sardu-italianu*, *op.cit.*: vol. I, 22-23).

<sup>50</sup> Cfr. *ibid.*: 20.

<sup>51</sup> Cfr. E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, *op.cit.*: 94.

te perché parlato in Italia circoscrive e supera in modo efficace quella che per molto tempo avrebbe costituito una remora intellettuale per alcuni linguisti italiani, come ad es. Gino Bottiglioni, sin troppo preoccupati di legare in qualche modo — magari attraverso il “corridoio” formato dal sassarese e dal gallurese — il sardo all’italiano, per evitare di nuocere per via glottologica all’unità della nazione.<sup>52</sup> Solamente l’auto-revolezza di Max Leopold Wagner riuscirà, non senza fatica, a liberare il dibattito dalle scorie ideologiche e a portarlo nel suo alveo naturale con la forza di argomentazioni scientifiche che oggi appaiono difficilmente oppugnabili.<sup>53</sup>

Ritornando comunque al nostro studioso, in epistole più tarde registriamo, da una parte, il rafforzamento delle convinzioni circa l’autonomia del sardo (e in particolare del logudorese) in ambito romanzo e, dall’altra, la problematizzazione della classificazione del gallurese nell’ambito del sardo e dell’italiano.<sup>54</sup> Successivamente, si affaccia alle considerazioni del Bonaparte anche il sassarese, per il quale si ipotizza dapprima l’inclusione nella famiglia sicula,<sup>55</sup> salvo poi approdare all’idea di un dialetto sardo settentrionale (costituito dal gallurese e dal sassarese) da unire al corso in una famiglia autonoma, intermedia fra quelle tosco-romana e sicula, in ogni caso più vicina alla seconda che non alla prima.<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Sono tematiche delle quali ha discusso diffusamente G. Paulis: ‘Lingua e cultura’, in: G. Bottiglioni: *Vita sarda*, a cura di G. Paulis e M. Atzori, Sassari: Dessì, 1978 (Milano, 1925<sup>1</sup>): 7–62, soprattutto alle pp. 26 ss.

<sup>53</sup> Si veda soprattutto M. L. Wagner: ‘La questione del posto da assegnare al gallurese e al sassarese’, *Cultura Neolatina* 3, 1943: 243–267.

<sup>54</sup> In una lettera del 26 febbraio 1859 indirizzata al Biondelli si legge: “Più studio il Logudorese, e più mi pare che si debba considerare come lingua sorella dell’Italiano, o almeno come dialetto di famiglia distinta non molto affine alla sicula, benché alquanto, de’ dialetti italiani. Ella vede bene che in questa mia persistenza non fo che ammettere pienamente il di Lei primitivo modo di classificazione, secondo il quale il Logudorese appartiene alla famiglia Sarda (e non già alla Sicula); ed il gallurese alla Sicula sieno o non sieno i Galluresi Toscani (e non già alla Toscana) — ciò solamente in senso linguistico, che in fatto di lingue e non di popoli debbe essere l’unico da ammettersi” (cfr. E. Baratella & A. Zamboni: *Lettere di Luigi Luciano Bonaparte a Bernardino Biondelli*, op.cit.: 101).

<sup>55</sup> In una lettera del 12 settembre 1859 al Biondelli: “Più studio quest’ultimo dialetto [*scil.* il sassarese], e più mi confermo nell’opinione che si debba riunire alla famiglia sicula, come Ella ha già fatto nella sua ultima classificazione” (*ibid.*: 106).

<sup>56</sup> Epistola del 3 gennaio 1860 indirizzata al Biondelli: “Per me il Sardo settentrionale ed il Corso vengono considerati come i due dialetti della famiglia Sardo-Corsa, famiglia intermediaria alla Sicula ed alla Tosco-Romana” (*ibid.*: 110). In una lettera del 30 gennaio 1860 indirizzata sempre al Biondelli si legge poi: “I Toscani non vogliono udire

Negli anni seguenti il Bonaparte—stando sempre all’esame dei carteggi èditi—si fece studioso entusiasta del sassarese, di cui prese a sottolineare le peculiarità esclusive che andavano a rinvigorire l’idea di una famiglia sardo-corsa, ora meglio definita nei suoi confini, come emerge da una lettera al Biondelli del 16 aprile 1866 nella quale, dopo aver negato al catalano di Alghero, al maddalenino e al tabarchino lo status di “dialetti propri della Sardegna”, scriveva:

In quanto al Sassarese poi, all’opposto, più lo studio, e più mi confermo nell’idea, che sia un dialetto proprio della Sardegna, né più né meno che il cagliaritano ed il Logudorese. Questi ultimi formano, come Ella benissimo il dice, due rami distinti della famiglia Sarda: ma il sassarese ed il tempiese formano essi pure, non dico due rami, né due gruppi distinti, ma bensì due dialetti (non già varietà) distinti della famiglia sardo-corsa. In quanto al corso poi, mi è d’uopo ammettere, che in Corsica si parlano due dialetti appartenenti a due famiglie distinte: I° il corso settentrionale, membro della famiglia toscana, cui spettan pure il romano come ramo distinto, e la lingua illustre come semplice varietà toscana; II° il corso meridionale, che col tempiese ed il sassarese formerebbe secondo me la famiglia sardo-corsa. In breve riceverà la traduzione sassarese con alcune note dimostranti i cambiamenti iniziali analoghi a quelli delle lingue celtiche, cambiamenti che dominano nel sassarese (a differenza del tempiese), più che nel Logudorese, e che si oppongono alla ammissione nella famiglia toscana o sicula di detto dialetto di Sassari.<sup>57</sup>

Come si vede, le riflessioni del Bonaparte contengono, *in nuce*, alcune intuizioni che si riveleranno esatte, almeno in parte, alla luce delle ricerche a venire. A conferma della validità delle conclusioni raggiunte dal principe nel campo della dialettologia sarda, vogliamo ricordare anche il buon inquadramento assegnato alla questione del logudorese settentrionale, quale emerge in un’epistola al Biondelli del 14 gennaio 1867: qui, in sostanza, si afferma, sulla base di parametri fonetici, che a Ploaghe non si usa il sassarese, sebbene nella parlata locale—come in quella di alcune altre località limitrofe—vi siano evidenti punti di

---

che il Corso ed il Sardo settentrionale sieno varietà o suddialetti o dialetti della toscana famiglia. Mi è forza convenire con loro, essendo in quanto a me partigiano dell’opinione che vuole che il Toscano ed anche il romano non sieno se non semplice varietà il primo e suddialetto il secondo della lingua illustre. Ma in quanto al Corso e molto più al Sardo settentrionale, (malgrado l’origine livornese o pisana), mio Dio qual differenza? Le finali in *u* ed in *i* nel singolare, il particolarissimo *dd* invece di *ll* etc., etc., etc. sono molto più valevoli a sceverarlo dal Toscano, che il mutamento di *l* in *r* ad agguagliarlo al Pisano” (*ibid.*: 112).

<sup>57</sup> *Ibid.*: 129.

contatto con esso.<sup>58</sup> Si tratta di osservazioni che si pongono in linea con l'impostazione assegnata al problema da M. L. Wagner, secondo il quale la formazione del sassarese e la particolare fisionomia assunta dal logudorese settentrionale possono essere attribuite alla medesima causa, ossia all'influsso linguistico continentale nella Sardegna del nord a partire dal XII sec., influsso che, tuttavia, in progresso di tempo, fu più intenso nella zona di Sassari, col conseguente distacco della sua varietà dal resto del sardo.<sup>59</sup>

#### 4.

In sintesi, i dati che abbiamo presentato delineano il ritratto di uno studioso capace di affrontare nella propria opera, in modo quasi sempre degno di nota, una varietà amplissima di tematiche linguistiche. In parte, è vero che il principe “non si riteneva tanto un ‘teorico delle lingue’, quanto un ‘procacciatore di materiali linguistici’, da comparare o da proporre alla geniale sintesi di qualche altro studioso: insomma una sorta di grande, e aristocratico, collezionista di lingue e dialetti d’ogni parte del mondo”.<sup>60</sup> Tuttavia, ammessa senz’altro nell’operazione di raccolta dei testi plurilingui una componente di “spirito di servizio” nei confronti della comunità scientifica, vale la pena di sottolineare una volta in più che, non disgiunto dall’acquisizione partecipata di tali testi, è vigoroso nell’attività del principe un personale contributo di elaborazione teorica, tale da evidenziare un coinvolgimento non superficiale nel più aggiornato dibattito linguistico europeo, seppure incanalato in un percorso di ricerca sotto diversi aspetti peculiare. In particolare, l’apporto offerto dal Bonaparte alla dialettologia basca, italiana e inglese (ma non solo, come si è visto) pongono con urgenza la necessità di una rivalutazione di questa straordinaria figura di erudito, per la quale ci pare sottoscrivibile e generalizzabile il giudizio lusinghiero espresso da Johannes Kabatek che, commentando i contenuti della sua corrispondenza col Gonçalves Vianna, ha parlato di una “visión filológica impresionante” del principe in tema di linguistica gallega.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.* : 133.

<sup>59</sup> M. L. Wagner: *La questione del posto da assegnare al gallurese e al sassarese*, *op.cit.*; Id.: *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, a cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 1997 (Bern, 1950<sup>1</sup>), pp. 343 ss.

<sup>60</sup> M. Bua: *Il principe e le lingue*, *op.cit.* : 210–211.

<sup>61</sup> J. Kabatek: *O príncipe Louis Lucien Bonaparte, precursor da lingüística galega*, *op.cit.* : 17.

## L'OBJET DE LA DLE

JÉRÔME BOYON

Université Technique de Liberec  
Halková, 6  
Liberec 460 01  
République Tchéque  
Jerome.boyon@vslib.cz

**Abstract:** The paper aims to characterize the reading task as a situation in which it is the communicative reader that leads the dialogue. By formulating hypotheses, the learner poses questions to the text which will answer. In this case, the demarcation between speaking and written language is not pertinent. The prereading tasks also presuppose the validity of the notion of “category” that help reduce the text to a few descriptive parameters. Classroom activities are arguments that weaken the eclectic and post-communicativist criticisms addressed to the communicative approach by pointing out a non-reducible personality of the learner. Another weak point of these criticisms resides in the history of epistemology. Francis Bacon also plead for a non-reducible personality of the substance and unhappily predicted that chemistry as a science was impossible to be founded.

**Keywords:** didactics of foreign languages, pre-reading tasks, Quintilian, reduction, epistemology

### 1. Introduction

Depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et l'émergence de la Méthode Directe, le champ de l'enseignement des langues étrangères (que Mme. Dabène dénomera la didactique des langues étrangères : DLE<sup>1</sup>) a subi une série de transformations autant profondes que fréquentes. Au fil de ces nombreux bouleversements, les théoriciens de la discipline finirent par

<sup>1</sup> P. Plusa: 'De quelques approches intensifiant l'efficacité de l'enseignement/apprentissage multimédial intégrant du FLE et du FOS', in: *Actes du 8<sup>ème</sup> Séminaire international d'études doctorales*, Prešov, 2004.

concevoir un objet de la DLE comme une entité au moins double composée d'une part (1) d'un apprenant (face de l'objet-didactique correspondant au *sujet* qu'on derva qualifié : psychologique, gnoseotique, transcendantal, cartésien...particulier) et d'autre part (2) d'une langue à apprendre (face de l'objet-didactique correspondant à l'*objet* linguistique).

Cette dualité de l'objet-didactique implique donc une multiplication des points de vue associant les sciences du sujet (notamment en situation d'apprentissage) et les sciences linguistiques. Cette première mitose objectale inaugure une série mitotique semblant tendre vers l'infini.

Cette fragmentation ne renvoie en fin de compte qu'au large nombre de paramètres définitoires. En multipliant les disciplines, le siècle dernier à multiplier les paramètres descriptifs de cet objet de la DLE : linguistique, sociolinguistique, ethnographie de la communication, théorie de l'information, psycholinguistique, éthologie... A l'opposé de cette complexification, une science telle que la mécanique classique étudie un objet *simplifié* se composant uniquement de deux paramètres : sa masse et sa position dans l'espace. Généralement, ce processus définissant l'objet d'étude par un nombre réduit de paramètres choisis par le scientifique se désigne par le terme de *réduction*.

Dans ce bref article, en évoquant les *Lectures interactives* de Francine Cicurel<sup>2</sup>, je montrerai que les paramètres distinctifs (1) oral, (2) écrit ne sont pas toujours pertinents pour rendre compte de l'objet de la DLE. Puis en tirant les conclusions de cette activité essentielle du sujet-apprenant qui consiste à émettre des hypothèses de lectures, je me demanderai si le refus par principe de toute réduction, tel que le formulent les critiques du courant éclectique ou post-communicativiste, est logiquement fondé.

## 2. Activité de l'apprenant et hypothèses de lecture

Dans le cadre de l'approche communicative, l'objet de la DLE se présente comme une situation de communication soit orale soit *écrite*<sup>3</sup>.

Cette simple remarque démontre déjà que les paramètres *écrit* et *oral* ne revêtent pas un aspect essentiel pour nos définitions. Caractères annexes de la communication, ils appartiennent au champ du négligeable et s'avèrent donc inutiles lors de la description du sujet-apprenant face

<sup>2</sup> F. Cicurel : *Lectures interactives*, Paris : Hachette, 1991.

<sup>3</sup> *Ibid.* : 30.



au texte, phonique ou transcrit. La préparation de la réception du contenu sémantique restera semblable dans ses principes profonds.

La situation de communication s'interprète dès lors comme une rencontre physico-concrète décomposée en deux étapes : (1) une *approche globale*<sup>4</sup> et préparatoire qui permet de se familiariser avec le texte en observant les aspects méta- et paratextuels, (2) une *approche détaillée* du contenu du texte (que je n'aborderai pas ici).

La familiarisation avec le texte passe par une série de tâches de prélecture. F. Cicurel les décrit comme l'observation et l'analyse d'un ensemble de signaux typographiques et iconographiques. Ces signaux constituent autant de «variables visuelles sur lesquelles le lecteur peut s'appuyer comme pour entrer dans le texte»<sup>5</sup>. En étudiant les illustrations, le support, la typographie ; en relevant les indices de production du texte : le titre, l'auteur, la nature du support, l'éditeur, la date de publication, l'apprenant mobilise ses connaissances personnelles et assemble ses propres réseaux de significations dès la réception des signaux para- et métatextuelles. A partir de son arrière plan culturel et du tissage des intertextualités, le lecteur élabore ses horizons d'attentes. Ils prennent la forme d'hypothèses que la lecture détaillée viendra infirmer ou confirmer.

Autant en fournissant certaines ressources encyclopédiques qu'en proposant les activités lors de cette phase de construction des significations possibles du texte, l'enseignant apparaît au cours de cette phase comme un facilitateur à l'accès au sens.

Le vedettariat de la politique participe entre autres à rendre opaques certains indices textuels. Ainsi en expliquant que *J. P. Chevènement* fut ministre *des armées*, l'enseignant rendra transparent le nom propre trop aisément substitué à la fonction publique dans le style journalistique.

On propose souvent à l'enseignant d'orienter les tâches de prélecture en suggérant aux apprenants de remplir la grille de Quintilien composée de sept questions : (1) *Qui ?* = le narrateur, (2) *A qui ?* = le destinataire, (3) *Quoi ?* = l'idée principale, le thème, le titre, (4) *Comment ?* = le support, la typographie, le style (didactique, narratif, polémique...), (5) *Pourquoi ?* = les buts du producteur du texte (informer, divertir, polémiquer...), (6/7) *Où et quand ?* = les conditions historiques de la production du texte.

<sup>4</sup> S. Moirand : *Situations d'écrit*, Paris : Clé internationale, 1979 ; cité par F. Cicurel : *Lectures interactives, op.cit.* : 15.

<sup>5</sup> *Ibid.* : 41.

Cette grille de Quintilien s'avère aussi d'une grande utilité lors de la vérification de la compréhension du texte. En la remplissant une seconde fois, l'apprenant pourra auto-évaluer sa saisie synthétique du document.

Le lecteur-apprenant affirme ainsi sa personnalité incontournable et active. Il assume l'initiative du dialogue avec son interlocuteur textuel. Il est une zone d'être actif qui se diffuse à partir de son centre et entamant le questionnement de chaque texte rencontré.

Et puisque les questions de Quintilien ne varient pas selon le texte étudié, elles restent indépendantes de leur réalisation phénoménale et correspondent donc à la définition kantienne de la *catégorie*, c'est à dire un schéma perceptif que la réalité extrasubjective du texte viendra remplir. Certes chaque document fournira des réponses différentes, mais l'on suppose que tous possèdent à égalité la capacité de répondre à ces questions universelles. Leur présence rend possible la perception même du texte. Sans elles, le lecteur ne comprendra rien au document. Aux yeux d'un kantien elles endossent déjà les attributs du *transcendental*.

### 3. Origine subjective des catégories

Mais faut-il raviver le débat entre nominalistes et réalistes, faut-il nécessairement admettre, sous prétexte d'une prépondérance du sujet dans la prise d'initiative, que les catégories auxquelles on a réduit le texte n'appartiennent pas à l'objet ? Au contraire, le langage n'est-il pas objectivement modélisé depuis les brillants succès de la linguistique comparatiste et structurale ?

Justement la classification des différentes langues manifeste nettement une emprise du sujet sur la réalité décrite. En effet au moins deux ensembles catégoriels se proposent de classer les langues par classe. Les rapprochements génétiques au sein de *familles* linguistiques (les langues sont-elles romanes, slaves...) concurrencent les regroupements par *types* (sont-elles agglutinantes, polysynthétiques...)<sup>6</sup>.

Après le constat de cette faille dans l'objectivisation des catégories qui ordonnent la diversité des langues, on se résoud facilement à la fragmentation à l'infini de l'objet linguistique. Si je refuse d'intégrer l'objet à une classe plus vaste regroupant plusieurs éléments semblables, je dégage simplement la notion d'idolecte. Bertil Malberg rappelle qu' en

<sup>6</sup> L. Hjelmslev : *Le langage*, (trad. M. Olsen). Paris : Les éditions de minuit, 1966 : 131-151.

partant d'une relativisation «de la distinction [...] entre héritage et emprunt<sup>7</sup>», cette étape fut franchie en 1872 par Johannes Schmidt et sa théorie des ondes<sup>8</sup>. Cette conception de l'évolution de différenciation des langues à partir de la supposée souche commune indo-européenne, décrit deux langues étrangères l'une à l'autre comme deux sommets d'une période d'onde continue. Chaque point qui sépare les deux sommets représente un idiolecte, variation minimale de l'objet linguistique. Chaque point, se distingue du voisin par un trait particulier, par un paramètre qu'il ne partage avec aucun autre et qui fonde son unicité.

Le sort des armes décide de la norme retenue et définiedéfinit opératoirement comme sommet de l'onde une langue *officielle*. Historiquement, une langue ne serait qu'un idiolecte de général vainqueur. Et si aujourd'hui deux langues donnent l'impression d'être étrangères sans aucune continuité apparente de l'une à l'autre, il faut en chercher la raison dans la disparition des dialectes intermédiaires, exterminés à coups de canon ou d'écoles jacobinistes.

Si les aléas historiques assument la responsabilité de la survie des langues, si les classes linguistiques se divisent, tantôt par type tantôt par famille, si l'idiolecte devient la mesure minimale et discrète de l'objet linguistique, alors tout nous pousse à ancrer l'origine des catégories au cœur du sujet.

Dans un livre récent le philosophe François Dagognet<sup>9</sup> s'emploie à démontrer minutieusement la subjectivité de nos catégories d'appréhension du monde. En citant Dubuffet<sup>10</sup>, il rappelle également que d'un trait poétique, «l'hirondelle poignarde le ciel». Dans ce cas *hirondelle* est un élément de la catégorie des objets pointus et perforant. «Le rôle de l'artiste et du poète est de brouiller les catégories communes» qui associent par habitude *hirondelle* à *cigogne*.

Bref, la catégorie (linguistique ou pas) loin d'être une objectivité passive et résiduelle, porte dynamiquement le sceau d'une catégorisation, le fruit de l'imagination du sujet en action. Aucune réalité du langage ne justifie le nombre de *sept* questions dans la grille de Quintilien. Certains exercices de prélecture n'ont recours qu'à *cinq* catégories syntaxiques allitérantes : *who ?*, *what ?*, *where ?*, *when ?*, *why ?* (*whom ?*, *whose ?*...)

<sup>7</sup> B. Malberg: *Histoire de la linguistique*, Paris : P.U.F., 1991 : 422–423.

<sup>8</sup> J. Schmidt: *Die Verwandtschaftsverhältnisse der indogermanischen Sprachen*. Weimar: H.1 Böhlau 1872.

<sup>9</sup> F. Dagognet: *La subjectivité*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris : Les empêcheurs de penser en rond/Le Seuil 2004 : 92–93.

<sup>10</sup> J. Dubuffet: *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973 : 293–294

le nombre de catégories à retenir ne dépend que du niveau de progression de l'apprenant.

#### 4. Le sujet modélisable

Focaliser l'attention sur le sujet-apprenant, débouche sur le constat pragmatique d'une multitude de publics, aux motivations diverses, aux stratégies individuelles d'apprentissage variées. Les historiens en prennent prétexte pour dater une nouvelle ère de la DLE.

Wilfried Decoo prétend en effet :

history is indeed repeating itself: since the mid-1990s a growing current is separating itself under the name *post-communicative language learning*. It opposes the idea that language learners are just role players in a functional world, directed by criteria of practicality, and that a method should impose the way they learn. The post-communicative trend stresses the *individual needs and learning styles of the student*, thus recognizing varieties of approaches, including a revalorization of insight and structure if helpful, and within a constructivist view of learning. These past few years *eclectic approaches* (or "revised" *communicative approaches*) are thus again emerging in various forms.<sup>11</sup>

Cette longue citation permet de faire valoir l'importance d'une conception pendulaire de l'histoire de la DLE. Depuis la dernière partie du 19<sup>ème</sup> siècle, chaque génération ministérielle observe la chute de la souveraineté d'une méthodologie privilégiée (cinq ou six méthodologies au cours du gros siècle écoulé, soit une espérance de vie de 20-25 ans pour chaque méthodologie).

On prédit sous couvert de parachèvement du mouvement pendulaire de l'histoire, une chute de l'approche communicative, quelle qu'en soit la raison. Le prétexte *post-communicativiste* ou *éclectique* se résume logiquement ainsi : puisque on admet une infinitude de paramètres définissant l'objet de la DLE, on suppose qu'aucune réduction ne permettra une description suffisante autorisant le contrôle de cet objet par la prédictabilité de son évolution propre. L'objet est si complexe, qu'il est devenu impossible d'en isoler les divers éléments le constituant.

Malheureusement une des faiblesses de cet argument réside justement dans son antécédent historique. Dès le 17<sup>ème</sup> siècle Francis Ba-

<sup>11</sup> W. Decoo : *On the Mortality of Language Learning Methods*, conférence donnée sous le titre James L. Barker lecture le 8 novembre 2001 à Brigham Young University. Document disponible en ligne : <http://www.languagelearningproblems.net/iword%20documents/Conference%20paper%20oby%20Wilfred%20Decoo.doc> ; consulté le 14 avril 2005. C'est moi qui souligne.

con en formulait un tout analogue. Il excluait la possibilité de différencier dans leur variété les substances (biologiques ou physico-chimiques) car leurs «formes sont maintenant tellement multipliées par les mélanges et les transpositions qu'elles sont devenues trop complexes car infinies<sup>12</sup>.» Or malgré cette sombre augure, Lavoisier en séparant l'oxygène de l'hydrogène commencera le travail de classification des substances mis en forme génialement, un siècle plus tard, par Mendéléév.

Certaines pratiques en classe de LE, sous leur formes d'exercices d'approche globale du texte par exemple, ne sont justement possibles que grâce à un processus de réduction. La description de ces activités présentent l'avantage de fournir un modèle précis du locuteur-apprenant. Or ces activités, connues de tous les enseignants et qu'à ma connaissance personne n'a encore remis en question, réduisent le sujet à une fonction cognitive spécifique (émettre des hypothèses). Ce programme cognitif exige une série de catégories par lesquelles le sujet fera émerger un ordre dans son réel linguistique.

## 5. Conclusion

Nul doute que chaque enseignant se donne pour but d'éviter la passivité de ses élèves. Or dans le cadre des théories de l'apprenant actif en communication, les exercices d'hypothèses de lecture favorisent la découverte du sens par l'interaction essentielle entre le texte et l'apprenant. Cette interaction est rendue possible par la série des catégories transcendantales de la perception du sujet-apprenant. Et dans ce cas le sujet peut bien également être réduit à la fonction cognitive : *émettre des hypothèses*.

Il s'avère malaisé de reprocher à l'approche communicative un manque de centration sur l'apprenant qui en réalité assume à lui seul la possibilité de découverte du sens. Doit-on admettre, en suivant les orientations éclectiques ou post-modernistes, l'irréductibilité irrévocable de l'objet de la DLE ? En observant davantage l'histoire des sciences, force est de constater que certaines disciplines apparaissent tardivement, la mécanique des corps sans âmes précédant de beaucoup la chimie des substances regorgeant de vie et combien de temps avant de voir enfin émerger des sciences de l'Homme ?

<sup>12</sup> F. Bacon : *Du progrès et de la promotion des savoirs*, Trad. Française, Le Dœuff, Paris : Gallimard, 1991 : 124.

Or une science nouvelle (une discipline) se constituant s'appuie toujours sur une réduction modélisante de son objet. L'assimilation de l'objet à son modèle implique de négliger certains traits descriptifs, de choisir parmi les paramètres infinis issus de l'imagination subjective. Constituer une nouvelle discipline revient alors à s'extraire de l'émerveillement dans lequel nous enferme la première contemplation du monde, à quitter le regard enfantin pour entamer la lente, méthodique et patiente classification des phénomènes.

## VERS UNE THÉORISATION DE LA DISTINCTION ENTRE L'ORAL ET L'ÉCRIT

KATARÍNA CHOVANCOVÁ

Université Matej Bel  
Département des études romanes  
Tajovského 40  
974 01 Banská Bystrica  
Slovaquie  
chovancovak@fhv.umb.sk

**Abstract:** Different kinds of computer mediated communication combine contradictory properties. On one hand, there are typical features of spoken language, on the other, there are parameters traditionally associated to written productions. We propose three levels of distinction between spoken and written language: material form, conditions of production, and structure of the final product. Spoken and written language, conceived as two different strategies of expression, cannot be limited to the material realization of language. Other parameters to be taken into consideration are the co-presence of the interacting partners and, consequently, the possibility of direct feedback. Some discourse have mixed characteristics, situating themselves between the ideal categories of spoken and written language.

**Keywords:** spoken language, written language, computer mediated discourse, co-presence of interacting partners, feedback

Les sciences du langage, et notamment la théorie de l'énonciation, traitent de plus en plus souvent des problèmes de la communication orale. Notre travail se situe, lui-aussi, dans ce cadre. Son objectif est de faire une réflexion sur la nature du rapport entre l'oral et l'écrit du point de vue de l'énonciation.

L'étude du statut énonciatif des discours médiés par l'ordinateur qui fait objet de notre recherche doctorale nous a amenée à considérer l'opposition entre l'oral et l'écrit en tant que deux phénomènes de nature essentiellement diverse. Beaucoup de discours médiatiques ont ceci de particulier qu'ils combinent plusieurs propriétés apparemment

contradictoires. D'un côté, il s'agit de certains traits typiques d'oralité et de l'autre côté, des paramètres qui sont traditionnellement associés à l'écrit. En se penchant sur le problème du rapport entre l'oral et l'écrit, nous nous sommes demandée quelles sont leurs caractéristiques respectives et sur la base de quels critères on peut concevoir la distinction entre les deux. Ces questions nous semblent fondamentales pour pouvoir comprendre le fonctionnement de l'énonciation dans les espaces médiatiques.

Nous proposons de définir trois niveaux pour distinguer l'oral et l'écrit : la matérialité de l'énoncé, les conditions de production de l'énoncé et la structure de l'énoncé. Nous examinerons ces niveaux dans la suite.

### 1. La matérialité de l'énoncé

Comme point de départ nous prendrons la théorie de C. Blanche-Benveniste. Elle affirme que la seule distinction entre les deux phénomènes est observable au niveau de leurs matérialités, phonique à l'oral, graphique à l'écrit (Blanche-Benveniste 1991 : 52–53). Il nous paraît judicieux de se baser sur ce premier point. Nous croyons effectivement que la différence fondamentale entre les deux stratégies énonciatives, l'oral et l'écrit, découle de la non-correspondance des matériaux phonique et graphique qu'elles utilisent respectivement.

La non-correspondance matérielle dont nous parlons se manifeste sur deux niveaux. Premièrement, il y a non-correspondance des unités minimales qui forment des systèmes d'expression de base, c'est-à-dire la non-correspondance entre les sons et les lettres, les phonèmes et les graphèmes. Un phonème peut être exprimé par plusieurs graphèmes (simples ou complexes), comme c'est le cas du son *O* transcrit par *o*, *ô*, *au*, *eau*, *aux*, *um*, et vice versa, un graphème peut correspondre à des phonèmes différents : *x* correspond à [ks], [gz], [s], [z] (exemples empruntés à Dohalská & Schulzová 1991 : 21).

En deuxième lieu, la non-correspondance matérielle est observable dans l'emploi des «systèmes sémiotiques secondaires» (nous empruntons ici le terme de Mistrík 1997 : 416). La communication orale, faite des sons, implique naturellement l'usage du para-verbal et du non-verbal (l'intonation, l'accent et d'autres éléments supra-segmentaux le mouvement, les gestes, les expressions du visage, la posture, etc.). En revanche, la communication écrite, utilisant les lettres, donne l'importance aux



phénomènes tels que la ponctuation, la typographie et le système de la mise en page.

La matérialité linguistique en tant que critère de distinction de l'oral et de l'écrit est évoquée par plusieurs chercheurs. Mistrík 1997: 407 fait de la matérialité linguistique un des «facteurs objectifs conditionnant le style»<sup>1</sup> (d'autres étant le destinataire, le milieu, le thème, la fonction du discours). Toujours chez Mistrík (1997: 235), on retrouve l'idée de la non-correspondance formulée de façon suivante :

Dans les communications écrites, le mode d'expression est une composante sémantique essentielle du texte. Tout comme la manière de la réalisation phonique peut compléter, souligner, voire modifier fondamentalement le sémantisme des mots dans la communication orale, la manière de la réalisation graphique a un fonctionnement semblable dans la communication écrite<sup>2</sup>.

Findra (2004: 175), qui reprend plusieurs affirmations de Mistrík et les développe pour proposer sa propre théorie stylistique et textuelle, parle dans le même contexte de la forme de l'énoncé. En ce qui concerne l'opposition entre l'oralité et la scripturalité (la forme orale ou écrite), Findra la considère essentielle car l'énoncé oral et l'énoncé écrit se réalisent par des moyens différents (phoniques ou graphiques). On trouve ici un point commun avec Mistrík. Chaque forme de l'énoncé a ses spécificités. C'est le cas surtout si on parle des énoncés oraux non-préparés (spontanés). Findra dit aussi que dans le domaine de la communication courante, l'oralité est plus fréquente. Pourtant, tout comme Mistrík, Findra, lui aussi, considère le problème de l'oralité et de la scripturalité comme faisant partie d'un tout plus général, à savoir de l'ensemble des traits caractéristiques de la situation d'énonciation au sens large, sans y accorder une attention spécifique qui paraît indispensable pour pouvoir poursuivre notre raisonnement.

En se tournant vers la linguistique française, on trouve plus d'études centrées sur le problème. S. Branca-Rosoff fait état de quatre critères de distinction entre l'oral et l'écrit, et la question de la matérialité se trouve à la première place :

[les] énoncés qui passent par le canal oral, les ondes sonores et les énoncés qui passent par le canal graphique. Ce dernier permet de stocker des

<sup>1</sup> Notre traduction du terme «štylotvorné činiteľ» utilisé par Mistrík.

<sup>2</sup> «V písomných prejavoch je spôsob grafického vyjadrenia závažným sémantickým komponentom textu. Ako v ústnom prejave zvuková podoba dokresľuje, podfarbuje alebo až podstatne mení sémantiku slova, tak je schopná fungovať v písomnom prejave grafická podoba» (Mistrík *op.cit.* : 235).

informations et de les transporter à travers le temps et l'espace. [...] Cette distinction plurimillénaire est aujourd'hui relativisée par la numérisation généralisée des informations. (Charaudeau & Maingueneau 2002 : 203)

S. Branca-Rosoff parle du canal oral. Pour désigner le type de matériau linguistique dont on fait usage dans la communication, nous proposons plutôt de se tenir au terme de la « forme de l'énoncé », utilisé par Findra. Parler du canal oral peut s'avérer, à notre avis, peu exact dans la mesure où chaque communication orale passe par plusieurs canaux simultanément. Cette pluricanalité implique le verbal (le son), le para-verbal et le non-verbal. Même à l'écrit, on témoigne d'une pluralité des voies de la transmission de l'information. On pourrait parler de la pluricanalité de l'écrit qui contient l'utilisation des lettres, de la ponctuation, de la typographie, des moyens de la mise en page, en tant que voies parallèles qui contribuent à transmettre le message.

La matérialité linguistique, qui constitue, à nos yeux, le critère de base pour opposer l'oral et l'écrit, est étroitement liée à la perception du message. L'oral et l'écrit sont perçus de façons essentiellement différentes (auditive et visuelle). Comme le dit encore Blanche-Benveniste (1991 : 53), « la disposition graphique en lignes continues pour la prose (éventuellement en lignes irrégulières pour la poésie) qui joue un rôle considérable dans notre perception de l'écrit, n'a rien de comparable à l'oral ». L'écrit se distingue de l'oral par le degré de contrôle que le récepteur est capable d'exercer sur le processus de la perception du message. Evidemment, le degré du contrôle, au cas où il s'agit d'une communication orale est souvent inférieur au degré du contrôle de la perception au cas de la communication écrite. En d'autres termes, le récepteur du message a plus de pouvoir à gérer la stratégie et la vitesse de la lecture qu'il ne peut gérer la perception d'un message perçu à l'ouïe si ce message n'utilise aucun support autre que les ondes sonores. Mistrík affirme (1997 : 413) que dans le cas de la communication écrite, la situation est différente, car le destinataire a la possibilité de diriger le processus de perception — il peut ralentir et accélérer la lecture ou éventuellement retourner en arrière au déjà lu.

## 2. Les conditions de production de l'énoncé

La question qui se pose est celle-ci : est-ce que le critère de la matérialité est le seul pour distinguer les communications orales et les communications écrites ? Ce signifierait qu'il est possible de réduire la définition de

l'oralité et de la scripturalité à une base exclusivement physique. Il paraît pourtant vrai qu'il y a d'autres paramètres énonciatifs qui se prêtent à l'examen et que les phénomènes étudiés sont plus complexes. L'oral et l'écrit, si on les voit comme stratégies énonciatives, dépassent le domaine de la réalisation matérielle. L'un des paramètres à examiner est la co-présence des locuteurs et, par conséquent, la possibilité de l'interlocution (l'échange active entre les partenaires à l'interaction). On pourrait parler aussi de l'énonciation directe et de l'énonciation différée.

L'énonciation qui se fait «en direct» est celle où le temps de l'émission du message par l'émetteur coïncide avec le temps de sa réception par le destinataire. Au cas idéal, l'énonciation directe n'est aucunement médiée, ni par un locuteur vivant (un messenger, un rapporteur, un interprète, etc.) ni par un dispositif technique (le téléphone, l'enregistrement sonore, l'Internet, etc.). S'il y a une médiatisation de quelque type que ce soit, le fonctionnement de l'énonciation se modifie.

L'énonciation directe permet généralement l'échange actif et immédiat des messages entre les locuteurs. Il s'agit alors d'une situation interlocutive. Nous estimons que la possibilité d'interlocution directe est aussi caractéristique de l'oralité que la nature phonique du matériau linguistique. C'est que l'échange direct qui présuppose un partage de temps (et éventuellement d'espace) de l'énonciation connaît le plus souvent une réalisation phonique. Autrement dit, la configuration des paramètres énonciatifs par lesquels se met en place le phénomène de l'oralité est la suivante : le type d'énonciation directe, la co-présence (au moins temporelle) des locuteurs, la possibilité d'interlocution, la non médiatisation du message.

L'énonciation indirecte ou différée est celle où le moment de l'émission du message est antérieur au moment de sa réception. Il n'y a donc pas de coprésence des locuteurs et le destinataire du message n'est pas présent quand l'énonciation d'origine se produit. Il n'y a pas d'interlocution, ni de partage de l'espace-temps situationnel. L'énonciateur, conscient de l'absence du destinataire, conçoit son message autrement. Le choix d'un support (d'un média) capable de fixer le message jusqu'au moment de sa réception devient essentiel. L'énonciation différée exige donc un support écrit ou encore une voix enregistrée. La configuration des paramètres énonciatifs correspondant à une stratégie énonciative scripturale est celle-ci : l'énonciation indirecte (non simultanéité de l'émission et de la réception du message), absence de co-présence des locuteurs, possibilité limitée de l'interlocution, besoin de fixation du message dans le temps.

Le type d'énonciation (directe ou différée), lié à la présence ou l'absence du destinataire dans la situation énonciative, détermine le choix des moyens linguistiques (ainsi que la possibilité de leur substitution par les moyens d'expression appartenant à d'autres systèmes sémiotiques). L'énoncé produit en présence physique de son destinataire est plus économique, car appuyé par le contexte situationnel. En revanche, l'absence du destinataire exige la précision et l'univocité de l'expression.

Nous accordons à ce deuxième niveau de l'opposition de l'oral et de l'écrit une importance presque égale à celle de la matérialité de l'énoncé.

### **3. La structure de l'énoncé**

Nous estimons qu'il existe un troisième niveau — celui-ci étant le plus complexe - sur lequel se manifestent les natures distinctes de l'oral et de l'écrit. Pour l'envisager, il nous faudrait cependant abandonner l'analyse bien délimitée de la situation d'énonciation que nous avons faite jusqu'ici pour considérer l'énoncé en lui-même, en tant que résultat de l'activité énonciatrice.

L'énoncé oral se distingue de l'énoncé écrit par un ensemble de phénomènes que certains désignent par le terme «scories» (Gadet 1989: 35) et que nous appellerons «phénomènes d'oralité» (hésitations, remplissages, pauses, recherches de mots, redites, amorces, anticipations, inachèvements, incomplétudes, incises, parenthèses, autocorrections, raccourcissements, etc.). C'est la présence de ces phénomènes qui est propre aux communications orales spontanées, ceux-ci étant presque absents dans les communications écrites. Ce troisième niveau est d'une complexité évidente et notre intérêt immédiat n'est pas de l'analyser au fond. Cela signifierait de prêter une attention nécessaire à toutes les marques du style parlé du point de vue de la phonétique, de la morphosyntaxe et du lexique.

### **4. Les discours «mixtes» du point de vue de l'oralité et de la scripturalité**

Après avoir esquissé les critères qui pourraient servir à distinguer les conditions de production des communication orales et écrites, la nature du matériau linguistique, le caractère du processus de l'énonciation et la structure de l'énoncé, nous aimerions souligner que les discours dans leur diversité rentrent rarement dans les catégories idéales telles

que nous les avons délimitées ci-dessus. Il faut évoquer l'existence des discours que nous appellerons «mixtes». Il s'agit des discours, comme le dit très bien Mistrík (1997:418), qui combinent les caractéristiques des communications orales et des communications écrites. Cette catégorie intermédiaire est constituée notamment par des communications originellement écrites reproduites par la voie orale (oralisées) ou encore des communications originellement orales reproduites par écrit (scripturalisées). On constate très souvent que les messages oralisés portent des traits caractéristiques de l'écrit trahissant leur énonciation d'origine, et vice versa, les communications transmises par écrit portent des marques de leur énonciation qui a d'abord été orale. Dans la catégorie des discours ainsi contaminés entrent, par exemple, des textes diffusés par la radio ou par la télévision, des conférences lues, des brouillons, des transcriptions des enregistrements sonores, ainsi que différents types des communications médiées par l'ordinateur et par l'Internet, dont les échanges en temps réels dans les espaces de discussion en ligne (le chat).

Le statut énonciatif mixte (oralo-écrit) de certains discours médiés par Internet, qui peut être attribué à leurs conditions de production spécifiques, a pour conséquence de nombreuses particularités aux niveaux morpho-syntaxique et textuel de ces discours-là. C'est pour pouvoir examiner, dans la suite de notre recherche, ces spécificités, que nous avons voulu faire cette remarque sur la distinction entre l'oralité et la scripturalité.

### Bibliographie

- Blanche-Benveniste, C. (1991) : Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains. *Langue française* 89 : 52-71.
- Charaudeau, P. & D. Maingueneau (2002) : *Le dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Dohalská, M. & O. Schulzová (1991) : *Fonetika francouzštiny*. Praha : SPN.
- Findra, J. (2004) : *Štylistika slovenčiny*. Martin : Osveta.
- Gadet, F. (1989) : *Le français ordinaire*. Paris : Armand Colin.
- Mistrík, J. (1997) : *Štylistika*. Bratislava : SPN.

## PARLER EN ÉCRIVANT : LE LEXIQUE DES INTERNAUTES FRANÇAIS

MIECZYŚLAW GAJOS

Université de Łódź  
ul. Sienkiewicza 21  
90-114 Łódź  
Pologne  
migaj@wp.pl

**Abstract:** On-line “chat” communication combines elements of speech and writing. Specific lexical forms arise which characterize such cyberspeech. The paper provides an analysis of lexical forms underlying the discourse of on-line chats. It also attempts to answer the question of whether native forms of on-line communication should be tackled as part of foreign language teaching.

**Keywords:** word formation, cyberspeech, lexical reductions, glottodidactics, on-line chat

### 1. Internet, le cyberlangage et la didactique du FLE

En didactique des langues vivantes, l'intérêt pour Internet est aujourd'hui incontestable. Le net reste non seulement une source inépuisable d'informations sur la langue-cible et sur le ou les pays où l'on parle cette langue, mais c'est avant tout un moyen qui permet d'entrer en contact direct avec les natifs sans quitter une salle de cours, sa maison, son pays. C'est un instrument qui permet de mettre immédiatement en œuvre les moyens linguistiques travaillés pendant un cours de langue. Les apprenants peuvent non seulement communiquer avec les natifs en réutilisant leur bagage linguistique acquis antérieurement, mais ils peuvent également observer les stratégies et les outils utilisés par les natifs pour se parler et/ou pour s'écrire. Les messages échangés par les natifs de langue française sur le net diffèrent souvent de ceux que l'on

trouve dans les manuels de langue ou que l'on entend et lit pendant un cours de français langue étrangère. Internet pourrait donc constituer une source complémentaire d'informations sur la langue et dans la langue qu'on enseigne à des apprenants étrangers.

L'observation des énoncés produits sur le chat et les échanges avec les interlocuteurs natifs permettent un enrichissement linguistique dans le domaine de chaque sous-système de langue enseigné et de chaque compétence de langue à acquérir.

Étant donné la complexité du problème concernant les possibilités d'utilisation d'Internet dans la didactique des langues vivantes, nous avons décidé de réduire notre étude à l'analyse du lexique d'internautes français qu'ils utilisent dans leurs conversations sur le chat.

«Chater»/ ou «chatter»<sup>1</sup> (de l'anglais : *Internet Relay Chat—IRC*), c'est échanger des messages en direct, en temps réel, mais en utilisant un code écrit et non oral. On cause en écrivant. Dans le B.O. publié en 1999<sup>2</sup> on propose de remplacer le mot «chat» emprunté à l'anglais par une appellation française : «logiciel de causette». On utilise aussi la notion de «messagerie instantanée».

L'échange immédiat des énoncés écrits sur le chat est un mode de communication proche de celui des messages verbaux réalisés à l'oral. Le chat installe donc les interlocuteurs dans une vraie situation de face à face communicatif. Le besoin de répondre immédiatement à un cyber-interlocuteur assis devant son ordinateur, dans le même espace temporel, impose l'utilisation de formes qui assurent une communication rapide. Actuellement, il est également possible de dialoguer sur le chat à travers l'oral ou l'audio-visuel en utilisant une webcam. Néanmoins, les premiers contacts entre les cybernauts se font le plus souvent par l'écrit, qui reste le moyen de communication privilégié. Ce sont donc ces messages écrits réalisés par des chateurs français qui constituent l'objet de notre analyse.

On peut facilement remarquer que le dialogue sur le chat ressemble à un dialogue oral mais réalisé à l'aide d'un code écrit. Ce code écrit diffère énormément de celui que l'on trouve dans la presse ou dans les manuels de français et il s'adapte aux exigences de communication dans un espace virtuel. La rapidité des échanges verbaux et le nombre limité de signes linguistiques à utiliser sont à la source de toutes sortes de modifications et de créations nouvelles que l'on observe aussi bien au niveau lexical qu'au niveau morphosyntaxique. Certaines formes du

<sup>1</sup> Ou : *t'chater/t'chatter*.

<sup>2</sup> Bulletin officiel 14/8 avril 1999.

lexique sont empruntées directement au français parlé courant et populaire, d'autres ont été créées spécialement pour satisfaire les besoins de communication dans le cyberspace. On peut facilement trouver dans les énoncés des natifs échangés sur le net des unités lexicales et des structures d'énoncés spécifiques au cyberlangage français. Dialoguer en français sur le chat demande une initiation solide en cyberlangue qui, comme l'a dit A. Déjond :

[...] n'est pas une sous-langue, mais un langage parallèle [...], une sorte de mélange entre l'oral et l'écrit, un style oratoire bousculé par la vitesse, chamboulé dans ses règles et ses conventions<sup>3</sup>.

## 2. Le lexique des chateurs français

Pour analyser les créations lexicales dans le cyberlangage français, nous avons procédé à un dépouillement d'un corpus se composant de dialogues échangés par les jeunes Français âgés de 18 à 25 ans sur le chat de [www.voila.fr](http://www.voila.fr).

### 2.1. Pour l'écriture phonétique ?

Tous ceux qui apprennent le français connaissent des difficultés liées à l'acquisition des relations entre la phonie et la graphie. L'écart considérable entre l'oral et l'écrit en français contemporain s'explique par les évolutions différentes qu'ont subies au cours des siècles précédents la langue parlée d'un côté et la langue écrite de l'autre.

Dans la cyberlangue, l'orthographe se simplifie et va vers la transcription des sons du langage, tout en privilégiant la forme orale des énoncés. Ainsi, le cyberlangage français s'approche-t-il d'un système orthographique qui respecte les conditions fondamentales d'une graphie phonétique :

- (1) a. à chaque phonème un graphème
- b. à chaque graphème un phonème
- c. aucun graphème vide

En appliquant les trois règles ci-dessus, les internautes français ont donc tendance à écrire comme ils parlent, en transcrivant avec les lettres de l'alphabet latin «leur prononciation».

<sup>3</sup> A. Déjond : *La cyberlangue française*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2002 : 18.



Ainsi, une phrase :

- (2) *Je suis ouvert à tout.*  
 réalisée à l'oral : [ʃɥiuvɛratu]  
 sera retranscrite : *Chui ouver a tou.*

On observe, à côté d'une simplification de nature phonique : [ʃɥi] au lieu de [ʒəʃɥi], la suppression des graphèmes à caractère morphogrammique ou étymologique, comme le *-t* dans les mots : *ouvert* et *tout*. On omet aussi des signes diacritiques, dans notre exemple : *-a* pour le *-à*.

Pourtant, on garde souvent un accent aigu sur un *-e* pour marquer qu'il est prononcé :

- (3) *ya dé ga du 91 ?* [jadega du. . .] (*Il y a des gars du 91 ?*)

On utilise le *-é* dans la transcription bien qu'il ne corresponde pas toujours à un «e fermé» :

- (4) *fait* > *fě*  
*c'est/sais/sait* > *cé/sé*  
*mais* > *mé*  
*vais* > *vé*, etc.

Dans la transcription de l'oral, les cybernautes français utilisent souvent des graphèmes simples par lesquels ils font remplacer des graphèmes composés qui font partie du système graphique français traditionnel.

Ainsi, les graphèmes *-au*, *-eau* seront remplacés par le graphème : *-o*.

- (5) *Chui pa bo.* (*Je ne suis pas beau.*)  
*t'e o bau ?* (*Tu es au babut ?*)

De même, on remplacera les graphèmes : *cc*, *qu*, *que*, *cb*, *ck* par le graphème *k* pour noter le son [k].

- (6) *okeupe* (*Occupé.*)  
*tu fe koi* (*Tu fais quoi ?*)  
*tu m'mank* (*Tu me manques.*)  
*pa la tekno* (*Pas la techno.*)  
*bouf ton biftek* (*Bouffe ton bifteck.*)

Les énoncés ci-dessous permettront de mieux saisir le caractère phonétique de l'écriture adoptée par les cybernautes français.

- |     |                                 |                                      |
|-----|---------------------------------|--------------------------------------|
| (7) | <i>ce dung skidiž</i>           | (C'est dingue ce qu'ils disent.)     |
|     | <i>ché pa skila</i>             | (Je ne sais pas ce qu'il a.)         |
|     | <i>ché pa tro</i>               | (Je ne sais pas trop.)               |
|     | <i>kise ou s'trouv sa barak</i> | (Qui sait où se trouve sa baraque ?) |
|     | <i>mameuf<sup>4</sup>veu pa</i> | (Ma meuf ne veut pas.)               |
|     | <i>pourkoi pa</i>               | (Pourquoi pas ?)                     |
|     | <i>ta kel age</i>               | (Tu as quel âge ?)                   |
|     | <i>taka m'aple</i>              | (Tu n'as qu'à m'appeler.)            |
|     | <i>tore sa foto</i>             | (Tu aurais sa photo ?)               |
|     | <i>yapaketoi</i>                | (Il n'y a pas que toi.)              |

## 2.2. Les réductions lexicales

Dans le cyberlangage français, tout comme en français parlé courant, on peut relever beaucoup de mots tronqués soit par apocope soit par aphérèse. Le premier type consiste en la suppression des syllabes finales d'un mot tandis que l'autre type s'opère sur les syllabes initiales.

- (8) Apocope :
- |               |   |                       |
|---------------|---|-----------------------|
| <i>ado</i>    | < | <i>adolescent</i>     |
| <i>anniv</i>  | < | <i>anniversaire</i>   |
| <i>cafet</i>  | < | <i>cafétéria</i>      |
| <i>cam</i>    | < | <i>caméra</i>         |
| <i>celi</i>   | < | <i>célibataire</i>    |
| <i>deg</i>    | < | <i>dégoûtant</i>      |
| <i>dej</i>    | < | <i>déjeuner</i>       |
| <i>d'hab</i>  | < | <i>d'habitude</i>     |
| <i>extra</i>  | < | <i>extraordinaire</i> |
| <i>fac</i>    | < | <i>faculté</i>        |
| <i>formid</i> | < | <i>formidable</i>     |
| <i>instit</i> | < | <i>instituteur</i>    |
| <i>okase</i>  | < | <i>occasion</i>       |
| <i>proch</i>  | < | <i>prochain</i>       |
| <i>prof</i>   | < | <i>professeur</i>     |
| <i>resto</i>  | < | <i>restaurant</i>     |
| <i>sal</i>    | < | <i>salut</i>          |
| <i>super</i>  | < | <i>superbe</i>        |

<sup>4</sup> *meuf* < verlan de : *femme*.

Certains mots apocopés peuvent être munis de nouveaux suffixes. La resuffixation après troncation est un procédé formel typiquement argotique.

(9) Apocope + resuffixation :

<i>cinéma</i>	>	<i>cin + oche</i>	>	<i>cinoche</i>
<i>directement</i>	>	<i>direct + o</i>	>	<i>directo</i>
<i>gratuitement</i>	>	<i>grat + os</i>	>	<i>gratos</i>
<i>matériel</i>	>	<i>mat + os</i>	>	<i>matos</i>
<i>rapidement</i>	>	<i>rapid + os</i>	>	<i>rapidos</i>
<i>tranquillement</i>	>	<i>tranquill + os</i>	>	<i>tranquillos</i> (ou <i>trankilos</i> )

(10) Aphérèse :

<i>blème</i>	<	<i>problème</i>
<i>cart</i>	<	<i>rencart</i> (arg. <i>rendez-vous</i> )
<i>lut</i>	<	<i>salut</i>
<i>net</i>	<	<i>internet</i>
<i>ricain</i>	<	<i>américain</i>
<i>zic</i>	<	<i>musique</i>

À côtés de formes lexicales tronquées, dans le cyberlangage des natifs français, on retrouvera facilement des sigles et des abréviations rendant l'échange de leurs énoncés plus dynamique.

À présent, regardons donc de près les sigles et abréviations formés à partir de mots et de syntagmes français également utilisés dans les textes parlés et écrits produits par les natifs en français courant. Ainsi, ni la siglaison ni l'abrègement ne constituent-ils la spécificité du cyberlangage, car ces procédés formateurs sont connus dans le lexique français depuis très longtemps. Il faut cependant remarquer leur très haute fréquence d'emploi dans le cyberfrançais, indépendamment de l'âge et du statut socioprofessionnel des interlocuteurs.

Pour demander l'âge, le sexe et le lieu d'habitation de leur interlocuteur, les chateurs utilisent par exemple un sigle qui permet la prise de connaissance à l'aide de trois lettres seulement :

(11) *ASV*<sup>5</sup> — *âge ? sexe ? ville ?*

Comme nous l'avons déjà dit, grâce à l'emploi des sigles et des abréviations, l'échange des messages devient dynamique : on communique

<sup>5</sup> Sigles et abréviations sont d'habitude notés sans points abrégatifs. On les transcrit avec majuscules : *ASV* ou avec minuscules : *asv*.

plus de choses en moins de signes et en moins d'espace. On peut appliquer les procédures de siglaison et d'abréviation à tous les mots, et leur formation dépend seulement de la créativité des cybernautes.

Nous présentons ci-dessous une liste sélective des sigles et des abréviations rencontrés dans l'argot d'internet.

(12) <i>âge, sexe, ville</i>	>	<i>ASV/asv</i>
<i>à bientôt</i>	>	<i>ABT</i>
<i>à la prochaine</i>	>	<i>ALP</i>
<i>bises à tous</i>	>	<i>BAT(S)</i>
<i>bonjour</i>	>	<i>bjr</i>
<i>bonsoir</i>	>	<i>bsr</i>
<i>ça baigne (ça va)</i>	>	<i>CB</i>
<i>cheveux</i>	>	<i>chvx</i>
<i>ça va bien</i>	>	<i>CVB</i>
<i>dans</i>	>	<i>ds</i>
<i>femme</i>	>	<i>F</i>
<i>homme</i>	>	<i>H</i>
<i>même</i>	>	<i>mm</i>
<i>mort de rire</i>	>	<i>mdr/mtdr</i>
<i>message</i>	>	<i>msg/msge</i>
<i>parce que</i>	>	<i>pcq</i>
<i>Paris</i>	>	<i>Prs</i>
<i>pété de rire</i>	>	<i>pdr/ptdr</i>
<i>pour</i>	>	<i>pr</i>
<i>pourquoi</i>	>	<i>pq/pk/pkoi</i>
<i>prend(s)</i>	>	<i>prnd</i>
<i>privé</i>	>	<i>PV</i>
<i>problème</i>	>	<i>pb/pblm</i>
<i>quand</i>	>	<i>qd</i>
<i>quel</i>	>	<i>ql</i>
<i>rendez-vous</i>	>	<i>RV</i>
<i>salut</i>	>	<i>slt/slu</i>
<i>s'il te plaît</i>	>	<i>STP</i>
<i>s'il vous plaît</i>	>	<i>SVP</i>
<i>téléphone</i>	>	<i>T</i>
<i>toujours</i>	>	<i>tjrs</i>
<i>tous</i>	>	<i>ts</i>
<i>tout(es)</i>	>	<i>tt(es)</i>
<i>tout va bien</i>	>	<i>TVB</i>
<i>vieux (parents)</i>	>	<i>vx</i>
<i>yeux</i>	>	<i>yx</i>

### 2.3. Les emprunts

Les mots d'origine étrangère s'introduisent facilement dans l'argot des chateurs français. Le fait de communiquer avec des cybernautes du monde entier facilite le passage d'éléments lexicaux d'une langue à l'autre.

Le cyberlangage français est avant tout «contaminé» par les emprunts anglais ce qui n'étonne pas étant donné les origines d'Internet. Les anglicismes font partie des habitudes langagières des cybernautes et sont utilisés non seulement par les jeunes adolescents mais aussi par les adultes. L'utilisation hétérogène des anglicismes fait preuve d'une forte assimilation des unités lexicales empruntées à l'anglais dans le cyberfrançais. Certains mots et expressions sont déjà couramment utilisés en français parlé par les natifs de tous âges.

Il faut donc remarquer que les emprunts lexicaux anglais ne constituent pas une particularité de l'argot d'Internet mais qu'ils font partie des pratiques parlées, et des parlars argotiques en général.<sup>6</sup>

Sur le net, les anglicismes sont souvent utilisés dans leurs formes pleines et/ou abrégées.

Outre les emprunts anglais, le cyberfrançais accepte facilement des mots empruntés à d'autres langues, surtout à l'italien et à l'espagnol. Ce sont avant tout quelques mots de politesse et des interjections qui sont utilisés par des chateurs pour remplacer leurs équivalents français, généralement plus longs que les emprunts.

Le tableau synoptique (p. 179) ci-dessous regroupe quelques emprunts anglais, italiens et espagnols retenus dans des conversations réalisées par des jeunes français.

### 2.4. Formations ludiques

Les internautes qui dialoguent sur le net aiment créer des unités lexicales sous formes de rébus composés de chiffres et de lettres. Nous en avons vu quelques-uns parmi les emprunts anglais cités dans le tableau ci-dessus : *U2*, *4YOU*, *B4*, etc.

Ce type de formation lexicale à caractère ludique est utilisé par les chateurs non seulement pour impressionner ou divertir l'interlocuteur mais aussi pour des raisons purement économiques. L'énoncé : *Quoi de neuf?* composé de 13 caractères, y compris les espaces qui séparent les mots, peut être réduit à 5 caractères seulement : *koi29*. Les internautes

<sup>6</sup> Voir : L.-J. Calvet : *L'argot*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : PUF, 1999.

Tableau 1.  
Les emprunts lexicaux dans le cyberlangage français

L'ANGLAIS	L'ITALIEN	L'ESPAGNOL
<i>OK, oki</i> 'd'accord, entendu' (ang. <i>all correct</i> )	<i>basta</i> 'ça suffit, arrête' <i>ciao</i> 'salut, à bientôt'	<i>hola</i> 'salut'
<i>thanks, tnx, tnks</i> 'merci'	<i>prego</i> 's'il te plaît'	
<i>tvm, tyvm</i> 'merci beaucoup' (ang. <i>Thank You Very Much</i> )	<i>presto</i> 'dépêche-toi, vite'	
<i>bye</i> 'salut, au revoir'	<i>scusi</i> 'excuse-moi'	
<i>CU</i> 'au revoir, à la prochaine' (ang. <i>See You</i> )		
<i>cool</i> 'tranquille'		
<i>ballo</i> 'salut'		
<i>IC</i> 'je vois, je comprends' (ang. <i>I See</i> )		
<i>ILY</i> 'je t'aime' (ang. <i>I Love You</i> )		
<i>kiss</i> 'bise/bisou'		
<i>lol</i> 'je ris' ou 'je plaisante' (ang. <i>Laughing Out Loud</i> )		
<i>look</i> 'regarde'		
<i>MG</i> 'je dois m'en aller' (ang. <i>Must Go</i> )		
<i>MYB</i> 'allez, bouge un peu' (ang. <i>Move Your Body</i> )		
<i>NP</i> 'pas de problème' (ang. <i>No Problem</i> )		
<i>please</i> 's'il te (vous) plaît'		
<i>room</i> 'salon'		
<i>sorry</i> 'excuse-moi'		
<i>Y/YR</i> 'ton/votre' (ang. <i>your</i> )		
<i>4YOU<sup>7</sup></i> 'pour toi' (ang. <i>For You</i> )		
<i>B4</i> 'avant' (ang. <i>Before</i> )		
<i>B4N</i> 'salut et à bientôt' (ang. <i>Bye For Now</i> )		
<i>F2F</i> 'Rendez-vous, tête à tête' (ang. <i>Face to Face</i> )		
<i>U2</i> 'toi aussi' (ang. <i>You Too</i> )		

jouent donc avec la langue non seulement au niveau du contenu des messages mais aussi au niveau de leur forme.

Analysons quelques messages-rebus formés soit avec des lettres soit avec des chiffres et des lettres.

<sup>7</sup> On rencontre aussi des emprunts lexicaux anglais : mots et expressions composés de chiffres et de lettres.

(13) <i>C mor ici</i>	$C [se] > c'est [sɛ]$	( <i>C'est mort ici.</i> )
<i>alor tu C</i>	$C [se] > sais [sɛ]$	( <i>Alors, tu sais ?</i> )
<i>G du sortir</i>	$G [ʒe] > j'ai [ʒe]$	( <i>J'ai dû sortir.</i> )
<i>moi osi j'M</i>	$M [ɛm] > aime [ɛm]$	( <i>Moi aussi, j'aime.</i> )
<i>T'OQP?</i>	$T [te] > Tes < tu est [te]$	
	$O [ɔ] + Q [ky] + P [pe] > occupé$	( <i>Tu es occupé ?</i> )
<i>je V bien</i>	$V [ve] > vais [ve]$	( <i>Je vais bien.</i> )
<i>t'a 1 pote</i>	$1 [œ] > un [œ]$	( <i>Tu as un pote ?</i> )
<i>a 2MI</i>	$2 [dø] + M [m] + 1 un [œ]$	( <i>A demain.</i> )
<i>on va o 6né</i>	$6 [si] > ci [si] + né [ne]$	( <i>On va au ciné.</i> )

### 3. Conclusion

L'analyse des formes lexicales utilisées par les internautes français démontre que certains mots sont directement empruntés au français parlé courant et populaire, tandis que d'autres sont créés au fur et à mesure pour satisfaire les besoins de la communication dans le cyberespace.

Les dialogues de clavier à clavier entre les internautes français peuvent donc fournir aux apprenants étrangers des rudiments du cyberlangage français.

Comme l'a remarqué Thierry Vanel :

dans le cadre du Chat, l'élève a envie de communiquer parce que son correspondant est là en direct et qu'il attend une réponse immédiate sur le sujet abordé<sup>8</sup>.

La connaissance des formes lexicales qui ont fait l'objet de notre analyse pourrait rendre cette communication plus efficace et rapide. La richesse des formes du vocabulaire que l'on rencontre dans le langage des cybernautes français demande évidemment un entraînement systématique pour pouvoir suivre les discussions et les conversations en cyberlangue française. Si l'on veut enseigner une langue étrangère actuelle, usuelle, une langue qui se parle et qui s'écrit, il faudrait accorder un peu plus de place au cyberfrançais pendant des cours de FLE et inviter les élèves à aller sur le chat français pour y observer les modes d'échanges verbaux entre les natifs.

<sup>8</sup> T. Vanel : *Guide du cybercours, le multimédia et les profs*, Paris : Didier 2000 : 65.

## LE MONOLOGUE INTÉRIEUR —UNE TECHNIQUE DE L'INTROSPECTION

ANDRÁS DÉSFALVI-TÓTH

Université de Pannonie, Veszprém  
Département d'Études Françaises  
Vár utca 39.  
H-8200 Veszprém  
Hongrie  
desfalvi@almos.vein.hu

**Abstract:** Stream of consciousness is the manifestation of verbality in writing. Through the narrative technique of stream of consciousness, the writer has the opportunity to use the a very personal tone. This study examines three short stories by Valéry Larbaud, the French writer and translator, which are characterized by this unique symbiosis of verbality and orality. This narrative technique is mainly suitable for the depiction of feelings and thoughts and not the narration of events. Its striking structural feature is the incoherent composition of sentences. Larbaud attributed great significance to narration carried out with the technique of stream of consciousness. The heroes of the three Larbaud short stories, which are in the scope of this study, have emotional problems to solve. The main topic of their “audible thinking” is the problem of faithfulness and the spiritual and physical distances between man and woman. Journey through time and space often gives the impression of a film script: the narrator depicts past and imaginary future in incoherent structured sentences which resemble the form of snapshots.

**Keywords:** Valéry Larbaud, stream of consciousness, Italy, introspection, camera

Devant les curieux qui s'intéressent à la «symbiose» de l'oralité et du langage écrit dans les productions littéraires s'ouvre un domain, celui du monologue intérieur, pour lequel certains auteurs ont une prédilection particulière. Il ne s'agit certainement pas d'un choix purement esthétique, indépendant des dispositions psychiques de ces auteurs. L'existence du monologue intérieur—appartenant par sa forme au langage écrit, mais en même temps étroitement lié à l'expression verbale des



idées — est assurée par l'étrange «ambiguïté génétique» qui forme le sujet de cette présente étude.

L'auteur dont l'œuvre nous sert de texte de référence est ami d'André Gide et de Saint John-Perse, et fait partie du groupe des auteurs qui lancent la *Nouvelle Revue Française*. Il s'agit bien de Valéry Larbaud qui, dans son journal intime de 1904–1912, adopte cette nouvelle technique lui permettant de suivre de très près la vie intérieure de son héros. Le ton confidentiel, introspectif qui caractérise cette technique reflète l'effort de l'auteur de transcrire les méandres de la quête spirituelle du personnage, ainsi que le goût de Larbaud pour les romans d'introspection sans intrigue. Du nouveau chemin du romancier résulte une conséquence syntaxique impressionnante : l'auteur va souvent renoncer à la phrase bien construite du roman traditionnel pour des propositions elliptiques. Un besoin intérieur de Larbaud s'accomplit alors à travers le choix conscient d'une technique narrative.

Certes, le monologue intérieur se prête à merveille à l'analyse des sentiments, mais il convient moins à la description des actions. Dans le cas de Valéry Larbaud, le mécanisme de la nouvelle technique s'observe avant tout dans le «domaine secret» de l'auteur : dans les trois nouvelles publiées aux éditions de la *Nouvelle Revue Française* en 1923, qui sont en fait les trois épisodes de sa vie.

La première nouvelle intitulée *Amants, heureux amants...* est éponyme du recueil et nous fait connaître le jeune Felice Francia qui contemple au petit matin les corps endormis de sa maîtresse et d'une amie de celle-ci. Il songe aux premiers temps de sa liaison avec Inga, et pense à l'avenir qu'il voudra connaître sans elle. Le récit se présente sous la forme d'une longue réflexion du jeune homme à ce que ses relations avec les femmes signifient pour lui.

La deuxième nouvelle a comme titre *Mon plus secret conseil...* C'est l'histoire admirable du jeune Lucas Lethel fuyant sa maîtresse qu'il a eu l'imprudence d'emmener avec lui en voyage en Italie. Après une rencontre avec Irène, jeune fille respectable qu'il veut épouser, Lucas est profondément gêné de la présence d'Isabelle qu'il pense ramener à son mari.

*Beauté, mon beau souci...*, troisième récit en question, met en scène Marc Fournier, jeune Français qui entretient à Chelsea un ménage tenu par Edith Crosland, veuve et mère de Queenie adolescente. D'abord amant de la mère, Marc tombe amoureux de la fille et se trouve ainsi dans une «bourgade du Tendre qui s'appelle Possession-Paisible». Également par cette dernière allusion nette que fait Larbaud sur le modèle

exemplaire de la littérature d'introspection — à savoir la *Clélie* de Mlle de Scudéry — le champ est bien délimité : à travers l'histoire des trois « mariages de marin » se dévoilent le regard et la présence même de Valéry Larbaud qui se donne à l'art d'aimer et d'être aimé. On retrouve dans ces textes son goût pour la femme, pour la diversité de la femme, et aussi pour le dépaysement. Notre auteur n'a jamais caché son idée concernant les femmes qui sont pour lui comme les villes : il faut déménager pour en posséder de nouvelles ; mais avec le fort sentiment de la nostalgie pour les précédentes. Robert Mallet qui annote les nouvelles dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade résume les trois récits sous le titre fictif : « Valéry Larbaud ou le touriste du cœur »<sup>1</sup>. Effectivement, on doit attribuer peu d'importance au fait que les récits en question sont difficilement classables dans un genre littéraire précis. Sont-ils des ébauches de romans ou bien des romans condensés ? Les trois textes — à la limite de la nouvelle, de l'essai et du récit autobiographique — sont reliés entre eux par la communauté d'inspiration et de ton : par le souci de l'auteur, précisé par Larbaud-même. *Beauté, mon beau souci*... — il y reprend un vers de Malherbe — annonce la préoccupation de poursuivre l'amour plutôt que la femme, celle-ci n'étant que le moyen d'atteindre le sentiment. Un autre secret du bonheur est la poursuite du désir toujours renouvelé ; car les désirs épuisés ne font que transformer la nostalgie en tristesse accablante.

*Amants, heureux amants*... et *Mon plus secret conseil*... se rapprochent plus étroitement par leur propre forme : ils sont deux longs monologues, alors que dans *Beauté, mon beau souci*... se succèdent les discours dialogués et la narration à la première personne du singulier.

Nous nous penchons maintenant sur le texte intitulé *Mon plus secret conseil*... afin de pouvoir examiner de plus près la technique de narration qu'est le monologue intérieur et que Valéry Larbaud a adoptée pour une partie considérable de son œuvre. La nouvelle en question se présente en tant qu'un seul voyage en train du jeune Lucas Letheil : un voyage dans l'espace mais surtout dans le temps. Elle est l'histoire d'une fuite, et en même temps elle prouve nettement le goût de Larbaud pour la modernité dans l'art, dans le sens où elle annonce certains procédés scéniques des grands cinéastes, tel un Antonioni, par exemple. Certains passages évoquent le scénario d'un film, l'état primitif d'un cadre qui va s'éclorre dans la succession d'images sur l'écran, mais qui n'est — sous forme écrite — que croquis, indications du metteur en scène en marge du scénario : « [...] je veux me lier à cette délicieuse colonne (la forme

<sup>1</sup> V. Larbaud : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1958 : 1237.

vue de côté, comme dans la danse : le beau flanc, le pas suspendu, un bras levé). *Ralentissement— aiguillage— à-coups— plusieurs voies— une grande gare défile— buffet. Ah, c'est ça, Potenza ?*»

Grâce à la technique du monologue intérieur tout va se subordonner à la « caméra » du protagoniste : lieu et temps n'existent qu'à travers son « objectif ». Il nous fait voir et percevoir la réalité dans un aspect particulier ; notamment dans celui de l'homme déçu de son amour pour une femme (Isabelle), mais en même temps impatient devant la promesse du futur amour (avec Irène). Les sauts dans la narration des événements sont sans fin : le présent de la narration et le passé à méditer s'entremêlent, tout comme le présent et l'avenir à imaginer, à inventer. « Et ainsi je sortais de ces pensées, de cette retraite [...] comme un conteur, qui après avoir jeté un regard vers la fenêtre, reprend son récit. » Et encore : « Où était-il donc du rouleau des souvenirs ? [...] Ah : il allait revoir la première « crise », rue Berthollet, deux jours avant le départ. » La rétrospection étant un mot-clé de cette technique de narration, non seulement le mode de nous faire voir la réalité est une caractéristique propre du monologue intérieur, mais aussi le style que nous allons nommer « mode d'emploi » et qui consiste à intercaler dans le texte, entre parenthèses, de courtes phrases semblables aux notes qu'on fait dans son carnet en deux secondes afin de retenir une idée importante. Dans le texte de Larbaud, cela apparaît comme un dialogue — du protagoniste monologuant — avec soi-même. Pour empêcher que le monologue tombe dans la monotonie, Larbaud se sert parfois du « dédoublement » du personnage de Lucas qui s'apostrophe, se pose des questions et se donne des conseils, tout comme s'il discutait avec un ami confident. Aussi la syntaxe renforce cette idée de l'identité en quête : d'une phrase à l'autre, « je » devient « il », et le contraire. Les indices de la personne, les références à la personne du narrateur se changent et varient à la première et à la troisième personne du singulier : « Le train même semble sur le point de s'arrêter. On entre en gare de Salerne. « Senta, quanti minuti si ferma qui ? Bene. Grazie. » J'ai le temps d'aller au buffet prendre un panier, et d'acheter un horaire. Il saute sur le quai. » Et si on prend la fin, la toute dernière page du texte, on entend Lucas se parler, sous forme d'une représentation parfaite et réaliste de l'état entre la veille et le rêve. Les syntagmes et les phrases entrecoupés rendent parfaitement l'atmosphère du moment où l'on s'endort : l'idée reste inachevée, on en commence peut-être une autre sans avoir terminé la précédente et sans aucun lien logique. D'un moment à l'autre la conscience cesse d'exercer son contrôle sur nos idées et nos mots : on voltige sur les confins de la réalité et des rêves jusqu'à ce qu'on tombe dans l'océan des images oniriques.

En ce qui concerne la prédilection de l'auteur pour le monologue intérieur, il faut savoir que cette nouvelle technique de narration est l'armature d'*Ulysses* de James Joyce pour qui Larbaud portait une profonde sympathie en tant qu'homme privé et écrivain aussi. Or, *Amants, heureux amants...* est dédié à l'écrivain irlandais<sup>2</sup> que Larbaud pense devoir remercier pour le nouveau procédé narratif. La loyale rectification de Joyce a appris à Larbaud que l'auteur irlandais n'a fait que s'inspirer lui-même d'une œuvre parue en revue en 1887 : le roman en question, dont l'auteur était Edouard Dujardin, avait comme titre *Les Lauriers sont coupés*. Larbaud enthousiasmé a vite écrit à Dujardin qu'il exaltait dans son courrier comme novateur d'importance suprême dans l'histoire littéraire. On peut imaginer le bonheur du romancier français tombé dans l'oubli lorsqu'il a lu la lettre flatteuse de Larbaud. Comme souvent dans sa carrière, Valéry Larbaud s'empressait d'exprimer son admiration pour cette nouvelle technique de narration dans un article paru dans *La Revue Européenne* : il y oppose « récit démodé » et « monologue intérieur », et affirme que dans très peu de temps tout livre d'expression psychologique-lyrique devra connaître la forme du monologue intérieur afin d'éviter l'« aspect ancien ». Il s'agit, en effet, d'un genre de dialogue nouveau où l'écrivain se libère de la mention traditionnelle des interlocuteurs au début des répliques. La toute première référence de Larbaud est l'écrivain grec, Lucien de Samosate (Loukianos, Ier siècle), admiré par les modernes, tels que Fontenelle et Diderot<sup>3</sup>.

La technique du monologue intérieur devient élément essentiel du style larbaldien : il lui prête une allure saccadée, souvent entrecoupée de retiresces, de points de suspension, de haltes. Cependant ; nous ne partageons pas l'avis de certains critiques qui trouvent ce procédé narratif « de marque tout à fait italienne »<sup>4</sup>. Certes, le langage larbaldien est un modèle de la transparence de l'idée, ainsi que de la clarté de l'expression. Néanmoins, nous trouvons que l'influence de l'Italie sur l'écriture de Valéry Larbaud ne peut pas se résumer uniquement et avant tout dans l'influence du style, même si dans les œuvres d'inspiration italienne de Larbaud (*Lettre d'Italie*, *Une journée*, *Le vain travail de voir divers pays*, etc.) la technique du monologue intérieur réapparaît en harmonie avec d'autres types de la narration, et contribue ainsi à former une sorte de « Cahier italien » reflétant l'« âme italienne » de Valéry Larbaud.

<sup>2</sup> « To James Joyce, my friend, and the only begetter of the forme I have adopted in this piece of writing. »

<sup>3</sup> Voir les notes d'*Allen* faites par Larbaud, in *op.cit.* : 765.

<sup>4</sup> Cf. La conclusion de O. Ruggiero : *Valéry Larbaud et l'Italie*, Paris, Nizet, 1963.

## L'INTERACTION DE L'ORAL ET DE L'ÉCRIT : L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE SURREALISTE

PIROSKA FÜZESI

Université Eötvös Loránd  
Múzeum krt. 4/C  
H-1088 Budapest  
Hongrie  
piroska@galamb.net

**Abstract:** In 1919, André Breton—a young psychiatrist, future leader of the surrealist movement—invents a new mode of expression to accurately convey the functioning of human thought: automatic writing. An automatic text is a monologue “on which the critical sense of the subject does not give any judgement” and which is “as exactly as possible the pronounced thought.” He carries out his invention in writing in cooperation with Philippe Soupault. Their work entitled *The Magnetic Fields* is a book “without precedent,” according to one of their friends, Louis Aragon. What is this work like, in which the ‘told’ and the ‘written’ are inseparably mixed? Is it rather an oral text or a written one? Does writing prove to be sufficient to convey the automatic act of oral nature? These are the questions which this paper attempts to answer.

**Keywords:** surrealism, automatic writing, Les Champs magnétiques, André Breton, Philippe Soupault

*Le Premier Manifeste du surréalisme* œuvre d'André Breton publiée en 1924, définit le surréalisme par des termes psychologiques. Selon cette définition le surréalisme est : «Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale<sup>1</sup>.» La mise en pratique la plus fructueuse de l'automatisme psychique est l'écriture automatique dont la découverte, en 1919, constitue l'acte de naissance même du surréa-

<sup>1</sup> A. Breton : *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1967 : 37.

lisme. Mais qu'est-ce que c'est exactement que l'écriture automatique, tenue en si haute estime par les surréalistes ? «[...] un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*»<sup>2</sup> — répond le *Premier Manifeste*. Cette définition attire l'attention du lecteur au double aspect de cette technique automatique : c'est la «pensée parlée» — mise par écrit.

Quelles sont les particularités d'un tel texte où le dit et l'écrit se confondent inséparablement ? Est-il de caractère plutôt oral ou plutôt écrit ? Ce sont les questions auxquelles je tenterai de répondre en examinant le premier texte automatique surréaliste, *Les Champs magnétiques*.

*Les Champs magnétiques* est publié sous la double signature d'André Breton et de Philippe Soupault en 1920. Les deux jeunes poètes l'ont écrit en huit jours pendant l'été de 1919 en y confondant inséparablement leurs voix et en refoulant toute leur ambition poétique. Ils y ont tout simplement noté la dictée extrêmement rapide de leurs voix intérieures. Pour accomplir cette tâche, ils ont recouru à des abréviations, ils ont dicté l'un à l'autre ou ils ont tenu la plume à tour de rôle. Ils ont créé ainsi un texte délirant, qui défie les commentaires, et devant lequel les critiques «sentent bien qu'il n'y a rien à dire<sup>3</sup>», car personne ne possède de grille susceptible de décrypter ce texte, même pas leur auteur.

Bien que le commentaire soit impossible, en guise de présentation on peut dire que cette œuvre d'une cinquantaine de pages se compose de neuf parties à longueur inégale. La forme varie aussi : le texte est parfois en prose, ailleurs sous forme de vers libres ou en dialogue. Quant au ton et à l'ambiance, on ne trouve pas la moindre homogénéité. Certains chapitres, dictés très rapidement, manquent de sujet concret et ne sont que les juxtapositions d'images dangereusement hallucinantes. Ailleurs le sujet est présent (les souvenirs d'enfance p. ex.) et une certaine organisation syntaxique semble faciliter la compréhension. Le «moi» est au centre de plusieurs textes, ailleurs le «nous» domine, et parfois on ne trouve même pas de personne : les objets sont les seuls à apparaître. On se situe quelquefois dans le monde réel des cafés, des rues et des appartements, puis de grands coups d'aile emportent l'esprit vers les immensités du cosmos. L'humour, l'ironie, les jeux phonétiques affirment souvent leur présence dans ces textes débordants. Et certaines images

<sup>2</sup> *Ibid.* : 34.

<sup>3</sup> M. Bonnet : *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris : José Corti, 1975 : 160.

d'une valeur poétique sans précédent suggèrent qu'il vaut la peine de laisser cheminer dans notre conscience les phrases des *Champs magnétiques* même si après on «sent bien qu'il n'y a rien à dire<sup>4</sup>.»

*Les Champs magnétiques* est donc un livre où la «pensée parlée» est mise par écrit. Mais nous nous rappelons certainement l'avertissement de la Bible : «La lettre tue, l'esprit vivifie<sup>5</sup>.» Et des millénaires plus tard, les anthropologues qui étudient les caractéristiques du langage écrit et du langage parlé arrivent à la même conclusion que la Bible, d'un point de vue scientifique : l'écriture n'est que la réduction de la voix dynamique à la lettre morte<sup>6</sup>.

L'automatisme, avant de devenir un outil dans les mains des surréalistes, est utilisé par la psychologie pour se rendre compte des mouvements spontanés, des réactions inconscientes des malades et pour découvrir ce qu'il y a d'essentiel et d'authentique dans le fonctionnement de la pensée humaine. Comme la Bible et — des millénaires plus tard — les anthropologues, la psychologie aussi, donnait la priorité à la *parole* automatique, prononcée tout haut ; au contact personnel entre le médecin et le malade couché sur le divan. L'automatisme que pratiquent les deux surréalistes dans *Les Champs magnétiques* est également d'origine parlée<sup>7</sup>.

Mais qu'est-ce que nous perdons en lisant *Les Champs magnétiques*, sans entendre et sans voir ? Tout d'abord le contexte extratextuel : la situation où ces mots ont été prononcés, leurs qualités phonétiques, les mimiques et les regards qui ont accompagné les mots et qui faisaient partie intégrante de l'acte automatique. Toute la diversité de ce contexte est représentée dans le texte écrit par la ponctuation, d'une façon — évidemment — incomplète. La ponctuation des neuf textes est aussi variée que possible. Dans certains passages l'écoulement des paroles n'est guère interrompu par des points. Ailleurs quelque verve passionnée devait emporter le locuteur : c'est ce que suggèrent les points d'exclama-

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> 2 Corinthiens, III, 6.

<sup>6</sup> Parmi les travaux anthropologiques soutenant cette thèse, pour la plupart anglo-saxons, mentionnons l'ouvrage capital de W.J. Ong : *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London & New York, Methuen, 1963 ; et encore les études publiées sous la direction de J. Goody sous le titre de *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge : Cambridge University Press, 1968. Dans ce dernier recueil a paru l'article influent de Goody et d'Ian Watt intitulé 'The Consequences of Literacy' (pp. 27-68.).

<sup>7</sup> Pour le rapport de l'automatisme psychologique et de l'écriture automatique surréaliste cf. M. Le Bot : 'Automatisme psychique et pensée artistique', *Mélanie* 12, 1991 : 199-207.

tion nombreux, mais il est impossible de connaître la nature de cette passion. L'écriture s'avère insuffisante pour reproduire fidèlement l'acte automatique fondamentalement oral, situationnel et infiniment divers.

L'impossibilité de savoir qui a écrit quelle partie de cet ouvrage semble être un autre manque, mais nous en trouvons facilement la justification. André Breton et Philippe Soupault ont entremêlé leurs voix d'une façon inséparable. Ils ne prétendent pas à l'autorité de telle ou telle partie, ils n'ont aucune ambition personnelle. Ils ne se prennent pas pour des artistes autonomes, mais plutôt pour des moyens «écrivants», passivement réceptifs, par lesquels la voix intérieure et universelle du subconscient jaillit à la surface. En cela leur attitude d'auteur diffère considérablement de celle de l'écrivain moderne. Cette attitude les rapproche des médiums et des prophètes, ou encore de l'oracle de Delphe qui ne fut pas responsable de ses prédictions, n'étant que la voix des dieux. Du point de vue de l'autorité, une œuvre écrite automatiquement, comme *Les Champs magnétiques*, semble se tenir près de la tradition orale archaïque, malgré les millénaires qui l'en séparent.

Un autre motif qui nous fait penser à la parenté de l'écriture automatique surréaliste avec la tradition orale archaïque est la volonté des surréalistes de retourner au dialogue : «Le surréalisme poétique [...] s'est appliqué jusqu'ici à rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse<sup>8</sup>.» Le dialogue, genre de caractère oral par définition, provient de l'Antiquité platonicienne où il fut le moyen adéquat de la confrontation des vues philosophiques, de la recherche de la vérité. Il renaît sous une forme défigurée sur les pages des *Champs magnétiques*. Le chapitre écrit en dialogue s'intitule *Barrières*. Le dialogue s'y réalise au niveau formel : «Je ne regarde pas si loin que vous.», «Je vous jure que je suis innocent<sup>9</sup>.»— c'est ainsi que discutent les interlocuteurs. Cependant, au niveau des idées, au lieu de dialoguer, ils dressent l'un devant l'autre les barrières de leur propre pensée.

Dix ans plus tard, Breton précise le procédé employé lors de l'écriture des *Barrières* : «L'un des interlocuteurs écrit très vite quelques phrases ; l'autre les lit, très vite également, de manière à n'en prendre qu'une perception confuse, et aussitôt se met à écrire<sup>10</sup>.» Est-ce la lecture et

<sup>8</sup> A. Breton : *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1967 : 37–38.

<sup>9</sup> A. Breton : *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1988 : 76 et 81.

<sup>10</sup> M. Bonnet : *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste, op.cit.* : 183. Marguerite Bonnet cite ici les notes manuscrites de Breton retrouvées dans un exemplaire des *Champs magnétiques*.



l'écriture qui ont construit les barrières entre les répliques ? Les auteurs, auraient-ils réussi à dialoguer véritablement sans l'intermédiaire des lettres ? Ou le dialogue automatique serait-il non-viable d'emblée ? Questions auxquelles il est difficile de répondre.

Les auteurs eux-mêmes se sont rendu compte du fait que le subconscient, qui jaillit à la surface lors de l'exercice automatique, est de nature étrangère à l'écriture. Elle s'exprime non seulement en mots mais aussi en images, ce qui cause une difficulté considérable à celui qui se limite à enregistrer les manifestations automatiques par le seul moyen de l'écriture. Puis, pendant que l'écriture est chronologique et linéaire par nature, dans la dictée de l'inconscient — «dictée magique», comme l'appellent les surréalistes — les mots se dédoublent, se multiplient, ils se suivent avec des lacunes, ou ils deviennent redondants. Les anthropologues constatent que'il n y a pas moyen d'écrire naturellement<sup>11</sup>, et c'est doublement vrai pour la dictée du subconscient, qui semble contredire en tout à la logique de l'écriture. L'écriture automatique parfaite et pure est donc un idéal duquel on peut s'approcher mais qu'on ne peut jamais atteindre.

André Breton fut conscient de toutes ces difficultés, car il déclara dans une lettre à Roland de Renéville : «Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple parfait d'écriture automatique. Même dans le mieux «non dirigé» se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements. . . Un minimum de direction subsiste, dans le sens de l'arrangement du poème<sup>12</sup>».

Et, par-dessus de tout, il faut tenir compte de la situation psychologique pénible de celui qui, tout en laissant libre cours à l'écoulement de ses pensées subconscientes, enregistre tout avec une rigueur scientifique. Celui qui se jette dans une telle entreprise surhumaine doit être capable de reconcilier dans son âme deux systèmes de pensées incompatibles. Quelques phrases que Breton a notées ultérieurement dans un exemplaire des *Champs magnétiques* témoignent de cette difficulté : «On n'en pouvait, malgré tout, plus. Et les hallucinations guettaient. [...] Quelques chapitres de plus, [...] et sans doute ne serais-je pas, maintenant, à me pencher sur cet exemplaire<sup>13</sup>».

On voit donc que l'écriture automatique est une entreprise douteuse et ingrate qui tente de mettre par écrit un contenu foncièrement oral. Alors la question se pose : pourquoi se laisser par la mise par écrit,

<sup>11</sup> W. J. Ong : *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, *op.cit.* : 33.

<sup>12</sup> Cité par M. Nadeau : *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964.

<sup>13</sup> M. Bonnet : *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, *op.cit.* : 191 ; cf. note 10.

pourquoi forcer ce qui est impossible, pourquoi les surréalistes ne se sont-ils pas bornés aux expériences automatiques orales ? On sait encore qu'André Breton, ayant connu une période de tristesse et de dépression avant l'écriture des *Champs magnétiques*, retrouve sa force vitale et son élan créateur après, bien que le travail fût éprouvant pour lui. Comment est-ce possible ?

La raison en est que les surréalistes, dès le début de leur carrière, aspiraient profondément et fermement à une synthèse. Ils s'efforçaient toujours de retrouver le « point de l'esprit à partir duquel la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement<sup>14</sup>. » Sur les pages des *Champs magnétiques* ils resuscitent des manifestations sybillines et médiumniques orales par nature, et aussitôt ils les enregistrent par écrit avec une précision positiviste. C'est ainsi qu'ils deviennent « hautement primitifs » tout en restant « typiquement modernes ». En se déchirant en deux moitiés, l'une parlant des profondeurs, l'autre écrivant impassiblement à la surface, la possibilité de l'introspection augmente pour les surréalistes dans une mesure que les auteurs des journaux intimes ou les biographes traditionnels ne pourraient jamais atteindre. Et encore, en mettant la « pensée parlée » du subconscient sous le joug de l'écriture, ils ouvrent une voie de communication entre ces deux domaines impénétrables jusqu'alors. C'est en cette ouverture que consiste le succès véritable de l'écriture automatique, malgré ses échecs partiels. C'est par cette voie, tracée par *Les Champs magnétiques*, que pourra s'avancer le surréalisme naissant. C'est ce qui justifie l'entreprise apparemment insensée et périlleuse des *Champs magnétiques* et c'est ce qui cause le soulagement d'André Breton après avoir écrit la première œuvre automatique.

<sup>14</sup> A. Breton : *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1967 : 76–77.

## LE JEU DES REGISTRES LANGAGIERS COMME UNE STRATÉGIE DU JEU AVEC LE LECTEUR DANS LES ROMANS DE RAYMOND QUENEAU

ANNA MAZIARCZYK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
Institut de Philologie Romane  
Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4A  
20-031 Lublin  
Pologne  
amaziarczyk@poczta.onet.pl

**Abstract:** Queneau's language has been analysed many times, mostly from a linguistic point of view, with special attention being paid to such procedures as phonetic transcription, lexical and syntactic mistakes or vocabulary typical of colloquial speech. However, Queneau's aim is not simply to imitate spoken discourse. Underlining of the oral aspect of a literary text emphasises its ludic character, i.e., its being—in a sense—the author's intellectual game with the reader. Queneau's linguistic experiments are not just limited to the most frequently mentioned techniques, by means of which he introduces the spoken discourse into literature. Simultaneously, Queneau employs very sophisticated, precise or even technical vocabulary as well as varied stylistic figures, often very complex. The present article analyses this play of linguistic registers, which constitutes the originality of Queneau's style and demonstrates that it is the conscious strategy of the author, who, rejecting established linguistic norms and literary conventions, plays with the reader.

**Keywords:** Raymond Queneau, game, reader, orality, language

Le langage constitue l'aspect de l'écriture de Raymond Queneau où son ingéniosité se manifeste de manière la plus spectaculaire et qui a contribué le plus à la popularité de ses textes. Diverses expérimentations, qui exploitent des potentialités de la langue parlée, font que cet écrivain est communément considéré comme transgresseur des normes<sup>1</sup>. Toutefois, Queneau ne cherche point à refléter de manière mimétique la

<sup>1</sup> La problématique de la transgression des normes par Queneau a inspiré une discussion fervente parmi les critiques ; à ce sujet, voir par exemple : C. Debon : 'Oudon-

langue parlée. S'il met en valeur l'aspect oral de son écriture, il dévoile aussi le fait qu'elle constitue une sorte de jeu intellectuel. Outre le registre parlé, Queneau utilise également un langage très soigné, en recourant au lexique recherché et en employant dans ses textes des figures stylistiques sophistiquées. Cette langue soutenue, considérée comme la seule valable dans la littérature, est pourtant détournée de son emploi sanctionné et exploitée, elle aussi, de manière ludique. Dans notre communication, nous analyserons brièvement ce jeu des registres langagiers. Nous tâcherons ensuite de démontrer qu'il s'agit là d'une stratégie préméditée de l'auteur qui, en transgressant les normes du bon usage, aussi bien que les conventions littéraires, se propose de jouer avec le lecteur.

Comme l'aspect oral de l'écriture queneau a déjà été largement étudié, nous allons donc nous limiter à signaler seulement les principaux procédés dont Queneau use et nous nous concentrerons davantage sur leur rôle dans le texte. L'exploitation de la langue orale se manifeste, tout d'abord, au niveau de la transcription phonétique qui démontre les aberrations de l'orthographe usuelle. Des mots fréquents dans les conversations quotidiennes, ainsi que des mots-clés de l'intrigue, sont quasi régulièrement écrits phonétiquement. À l'écriture phonétique se superpose l'agglutination qui vise à imiter le processus de la liaison et qui, dans un texte écrit, produit des effets amusants. Les dialogues des personnages, aussi bien que le discours du narrateur, sont en même temps parsemés d'incorrections grammaticales propres au registre oral. Queneau reproduit également la logique syntaxique de la langue parlée qui consiste à énoncer d'abord les morphèmes, à savoir les signes grammaticaux abstraits, pour ensuite ajouter les sémantèmes qui leur donnent un sens concret. Ainsi Zazie, impatiente, réclame sa boisson préférée : « Alors quoi, merde [...], on va le boire, ce verre ? » (*ZM*, p. 18)<sup>2</sup>. Il y a aussi des cas où l'ordre ordinaire de la phrase est basculé par le déplacement du verbe à la position finale : « Clovis s'assit. On lui offrit à manger ; il avait » (*Cb*, p. 419)<sup>3</sup>. Une telle structure, propre à l'anglais et l'allemand, est employée dans plusieurs romans (*EL*, p. 84 et *ZM*, p. 184). Queneau recourt aussi à la langue orale pour enrichir son vocabulaire. Les mots et les expressions caractéristiques du registre populaire, aussi bien que de l'argot, abondent dans tous ses romans à tel point qu'il faudrait consacrer plusieurs pages pour en démontrer la

---

kélanorme ou Queneau par-delà le bien et le mal, *Textes et langages*, *Nantes* 12, 1986 : 87–92 et P. Helrem : 'Kouavuar', *Cahiers Raymond Queneau* 8–9, 1988 : 55–64.

<sup>2</sup> *ZM* = R. Queneau : *Zazie dans le métro*, Paris : Gallimard, 1990.

<sup>3</sup> *Cb* = R. Queneau : *Le Chiendent*, Paris : Gallimard, 1983.

variété. Notons seulement que Queneau exploite ce lexique de manière adroite et il réussit à créer l'ambiance de familiarité sans abuser d'expressions vulgaires.

Outre ces procédés que nous avons brièvement présentés et qui contribuent, de manière la plus décisive, à assimiler l'écriture quenienne à la langue parlée, il est possible d'en révéler aussi d'autres qui renforcent encore davantage cet effet d'oralité. Queneau manifeste une étonnante prédilection pour l'emploi des onomatopées, au moyen desquelles il reproduit divers sons, à commencer par des bruits et des cris humains courants et prononcés de manière délibérée ensuite des bruits de mastication, de digestion, d'expulsion organique pour finir avec des sons qui accompagnent les situations érotiques. A cet éventail, il faut ajouter les onomatopées qui imitent des sons de la nature ou des bruits d'objets. Les onomatopées qui, dans une majeure partie, aurait pu être remplacées par un lexique conventionnel, constitue une preuve supplémentaire de l'importance que Queneau accorde à l'aspect sonore de sa prose. Sans s'y pourtant limiter, il cherche également à rendre le caractère simultané de plusieurs dialogues, ce que l'écriture conventionnelle, linéaire, peut seulement signaler par des expressions temporelles. Les énoncés synchrones sont donc transcrits au moyen de parenthèses (*ZM*, p. 170) ou reflétés par la disposition typographique sur la page qui met sur deux colonnes les répliques successives des deux interlocuteurs (*EL*, pp. 33 et 48)<sup>4</sup>.

Toutes ces expérimentations avec le code linguistique visent à démontrer le décalage entre les registres écrit et oral, deux systèmes linguistiques tout à fait distincts<sup>5</sup>, ainsi qu'à exploiter les potentialités de ce dernier dans la littérature qui s'est toujours limitée à l'emploi de la seule langue soignée. En introduisant dans ses textes la langue parlée, Queneau fait donc infraction tout d'abord aux règles et normes du bon usage tout comme aux conventions littéraires, ce qui confère à ses romans un caractère nettement subversif. Violant les conventions de la transcription graphique des énoncés, l'écriture phonétique et l'agglutination entravent également le processus de la lecture et de l'interprétation du texte. Faute de pouvoir appréhender immédiatement le message du narrateur, le lecteur est obligé de s'arrêter sur certaines séquences, voire même de prononcer à haute voix des passages énigmatiques pour déchiffrer leur signification. La lisibilité du texte est aussi endommagée par nombreuses infractions grammaticales et distorsions

<sup>4</sup> *EL* = R. Queneau : *Les Enfants du Limon*, Paris : Gallimard, 1998.

<sup>5</sup> Cf. *La Norme linguistique*, Québec : Conseil de la langue française ; Paris : Le Robert, 1983 : 789 et P. Guiraud : *Le Français populaire*, Paris : PUF, 1960 : 12-50.

syntaxiques dont le mélange de plusieurs plans temporels est, certainement, le plus gênant. De tous les procédés favoris de Queneau, c'est le lexique emprunté à langue parlée qui cause au lecteur le moins de difficultés. Toutefois, le déchiffrement des onomatopées demande un certain effort intellectuel de la part du lecteur et souvent n'est possible que grâce au commentaire fourni par le narrateur car, comme le démontre Delbreil, ces bribes de langage ont une signification instable et elles forment «un lexique dynamique» qui «propose un jeu sémantique très riche allant de la monosémie strictement codifiée à une sorte de pansémie»<sup>6</sup>. Les expérimentations — avec la transcription des énoncés synchrones ou avec la disposition typographique sur la page — détruisent le caractère linéaire de l'écriture et, par là même, déconcertent le lecteur en l'obligeant de renoncer au mode conventionnel de lecture. Tous ces procédés exercent donc un impact évident sur le processus du décodage et de l'interprétation des romans queniens qui, dès lors, revêtent un caractère des textes interactifs par excellence tels qu'ils ont été définis par les théoriciens de la littérature ludique comme Bruss ou Hutchinson<sup>7</sup>. Les expérimentations avec la langue parlée, auxquelles Queneau s'adonne volontiers, constituent une des stratégies ludiques grâce auxquelles ses romans s'inscrivent dans la catégorie de la littérature «scriptible», comme la nomme Barthes pour la distinguer de la littérature moins exigeante, simplement «lisible»<sup>8</sup>.

Pourtant, on peut se douter si les expérimentations langagières résultent uniquement du souci de réhabiliter le registre oral et de lui donner une existence littéraire. La visée ludique des procédés décrits est, chez Queneau, accentuée de diverses manières. L'écriture phonétique, bien qu'elle semble respecter certaines règles<sup>9</sup>, n'est point une transcription sténographique qui viserait à reproduire servilement des énoncés parlés. Les variations de transcription d'un même mot que nous avons signalées, et dont les exemples les plus manifestes abondent surtout dans *Saint Glinglin*<sup>10</sup>, prouvent le fait qu'il s'agit là d'un procédé

<sup>6</sup> D. Delbreil: 'Quenonomatopées', *Temps mêlés* 150 + 57/60, 1993: 140-141.

<sup>7</sup> E. W. Bruss: 'The Game of Literature and Some Literary Games', *New Literary History* 9, 1977: 153-172 et P. Hutchinson: *Games Authors Play*, London: Methuen, 1983.

<sup>8</sup> R. Barthes: *S/Z*, Paris: Seuil, 1970: 10-13.

<sup>9</sup> Par exemple, la lettre *x* est, dans la plupart des cas, orthographiée comme *gx*: «egzistence», «gzactement» (*ZM*, pp. 145 et 74), alors que le son *qu* est représenté uniquement par la lettre *k*, le mot «quoi» étant remplacé par «koua» (*EL*, p. 14) ou «quoye» (*JG*, p. 47).

<sup>10</sup> Dans *Saint Glinglin*, le mot «existence» est transcrit de diverses manières qui lui procurent des significations supplémentaires inhérentes, toutes, au sens du roman.

stylistique employé de manière tout à fait consciente par l'auteur, afin d'exploiter au maximum les potentialités phonétiques des mots et d'en suggérer de nouvelles connotations. Le langage quenien constitue ainsi, comme le remarque Catonné, «une écriture poétique qui joue sur les lettres comme elle se joue des mots»<sup>11</sup>, écriture qui évoque par excellence l'idée du jeu derridien ou la conception de la sémiotique illimitée proposée par Umberto Eco<sup>12</sup>. Certaines expérimentations avec la grammaire trahissent, elles aussi, une intention ludique de Queneau. Les distorsions grammaticales s'effectuent, dans ses romans, suivant deux vecteurs opposés : si le langage écrit subit l'influence de l'oral et reproduit ses fautes, il en est de même à l'inverse. L'influence du discours littéraire, avec ses formes recherchées, est visible dans les dialogues des protagonistes qui s'expriment volontiers en utilisant le surjonctif, forme verbale tout proche du subjonctif imparfait<sup>13</sup>. Pour ce qui est du vocabulaire, on ne peut pas ne pas remarquer l'emploi ludique de la célèbre «clausule zazique», qui consiste à additionner à la plupart des affirmations des adultes l'expression «mon cul». Elle a non seulement des répercussions comiques, car elle dégonfle les situations sérieuses, mais elle doit être considérée, à ce que suggère Barthes, comme un nouveau procédé de dérision qui sert à démythifier la littérature<sup>14</sup>.

A ce langage parlé, omniprésent dans tous les romans de Queneau, se superpose un style très soigné, voire même recherché et poétique. Leur coexistence est soulignée par le fait que les deux sont employés par les mêmes personnages. Ainsi, par exemple, Gabriel prononce, du haut de la tour Eiffel, son célèbre monologue philosophique à la manière de Hamlet dont le caractère solennel est détruit à la fin par un brusque changement de registre (*ZM*, p. 90). Ce style recherché se caractérise par l'emploi d'un vocabulaire rare, peu fréquent, sinon presque inusité dans la communication quotidienne. Queneau emprunte également des mots à divers domaines scientifiques : de nombreux termes médicaux ou philosophiques, dont la coexistence est surtout manifeste dans *Les Enfants du Limon*, gênent encore davantage le processus de la lecture.

<sup>11</sup> J.-M. Catonné : *Queneau*, Paris : Pierre Belfond, 1992 : 84.

<sup>12</sup> J. Derrida : *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967 : 409–428 et U. Eco : *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, 1985 : 54–57.

<sup>13</sup> Selon Catonné, le surjonctif se caractérise par le redoublement des terminaisons de l'imparfait du subjonctif ; cf. J.-M. Catonné : *Queneau, op.cit.* : 79. Toutefois, il s'agit plutôt de l'infixation d'une syllabe entre le radical et la terminaison du subjonctif.

<sup>14</sup> Cf. R. Barthes : 'Zazie et la littérature', *Critique* 15, 1959 : 678–681.

Toutefois, l'invention et l'humour de Queneau ne se déploient pleinement que dans la création des mots nouveaux. L'emploi des suffixes et des préfixes permet de faire des variations sur les mots existants pour, à leur base, créer des mots nouveaux de toutes les catégories grammaticales. Ainsi, par exemple, Julia, en discutant avec Chantal, « dévisagea sa sœur, puis la dépoitrina et enfin la déjamba » (*DV*, p. 17)<sup>15</sup>. De nombreux néologismes résultent de la ressemblance phonétique : Sally avoue qu'elle « sombre dans une espèce de mysticisme avec des phallucinations » (*Jl*, p. 46)<sup>16</sup>. L'agglutination est un autre procédé favori qui sert à créer des mots-valises comme le célèbre verbe « pleurire » (*DV*, p. 107) qui caractérise bien non seulement la réaction de Julia aux propos de sa famille, mais aussi la réaction du lecteur en train de lire les romans de Queneau<sup>17</sup>.

Outre ce kaléidoscope lexical, le langage de Queneau se caractérise par une variété de figures stylistiques. Il est intéressant de noter que les comparaisons et les métaphores, figures stylistiques qui reposent sur la création d'une image et qui sont les plus fréquentes dans les textes littéraires, ne sont pas les préférées de Queneau et les critiques lui reprochent leur caractère sobre<sup>18</sup>. Effectivement, nombre d'entre elles surprennent le lecteur par leurs isotopies triviales, sinon même vulgaires ; citons-en ici une, à titre d'exemple : « Ils s'éclatèrent de rire comme un cent de pets » (*PMA*, p. 27)<sup>19</sup>. L'invention stylistique de Queneau se manifeste autre part, dans les procédés stylistiques plus recherchés et moins couramment exploités surtout dans la prose, à savoir les figures de contiguïté syntaxique et phonétique<sup>20</sup>. Les hyperbates et les hypallages disloquent la phrase de diverses manières, à commencer par la transposition de deux mots (*ZM*, p. 148), pour procéder parfois à des transformations plus poussées (*OETTBALF*, p. 323 ou *LR*, p. 129)<sup>21</sup>,

<sup>15</sup> *DV* = R. Queneau : *Le Dimanche de la vie*, Paris : Gallimard, 1983.

<sup>16</sup> *Jl* = *Journal intime*, in : R. Queneau : *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris : Gallimard, 1998 : 13–190.

<sup>17</sup> Ce verbe a également inspiré la critique quenienne à organiser un colloque intitulé « Pleurire avec Queneau », Colloque de Thionville, 6–8 octobre 1994, *Temps mêlés*, 65–68, 1996.

<sup>18</sup> Cf. G. Antoine : « Une Intouchable : l'image chez Queneau, Vis-à-vis ou le Double Regard critique », Paris : PUF, 1982 : 121–124.

<sup>19</sup> *PMA* = R. Queneau : *Pierrot mon ami*, Paris : Gallimard, 1972.

<sup>20</sup> M. Bonhomme : 'Rhétorique ludique et métonymie chez Queneau. Etudes de lettres', *Lausanne* 4, 1991 : 46.

<sup>21</sup> *OETTBALF* = 'On est toujours trop bon avec les femmes', in : R. Queneau : *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris : Gallimard, 1998 : 191–344. *LR* = R. Queneau : *Loin de Rueil*, Paris : Gallimard, 1998.



qui peuvent endommager l'ordre si profondément que le déchiffrement du sens devient particulièrement difficile, comme c'est le cas du passage suivant : «[...] il s'instruisait d'une oreille distraite sur divers incidents qui plus ou moins avaient de la Ville les notables Natale affecté de la vie le cours» (*SG*, p. 174)<sup>22</sup>.

Nombreux sont les procédés qui mettent en valeur les sonorités des mots ou la cadence du discours comme assonances, allitérations et rimes, paronomases et répétitions, simples ou avec permutations (*LR*, p. 610, *RH*, p. 109, *FB*, pp. 48 et 54)<sup>23</sup>. Disséminées parfois le long d'un chapitre, les répétitions des mots, séquences ou phrases entières forment des sortes de rimes, procédé très fréquent dans tous les romans. En ce qui concerne le rythme, il est créé soit par la disposition typographique des mots sur la page, qui vise à reproduire la cadence de l'énoncé (*EL*, p. 21 et *RH*, p. 135), soit par l'emploi de l'alexandrin, comme c'est le cas de la scène du voyage en autobus dans *Le Chiendent* (*Ch*, p. 254).

Parallèlement à ces figures de sonorité et de rythme, Queneau recourt volontiers à l'énumération et la gradation. Nombreuses sont les scènes où le narrateur détaille des éléments souvent peu importants pour l'intrigue. Célèbre est surtout la recette de la «brouchtouaille» du *Saint Glinglin*, dont la précision dépasse toutes les recettes de cuisine habituelles (*SG*, p. 79).

Les expérimentations langagières de Queneau atteignent leur apogée dans les jeux de mots qui reposent sur plusieurs procédés stylistiques énumérés ci-dessus. Ils exploitent les associations et les permutations des sonorités (*EL*, p. 15), ou des variations sur des lettres qui permettent de créer des anagrammes et acrostiches. Mais les jeux de mots favoris de Queneau sont les calembours qui reposent soit sur l'homophonie soit sur la polysémie. Fréquents dans tous les romans, ils abondent surtout dans *Journal intime* écrit en français par la jeune irlandaise dont la connaissance de cette langue est assez ambiguë. Sally maîtrise parfaitement les difficultés de la grammaire française et elle dispose d'un lexique large ; elle ne réussit pourtant pas à l'exploiter de manière correcte. Les erreurs qu'elle commet résultent non seulement du fait qu'elle se méprend sur les nuances des mots étrangers, mais aussi de son ignorance presque complète du domaine de la sexualité. Rappelons ici, pour illustrer ses confusions linguistiques, le début de son journal

<sup>22</sup> *SG* = R. Queneau : *Saint Glinglin*, Paris : Gallimard, 1986.

<sup>23</sup> *RH* = R. Queneau : *Un Rude hiver*, Paris : Gallimard, 1978. *FB* = R. Queneau : *Les Fleurs bleues*, Paris : Gallimard, 1986.

où elle se demande si elle peut se traiter de vierge, car «dans le dictionnaire, il y a «se dit d'une terre qui n'a été ni exploitée, ni cultivée». Et moi, sans me flatter, je suis plutôt cultivée», bien que non encore exploitée, comme elle précise (*JJ*, pp. 15 et 21). Parallèlement à ce jeu sur la polysémie, il y a dans son journal de multiples calembours qui reposent sur l'homophonie. Si les calembours polysémiques semblent résulter d'erreurs linguistiques, les calembours homophoniques, qui réunissent des mots dont les sons se ressemblent au lieu de leurs synonymes en général plus répandus dans l'usage, témoignent du travail conscient sur le langage. Ce contraste entre divers types des jeux de mots trahit un autre jeu, celui qui structure tout ce texte, à savoir le jeu narratif.

L'exploitation du registre soutenu augmente encore davantage, bien que de manière moins spectaculaire, le caractère interactif des romans queniens et, tout comme dans le cas de la langue parlée, elle a une évidente visée ludique. L'entassement de termes érudits constitue un défi intellectuel pour le lecteur soucieux de comprendre à fond le sens des expressions utilisées. Simultanément, il doit rechercher des connotations des néologismes, tâche d'autant plus ardue que la création de son propre vocabulaire prend, chez Queneau, la forme d'un «tic de langage» ou d'une «manie»<sup>24</sup>. Cette variété lexicale constitue une sérieuse entrave à la lisibilité du texte et exige du lecteur un effort de décodage nettement supérieur que ce n'est le cas dans les textes traditionnels.

Un caractère ludique de l'exploitation du registre soutenu se manifeste le plus dans multiples jeux de mots dont regorgent les romans queniens. Par ailleurs, la problématique du ludique chez Queneau est très souvent réduite, à tort, à ce seul aspect. Effectivement, la diversité et l'originalité des procédés linguistiques, employés par cet auteur, lui permettent de créer de nouvelles et amusantes connotations qui font la saveur de son style. Il est toutefois très intéressant de remarquer l'emploi ludique d'autres procédés qui s'y prêtent de manière beaucoup moins évidente. Les isotopies queniennes, désapprouvées par les critiques pour leur caractère peu recherché, ressemblent fort à celles de Rabelais. Queneau exploite les figures stylistiques les plus fréquentes dans les textes littéraires, celles qui «faisaient la gloire de la rhétorique traditionnelle»<sup>25</sup>, pour les vulgariser exprès. Il s'agit donc là d'une technique de dégonflage, qui se base sur une dissociation de la forme et du contenu, au moyen de laquelle Queneau joue avec la littérature et la désacralise habilement. L'énumération et la gradation sont, elles aussi,

<sup>24</sup> J.-M. Catonné : *Queneau, op.cit.* : 75–76.

<sup>25</sup> R. Barthes : 'Zazie et la littérature', *op.cit.* : 676.

employées de manière et dans un but analogues. L'accumulation des détails et leur redondance poussée parfois jusqu'à l'absurde aboutissent à une «logorrhée ou diarrhée verbale»<sup>26</sup> et semble être non seulement un exercice de style à visée comique mais aussi un détournement des descriptions réalistes.

Queneau est, sans aucun doute, un incontestable maître des jeux langagiers. Il exploite de manière fort réussie les jeux de mots classiques, tels les néologismes et les calembours qui constituent, avec les figures stylistiques, les exemples habituels de la polysémie évoqués par les théoriciens de la littérature<sup>27</sup>. Ses expérimentations audacieuses avec le langage — les variations de transcription, la transgression de règles grammaticales et syntaxiques, la diversité lexicale — non seulement font l'originalité de son style, mais elles constituent de nouveaux jeux langagiers car, tout comme les jeux classiques, ils desserrent les liens rigides soit entre les signifiants et les signifiés, soit entre les syntagmes. Faisant scintiller simultanément diverses significations, ces procédés font augmenter ce que Lotman appelle «la densité sémantique du texte»<sup>28</sup> qui distingue le texte artistique d'un simple communiqué langagier. Par conséquent, les romans de Queneau illustrent bien le phénomène de dissémination décrit par Derrida : le texte devient un labyrinthe de significations et entraîne le lecteur dans un jeu infini qui consiste à déceler des connotations toujours nouvelles, et parfois même contradictoires, qui toutes ensemble forment son sens.

A ce jeu sémantique s'interpose un autre qu'on pourrait nommer, en nous référant encore une fois à Derrida, jeu de déconstruction linguistique. La juxtaposition et le passage constant de la langue orale à la langue soignée brisent la cohérence langagière du récit et constituent une entrave à la perception immédiate du texte, en obligeant le lecteur à renoncer au mode traditionnel de lecture et à faire des transferts constants entre ces deux registres contrastés. Toutefois, cette opposition des registres n'est point gratuite car c'est justement dans ce «mouvement destructivo-constructif»<sup>29</sup> du langage que réside le sens des romans queniens. Le processus de la lecture qui est toujours, comme

<sup>26</sup> R. Boyer : 'Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Vian, Ionesco. Essai d'étude méthodique', *Studia neophilologica* 40, 1968 : 340.

<sup>27</sup> M. Picard : *La lecture comme jeu*, Paris : Editions de Minuit, 1986 : 247.

<sup>28</sup> Y. Lotman : *La structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973 : 407.

<sup>29</sup> J.-M. Defays : 'En deçà et au-delà du carnivalesque : le cas des Enfants du Limon de Raymond Queneau', *Temps mêlés* 150 + 65/68, 1996 : 30.

l'écrit Picard, «un affrontement» et «un acte créatif»<sup>30</sup>, l'est encore davantage dans le cas des romans de Queneau dont le langage, tout comme celui des écrits d'un de ses protagonistes Saturnin, est «une belle soulographie» (*Cb*, p. 407).

<sup>30</sup> M. Picard : *La lecture comme jeu*, *op.cit.* : 246 et 248.

LE RÔLE DU FRANÇAIS PARLÉ  
DANS *HISTOIRE VÉCUE D'ARTAUD-MÔMO*  
D'ANTONIN ARTAUD

DÓRA SCHNELLER

Ecole Supérieure Károly Eszterházy  
Département d'Etudes Françaises  
Eszterházy tér 1.  
H-3300 Eger  
Hongrie  
s\_dora@ektf.hu

**Abstract:** *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* is the 26th volume, the last so far, of Antonin Artaud's complete works. It was first published in 1994 and it consists of the texts that Artaud composed for a conference in the Vieux-Colombier theatre, Paris in 1947. As its title suggests, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* is an autobiographical work in which Artaud recalls and tells the most important events of his life, emphasizing the story of his hospitalisation. The text is characterized by the use of spoken French. By introducing a theatre and oral style, Artaud wanted to make the ambiance of the performance more intimate, he tried to overcome the distance between the stage and the auditorium. But first and foremost he wanted to live once more his life, to become an actor and director of the Theatre of Cruelty. We can discover several common aspects between Artaud's text and *Voyage au bout de la nuit* by Céline. Some of the points they share are the importance of voyage narratives, autobiographical elements, the use of spoken and popular French as well as argot, the revolt against institutions established by society, the feeling of the tragic, a pessimistic vision of the world, and finally the theme of death which is omnipresent in Artaud's and Céline's works.

**Keywords:** Antonin Artaud, history, orality, cruelty, argot

*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* est le vingt-sixième tome et jusqu'à présent le dernier volume des *Œuvres Complètes* d'Artaud. Il a été publié pour la première fois en 1994 et contient les textes qu'Artaud a préparé pour sa conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, qui a eu lieu le 13 janvier 1947 à Paris. Paule Thévenin la rédactrice des *Œuvres Complètes* d'Artaud souligne dans les notes du tome XXVI qu'Artaud a attaché une importance capitale à cette conférence et qu'il y a travaillé pendant plusieurs

mois. Cette conférence était en effet sa première apparition importante depuis sa sortie de l'asile. Elle sera aussi la dernière parce que la lecture de poèmes qu'il organise en juillet 1947 à la Galerie Pierre sera faite par d'autres que lui, et l'émission de radio *Pour en finir avec le jugement de dieu* qu'il enregistre en janvier 1948, peu de temps avant sa mort, sera interdite.

Comme son titre le suggère, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* est un ouvrage d'inspiration autobiographique dans lequel Artaud tente d'évoquer et de raconter les faits marquants de sa vie en mettant l'accent sur l'histoire de son internement. Celui qui s'intéresse à l'œuvre et à la vie d'Artaud sait qu'il a passé neuf ans dans des asiles psychiatriques, il a séjourné pratiquement pendant toute la guerre dans le sud de la France, à l'asile de Rodez où il a connu l'expérience des électrochocs. De cette période il écrit qu'il a été «déporté en France.» Le récit de la période asilaire est donc au cœur du discours d'Artaud. L'histoire vécue de l'internement, la biographie réelle d'Artaud constitue seulement une face de l'histoire d'Artaud-Mômo, des histoires sur l'internement dialoguent avec d'autres histoires. Artaud associe aux faits de sa vie une biographie mythique. Nous le voyons en Chine, en Perse, à Thèbes, dans les Andes et enfin et surtout en Judée :

Arrivé au sommet du Golgotha j'ai voulu respirer, je crois qu'on ne m'a pas laissé le temps et on s'est approché pour m'arracher ma robe, j'ai eu du mal à me faire respecter. Mis nu j'étais tirillé en tout sens par cinquante courants qui appelaient mon âme dehors pour me la prendre et où leur vierge n'était pas la dernière<sup>1</sup>.

Le parallèle entre la Passion de Jésus et l'internement d'Artaud, l'image de Golgotha apparaît à maintes reprises dans les écrits tardifs. Le Golgotha signifie pour Artaud avant tout la mort d'un homme poursuivi par les hommes, c'est l'image du suicidé de la société. Les internements successifs d'Artaud et ses mises à l'épreuve dans sa vie réelle et dans ses vies antérieures et fictives fournissent le cadre d'un propos qui cherche à formuler une accusation précise à l'égard de la société :

Mon histoire n'est pas celle d'un grand personnage, elle est celle d'un homme. C'est une histoire de douleurs, et il y a d'autres histoires de douleurs que la mienne, mais celle-ci est trouble, je veux dire qu'elle provient d'une cause que le monde et la société actuelle donneraient tout pour garder cachée et c'est à ce titre que je veux en parler<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Artaud : 'Histoire vécue d'Artaud-Mômo', in : *Œuvres Complètes*, tome XXVI, Paris : Gallimard, 1994 : 44.

<sup>2</sup> *Ibid.* : 139.

Artaud ne se plaint pas, il attaque et son histoire n'est qu'un exemple. L'asile psychiatrique ne représente qu'une des formes multiples de l'agression sociale. Artaud invective dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* et dans les autres écrits tardifs toutes les institutions de la société actuelle. Et ce n'est pas telle ou telle société qu'Artaud condamne mais la société en tant que telle. A propos de son voyage au Mexique chez les Tarahumaras, et à propos de l'expérience de la drogue, Artaud écrit :

Je ne voulais pas en allant au peyotl entrer dans un monde neuf mais sortir d'un monde faux. Or, dans ce monde-ci, à part le fait d'avoir un corps, de marcher, de se coucher, de veiller, de dormir, d'être dans l'ombre ou la lumière (et même la lumière est douteuse) tout est faux<sup>3</sup>.

Comment était la réaction du public lors de la séance du Vieux-Colombier ? Comment est ce que le discours de ce désespéré, de ce révolté a été reçu ? D'après les témoignages la salle du théâtre était complète. A côté des amis et des complices comme Adamov, Blin, Paulhan, Gide, Berton, Michaux et bien d'autres, il y avaient des curieux, des journalistes. Selon le témoignage de Paule Thévenin la séance était un événement hors du commun et ceux qui y ont assisté en sont restés marqués :

Ils se sont vus en face d'un homme qui s'exposait totalement et beaucoup ont trouvé cela insoutenable. Antonin Artaud était venu au théâtre avec trois cahiers qui contenaient un texte soigneusement préparé et des copies dactylographiées des poèmes qu'il désirait déclamer. La confrontation avec le public fut-elle trop épouvante ? Lui, qui, devant quelques amis, était un si extraordinaire lecteur parvint avec la plus extrême difficulté à lire les poèmes qu'il avait apportés, les feuillets lui échappaient, s'em-mêlaient, tombaient sous la table. On avait l'impression qu'il se sentait comme empêché de dire ce qu'il voulait dire. Et, après une interruption de quelques minutes, quand il revint sur scène pour raconter l'histoire de sa vie, l'impression persista. Il ne parvint pas à lire le beau texte qu'il avait préparé et put tout juste, en donnant l'impression de souffrir intensément à chaque mot qu'il s'arrachait, faire le récit de quelques faits marquants de son existence. Puis, sentant que la communication avec l'assistance ne s'était jamais tout à fait rétablie, il renonça à poursuivre<sup>4</sup>.

Dans une lettre écrite à André Breton au lendemain de la séance Artaud explique la raison de sa « fuite » :

Arrivé devant le public et à pied d'œuvre il m'a paru qu'il n'y avait plus lieu, qu'il était inopérant de dire certaines choses devant un public qui ne voulait pas les entendre et y mordre jusqu'au bout<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.* : 171.

<sup>4</sup> *Ibid.* : 198.

<sup>5</sup> A. Artaud : 'Lettre à André Breton, Paris, le 14 janvier 1947', in : *Œuvres Complètes*, tome XIV, Paris : Gallimard, 1978 : 152.

Comme à la séance du Vieux-Colombier Artaud n'a pas lu les textes préparatoires, c'est-à-dire *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, la publication de l'œuvre ( qui a été retardé par les héritiers d'Artaud) en 1994, a fait sensation et a fait éclore un nombre important d'articles de presse. Parmi ces articles il faut mentionner celui de Philippe Sollers, intitulé *L'Affaire Artaud* publié dans *Le Monde* en septembre 1994 et celui de Jean-Pierre Thibaudat intitulé *Complètement Artaud* et publié dans le même quotidien à la même époque. Thibaudat tente d'évoquer dans son article la séance du Vieux-Colombier et retrace la vie d'Artaud. Sollers qui a consacré plusieurs études à l'œuvre artaudien s'intéresse plus aux thèmes de l'œuvre et analyse plus en détail l'écriture d'Artaud. Il est étonnant qu'en dehors des articles parus au moment de la publication à ma connaissance il n'y ait pas d'étude qui a pour centre le style de ce beau texte, celui du discours abandonné d'Artaud.

Si on lit *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* on est aussitôt frappé par la rage, par la véhémence désespérée avec laquelle Artaud attaque la médecine, les psychiatres et la société et met en question le sens même de notre existence. Les mots violents et les phrases d'Artaud attaquent et supposent toujours un destinataire. L'invective devient une forme privilégiée. On peut remarquer que dans les textes tardifs il y a de nombreux recours au dialogue. Ainsi même des textes qui ne sont pas proprement théâtraux sont théâtralisés. La dramatisation de la parole caractérise tous les textes écrits après l'internement. *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* est un monologue désespéré et en même temps théâtralisé qui contient de nombreuses adresses directes au public. Probablement c'est l'une des raisons pour lesquelles l'acteur français Philippe Clévenot a décidé de monter sur scène l'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* en 1994 au Théâtre National de Strasbourg. Le but de Clévenot était de faire entendre les textes qu'Artaud n'a pas lus au cours de sa séance, et de transmettre le message qu'il aurait voulu apporter au public. Il n'a cherché ni à rationaliser ni à dramatiser le texte d'Artaud. Il a conservé le plan de la séance, il a gardé le mouvement cassé du texte, la façon d'Artaud d'écrire par accumulations et par reprises. Clévenot a interprété Artaud avec une étonnante sobriété de jeu, il n'a imité ni la voix ni la gestuelle d'Artaud. Philippe Clévenot a terminé son spectacle avec un récit qui relate la vie antérieure d'Artaud en Galilée et sa crucifixion. Clévenot a interrompu ce récit, s'est levé et a quitté la scène. Il n'est pas revenu pour saluer le public. De la porte par laquelle il est sorti, a émergé une lumière. Cette dernière image renvoie à la conférence d'Artaud, à sa fuite, mais symbolise aussi le destin tragique d'Artaud. Dans le spectacle de Clévenot,



Artaud est représenté comme un personnage tragique qui est condamné pour une lutte solitaire et dont la mort est représentée comme un sacrifice pour l'humanité.

*Histoire vécue d'Artaud-Mômo* est un monologue violent et théâtral donc qui est en même temps un monologue très poignant puisque c'est l'histoire d'un homme littéralement torturé par les électrochocs, d'un homme qui revient de l'enfer et qui veut parler de l'enfer. C'est une histoire de douleur comme dit Artaud et la douleur s'exprime surtout dans les récits très poétiques et lyriques qui évoquent la crucifixion d'Artaud. Philippe Sollers, dans son article déjà mentionné écrit que le langage d'Artaud est à la mesure du sévère subi et à propos du style de ce texte il écrit :

De ce point de vue, l'écriture d'Artaud si forte, si singulière est bien « d'après Auschwitz ». Non pas une prédication vide, désincarnée, mais la splendide insurrection colorée d'un innocent dans un monde coupable (il faut relire son *Van Gogh, suicidé de la société*). Il ne bat pas en retraite, Artaud ; il ne se calmera pas ; il frappe. Toute la poésie ultérieure paraît à côté de lui, d'une fadeur étrange « une farce bidonnante d'insipidité<sup>6</sup>. »

La deuxième chose que nous pouvons observer dès la première lecture du texte c'est son caractère improvisé. Artaud précise dès les premières pages de l'écrit qu'il ne veut pas faire une conférence élégante. L'écriture apparaît comme une démonstration instantanée, une improvisation. Il y a des notes qui se mêlent aux récits. Parfois ses notes prennent la forme d'un récit. Il y a de nombreuses répétitions, des reprises comme si Artaud voulait dire autrement la même chose. Mais ces répétitions donnent un certain rythme au texte, renforcent sa musicalité et nous avons sous les yeux une pensée en mouvement. Je crois que l'improvisation chez Artaud est volontaire. On sait qu'il s'est très soigneusement préparé à sa conférence et il a travaillé pendant longtemps sur le texte. Les nombreuses répétitions sont probablement aussi travaillées et voulues et fonctionnent comme autant de points d'insistance. Le texte est volontairement fragmentaire, son mouvement est cassé.

La troisième chose que nous remarquons c'est que *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* se caractérise aussi par l'introduction du français parlé. Il y a de nombreux mots ou expressions qui tiennent du langage oral. Artaud multiplie par exemple les ça au lieu d'utiliser les cela. Il emploie parfois le passé composé là où il faudrait plutôt employer le passé simple. Il écrit souvent je veux dire, expression qui tient vraiment de l'oralité. Après Rodez, après neuf ans d'enfermement, il y a un retour

<sup>6</sup> P. Sollers : 'L'Affaire Artaud', *Le Monde*, le 16 septembre 1994 : 13-15.

à l'oralité, un retour à la langue nourricière avec des mots comme bonniche, moniche, des mots assez doux, sensuels, qui essaient de retrouver quelque chose presque de l'allaitement, du babillage. Le nom Mómo qu'Artaud applique à lui-même et qui apparaît dans le titre suggère également qu'il ne s'agira pas d'un exposé linéaire et traditionnel, mais qu'il s'agira entre autres d'une réflexion sur la langue. Mómo renvoie en effet à la fois au langage populaire marseillais (le fou, l'innocent), à l'argot (le môme : l'enfant) et au grec *Mómos*, dieu de la raillerie. En lisant le texte on sent combien il a été fait pour être dit. Le projet de cette conférence était en réalité un projet de théâtre d'où le recours à la dramatisation et au français parlé. En utilisant ce style théâtral et oral Artaud voulait peut-être rendre l'atmosphère de la séance plus intime, il a tenté d'effacer la barrière entre la scène et la salle. Et il voulait surtout revivre en actes sa vie, devenir l'unique acteur et metteur en scène du théâtre de la cruauté, comme à sa conférence sur le théâtre et la peste à la Sorbonne en 1933 où il a commencé à jouer l'agonie d'un pestiféré au lieu de la lecture de son essai.

La question de la langue et du style a préoccupé Artaud toute sa vie. Tout le monde connaît les fameux propos d'Artaud du *Pèse-Nerf*: «Toute l'écriture est de la cochonnerie<sup>7</sup>.» et même s'il ajoute qu'il pense à des «critiques barbus» on peut voir qu'il s'englobe lui-même dans la condamnation. Artaud a lutté pendant toute sa vie contre le beau style, contre un certain esthétisme, contre l'idée d'un art destiné simplement à plaire et à charmer, d'où chez lui les fréquentes autocritiques comme celle-ci écrite après l'internement :

Le style me fait horreur et je m'aperçois que quand j'écris j'en fais toujours, alors je brûle tous mes manuscrits et il ne reste que ceux qui me rappellent une suffocation, un halètement, un étranglement dans je ne sais quels bas-fonds parce que ça c'est vrai<sup>8</sup>.

On peut constater qu'il y a un changement qui se réalise après Rodez en ce qui concerne l'écriture d'Artaud. Les textes des années vingt et des années trente, par exemple les textes surréalistes et les essais du *Théâtre et son double*, sont encore des textes très littéraires, poétiques dans lesquels il emploie le français écrit. Après Rodez il y a un retour à l'oralité, au langage parlé dans *Histoire vécue d'Artaud-Mómo* et il y a aussi des textes pleins de néologismes. Pendant les deux dernières années de sa

<sup>7</sup> A. Artaud : 'Le Pèse-nerfs', in : *Œuvres Complètes*, tome I, Paris : Gallimard, 1984 : 100.

<sup>8</sup> A. Artaud : 'Suppôts et Suppliciations', in : *Œuvres Complètes*, tome XIV, Paris : Gallimard, 1978 : 28.

vie, Artaud a posé le problème du langage avec beaucoup d'acuité et d'acharnement. Ceux qui l'ont approché à Ivry, dans la maison de santé où il a passé les deux dernières années de sa vie après la Libération, ont raconté le travail littéralement physique auquel il se livrait sur les mots et comment il martelait un énorme billot de bois pour les faire surgir, en véritable forgeron du verbe.

En étudiant *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* et les autres textes tardifs d'Artaud le nom de Céline m'est plusieurs fois revenu à l'esprit. On peut découvrir en effet plusieurs affinités entre le texte d'Artaud et *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Les points communs sont par exemple : l'importance accordée aux récits de voyage, l'utilisation de la première personne du singulier qui donne la primauté à la subjectivité, la présence des éléments autobiographiques, l'introduction du français parlé, du langage populaire et de l'argot, la révolte contre les institutions et la société, le sentiment du tragique et une vision du monde pessimiste et finalement le thème de la mort qui est omniprésent dans l'œuvre d'Artaud et de Céline. Il serait intéressant de montrer ce qui lie profondément l'œuvre d'Artaud et l'œuvre de Céline, et aussi ce qui les sépare. Je ne peux pas analyser cette question d'une manière approfondie, dans le cadre de cette communication car elle nécessite un développement beaucoup plus long et détaillé.

Evelyn Grossman qui a consacré de nombreuses études à l'œuvre d'Antonin Artaud dans une étude intitulée *Artaud et les modernes mélancoliques* fait allusion à un point commun essentiel. Il s'agit du thème de la mélancolie, plus précisément du rapport qu'entretient l'écrivain mélancolique avec sa langue maternelle. Evelyn Grossman évoque la liste que Giorgio Agamben a proposé de mettre à jour. Agamben distingue trois âges de la mélancolie : une première résurgence (après la poésie d'amour des Troubadours) se situerait à la Renaissance (Michel-Ange, Dürer, Pontormo), une seconde épidémie dans l'Angleterre élisabéthaine (John Donne), un troisième âge enfin apparaîtrait au dix-neuvième siècle (Baudelaire, Nerval, Coleridge, Strindberg, entre autres). Grossman écrit qu'on pourrait ajouter à la liste d'Agamben un quatrième âge, celui des modernes mélancoliques : Sartre, Leiris, Beckett, Céline, Michaux et Artaud et elle continue ainsi :

La mélancolie chez un écrivain s'inscrit au cœur même du rapport singulier qu'il entretient avec sa langue maternelle, ce style (ces styles pluriels, multiples) qu'il invente et avec lequel il tente de faire corps : phrase émotive de Céline, ruptures de Michaux, mots-corpuscules de Beckett, «supplications» d'Artaud. Elle est à la fois passion de la langue et cruauté exercée à son égard, mots triturés, déformés, syntaxe mise à mal. Je ver-

rais pour ma part dans cette **puissance de défiguration** le trait majeur de l'écriture mélancolique moderne, par où se marque l'empreinte inaltérée d'un **infigurable** archaïque qu'elle tente de rejoindre—«trajets pictographiés» dit Michaux—au croisement de l'œil et de l'oreille<sup>9</sup>.

Je suis d'accord avec Evelyne Grossman et j'ajouterais que probablement la chose la plus importante qui lie Artaud et Céline en dehors de la présence omniprésente de la mort c'est qu'ils ont profondément changé le régime de la langue française et ils font ainsi partie avec Beckett des grands novateurs de langue de la littérature française du vingtième siècle.

<sup>9</sup> E. Grossman : *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours : Editions Farrago, 2003 : 66.

## QUENEAU EN TCHÈQUE : LA LANGUE FRANÇAISE PARLÉE, ÉCRITE ET TRADUITE

JOVANKA ŠOTOLOVÁ

Université Charles de Prague  
Institut de Traductologie  
Hybernská 3  
110 00 Praha 1  
République Tchèque  
jovanka.sotolova@ff.cuni.cz

**Abstract:** A detailed analysis of the Czech translation of Raymond Queneau's *Cbiendent* shows many solutions that reveal possibilities of the use of similar methods in translation of spoken language in French and in Czech. First, we will try to sum up what problems the translation of Queneau's texts bring up, as some of them stand on the very border of possibility of translation to a foreign language. We will also explore the question of whether the text of the translation preserves all the nuances of the original text. We will search for reasons of a greater expressivity of the Czech translation.

**Keywords:** French, spoken language, Raymond Queneau, translation of literary texts, literary experiments

### 1. Introduction

Les œuvres romanesques de Raymond Queneau présentent une source inépuisable de sujets d'études. Ses textes expérimentant avec les possibilités de la langue, et la langue parlée en particulier, nous offrent un matériel riche pour l'analyse de l'écriture quenienne. L'on peut néanmoins pousser la recherche plus loin :

- aux questions sur la possibilité de traduire Queneau d'une façon adéquate,
- aux enjeux de la traduction,
- aux points charnières de deux langues, le français et le tchèque, dans la situation spécifique de la traduction d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire de son transfert dans un contexte différent.

Pour ce faire, nous avons analysé deux textes, le roman *Chiendent* de Raymond Queneau et sa traduction tchèque de Jiří Pelán, intitulée *Svízeľ*<sup>1</sup>.

La version tchèque du roman mentionné est une œuvre formidablement réussie, un des chefs-d'œuvres de la littérature traduite de langue tchèque. Quoi qu'il en soit, un parcours minutieux comparant les deux textes nous offre une série de cas intéressants, parfois stupéfiants par la possibilité de l'analogie de deux langues et de leurs cultures.

Les cas divers que nous mentionnons ci-dessous illustrent, en tant que cas-modèles, les possibilités de l'analyse comparative de la langue parlée française transposée en écrit<sup>2</sup>, et traduite en tchèque.

La comparaison des deux textes analysés nous mène aussi vers une conclusion plus générale concernant la traduction de textes bâtis sur la transposition de la langue parlée en écrit.

## 2. Un bref aperçu théorique

Raymond Queneau a mis beaucoup d'ardeur à imposer, dans la littérature, la langue telle qu'elle est parlée et non telle qu'elle s'écrit. Il l'appela le néo-français. Il lui semblait inconcevable de ne pas laisser, dans la littérature, de trace du français oral, bien différent du français écrit.

J'ai envie d'écrire dans la langue qui est vivante, dans la langue de tout le monde ; je n'ai pas envie d'écrire en latin... Quelquefois cela me démange, j'aurais envie d'écrire en latin, cela me plaisait assez... Mais enfin, quand même, la langue dans laquelle on veut écrire, c'est sa langue dite maternelle. Or ma langue maternelle, ce n'est pas du tout le français disons académique, le français scolaire, le français périmé qui continue à être enseigné. J'ai été toujours frappé par la qualité, l'autonomie du langage parlé. J'ai pris des notes, étant enfant, sur les mots spéciaux au patois havrais, à la langue populaire qui se parlait au Havre. Et puis, d'autre part, je ne sais pas, c'est un enregistrement inconscient. J'ai toujours eu le goût pour l'observation, en effet, de ce langage.<sup>3</sup>

On n'abordera que brièvement la divergence de la langue parlée en français et en tchèque, sujet de base de cours de lexicologie et stylistique

<sup>1</sup> R. Queneau : *Œuvres complètes II, romans*, Paris : Gallimard, 2002 ; R. Queneau : *Svízeľ*, trad. J. Pelán, Praha : Garamond, 2003.

<sup>2</sup> On ne doit pas souligner que les textes de Raymond Queneau jouent aussi avec le langage soutenu, langage technique, archaïsmes, emprunts aux langues étrangères, ils sont riches aux allusions aux divers faits culturels, historiques et surtout littéraires. On a limité notre recherche aux éléments de la langue parlée transposés à l'écrit.

<sup>3</sup> *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris : Gallimard, 1962.

comparée. Quoiqu'il s'agisse de la stratification théorique de la langue parlée, méthode artificielle, fort problématique en cas de maints cas limites, on travaillera dans la présente étude avec la théorie couramment appliquée, quoique souvent critiquée, de registres divers<sup>4</sup>.

Le français connaît, du point de vue des niveaux de langue situés au-dessous de la langue «standard», la diversification admise et pratiquée par les dictionnaires français «familier», «populaire» et «argotique»<sup>5</sup>. Au contraire, le tchèque se divise théoriquement en «hovorová čeština», la forme parlée de la langue écrite, codée et normative («spisovná čeština») et «obecná čeština» (le tchèque commun), c'est-à-dire un parler caractéristique de la prononciation relâchée, riche en variantes typiques morphologiques (affixes) et possédant aussi un lexique spécial. «Obecná čeština» couvre en certains points les trois niveaux diversifiés en français (familier, populaire et argotique)—elle est basée sur la langue standard et seul le degré de son utilisation détermine l'effet final voulu par le locuteur<sup>6</sup>. «Obecná čeština» est un interdialecte marquant une certaine appartenance sociale, l'opposition à un élitisme intellectuel : il s'agit du parler d'un milieu social déterminé<sup>7</sup>.

Queneau n'avait pas été le premier à insérer la langue parlée dans la littérature française, mais il l'a fait de manière complexe, phénoménale et novatrice. La littérature tchèque connaît aussi des façons diversifiées de transposition de la langue parlée aux œuvres littéraires<sup>8</sup>.

Le point de départ du traducteur du roman *Chiendent* (paradoxalement, le premier roman quenien est traduit en tchèque après les dix

<sup>4</sup> Si la description théorique de niveaux de langue se montre parfois problématique pour une comparaison détaillée des deux systèmes langagiers, la pratique de la traduction ne voit pas de ces inconvénients : le transfert du texte dans la langue tchèque est possible, les deux systèmes offrant de possibilités souvent analogues.

<sup>5</sup> Pour notre analyse, il n'est pas important d'élargir cette division de variantes dia-topiques ou diastratiques.

<sup>6</sup> Il ne sera pas question ici de la problématique liée avec l'acception controversée de l'interdialecte «obecná čeština» sur la totalité du territoire tchèque.

<sup>7</sup> D'après la définition du *Nouveau Petit Robert* (édition de 1993), FAM. (familier) renvoie à «l'usage parlé et même écrit de la langue quotidienne : conversation, etc., mais ne s'emploierait pas dans les circonstances solennelles ; concerne la situation de discours et non l'appartenance sociale»—le français familier sera donc l'équivalent, en terminologie tchèque, de «hovorová čeština», variante de «spisovná čeština».

<sup>8</sup> On ne peut pas quand même passer inaperçue la traduction du roman quenien *Zazje dans le métro* en tchèque<sup>8</sup>, datant de 1969, qui a certainement influencée l'évolution de l'écriture de ce genre chez nous. La proposition initiale du roman, transcrite par Queneau en néo-français, «Doukipudonktant» et traduite en tchèque par «Gdototutaxmrdí», est devenue même chez nous une notion de référence, une expression connue.

précédents<sup>9</sup> et cela soixante-dix ans après la parution du texte original) fut ainsi différent de la situation de la création de l'œuvre originale.

La traduction ne peut plus choquer par la manière hardie et novatrice dont sont transcrits les éléments phonologiques<sup>10</sup>. Mais elle doit cependant conserver, suivre le «manuel» quenien, sa méthode d'écriture. Le traducteur doit simuler le même jeu qui est entrepris dans l'original : il s'agit avant tout de l'opposition entre la langue littéraire et la langue parlée. La langue littéraire de caractère classique, stendhalien, avec parfois des passages au style administratif voire juridique — et la langue parlée telle quelle, adaptée par Queneau, transposée à l'écrit à l'aide de divers procédés (différentes versions graphiques de traits caractéristiques phonétiques, utilisation de procédés morphologiques, choix d'un lexique approprié, procédés syntactiques typiques de la langue parlée) pour aboutir à une «copie» de la langue parlée, quoique le discours final ne sera jamais réaliste et l'intention de l'auteur se limitera au domaine du mimétique.

Le traducteur puise les éléments langagiers nécessaires dans les registres similaires de la langue tchèque. Sa situation initiale est troublée par le fait de la non existence de l'opposition si marquante en tchèque entre le discours littéraire d'une part et parlé d'autre part. Tandis que le niveau de «obecná čeština» reste une source riche de matériel linguistique nécessaire et adéquat. Il reste à souligner que le décalage éventuel vers le parler actuel, l'utilisation de la langue tout à fait contemporaine peut nuire au texte d'origine, il peut être perçu comme inadéquat. En même temps, la traduction basée sur la langue «refrigérée» des années trente (l'époque de la création de l'œuvre originale) serait totalement erronée.

Le problème essentiel de la traduction des textes queniens sera alors : Comment traduire Queneau aujourd'hui ? Nous proposons un bref parcours des possibilités de la traduction qui d'une certaine manière réfère à la diversité des contextes culturel et temporel.

<sup>9</sup> *Můj přítel Pierot* (tch. 1965) (f. 1942); *Svatý Bimbas* (1967) (f. 1948); *Zazí v metru* (1969) (f. 1959); *Kořeni života* (1972) (f. 1952); *Tubá zima* (1980) (f. 1938); *Stylistická cvičení* (1985 a 1994) (f. 1947); *Modré květy* (1992) (f. 1965); *Odile* (1993) (f. 1937); *Na ženský je člověk krátký* (2000) (f. 1962); *Děti bahna* (2002) (f. 1938); *Svízel* (2003) (f. 1933).

<sup>10</sup> Nous n'aborderons pas ici toute l'histoire de l'écriture basée sur la stylisation de la langue parlée dans la littérature tchèque, mentionnons en titre d'exemple sauf les deux vedettes de la littérature contemporaine, Jáchym Topol et Petra Hůlová, dont les textes sont fort influencés par la tendance à transposer la langue parlée.



### 3. Un parcours documenté de divers points charnières de la traduction

La traduction peut être considérée comme adéquate, égale à l'original. Certes, le texte pris dans sa totalité correspond à ce point de vue. *Svízeľ*, la traduction du *Chiendent*, présente un exemple de résolution réussie de tous les problèmes posés par le processus de transfert d'un texte littéraire dans la littérature donnée.

Nous mentionnons seulement quelques exemples démontrant le travail minutieux du traducteur qui a souvent su trouver de belles solutions de cas problématiques de différents procédés de la langue parlée (transcriptions d'éléments phonologiques divers, lexique concret, dislocation de la syntaxe, procédé caractéristique de la langue parlée), c'est-à-dire traduire le texte en créant un discours adéquat (divers procédés traductologiques ont été appliqués) :

- «la femme» avait préparé le bouffer (3) – «žena mezitím něco ukmočila» (9)  
 «le couple se couplait» (6) – «párek se pářil» (12)  
 «elle grattait le crocodile d'un sac» (4) – «druhou rukou škrábala krokodýla kabelky» (10)  
 «Puis, sans ménagement, elle lui apprend qu'un voisin a tué le chat. Qui, on ne sait pas.» (9) – «Pak mu bez obalu vyklopí, že soused zabil kočku. Který, se neví.» (16)  
 «Le papa plat ne sait que dire. On apporte des nouilles. On, c'est la femme.» (9) – «Plochý tat'ka neví, co na to říct. Nesou se nudle. Se, to jest žena.» (16)  
 «vaaache» (15) – «kũũrva» (23)  
 «Et puis avec deux bistrot, i'peut marcher» (32) – «Dvě bistra, z toho už se dá vyžít» (43)  
 «Tu n'te foules toujours pas ?» (32) – «Furt žádnéj nával, co ?» (43)  
 «Et la boniche ?» (32) – «A co ta ficka ?» (43)  
 «Partie, la vieille carne ?» (34) – «Už vypadla, ta stará megera ?» (46)  
 «C'est p'têt'pour Ernestine. L'est belle fille, Ernestine.» (34) – «Možná de vo Ernestinu. Je to pěkná holka.» (45)

Le procédé le plus frappant de l'écriture quenienne dans le cas du roman *Chiendent* est la transcription de la langue telle qu'elle est parlée, prononcée. Certes, il s'agit de l'adaptation du parler à l'écrit, c'est-à-dire que la transcription n'est jamais complexe, elle s'oriente vers les éléments les plus caractéristiques, les plus perceptibles — qui sont transposés à l'écrit. Le texte en est caractérisé, accentué — mais reste lisible, compréhensible.

Rarement, Queneau recourt à la parodie du flux de la parole : un seul exemple suffisant pour illustrer le fait de l'agglutination, la liaison des mots graphiques dans une chaîne unique à la façon du langage parlé :

«bonjourmessieucoommentçavacematinpasmaletvousmêmedelfonddelai-restfraismaistoutalheureilferachaud» (19) – «dobrýdenjaksemátealejoavvyjdetojepěkněfrišnoalezachvílibudepařák» (28)

Tandis qu'en français, grâce surtout à Queneau, le procédé de transcription (élision de vocables, surtout e-muet, ellipse de morphèmes inaccentués ou omis en prononciation, liaison de mots en chaîne parlée unique etc.) ne sera plus souvent perçu comme inhabituel<sup>11</sup>, en tchèque cette variante graphique de la prononciation transposée en écrit produira parfois un effet «exotique», même s'il s'agit de la «copie» du parler réel. C'est aussi la raison de l'utilisation moins fréquente de ce procédé, et de son remplacement dans le texte d'arrivée par d'autres procédés adéquats, surtout les variantes parlées de morphèmes (affixes) :

«Alle paie sa consomme et s'lève. A s'dirige vers son domicile, qu'est sis au quatre-vingtonze d'la rue Paradis. Lentement, al'marche. La tête lourde de pensées, alle s'en va au milieu d'la foule de la rue la Fayette. Alle descend cteu rue en agitant dans son cœur des regrets bien amers. Al'n'avait pas envie de rigoler, ça non. Parfois, un des gens d'la foule, i s'retournait pour regarder la gueule de c't'étrange curé qu'avait l'air si absorbé par ses pensées. I doit penser au bon dieusse, qu'ils disaient les nouilles. C'est à la hauteur du t'it skouare qu'est en face de l'église Vincent d'Paul qu'une auto grand-sport, une maousse alors, stoppa. C'était, bien sûr qu'les dégourdis l'ont déjà d'viné, c'était l'auto d'Pierre.» (208)

«Zatáhne útratu a vstane. Zamíří do svého příbytku, rue Paradis devadesát jedna. Jde, co noha nohu mine. Hlavu ztěžklou myšlenkama, noří se do davu v rue La Fayette. Kráčí ulicí, srdce rozdrásaný hořkou lítostí. Není jí do smíchu, to teda ne. Občas se někdo z davu otočí, aby se podíval do ksichtu tomu divnýmú faráři, co je tak pohrouženej do svejch myšlenek. Asi rozmlouvá s Pánem Bohem, říkají si ti mamlasové. Na malým náměstíčku naproti kostelu Vincenta Paulánskýho zastavil parádní spóřák. Bystrý hlavy už pochopily : je to Pierre.» (257)

Courants seront les cas, où la traduction conserve le même procédé de mimétisation de la langue parlée (phonétique, morphologique, lexicque,

<sup>11</sup> Vue la divergence essentielle de la langue tchèque, où l'écrit présente une copie du parler, «tout lexème est écrit comme il est prononcé», et la langue française, dont la graphie ne correspond pas à la prononciation, le tchèque offre quand même plusieurs procédés analogues à la méthode quenienne, consistant par exemple en agglutination de mots, en graphie simplifiée ou en copie de la prononciation relâchée etc.

syntactique) que celui exploité dans l'original. Souvent il s'agira du procédé traductologique de compensation, de substitution ou d'adaptation ; plus restreints seront les cas donnant la possibilité de l'utilisation d'un calque :

- «c'est bien c'que j'vais faire, va !» (31) – «a pročasi du do pátýho» (43)  
 «L'est jamais là quand j'arrive» (32) – «když přidu, nikdy tu není» (43)  
 «Tu prens quéque chose ? Si tu m'offres» (32) – «Dáš si něco ? Cobyne» (43)  
 «mais le samedi suivant, c'est l'jeudi qu'ça s'était passé, le type qu'avait failli se faire écraser, j'l'ai vu chez Dominique» (33) – «ten samej tejden v sobotu, tohle bylo ve čtvrtek, sem toho muškýho, co vlez pod auto, viděla u Dominika» (44)  
 «Comment ça ? proteste Pierre» (154) – «Jaktožene ? protestuje Pierre» (191)  
 «Et qu'ésai, que d'manda Mme Cloche» (208) – «Acotoje ? otázka se pí Clocheová» (258)

En cas de la transposition des éléments phonétiques de la langue parlée en écrit, la traduction procédera par la compensation, difficilement analysable statistiquement mais illustrée par plusieurs exemples (nous ne citons que des exemples documentant ce procédé au texte tchèque) :

- «il fait demi-tour» (25) – «udělá čelemvzad» (34)  
 «drapée dans son peignoir chinois» (28) – «zahalená do qětovaného čínského županu» (38)  
 «Théo se replonge dans les Misérables» (28) – «Théo je s rekognoskací hotof a tax zase hrouží do Bídníků» (38)  
 «Mais Mme Pigeonnier rentre, fièrement drapée» (28) – «Pí Pigeonnierová, laksně nařasena, fcháží zpět do domu» (38)

On peut mentionner les rares situations où le traducteur amplifie le texte de façon inaperçue mais importante pour pouvoir inclure certaines expressions, procédés néologiques, calembours etc.

- «Là le fils du pharmacien répare sa bécane ; là Mme Pigeonnier, drapée dans son peignoir chinois, prend l'air en suçant des bonbons, Mme Pigeonnier a quarante-cinq ans, mais on lui sait un passé. Théo soupçonne bien des choses au sujet de Mme Pigeonnier. Mais Mme Pigeonnier rentre, fièrement drapée. Théo se replonge dans les Misérables.» (28)  
 «Papá apatykář medituje<sup>12</sup> ; papatykářův syn spravuje svůj kostič. Pí Pigeonnierová, zahalená do qětovaného čínského županu, chytá lelky a cucá karamelky. Je jí pětáctýřicet a má, jak známo, všelijakou minulost ; Théo se o pí Pigeonnierové domýšlí pěkné věci. Pí Pigeonnierová, laksně nařasena,

<sup>12</sup> Rayés, les éléments ajoutés au texte.

fcháží zpět do domu. Théo je s rekognoskací hotof a taxe zase hrouží do Bídníků» (38)

Plusieurs recherches ont été faites pour définir et décrire les jeux de mots queniens, nous ne citons que quelques-uns pour illustrer les procédés traductologiques respectifs :

«Le train est omnibus et désespérément long ; Saturnin se cure les ongles avec son couteau de chasse. Puis, il sort un bout de crayon de sa poche et, sur un petit carnet, note : «La cinquième partie est à supprimer.» Il tire un trait ; au-dessous : «En épigraphe, mettre ça : Descartes ; on se demande pourquoi, dans les cafés, les joueurs appellent si souvent le garçon par ce nom.» Il suce un moment son crayon, barre ce qu'il vient d'écrire et au-dessous : «On se demande pourquoi, dans les cafés, les joueurs appellent si souvent le garçon Descartes.» Il remplace si souvent par toujours ; et referme le carnet.» (52)

«Je to osobák a je zoufale pomalý ; Saturnin vytáhne z kapsy špačka a zapíše si do malého notýsku : «Pátou část škrtnout.» Udělá čáru ; nad ní : «Do záhlaví dát tohle : Pascal ; je divné, že právě tímto jménem jsou označováni lidé neschopní a neobratní.» Chvilku cucá špačka, přeškrtně, co právě zaznamenal, a nad to napíše : «Lze se tázat, čím to, že neobratný člověk je tak často nazýván Pascal.» Místo tak často napíše obvykle ; a zavře notes.» (68)

(Dans la traduction, le nom du philosophe Pascal est utilisé pour pouvoir, à la fin du paragraphe, faire allusion au mot tchèque «packal», «un gâcheur» en français.)

«Pourquoi que vous vous appelez l'âne à Corette ? Anachorète, répond l'autre, c'est un mot grec pour dire : qu'on mange et qu'on ne boit presque pas, comme qui dirait un fakir.» (154)

«Proč si říkáte Anna Korek ? Anachoret, odvětví tázaný, je řeckej výraz, kterej znamená, že člověk nejí a skoro nepije, jako kdyby se řeklo fakír.» (191)

«Là-dessus, Thémistocle décide d'intervenir, il se tourne vers meussieu Pic et lui dit de but en blanc : Vous êtes un as, Pic. Moi, un aspic ! [...] Mais c'était un calembour !» (156)

«V tom okamžiku se Thémistocle rozhodne vstoupit do debaty, obrátí se k panu Queauovi a řekne mu zmostadoprosta : Vy jste, Queau, kos ! Já, kokos ? ! [...] Ale to byl kalambúr !» (194)

Certes, certains jeux de langue n'ont pas trouvé de solution adéquate :

«Tu as l'air drôle, Untel, lui dit-elle.

Il se trouve en effet drôle.

Oui, Unetelle, je me sens drôle, dit-il.» (8)

«Jsi nějaký divný, řekne.

À plochá bytost se opravdu cítí divně.

Jo, cítím se nějak divně, řekne.» (15)

Pelán se sert d'archaïsmes et de régionalismes très pittoresques, donnant une forte expressivité au texte, dont le sens reste flou pour certains lecteurs. Il faut rappeler que Raymond Queneau lui aussi affectionne un riche lexique (mots rares, vieux, archaïques, emprunts aux langues étrangères, lexique savant et technique etc.) qui souvent n'est pas du tout d'usage courant. Par le recours au lexique décrit, le texte tchèque se voit enrichi d'une certaine couleur locale, le pittoresque : le caractère ludique du discours est souligné.

« pioncer » – « držet rybu za uši »  
 « exhibe tes sous » – « naval floky », « naval love »  
 « stupide peureux » – « ty blbej sroulo »  
 « godasses » – « křampetle »  
 « sous » – « fiňáry »

Ainsi, même les gallismes, mots tchèques à la base française, donnant un aspect particulier au texte, une certaine « couleur locale » sont dans la traduction utilisés souvent, et cela même sans le support dans le texte d'origine. Ces mots revêtent dans le contexte de ce roman un caractère « exotique », évoquant l'espace français.

« démodé », « coïncidence », « propastné perfidnosti », « bystost nadaná konzistencí », « aplikoval », « standardní », « promptně », « recipient », « trajektorie », « cirkulace », « couleur locale »

La traduction s'est parfois trouvée impossible, inexacte, voire erronée. Par exemple le langage enfantin, caractérisant le personnage de Théo, n'a pas souvent, dans le texte traduit, d'équivalent du point de vue du niveau de langue ou de la créativité lexicale : expressions du type « cloclo », « banban », « dodo », « totocle », « titine » sont traduits par un lexique courant, neutre.

Un des traits essentiels du texte de départ est son caractère ludique démontrant la joie de l'écriture et offrant au lecteur la possibilité d'en participer. Le texte tchèque de Pelán n'en est pas démuné. Les néologismes, les hapax et les créations ad-hoc provoquées par le caractère ludique du texte sont dans la plupart de cas transmises au texte d'arrivée par des solutions adéquates qui manifestent la créativité exceptionnelle du traducteur. Citons quelques belles solutions du texte tchèque :

« les uns ouvraient à peine des yeux rongés par le sommeil » (18) – « jedni sotva otevírali oči ohlodaené spákem » (27)  
 « l'être de moindre réalité » (19) – « bytost omezené bytnosti » (27)  
 « Encore un piqué, estime-t-il. Sera bientôt bon à enfermer » (19) – « Zas jeden cáklej, usoudí. Za chvíli bude zralej pro cvokárnu » (28)

- «Chantant sa petite chanson habituelle, tututte, le train entre en gare avec beaucoup d'entrain» (19) – «Za zpěvu své obvyklé odrhovačky, tu-tu-tú, a se značnou dávkou bujarosti vjíždí do nádraží vlak» (27)  
 «des hommes qui tomatent et oignonnent» (28) – «petrželují a cibulují» (38)  
 «elle s'en moquait le croupion dérapé» (206) – «srala bych magi v kostkách» (255)  
 «beurre au cul» (206) – «vylizum zajzum» (255)  
 «vieille richarde» (206) – «stará Ročildová» (256)

#### 4. L'expressivité du texte traduit

L'analyse des deux textes comparés nous fournit maints exemples de l'expressivité accentuée en tchèque. Le traducteur tâche de transposer le texte de départ dans sa complexité—et il y parvient. En se servant de divers éléments de «obecná čeština», souvent il va encore plus loin que Queneau, surtout en ce qui concerne la richesse du lexique. Le texte tchèque est alors plus expressif même là, où dans l'original figurent des expressions neutres du niveau standard. Même dans les passages rédigés en langue «neutre» en français (le discours du narrateur; les dialogues où certains personnages sont caractérisés par la divergence de la langue neutre vs. parlée, voire populaire—Mme Cloche), le contraire n'est plus tellement accentué en traduction.

- «a peine sortie de leurs mains, elle passait à celles du métro» (4) – «jen jim vyvázla z rukou, vzalo ji do pracek metro» (9)  
 «la silhouette aussi attendait le bouffer, sentant gonfler ses pieds» (4) – «obrys také čekal na žvanec a cítil, že má nohy jak konve» (9)  
 «et après le bout de fromage avec beaucoup de pain» (4) – «a po kousku sýra s pořádnou brzdou chleba» (9)  
 «mange de la mourue» (6) – «chroupe tresku» (12)  
 «ex-officier» (6) – «bývalý lampasák» (13)  
 «il respire fort» (15) – «v zahrádce nasaje do nozder vzduch» (22)  
 «je travaillais» (20) – «makal sem» (28)  
 «il se régale» (26) – «cpe si teřich» (35)  
 «chauffeur maladroit» (26) – «šofér s olšovými prackama» (26)  
 «il est rudement bon» (27) – «svinsky dobré» (36)

Les cas où l'expression française est plus expressive que la traduction ne sont pas si fréquents :

- «je n'sais pas c'qu'il fait» (32) – «nevím, co dělá» (44)  
 «arvoire» (34) – «nazdar» (46)

«Ainsi Mme Cloche aurait raison. Elle ne se limite pazozap-parences» (186) – «Pí Clocheová tedy měla pravdu. Neomezuje se na jevovou stránku věci» (231)

«Alors, vous prétendez qu'vous n'êtes pas miyonnaire?» (192) – «Vy teda tvrdíte, že nejste milionář?» (238)

«Sque chsais ! moi !» (190) – «Vím já?» (236)

Le caractère exceptionnel du texte d'origine amène le traducteur à créer, soixante-dix ans après, un texte (quasi) adéquat, surtout du point de vue de son effet : le texte de la traduction est plus expressif que l'original ce qui ne nuit pas à sa perception, et cela accentue son rôle dans le contexte de la littérature tchèque contemporaine.

## 5. Conclusion

Nous ne devons pas commenter les cas de traduction adéquate. Seul nous intéressera le problème de l'expressivité plus accentuée du texte tchèque, parfois même son décalage vers une position stylistique «plus basse» que dans le cas de l'original. Qu'est-ce qui a amené le traducteur à souligner ce trait, l'a-t-il fait consciemment ?

Jiří Pelán est un traducteur très expérimenté et habile, dont la connaissance parfaite de la langue de départ et d'arrivée ne peut pas être contestée, dont l'expérience et l'érudition ne permettent pas de douter de l'analyse minutieuse de l'œuvre à traduire.

Il va de soi que la traduction d'un texte quenien présente les questions et les problèmes mentionnés dans l'introduction : les romans de Raymond Queneau expérimentant avec les possibilités, les limites de langue et tâchant de transposer la langue parlée en écrit représentent un pivot dans la littérature française. Pour créer une traduction adéquate, soixante-dix ans après la parution du roman *Chiendent* en France, le traducteur Pelán a choisi d'accentuer son expressivité pour qu'il puisse jouer un rôle similaire même à l'époque contemporaine et dans le contexte de la littérature tchèque. Il y parvient grâce aux plusieurs procédés, dans la plupart conformes à la méthode de R. Queneau — mais parfois utilisés même en tant qu'équivalents d'expressions inexpressives voire neutres de l'original : la transcription graphique de phénomènes phonétiques parfois même inhabituels à l'écrit, une riche utilisation de lexique du niveau «obecná čeština», y-compris rare, archaïque, régional ou vulgaire, et de phraséologismes et locutions du même genre, l'insertion courante de morphèmes typiques du niveau «obecná čeština», l'exploiti-

tation de procédés syntactiques caractéristiques du parler relâché de la langue tchèque.

Le lecteur tchèque peut se régaler ainsi de tous les attributs d'un texte quenien, et cela dans sa variante tout à fait contemporaine, pour une certaine période novatrice et assurée contre un rapide vieillissement, maladie fréquente des traductions.

Pour justifier la méthode traductologique de ce texte concret—qui pourrait au premier abord être critiquée, voire contestée, il faut noter que le principe de l'écriture quenienne n'est pas forcé, n'est pas endommagé par le traducteur. Le traducteur doit simuler la même technique qui est utilisée dans l'original : il s'agit avant tout du caractère ludique du discours et de l'opposition entre la langue littéraire et la langue parlée. La langue tchèque ne disposant pas de référence si marquante aux textes oratoires, philosophiques et littéraires classiques contrastant avec la langue courante, et l'opposition de la langue écrite et la langue parlée standard n'étant pas de la divergence comparable à la langue française, le traducteur a résolu d'accentuer le caractère ludique et l'aspect parlé du texte. Le caractère parlé, en tchèque, entraîne l'utilisation fréquente d'éléments du niveau «obecná čeština».

Il ne reste qu'à souligner que la qualité, l'apport, l'importance de cette œuvre de Raymond Queneau ne consiste pas seulement en cet excellent jeu de langue, perçu de prime abord. Le roman *Chiendent* est riche non seulement de par sa langue, mais aussi de par sa structure, ses allusions et ses références culturelles, philosophiques et historiques. Il s'agit d'un roman racontant entre autres l'absurdité de la vie, ses moments comiques d'une part et tristes d'autre part, en bref tout le pathos de l'existence.

Et la traduction a gardé la richesse du texte original dans tous ces domaines, dans toutes ces couches discursives.



## LES VERBES À SUFFIXE LIBRE ET L'EXPRESSIVITÉ

AGNIESZKA KALISKA

Université Adam Mickiewicz  
Al. Niepodległości 4  
61-874 Poznań  
Pologne  
pique@o2.pl

**Abstract:** The purpose of the paper is to consider how a free suffix can affect the semantics of verbs. The morphemes in question, which are considered free of semantic function and morphologically autonomous, are highly productive in verbal communication. Interestingly, the morphological structure of some verbs contains two free suffixes. In fact, the morphological and semantic autonomy contribute to the increase in the number of synonyms and stylistic variants. The paper suggests that free suffixes are highly charged. Their expressivity is their most important semantic function.

**Keywords:** free suffix, morphological autonomy, linguistic economy, synonymy, stylistic variation

### 1. Introduction

Le phénomène de *suffixation libre* a été décrit pour la première fois en 1956 par Pierre Guiraud dans *L'argot*. L'auteur appelle *le suffixe libre* (ou *le suffixe vide*) un morphème dérivationnel de caractère modificateur dont la fonction de base (sémantique ou grammaticale) disparaît, lorsqu'il est employé en tant qu'élément purement expressif ou cryptologique. Un mot comportant un tel suffixe n'est reconnaissable qu'au sein d'un groupe social qui l'emploie. Le procédé de suffixation libre est surtout caractéristique pour les parlers argotiques et familiers. Guiraud parle de l'emploi *parasitaire* de suffixes<sup>1</sup>. Par exemple : le verbe *baratiner* (séduire), comportant le suffixe *-iner* (à valeur fréquentative), a le même sens que

<sup>1</sup> P. Guiraud : *L'argot*, Paris : PUF, 1956 : 73.

sa base de dérivation *barater*. Il semble tout de même que les conditions d'emploi des deux formes ne sont pas les mêmes, étant donné qu'elles diffèrent d'expressivité. Guiraud présente des suffixes verbaux libres suivants : *-iquer*, *-ancher*, *-ailler*, *-iner*, *-ouser*, tout en signalant que «l'élément parasite n'est pas toujours arbitraire»<sup>2</sup>. Cela signifierait que la *suffixation libre* n'est pas vraiment libre.

## 2. Caractère et fonction des suffixes libres

Il semble qu'à part les suffixes présentés par Guiraud, il y en a d'autres qui peuvent assumer la même fonction expressive. Dans cet article, nous voulons voir premièrement quels éléments en plus peuvent assumer la même fonction expressive et, deuxièmement, nous allons discuter à quel point il est question de morphèmes libres.

On considère qu'une réalisation linguistique est un phénomène subjectif. Nous partageons l'idée de Bally<sup>3</sup> qui dit que, pour s'exprimer, le locuteur recourt non seulement aux mots et à la grammaire, que lui offre la langue, mais il recourt aussi à divers procédés particulièrement orientés vers une fin subjective. C'est ainsi que l'utilisateur de la langue peut non seulement communiquer une idée mais aussi, en même temps, communiquer une valeur qu'il y associe par un certain jugement individuel.

Grâce à la compétence linguistique, le locuteur a des possibilités de créer, en fonction de la situation de communication, de nouveaux mots. Les formes sont pourtant créées à partir de morphèmes qui lui sont connus. Nous voulons démontrer que le jugement personnel peut aller de pair avec l'emploi d'un suffixe libre. Voire, il peut arriver qu'un suffixe libre se combine avec un autre morphème dérivationnel. Tout compte fait, le suffixe libre est un élément morphologique qui, non seulement, contribue à l'enrichissement lexical au sein du système de la langue, mais il est aussi un élément très utile parce qu'il rend la communication plus efficace.

Les verbes comportant un suffixe libre sont surtout employés pour exprimer des jugements personnels à l'égard d'un phénomène. Il s'agit des formations maintes fois individuelles et spontanées, présentes surtout dans la communication orale. C'est pourquoi, elles sont rarement représentées dans les dictionnaires comme unités lexicales autonomes et normatives. Les unités que nous allons présenter dans ce travail vien-

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Ch. Bally : *Le langage et la vie*, Genève & Paris : Droz, 1985 : 17.

ment du *Trésor de la Langue Française* (Paris : CNRS, 1975) et du *Dictionnaire de l'argot*<sup>4</sup>.

En général, au niveau du langage, les morphèmes se combinent selon certaines règles de dérivation bien précises. Plus particulièrement, le radical est défini entre autres comme support d'un affixe plutôt que d'un autre. Cela résulte du fait que les morphèmes sont en général sémantiquement non indifférents<sup>5</sup>. Dans le cas des suffixes libres (sémantiquement vides), il est difficile de définir une fois pour toutes les principes selon lesquels ils se combinent avec les radicaux. Il en résulte une sorte d'autonomie morphosyntaxique de ces éléments. Etant donné que les suffixes libres apparaissent surtout soudainement lors d'un emploi expressif, ils peuvent se combiner avec n'importe quel radical. C'est pourquoi, on peut parler de leur autonomie morphosyntaxique : «c'est désormais n'importe quelle finale qui s'attache au mot<sup>6</sup>». Ce fait influe sur la fonction générale de cet élément au sein d'unités dérivées : il devient purement expressif. En ce qui concerne son contexte d'emploi, il est très large, parce que le suffixe libre porte les valeurs telles que la réprobation, l'indignation, l'agacement, la moquerie, la satisfaction, la plaisanterie, etc. Aucune de ces valeurs n'est présumée d'emblée par le système. Au contraire, c'est le contexte d'énonciation ou l'intention du locuteur individuel qui déterminent le contenu de l'unité employée. Comparons les verbes suivants :

- (1) trouiller «avoir peur» : trouill**oter** «avoir peur»,  
 glander «perdre son temps» : glandouill**er** «perdre son temps»,  
 taper «sentir mauvais» : tap**oter**/tapouill**er** «sentir mauvais»

Nous avons affaire à des suffixes qui, bien qu'ils diffèrent formellement et, dans certains contextes fonctionnellement (*-oter* a la valeur diminutive et/ou fréquentative, *-ouiller* la valeur fréquentative), ici ont une même valeur : purement expressive. La fonction fréquentative peut néanmoins survenir aux effets expressifs ou déformateurs mais elle sera secondaire. L'effet final traduit un jugement personnel du locuteur. Ainsi, le verbe *tapoter* peut signifier : «sentir *très* mauvais», «exhaler une odeur *de plus en plus* mauvaise», «puer *sans cesse*». A son tour, le verbe *trouilloter*

<sup>4</sup> J.-P. Colin, J.-P. Mevel & Ch. Leclere : *Dictionnaire de l'argot*, Paris : Larousse, 1994.

<sup>5</sup> Selon la définition de H. Huot, le suffixe dérivationnel est un morphème sémantiquement non indifférent, ce qui aurait dû lui procurer une entrée lexicale à même titre que l'ont les unités lexicales autonomes (voir : H. Huot : *Morphologie—forme et sens des mots du français*, Paris : Armand Colin/Vuef, 2001).

<sup>6</sup> P. Guiraud : *L'argot, op.cit.* : 73.

signifie à la manière du précédent «avoir *très* peur» ainsi que «être *peureux*». La fonction du suffixe s'avère très importante : l'intensité d'une action, la valeur péjorative ou hypocoristique d'un phénomène donné sont traduites par l'intermédiaire d'un suffixe supposé libre de contenu.

La valeur exprimée par le verbe comportant un suffixe libre peut être renforcée à l'oral par des facteurs para-linguistiques tels que l'intonation, le ton de la voix, le débit de l'énoncé. C'est-à-dire, d'autres éléments peuvent accompagner un verbe à suffixe libre dans une réalisation concrète. Parmi les plus fréquents, on rencontre les comparaisons par *comme* ou les adverbes d'intensité. Tous ces moyens accessoires joints à la suffixation libre et à l'intonation permettent d'atteindre le but visé par l'usager de la langue, à savoir : rendre une forme plus expressive tout en gardant le contenu de départ. Bally dit que l'expressivité consiste entre autres en une modification possible du contenu en quantité et en qualité. «Le grossissement, la rénovation et la déformation peuvent survenir pour renforcer la valeur expressive des mots<sup>7</sup>». L'expressivité s'avère alors une fonction sémantique. Par conséquent, il est légitime de réfléchir sur le caractère vide de suffixes libres. Cet élément expressif, est-il vraiment vide de sens ?

### 3. Verbes à suffixe libre et synonymie

La suffixation libre, comme le remarque Kurt Baldinger, augmente considérablement le nombre de synonymes et en même temps la qualité de la synonymie<sup>8</sup>. Les verbes différemment suffixés peuvent véhiculer le même contenu sémantique. Par exemple : *tapoter* vs. *tapouiller* pour dire dans les deux cas «sentir mauvais». En voici d'autres exemples qui renvoient à «sentir mauvais» : *cogner* : *cognoter*, *rougner* : *rougnoter*, *corner* : *cornancher* : *cornanchouiller*, *schlinguer*/*chlinguer* : *schlingoter*/*chlingoter*, *schlipper* : *schlipoter*. Nous pouvons parler dans ces cas de la synonymie «presque parfaite» au dire de Baldinger. La synonymie existe ici aussi bien entre lexèmes hétérogènes comme *tapoter*, *cognoter* et *corner* qu'entre lexèmes ayant la même base dérivationnelle comme *tapoter*, *taper* et *tapouiller*. Evidemment, l'auteur reste réticent à l'égard de la synonymie absolue étant donné que les contextes d'emploi peuvent présenter des nuances définitives pour un choix donné. En conclusion, nous pou-

<sup>7</sup> Ch. Bally : *Le langage et la vie*, op.cit. : 20.

<sup>8</sup> K. Baldinger : 'Les synonymes (presque) parfaits existent : en argot', in : G. Kleiber & M. Riegel (eds.) : *Les formes du sens : études de linguistique française, médiévale et générale offertes à Robert Martin à l'occasion de ses 60 ans*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 1997 : 41-49.

vons dire que, dans la majorité des cas cités, il est question de variantes expressives des verbes synonymes.

#### 4. Suffixe libre et expression de l'intensité

Les verbes à suffixe libre sont souvent employés dans la prose réaliste. Dans ce type de littérature, on présente fidèlement la langue quotidienne, «la vie du langage»<sup>9</sup>. A titre d'illustration, analysons les exemples suivants :

- (2) [...] **Si ça cognote ici...** Dans quoi qu'j'ai foutu mes mains ! (Gibeau)  
 Bon confrère et bon équipier, Jaspin, sur ce point rien à redire, **mais pourquoi Bon Dieu ! rougnotte-t-il aussi fort des pinceaux ?** (Simonin)  
 Fous le camp tout de suite ! Emporte tes fringues et **cal'te en vitesse !** (Machard)

Comme nous pouvons l'observer, la réalisation de l'expressivité au moyen des suffixes libres se fait ici dans le registre argotique ou familier. La fonction expressive y est assurée à la fois par l'emploi des interjections et d'autres moyens para-linguistique, toujours présents en situation d'énonciation. Non seulement l'expressivité, mais aussi l'intensité d'un procès sont accrues. La phrase :

- (3) Quand j'ai du blé, je **flambe comme un malade** (Renaud)

comporte le verbe *flamber* (jouer p. ex. : aux cartes) mais ce que nous savons des suffixes libres nous pousse à croire que le verbe *flamber* pourrait être échangé contre *flamboter* (jouer p. ex. : aux cartes). L'expression entière *flamboter comme un malade* traduit l'intensité très grande du procès et, en même temps, elle est une variante stylistique de l'expression *flamber comme un malade*. Des constructions semblables sont très fréquentes dans l'usage (p. ex. : *criailler comme un fou*, variante expressive de *crier comme un fou* et d'autres expressions équivalentes)<sup>10</sup>. A côté des suffixes analysés, *-oter* et *-ouiller*, on rencontre dans l'usage d'autres formes du même type, à savoir : *coniller* «duper quelqu'un» : *conillonner* «duper quelqu'un», *filer* «suivre quelqu'un» : *filocher* «suivre quelqu'un».

<sup>9</sup> Ch. Bally : *Le langage et la vie*, op.cit. : 20.

<sup>10</sup> S. Mejri : 'Séquences figées et expression de l'intensité—essai de description sémantique', *Cahiers de lexicologie* 65, 1994 : 111–121.

### 5. Verbes à plus d'un suffixe

Il arrive de rencontrer dans la communication orale standard des verbes à plus d'un suffixe. Ils constituent un cas singulier parmi les verbes analysés plus haut. La suffixation multiple consiste en ce qu'un radical est susceptible d'être allongé de deux suffixes à la fois. Dans de tels cas, il est de nouveau question des variantes expressives. Par exemple, nous pouvons l'observer dans les exemples suivants :

- (4) **mordiller** (< mordre) : **mordillonner**  
 «mordre à plusieurs reprises» : «mordre à plusieurs reprises»

L'analyse plus détaillée des verbes à plusieurs suffixes ne peut pas être automatique. Le verbe *mordiller* présente des traits distinctifs par rapport à *mordre*, sa base dérivationnelle, mais la forme *mordillonner* ne diffère pas de *mordiller* au niveau du sens. Il n'est que sa variante expressive. D'autres exemples ne font que confirmer cette règle. Comparons :

- (5) **sautiller** (< sauter) : **sautillonner**  
 «faire de petits sauts plus ou moins réguliers» : «faire de petits sauts plus ou moins réguliers»,  
**tordiller** (< tordre) : **tordillonner**  
 «tordre fortement» : «tordre fortement»,  
**piqueter** (< piquer) : **piquetonner**  
 «siroter» : «siroter»,  
**nasonner** / **nasiller** : **nasillonner**  
 «parler du nez» : «parler du nez»

Les fonctions grammaticales des suffixes combinés au sein d'une même unité disparaissent à la suite de la suffixation multiple. Le seul but est de rendre l'intensité élevée ou la valeur du procès. Par exemple, la forme *nasillonner* peut signifier soit «nasonner *sans arrêt*», soit «nasonner *légèrement* ou *beaucoup*», ainsi que «nasonner *souvent*», tout en exprimant peut-être l'agacement du locuteur dû à l'impression auditive inconfortable.

L'allongement d'un mot ne nie pas la loi de l'économie de la langue. Etant donné qu'un verbe formé de plusieurs suffixes est capable d'exprimer diverses valeurs, l'expression de celles-ci sans recours aux morphèmes cités aurait dû être exprimée autrement, par exemple par le développement du groupe verbal et l'emploi d'adverbes ou d'autres tournures à fonction évaluative. De plus, un mot de forme étonnante, tel *mordillonner*, fait entendre mieux, semble-t-il, l'idée que le locuteur vou-

lait exprimer. Ainsi, tout verbe à plus de deux suffixes semble également possible.

## 6. Productivité des suffixes libres

D'autres formations dont la fonction primaire serait expressive nous paraissent possibles. Par exemple :

- (6) cracher «pleuvoir» : **crachouiller** «pleuvoir»,  
 gigoter «remuer vivement les jambes» : **gigotailier** «remuer vivement les jambes»,  
 piétonner «talonner vivement» : **piétonnailler** «talonner vivement»

Ce type de recherches s'est poursuivi à Lille où l'équipe SILEX, sous la direction de Danielle Corbin, travaillait dans le but de créer un dictionnaire dérivationnel du français. L'importance était de définir quels sont les mots possibles et les distinguer des formations impossibles ou inexistantes. Parmi les mots inexistantes, il y en a qu'il est possible de créer. Bien que les mots possibles sont généralement définis comme construits selon les règles de grammaire, le cas des verbes à suffixes libres reste discutable : leur dérivation implique que les principes de dérivation ne sont pas observés. Il s'agit en effet de l'emploi parasitaire des suffixes grammaticaux. Ainsi, le seul critère d'acceptabilité des unités en question semble être leur forme finale : que celle-ci ne gêne pas l'oreille et qu'elle soit suffisamment expressive pour évoquer une idée voulue.

## 7. Conclusion

Parmi les moyens linguistiques pouvant assumer la fonction expressive, les suffixes libres jouent un rôle important. Le fait qu'il soient dépourvus de fonction sémantique précise, permet d'augmenter l'expressivité d'un mot sans modifier le contenu de départ. Il est discutable si les morphèmes libres sont interchangeables dans tous les contextes. Différentes unités ayant la même base dérivationnelle véhiculent le même contenu mais elles diffèrent d'expressivité.

Le fait que les verbes à suffixe libre n'entrent pas dans la majorité des cas dans le système officiel de la langue, ne peut pas être un facteur discréditant pour leur acceptabilité. Pour qu'un mot entre au système

lexical d'une langue, et que l'orthographe d'une unité donnée se fixe, il faut qu'il soit employé longtemps.

On peut dire que la spontanéité des formations à suffixe libre leur procure une place spéciale dans le langage humain. Créées ad hoc, elles sont souvent très imagées et surviennent continuellement aux mots usités et deviennent dépourvus d'affectivité.



## LA PRESSE SPORTIVE ÉCRITE À LA LIMITE DE LA LANGUE ÉCRITE ET DE LA LANGUE PARLÉE. L'APPOSITION DANS LA PRESSE SPORTIVE ÉCRITE

EVA VALENTOVÁ

Université Masaryk Brno  
Sosnová 37  
637 00 Brno  
République Tchèque  
e\_valentova@yahoo.fr

**Abstract:** As the corpus studies of the paper reveal, apposition, as we define it, is less frequent in the written sport press, though it is typical of written discourse in general. The rare samples found accompany proper names quasi-exclusively: this construction is very commonly found in the appositive structures of spoken language. This phenomenon could be explained by the fact that the style of the written sport press approximates that of oral language. However, apposition gradually appears in the sports press, too (particularly, in the headlines of articles) as a subtle but powerful lexico-syntactic tool.

**Keywords:** sport press, sport writing, the language of writing, the language of speech, juxtaposition

On peut distinguer, dans une analyse linguistique, deux formes de langue, l'une parlée, l'autre écrite. Or, il existe des discours qui présentent certains attributs des deux. La presse écrite, notamment sportive, pourrait être rangée parmi les «situations d'oral écrit»<sup>1</sup>. Un des marqueurs possibles d'un tel chevauchement de limites entre la langue parlée et la langue écrite représente l'apposition dans la presse sportive écrite<sup>2</sup>. L'apposition, qui est généralement «liée à l'écrit»<sup>3</sup> reste cependant relativement peu fréquente dans la presse sportive écrite,

<sup>1</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris : Belin, 2004 : 151.

<sup>2</sup> Ma thèse porte sur la presse sportive écrite et je baserai également mon intervention sur une étude de ce type de discours.

<sup>3</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 151.

se limitant quasiment à «préciser [...] des fonctions déferées à des noms propres» ce qui est caractéristique, d'après Cl. Blanche-Benveniste et S. Caddéo<sup>4</sup>, pour la langue parlée. Le phénomène de la petite fréquence de l'apposition dans la presse sportive écrite et les limitations au niveau lexical peuvent s'expliquer par le fait que ce langage y approche justement celui de l'oral.

Les constructions appositives de ce type de discours feront l'objet de ma communication dans laquelle je voudrais présenter une étude principalement linguistique et stylistique. Pour commencer, je proposerai un bref récapitulatif de certaines positions, souvent variées, des linguistes français qui concernent l'apposition et ensuite, je me pencherai sur les aspects syntaxiques des appositions de la presse sportive écrite (particulièrement la détermination, la position et l'amplification du terme apposé) qui circonscrivent les différentes valeurs sémantiques.

Le phénomène d'apposition semble poser maintes difficultés, les opinions sur son statut n'étant pas souvent partagées par les linguistes. Les discussions françaises sur l'apposition subsistent de nos jours nombreuses et variées et ceci est peut-être dû à leur longue histoire et aux transferts négatifs initiaux des phénomènes décrits dans les grammaires latines et ainsi retrouvés dans les grammaires françaises<sup>5</sup>.

Je ne reprendrai pas ces discussions en détail ici, et notamment celles qui sont anciennes. Or, il faudra s'arrêter sur les principales définitions pour poser le problème et expliciter la démarche de l'analyse de la deuxième partie de cette intervention, la description du corpus.

## 1. Quelques discussions autour des généralités

Les débats en question sont de différents plans et abordent les aspects formel, morpho-syntaxique et/ou logico-sémantique du phénomène. Je commencerai par évoquer les principales conceptions du premier.

<sup>4</sup> Cl. Blanche-Benveniste & S. Caddéo : 'Preliminaires à une étude de l'apposition dans la langue parlée', *Langue française* 125, 2000 : 60-70, p. 69.

<sup>5</sup> Voir F. Neveu : 'L'apposition : concepts, niveaux, domaines', *Langue française* 125, 2000 : 3-17.

### 1.1. Le caractère détaché ou non

Les grammairiens qui continuent à décrire traditionnellement l'apposition suivant le modèle latin<sup>6</sup> sont toujours considérablement nombreux<sup>7</sup>. Ils distinguent—sous différents termes et typologies<sup>8</sup>—l'apposition détachée et liée (ou intégrée) ayant pour critère commun «la relation qu'a un attribut avec son sujet, mais sans copule»<sup>9</sup>. Ils regroupent ainsi en apposition :

(1) Le préfet, un colosse, sortit de la voiture.

et

(2) le roi Louis XIV

(3) un employé modèle

(4) la ville de Paris

(5) cet imbécile de gendarme<sup>10</sup>

ou bien :

(6) le mot SUICIDE<sup>11</sup>

Effectivement, on pourrait paraphraser : «le préfet est un colosse», «Louis XIV est un roi», «cet employé est un modèle», «Paris est une ville», «ce gendarme est un imbécile» et «SUICIDE est un mot». Néanmoins, il me semble qu'il s'agit d'un amalgame de faits différents (voir supra).

<sup>6</sup> H.-D. Béchade : *Syntaxe du français moderne et contemporain*, Paris : PUF Fondamental, 1993 : 171, met en parallèle—directement dans le texte—les systèmes français et latin : «[...] l'article défini prend dans cet usage une valeur proche du *ille* emphatique latin tandis que l'article indéfini souligne l'absence de notoriété».

<sup>7</sup> H.-D. Béchade (*ibid.* : 167–177) ; M. Grevisse : *Le bon usage*, Paris : Duculot, 1993 : 516–525 (version refondue par André Goosse ; original 1936) ; M. Arrivé & F. Gadet & M. Galmiche : *La grammaire d'aujourd'hui : guide alphabétique de linguistique française*, Paris : Flammarion, 1986 : 69sq.

<sup>8</sup> Voir par exemple H.-D. Béchade vs. M. Arrivé et al.

<sup>9</sup> M. Grevisse : *Le bon usage*, *op.cit.* : 516.

<sup>10</sup> Exemples empruntés à M. Arrivé et al. : *La grammaire d'aujourd'hui*, *op.cit.* : 69.

<sup>11</sup> Ce n'est pas moi qui souligne ; l'exemple est emprunté à H.-D. Béchade : *Syntaxe...*, *op.cit.* : 174).

En revanche, A. Frontier<sup>12</sup>, par exemple, dit que «l'apposition interrompt le cours normal de la phrase pour y insérer une détermination, ou bien une précision plus ou moins nécessaire». Il insiste sur «l'importance grammaticale considérable» de «la pause» «[...] marquée, dans l'écriture, plus ostensiblement encore que par une simple virgule, par exemple par des tirets» ce qui lui offre «une relative autonomie»<sup>13</sup> par rapport à son support. J. Gardes-Tamine<sup>14</sup> la définit également de façon semblable comme «un cas particulier d'insertion» qui est «parfois marqué par des parenthèses ou des tirets»<sup>15,16</sup>.

Et c'est dans cette perspective que je vois, moi aussi, l'apposition. À mon sens, il faut disjoindre les structures détachées et liées.

Je retiens donc comme apposition le seul exemple (1) et j'écarte les autres cas constituant un bloc sémantique en tant que, pour moi, nom propre identifiant un autre nom (2), «substantif épithète»<sup>17</sup> (3), nom propre identifiant un autre nom à l'aide de préposition *de* (4) et union de deux syntagmes nominaux par *de* (5) — cadre appréciatif étudié par J.-C. Milner<sup>18</sup>. Pour ce qui est de l'exemple (6), je le mets complètement à part puisqu'il fait partie d'un autre niveau du système linguistique, celui des commentaires métalinguistiques. Je me joins ainsi à J. Gardes-Tamine qui souligne la nécessité de «maintenir la distinction entre langue et métalangue»<sup>19</sup>.

Les opinions portant sur la nature détachée ou non de l'apposition sont, on l'a vu, multiples. Or, tous les exemples présentés jusqu'à maintenant avaient une caractéristique en commun : ils mettaient en relation deux substantifs.

Y a-t-il d'autres classes grammaticales qui entrent également en apposition ou bien le substantif jouit-il d'un statut exclusif ? En voilà quelques controverses :

<sup>12</sup> A. Frontier : *La grammaire du français*, Paris : Belin, 1997 : 128.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 131.

<sup>14</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 62.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 156.

<sup>16</sup> Elle précise (p. 154sq.) que «les constructions [appositives] liées sont rares, en dehors de certains écrivains, comme Hugo, qui les affectionne, en prose comme en poésie. Elles font partie de son style».

<sup>17</sup> Voir J.-Cl. Chevalier et al : *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris : Larousse, 1964 : 188.

<sup>18</sup> Voir J.-Cl. Milner : *De la syntaxe à l'interprétation. Qualités, insultes, exclamations*, Paris : Seuil, 1978.

<sup>19</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 15.

### 1.2. La catégorie grammaticale

On discute en particulier le pour et/ou le contre de l'adjectif en apposition. Pour H. Weinrich<sup>20</sup>, qui ne considère pas le détachement comme critère absolu, il n'y a que le substantif qui peut être apposé, parfois dans la fonction d'un adjectif :

Les appositions sont, [...], des qualifications nominales, c'est-à-dire des qualifications dans lesquelles le qualificatif n'est pas un adjectif, mais un nom qui, dans cette fonction, ne se distingue cependant pas toujours nettement d'un adjectif. Dans la plupart des cas la base de la qualification appositive est un nom : *l'honneur, ce grand mot*.

Par contre, certains autres grammairiens, ayant pour critère la nature détachée de l'apposition, admettent, tout à fait logiquement, l'adjectif en tant que terme apposé. A. Frontier par exemple<sup>21</sup> explique :

Comme pour le nom, il suffit qu'une pause (matérialisée dans l'écriture par une virgule) sépare l'adjectif de son support nominal pour que l'épithète devienne une apposition :

« Cette maison, revêtu d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière... » (Flaubert : *Un cœur simple*, 1)<sup>22</sup>

Non seulement les difficultés de délimitation divisent les grammairiens, mais les considérations logico-sémantiques de l'apposition sont aussi l'objet de discussion. J'évoquerai ici un point qu'on rencontre souvent dans les définitions : la prédication.

### 1.3. Le cas de prédication

Les opinions à ce propos ne sont pas non plus partagées par les linguistes. H. D. Béchade<sup>23</sup>, par exemple, plaide pour une prédication exprimée par l'apposition quand il explique :

L'apposition se présente sous la forme d'un élément phraséologique prédicatif par rapport à un autre élément phraséologique qui lui sert de support, le plus souvent un nom propre ou commun<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> H. Weinrich : *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier, 1989 : 292.

<sup>21</sup> A. Frontier : *La grammaire du français*, *op.cit.* : 215.

<sup>22</sup> Exemple cité par A. Frontier.

<sup>23</sup> *Syntaxe...*, *op.cit.* : 167.

<sup>24</sup> Ici *phraséologique* n'a rien en commun avec la lexicalisation et était fort probablement confondu avec *phrastique*. Il serait, dans ce cas, plus pertinent de dire *propositionnel* même si, en réalité, il est difficile de parler, dans la plupart des cas, de proposition car l'apposition ne contient souvent pas de verbe.

ou bien A. Frontier<sup>25</sup> parle de prédication secondaire :

Bien qu'elle soit secondaire, en ceci qu'elle ne constitue pas l'information principale que la phrase a pour objet de communiquer, elle exprime une prédication : elle affirme quelque chose à propos du nom auquel elle se rapporte.

En revanche, M. Čechová et al.<sup>26</sup> exposent qu' «il s'agit d'un rapport mixte : mi-prédicatif, mi-déterminatif».<sup>27</sup>

La notion de prédication ou de prédication seconde ou bien secondaire reste, néanmoins, très floue. On peut le constater dans les définitions de prédication et de détermination déjà citées ou dans le commentaire vague d'A. Frontier (voir *supra*) : «elle exprime *quelque chose* à propos du nom auquel elle se rapporte»<sup>28</sup>. Je ne prendrai donc pas en considération ces critères logico-sémantiques incertains lors de l'analyse du corpus. Adoptant le détachement comme critère de base, je ne retiendrai que les exemples de type :

[...] il [L. Armstrong] a confirmé sa supériorité en remportant le dernier contre-la-montre, hier au Futuroscope, en battant de peu Alex Zülle, **son dauphin**.

Je me centrerai sur les manifestations formelles, telles que la détermination (ou non) de syntagmes nominaux, leur position et amplification. Pour cette analyse grammaticale, je me servirai du corpus de ma thèse d'où j'ai relevé les appositions, qui sont métaphoriques. Mais comme la métaphore ne montre pas de spécificité syntaxique<sup>29</sup>, ce corpus donnera les mêmes résultats que celui des appositions non métaphoriques. Une dernière remarque est à noter : je ne me concentrerai que sur les appositions substantivales qui constituent une colonne vertébrale des

<sup>25</sup> A. Frontier : *La grammaire du français*, *op.cit.* : 128.

<sup>26</sup> M. Čechová & Z. Hlavsa & M. Dokulil & J. Hrbáč & Z. Hrušová : *Čeština—řec a jazyk*, Praha : Nakladatelství Institut Sociálních Vztahů, 1996 : 249.

<sup>27</sup> La *prédication* est, d'après eux, [«une mise en rapport actuelle d'un signe avec un autre signe»] (p. 249) et la *détermination* [«un rapport sémantique de précision d'un mot à l'aide d'un autre»] (p. 250).

<sup>28</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>29</sup> Voir J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* ; I. Tamba-Mecz : *Le sens figuré*, Paris : PUF, 1981 ; et E. Valentová : 'Y a-t-il des spécificités formelles du langage opposant le sens propre au sens figuré?', in : *Rencontres françaises Brno 2003 (Actes du 8<sup>e</sup> séminaire international d'études doctorales Brno, 5–8 février 2003)*, Masarykova univerzita, Brno, 2004 : 253–259 ; 'Les tropes dans la presse sportive écrite', in : *Actes du 6<sup>e</sup> séminaire international d'études doctorales Prešov, 5–7 février 2004*, Prešovská univerzita v Prešove, 2004 : 230–235.

appositions du corpus et qui, d'après J. Gardes-Tamine<sup>30</sup> «posent les problèmes les plus complexes».

## 2. La description du corpus

Le caractère substantival des appositions du corpus déterminera mon analyse. Je me pencherai donc avant tout sur la nature des prédéterminants.

### 2.1. La détermination de l'apposé

Conformément à ce qui dit J. Tamine<sup>31</sup>, la nature du déterminant du terme-support ( $N_1$ ) semble ne pas influencer celui du terme-apport ( $N_2$ ). Je n'observerai donc que la détermination de ce dernier<sup>32</sup>.

La détermination du groupe apposé se montre relativement variée. Il faudrait encore préciser que le terme apposé se rattache soit au sujet :

- (7)  $\emptyset N_2$  :  
 [...] il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui ce sont les constructeurs allemands qui fixent les standards du genre. **Prisonnier de son marché national et d'une clientèle vieillissante**, Cadillac en est bien conscient.

soit au complément :

- (8) *son*  $N_2$  :  
 [...] il [L. Armstrong] a confirmé sa supériorité en remportant le dernier contre-la-montre, hier au Futuroscope, en battant de peu Alex Zülle, **son dauphin**.

- (9)  $\emptyset N_2$  :  
 A ce petit jeu, **seul véritable piment de la rencontre**, ce sont les hommes du sélectionneur J. Chovanec qui sont sortis gagnants.

<sup>30</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 185.

<sup>31</sup> J. Tamine : *Description syntaxique du sens figuré : la métaphore*, Thèse de Doctorat d'Etat, Paris, 7, 1978 : 308.

<sup>32</sup> D'ailleurs, comme je l'ai dit déjà plus haut, la majorité absolue d'appositions du corpus détermine les noms propres qui figurent généralement sans déterminant.

Néanmoins, la fonction syntaxique ne manifeste pas d'incidence sur la détermination du groupe apposé. Je ne la considérerai donc pas non plus.

La catégorie où je relève le plus grand nombre d'exemples est celle du terme-apport sans déterminant :

- (10) Les chapitres du journal de Leslie Djhone se sont emballés au rythme de longues foulées de ce grand garçon [...] au teint d'ébène, **avaleur de performances** malgré ses débuts tardifs [...]

Arrivent ensuite les appositions à article défini et à déterminant possessif :

- (11) a. Prost, **Paloi du silence** (titre de petit commentaire)  
 b. [...] car le Tour n'est pas tout le cyclisme, **seulement son miroir grossissant**.

Les termes apposés à article indéfini deviennent rares :

- (12) Déramé, **un rêve américain** (titre de petit commentaire)

Dans le corpus manque complètement la catégorie à déterminant démonstratif, présentée par les autres auteurs, par exemple J. Gardes-Tamine<sup>33</sup> :

- (13) Le chacal, cet épouvantail du bétail, s'introduit dans un soupirail.  
 (A. Allais : *À se tordre*)

Or, la détermination de l'apposé n'est pas un phénomène isolé. Elle est liée à la position du groupe apposé.

## 2.2. La position de l'apposé

Le terme-apport ne dispose pas de place fixe dans la phrase, il peut se trouver soit à droite soit à gauche du terme-support. Sa position a pourtant pour conséquence la distribution des déterminants : seule une apposition sans déterminant peut être ante- et post-posée :

- (14) [...] il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui ce sont les constructeurs allemands qui fixent les standards du genre. **Prisonnier de**

<sup>33</sup> J. Gardes-Tamine : *Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 185.



**son marché national et d'une clientèle vieillissante**, Cadillac en est bien conscient.

vs.

- (15) Les chapitres du journal de Leslie Djhone se sont emballés au rythme de longues foulées de ce grand garçon [...] au teint d'ébène, **avaleur de performances** malgré ses débuts tardifs [...]

Il s'en suit que la mobilité des autres configurations reste bien plus restreinte.

Un autre facteur qui entre en jeu et qui justifie la complexité du phénomène est l'amplification de l'apposé.

### 2.3. L'amplification de l'apposé

Le terme apposé est, dans la plupart des cas, développé d'une amplification qui le précise et insère dans le contexte. On rencontre tous les types de configurations : sans déterminant :

- (16) Pichon **roi de la pole** (titre)<sup>34</sup>

à article défini et à déterminant possessif :

- (17) a. Prost, **l'aloï du silence** (titre)  
 b. [...] car le Tour n'est pas tout le cyclisme, **seulement son miroir grossissant**.

ou à article indéfini :

- (18) Déramé, **un rêve américain** (titre de petit commentaire)

Ce fait semble très important dans le cas de la métaphore qui, déployée de cette manière et encore développée, peut finir par être filée :

- (19) **Amateur de chair fraîche**, le champion du monde a pourtant dévoré tout cru ses adversaires...

<sup>34</sup> On note ici l'absence de toute ponctuation.

Par contre, les exemples sans amplification sont rarissimes et manifestent plutôt un style personnel<sup>35</sup>. La plupart des exemples sans amplification est en présence d'un déterminant, soit défini :

(20) Everson, **le tripoteur** (titre de petit commentaire)

soit possessif :

(21) [...] il [L. Armstrong] a confirmé sa supériorité en remportant le dernier contre-la-montre, hier au Futuroscope, en battant de peu Alex Zülle, **son dauphin**.

Ainsi se manifestent les contraintes très générales de la langue. Comme l'explique J. Gardes-Tamine<sup>36</sup>, il est peu naturel qu'un substantif reste isolé, sans déterminant et sans amplification (sauf certains substantifs qui présentent une spécification particulière, tels que : termes de métier, de nationalité) :

(22) Moi, Pierre Laigle, **chômeur**.

Par conséquent, la présence d'un déterminant permet plus aisément l'absence de l'amplification ce que témoigne aussi le corpus.

Il est également à remarquer que les exemples relevés de titres d'articles ou de petits commentaires des exploits sportifs sont en majorité absolue. Ils sont, à la différence des autres, sans verbe et la relation logique entre le terme-support et le terme-apport subsiste donc encore moins nette que dans les autres cas. En fait, il s'agit, à chaque fois, d'un couple de syntagmes nominaux que la syntaxe se contente de juxtaposer (tout au moins formellement) et où rien n'indique la nature de leur relation<sup>37</sup> :

<sup>35</sup> J. Gardes-Tamine (*Pour une grammaire...*, *op.cit.* : 186) cite ainsi le style de V. Hugo.

<sup>36</sup> *Ibid.* : 187.

<sup>37</sup> Dans les constructions avec le verbe, on saisit mieux la relation entre N<sub>1</sub> et N<sub>2</sub>, même si celle-ci n'est pas explicitement donnée. A titre d'exemple, je peux citer le rapport de : l'identification : «[...] il [L. Armstrong] a confirmé sa supériorité en remportant le dernier contre-la-montre, hier au Futuroscope, en battant de peu Alex Zülle, **son dauphin**». La spécification : «[...] car le Tour n'est pas tout le cyclisme, **seulement son miroir grossissant**». La caractérisation : «A ce petit jeu, **seul véritable piment de la rencontre**, ce sont les hommes du sélectionneur J. Chovanec qui sont sortis gagnants». Ou la paraphrase, ici métalinguistique : «J. D. a tout fait pour conserver sa dernière place du classement général, **synonyme de lanterne rouge**».

- (23) a. Akalé-Kalou, **flèches d'Ivoire** (titre)  
 b. Allemagne, **année zéro** (titre)

Est-il toujours question d'apposition ou faudrait-il parler plutôt des éléments d'information simplement juxtaposés ?

#### 2.4. Ap- ou juxta- position ?

M. Arrivé et al.<sup>38</sup> rappellent qu'une des différences entre l'apposition et la juxtaposition repose sur la possibilité d'identification par *être* des groupes nominaux pour la première :

Entre le nom en apposition et un autre syntagme nominal il existe une relation identique à celle qui lie l'attribut et le terme auquel il renvoie ; c'est l'existence de cette relation qui distingue l'apposition des phénomènes de juxtaposition.

Et la juxtaposition, ils la définissent comme «un procédé de mise en relation de phrases ou de constituants, qui consiste à ne pas énoncer explicitement la nature de la relation [...]»<sup>39</sup>. et qui par conséquent «laisse au destinataire du message le soin de la deviner<sup>40</sup>». Le seul moyen de distinction de l'apposition de la juxtaposition dans ce type de constructions est la connaissance de la situation contextuelle. Le petit texte qui suit directement le titre d'article en offre un résumé :

- (24) a. Akalé-Kalou, **flèches d'Ivoire** (titre)  
 Akalé : sa vitesse et ses feintes ont dérouté Deroff. Il a transformé du plat du pied en lucarne sa deuxième occasion.  
 Kalou : un superbe but où il élimine quatre joueurs et une bonne orientation du jeu. L'Ivorien s'est mis en confiance malgré une mauvaise perte de balle.  
 b. Allemagne, **année zéro** (titre)  
 Une armée de réservistes portugais a mis en déroute, [...] la présumée glorieuse équipe d'Allemagne, machine à gagner des années 90, reléguée désormais au rang de puissance de deuxième zone sur l'échiquier du football européen.

Si l'on identifie par le verbe *être* en faisant connaissance du contexte, on peut paraphraser le premier cas :

<sup>38</sup> M. Arrivé et al. : *La grammaire d'aujourd'hui*, op.cit. : 69.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 360.

<sup>40</sup> A. Frontier : *La grammaire du français*, op.cit. : 126.

(25) Akalé et Kalou sont les flèches d'Ivoire

mais pas le deuxième :

(26) \*Allemagne est l'année zéro

car l'Allemagne a passé une année zéro, c'est-à-dire une année peu réussie. A. Frontier<sup>41</sup> parle dans ce cas des appositions synthétiques : «Un nom peut [...] se référer non à un nom, mais à l'idée contenue dans l'ensemble de la phrase (ou dans une de ses parties) ; il en opère en quelque sorte la synthèse.» J'aurais plutôt tendance à appeler ce fait la juxtaposition.

Or, peu importe l'étiquette qu'on lui attribue. Dans tous les cas, les journalistes s'en servent pour inciter, de façon tout à fait facile, la curiosité des lecteurs pour lire le texte qui suit ces constructions voilées. Ils jouent ainsi sur les apparences syntaxiques identiques qui peuvent donner des effets sémantiques différents. Ainsi la véritable intention de l'auteur du titre, on ne peut que la «deviner» ou lire le texte qui s'y rapporte.

### 3. Conclusion

Bien que plutôt rare dans la presse sportive écrite, l'apposition y trouve tout de même sa place à côté des autres moyens d'expression. Son usage, en particulier dans les titres, qui attirent le plus l'attention des lecteurs, montre sa puissance. Il s'agit d'un procédé syntaxico-lexical qui joue de façon subtile pour «entasser dans la même phrase le plus d'informations possible»<sup>42</sup> ce qui convient bien aux journalistes.

<sup>41</sup> *Ibid.* : 138.

<sup>42</sup> *Ibid.* : 132.

**Paola Mildonian: *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento***. Marsilio, Venezia, 2001, 264 pp.

Si es verdad, como sostenía Borges, que la traducción puede ser leída como la *introducción* de un texto en otro contexto, y si, como sostiene Guillén, un acto de traducción es “la tentativa de comprender una lengua diferente de la propia, puesto que las significaciones, las alusiones, las tonalidades, los ritmos cambian inexorablemente” y que “una lectura completa requiere la comprensión de un mundo verbal que difiere del nuestro” (C. Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica, 1985: 346), entonces, es un deber cognoscitivo de fundamental importancia traducir este volumen para los lectores hispanófonos y lusófonos de América Latina. Sin temor de caer en exageraciones, la publicación de *Alterego* de Paola Mildonian, docente de literatura comparada en la Universidad de Venecia y una de las personalidades más batalladora y apasionada por dicha disciplina, nos parece representar un desafío y una importante oportunidad de fortalecer e impulsar el comparativismo en el continente latinoamericano, propiciando a la vez el conocimiento filosóficos y el encuentro con culturas y *weltanschauungen* de diversa procedencia ideológica.

El volumen aquí presentado está vinculado, por varias evidentes razones, como se percibe de sus inmensas coordinadas bibliográficas, a las más disparatadas culturas: de la latinoamericana a la oriental, de la griega clásica a la rusa de la gran novela del ochocientos. Sin embargo, su vincula-

ción se ramifica en un discurso dialéctico, alegórico, dramático, que responde a angustiosos interrogantes culturales que continúan a proliferar a propósito de la debatida cuestión identitaria. Pasando de la especulación filosófica a la producción textual, mediante un diálogo que constituye la verdadera naturaleza del discurso literario, Mildonian asombra por su vasto conocimiento que toca algunos de los numerosos textos que experimentan la escritura ficcional y los pliegues más íntimos del yo lírico en búsqueda del conocimiento de sí. Solo algunos ejemplos: las bellísimas páginas sobre *Un héros de notre temps*, la novela de Mikhail Lermontov, curiosamente construida sobre el modelo de la escritura “a matrioshka” (si podemos decir así)—un cuento que encierra otro cuento, y alterna diversos yo narrantes, que configuran un único personaje, resulta ser, justamente, para Mildonian, representativa de toda una época, que vive las contradicciones del sujeto moderno: “el narrador está haciendo literatura, quizás es el doble peor del autor; ciertamente, se está asumiendo la tarea de una parodia metaliteraria que podemos leer entre las líneas” (106); “el viaje por el cual Pechorin quiere partir [...] no es la quète del héroe en búsqueda de rescate, sino un movimiento sin meta hacia espacios desconocidos donde la cancelación sea garantizada, donde el sujeto no pueda reencontrar algún rasgo, ningún fragmento de su pasada identidad y donde la muerte lo pueda alcanzar en el anonimato y en la completa alienación” (109).

Otro ejemplo es el estudio minucioso e intrigante de la narrativa del japonés Juní'chirō Tanizaki, cuyas novelas *Journal d'un vieux fou* y *Le*

*Goût des orties* son leídas por Mildonian como inquietantes reflexiones sobre el sexo y sus aspectos psicológicos, escondidos, enigmáticos: en *La clef*, por ejemplo, “gracias a la forma diarística, la manipulación se ejercita a nivel de la escritura y, al mismo tiempo, de los hechos que la escritura puede desencadenar. También aquí el juego es aparentemente descubierto: la escritura es dirigida a producir en el otro efectos deseados” (207).

Finalmente, la autora italiana intenta ejemplificar, en la escritura diarística, las formas de la duda y de la hesitación hasta la trágica experiencia de individuo y de culturas vivida por José María Arguedas, del que Mildonian ofrece algunas de sus páginas más participadas, revelando, en el narrador peruano de *Les fleuves profonds* y *Le renard d'en-haut et le renard d'en-bas*, la imposibilidad de una mediación entre vida y escritura: “no hay acción ni palabra que pueda mediar la escritura de la exclusión. Es ilusorio creer que el poeta o el antropólogo puedan ser partícipes de un mundo ajeno” (237).

Mildonian mueve su debate sobre la dinámica del diario, percibiéndolo como uno de los tópicos del lenguaje metaescritural más filosóficamente fructuosos y estimulantes, como se puede observar a través de las páginas de Elias Canetti que la docente italiana coloca a modo de base crítico-teórica de su reflexión.

Canetti representa, de hecho, a partir de la lectura de *La langue sauvée* y de *La conscience des mots*, la escritura magmática que revela una experiencia singular que llega a cuestionar las páginas y la historia: “en el diario se habla consigo mismos... [El diario] posee la ventaja absoluta de conocernos en todas nuestros pliegues” (13–

14). Quizás, fuera de Montaigne, cuya materia ensayística coincidía con su propia experiencia y construcción de una identidad personal a través de las letras, son pocos aquellos escritores-críticos cuya perspectiva y metodología de trabajo avanza conscientemente desde un ángulo experiencial.

Mildonian suscita una cordial curiosidad que nace de su original punto de vista personal dentro de su “intacta pasión”, parafraseando a George Steiner, para la cultura y la escritura como dominios de una búsqueda de la identidad que se descubre consustancial a las actividades de reflexión existencial del sujeto, y que se supera (si dicha búsqueda puede llegar a una conclusión) solo en el “acontecimiento” de la obra artística.

La búsqueda del cumplimiento del yo, que escritores e individuos viven en su amplia y misteriosa dimensión, se abre, en las páginas de *Alterego*, a una lógica que domina la literatura, y con ella desafía textos flotantes, intercomunicantes, perdidos, en búsqueda no exclusivamente de un territorio geo-histórico, sino de un “diálogo” que representa, como Bajtín ampliamente ha defendido, la ontología del discurso literario.

La operación comparativa, que se desprende de las páginas de Mildonian, puede, indudablemente, contribuir de la mejor manera a salvar los obstáculos y las distancias entre experiencia individual y fenómeno estético, y a reunir las precariedades y multiplicidades del yo, por medio de cuestionamientos intelectuales y personales que todos compartimos: las obras literarias — parece avisarnos la autora de *Alterego*— enaltecen y prolongan las inclinaciones más nobles de los hombres, y sobretodo, reflejan, como

en un diario, la angustia del hombre moderno, consciente de su fragmentación existencial y de la nostalgia por su unificación.

*Biagio D'Angelo*

**Guido Cifoletti: *Lingua franca barbaresca.*** (Lingue, culture e testi.) Collana diretta da Vincenzo Orioles. Il Calamo, Roma, 2004, 404 pp.

A chi si interessa di storia delle lingue romanze anche al di fuori dai soliti percorsi il libro di Guido Cifoletti offre l'occasione di tuffarsi nella realtà di una lingua spesso citata ma ancora poco studiata in questa profondità, la lingua franca barbaresca. Già questo termine chiave ha richiesto un lungo e dettagliato chiarimento durante il quale l'Autore passa in rassegna gli studi sull'argomento, mette in luce le incomprensioni e gli abusi terminologici e adduce infine motivazioni a favore di una restrizione del termine, che riferisce alla lingua di comunicazione di base italiana del bacino occidentale del Mediterraneo, parlata un tempo soprattutto nei porti della sponda meridionale tra Tunisi e Algeria, la Barberia, appunto. Al termine lingua franca mediterranea l'Autore riserva un significato più flessibile che unisce realtà linguistiche lontane nel tempo e nello spazio. Un altro equivoco possibile è quello in cui si incorre utilizzando per la parlata esaminata il termine *sabir* che secondo il parere motivato di Cifoletti si riferisce invece all'età coloniale, quando la lingua dei porti barbareschi era per lo più tendente al francese.

Il volume dello studioso udinese si articola in parti ben distinte. Dopo il capitolo già citato che si propone

come una sintesi dei problemi, ne troviamo uno sull'evoluzione della lingua franca barbaresca che sfocia mano mano nel *sabir* dopo il 1830. Segue un esame linguistico sulle caratteristiche di tale idioma, articolato secondo il classico schema, in fonetica, morfologia e lessico (quest'ultimo suddiviso secondo la provenienza dei vocaboli citati). Molti sono i riferimenti, già nei primi capitoli del volume, al famoso *Dictionnaire* anonimo che, molto utilmente, viene riproposto in appendice. Un'altra vera novità è offerta dal capitolo che propone un'antologia, cronologicamente ordinata, di testimonianze della lingua franca e del *sabir* che sono contemporaneamente anche un'interessantissima fonte per i ricercatori di questo campo di inchiesta. Le ultime cento pagine offrono, a modo di riepilogo, un glossario. Guido Cifoletti ha sintetizzato in questo volume lunghi anni di studi e ha fatto il punto della situazione sulle conoscenze relative alla lingua franca, offrendo tutti tasselli per ricostruire il mosaico di un mondo perduto. La sua opera si offre ad una lettura a diversi livelli: è un ghiotto saggio per i linguisti ma anche gli studiosi della storia della civiltà mediterranea possono trovarvi elementi di grande interesse. Va sottolineato inoltre il contributo che l'Autore ha dato con l'introduzione di una terminologia più esatta e va messo in luce il paziente lavoro di ricostruzione di processi di pidginizzazione che costituiscono oggi un oggetto di ricerca ampiamente frequentato anche dal punto di vista della filosofia del linguaggio.

*György Domokos*

**Henry Bauchau : Une poétique de l'espérance.** (Actes du colloque international de Metz, édité par Pierre Halen, Raymond Michel, Monique Michel.) Peter Lang, Bern, 2004, 251 pp.

Romancier, poète et psychanalyste, Henry Bauchau ne cesse de surprendre ses lecteurs de plus en plus nombreux. Né en 1913, venu à l'écriture relativement tard, il joue parallèlement sur plusieurs *registres*. Mythologie, histoire, souvenirs personnels et lectures abondantes nourrissent son œuvre dont quelques constantes peuvent facilement être retenues. Douleurs de l'enfance, mésaventures de jeunesse, recherche d'une situation convenable dans un quasi-exil pas tout à fait volontaire, disparition de ses proches, en un mot chagrins et moments de bonheur marquent les étapes de cette vie et de cette œuvre extraordinaires. L'écriture, devenue l'expression naturelle des expériences réelles et intérieures, ne peut apparemment fonctionner qu'à l'aide de reprises des mêmes motifs, de nouveaux départs, de déguisements et d'un trop plein de sincérité.

Poésie, romans, pièces de théâtre, plusieurs volumes de son journal, interviews et essais seront les *instruments* de cette écriture, riche *en registres divers* et l'une des plus originales parmi les œuvres de la littérature francophone de la fin du XX<sup>e</sup> et même du début du XXI<sup>ème</sup> siècles.

Alors que l'œuvre d'Henry Bauchau est toujours relativement peu connue du grand public, il existe aujourd'hui une littérature critique abondante et d'un très haut niveau autour de la plupart de ses écrits. Le volume intitulé *Henry Bauchau, une poé-*

*tique de l'espérance* réunit les contributions rédigées pour un colloque, organisé à Metz en 2002. Les préfaciers soulignent le fait que ce recueil d'articles ne prétend en rien refléter tous les aspects de l'œuvre d'Henry Bauchau. Ainsi, les quatre romans, *La Déchirure*, *Le Régiment noir*, *Œdipe sur la route* et *Antigone*, les titres les plus commentés par la critique ne sont pas particulièrement mis en évidence. Ils précisent que leur intention était non seulement de se centrer sur la question de l'espérance dans ses divers aspects, mais aussi d'éclairer certains pans que la critique avait jusqu'alors relativement négligés.

Le titre d'un autre volume, non moins important, d'essais critiques, *Les constellations impériennes*, qui réunit les actes du colloque de Cerisy (21–24 juillet 2001), publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, (Bruxelles, AML/Éd. Labor, 2003) fait allusion aux *constellations*, telle qu'elle peuvent être connues ou reconnues par les astrologues. Le volume dont il sera question ici, porte dans son titre le mot *espérance* et renvoie le lecteur à une notion théologique voire théologique. Il est donc évident que les chercheurs s'intéressent, aujourd'hui, non seulement à la présence éventuelle des configurations cachées, par exemple à celle des signes du zodiaque mais aussi à la quête du *sacré*. Néanmoins, ce dernier mot est pris dans un sens large et il n'est pas forcément lié à la religion. C'est d'autant plus compréhensible que pour Bauchau tout ce qui dépasse le domaine du quotidien, du réel peut avoir affaire au *sacré*.

L'ordre de présentation des contributions ne répond pas à une organisation systématique des matières. Il tente de suivre une progression



chronologique, tout en mettant en évidence certaines approches particulières et générales.

Il est impossible, dans un compte rendu succinct, d'énumérer tous les articles du volume et encore moins de les commenter, de les mettre éventuellement en relation les uns avec les autres. Nous allons donc nous contenter de citer quelques-unes des idées et des méthodes qui nous semblent le plus originales et les plus pertinentes.

On ne peut pas oublier le rôle important joué par la psychanalyse dans la vie et dans l'œuvre de Bauchau. Il n'est donc pas étonnant que certains critiques ajoutent aux *registres à analyser* celui du *rapport de l'écriture et de l'écoute*, dans le contexte psychanalytique. Le psychanalyste Jean-Pierre Vidit replace la question de l'écriture dans ce contexte particulier en supposant que l'écriture, l'espérance et l'écoute entrent, chez Bauchau, dans une relation toute particulière. Car, si d'habitude : «L'écriture interroge le processus créateur à l'œuvre chez le littéraire, l'espérance concerne plus spécifiquement la dimension mystique et spirituelle et l'écoute reste le domaine du clinicien des sciences humaines dans l'attention qu'il porte à la souffrance de l'homme...» (p. 17), l'auteur arrive à la conclusion tout à fait originale que l'œuvre de Bauchau s'apparente à une *poétique du contre-transfert*, c'est-à-dire à une lente et patiente élaboration du travail de pensée à laquelle se livre le psychanalyste à l'écoute de ses patients. C'est ainsi que les personnages mythiques, Œdipe et Antigone «par leurs aventures singulières, rejoignent la dimension universelle de l'expérience humaine : le personnage mythique vient conter de fa-

çon déguisée le fond commun de l'expérience de tout un chacun.»

Après ce texte *liminaire*, une première série d'articles s'inscrit dans les lectures thématiques, en suivant vaguement l'ordre chronologique. Yun Sun Limet dans son article *Paris aux yeux d'enfants sévères. Henry Bauchau à Paris (1945-1951)* remonte à la première période de l'auteur et y relève un des thèmes principaux, celui de l'exil. Les thèmes de l'exil intérieur et de l'exil extérieur y seront développés, thèmes qui ne manqueront pas d'être transformés, enrichis, par la suite, associés à d'autres thèmes, non moins fondamentaux de l'œuvre.

Chiara Elefante nous rappelle l'histoire de l'amitié de l'écrivain belge et du poète algérien Jean Amrouche. Ainsi, on découvre comment Bauchau pouvait s'inscrire dans le contexte littéraire et culturel des années 1950, dans le milieu parisiens, ayant des contacts personnels avec les célébrités de l'époque.

Géraldine Henry, sous le titre *1950-1957 : les écrits du désastre—l'imaginaire guerrier, dans les premiers écrits poétiques d'Henry Bauchau* démontre également un enrichissement thématique lié, peut-être paradoxalement, à l'espérance. Par sa pertinence et par sa présence quasi constante dans les écrits de Bauchau, le motif du guerrier rejoint celui de la lutte avec l'ange. Ainsi, le guerrier ne sera non plus chez lui juste une figure omniprésente (ou presque) mais l'expression d'une disposition particulière qui est le propre de l'auteur. Géraldine Henry examine surtout la poésie de Bauchau, et elle constate que dans *Mélopée Viking*, *Caste des guerriers*, *L'archer* ou *Les chars de Budapest* certains guerriers «s'assimilent aux héros solaires selon

la typologie établie par Gilbert Durand» (p. 65). C'est par ce biais qu'il peut insister, dès le début, sur les figures mythiques qui sont si chères à son imagination : Prométhée, Gengis Khan, etc.

Régis Lefort, dans son *Résistance, espérance, errance dans l'écriture* revient à la psychanalyse pour développer la présence du christianisme, car : «le religieux, et notamment le religieux chrétien, garde donc une emprise sur l'imaginaire de l'écrivain et il n'est pas étonnant de le rencontrer sous sa plume dans des termes aussi explicites que *sacré, amour* ou *espérance*» (p. 83).

Myriam Watthee-Delmotte découvre que le désert ne sera plus tout simplement chez Bauchau un élément de décor, mais un élément constitutif d'une attitude de création, la manifestation, sur plusieurs registres, de ses thèmes fondateurs. «En un mot, l'opposition désert-civilisation recoupe chez Bauchau le battement freudien *ça-Surmoi*. En termes d'esthétique, elle recouvre la dichotomie nietzschéenne du dionysiaque et de l'appollinien, car les héros de la steppe sont aussi des êtres dionysiaques qui privilégient les pulsions de mort et de plaisir par rapport aux idéaux d'ordre et de labeur» (p. 99). Dans cet esprit, sont analysés *Gengis Khan, Le Régiment noir, Œdipe sur la route, Diotime et les lions, Antigone* etc.

Le rapport tout à fait particulier de la psychanalyse et de l'écriture fait l'objet de l'analyse de Valérie Chevassus, plus précisément les apports de l'inconscient dont l'auteur nous parle dans ses essais et ses journaux, notamment une réflexion sur les modalités de participation de l'inconscient à la constitution de soi et à l'écriture.

*Revisitées, les confessions de La Sourde Oreille inventent pour l'écrivain la légende de son futur*, c'est sous ce titre un peu énigmatique que Marc Quaghebeur, l'un des meilleurs spécialistes de l'œuvre bauchalienne, développe, à partir d'un texte écrit en 1978 et paru en 1981 un réseau thématique et propose une analyse à la fois savante et poétique. Ce recueil, composé de 15 parties, écrit en laisses, constitue une sorte de grand poème narratif. L'auteur remarque à juste titre que *La Déchirure* est le roman de la mère *Le Régiment noir* celui du père et *La Sourde Oreille* est le livre du repositionnement du sujet écrivain avant le cycle thébain. (p. 134). Or, pour Bauchau le sujet s'inscrit inmanquablement dans l'histoire, non seulement dans la sienne, personnelle, mais aussi dans celle *des siens*, collective.

Puis, Pierre Halen, poursuit l'ordre chronologique de la parution des œuvres et prend pour ainsi dire la relève tout en consacrant son étude à *l'Essai sur la vie de Mao Zedong*, paru en 1982. Il insiste, entre autres, sur la présence quasi obsessionnelle de la thématique de la route, de la marche, du parcours dans l'œuvre de l'écrivain belge. L'auteur, en analysant un ouvrage relativement peu connu, insiste sur la récurrence du thème du parcours. A partir de cette observation, il rapproche l'essai de l'ensemble de l'œuvre. Ce sont surtout les romans *La Déchirure* et *Œdipe sur la route* qui prolongeront les préoccupations de l'auteur concernant les grands conflits idéologiques et politiques contemporains. En dehors du discours sur l'Histoire et de la narration biographique, il y a l'essai d'où surgit une interrogation sur l'existence, sur la Vie, en un

mot, une série de réflexions. Pour Pierre Halen il devient clair que «ces différents aspects d'ordre éthique et politique finissent par construire une sorte d'anthropologie de l'espérance, à la fois individuelle et collective» (p. 168). Il en ressort que «ce monument littéraire, il est vrai singulier, est organiquement lié à l'ensemble de l'œuvre et, davantage, qu'il en éclaire la portée» (p. 176).

Raymond Michel, dans son article intitulé *Le journal d'Antigone d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture* développe une série de sujets d'ordre narratologique, psychologique et/ou psychanalytique. Les questions essentielles se regroupent autour du *Journal d'Antigone*. Le passage à la première personne, à un moment décisif de la rédaction du roman, dont il se rend compte sur les pages du *Journal* marque non seulement le choix d'une écriture, mais illustre également *le travail* auquel il se livre, avec toute la polysémie du terme. Les formes de la narration sont mises en rapport avec les formules proposées par les philosophes et théoriciens : mémoire heureuse et mémoire empêchée (P. Ricœur), narration simultanée (D. Cohn), avatars de la narration homodiégétique (J.-M. Schaeffer), etc. Tous ces aspects dégagés lui permettent de démontrer la singularité de ce texte de Bauchau. Des phénomènes assez étonnants d'intertextualité (Nerval et Baudelaire) s'ajoutent à cette analyse absolument pertinente. Dans sa conclusion, l'auteur insiste sur l'originalité et la modernité du *Journal*. «...l'écriture d'Henry Bauchau met en scène cette tension entre, d'une part, le trop-plein de la mémoire culturelle, celle du mythe en l'occurrence, l'ambition

de certains personnages de transformer la vie et le monde et, d'autre part, la recherche d'un dépouillement délibéré, d'une stase dans l'éphémère des choses» (p. 218).

Si on a l'impression d'avoir perdu de vue l'espérance, le dernier texte, celui de Myriam Watthee-Delmotte y revient, en consacrant son étude à la poésie et à la prière surtout dans la poésie d'Henry Bauchau. On sait que l'auteur belge, après une enfance et une jeunesse catholiques, à la suite de son analyse prend ses distances et pose les questions de sa foi et de sa relation à Dieu d'une façon bien différente. Pourtant, tout au long de son œuvre littéraire, Dieu et l'espérance sont non seulement constamment évoqués, mais constituent aussi la base de sa démarche poétique, marquée par celle de la *louange* et de *l'exaltation de l'existence*, et ceci malgré ses soucis et souffrances constants.

Pour conclure, nous pouvons donc constater que pour les participants du colloque de Metz *l'espérance* a servi de fil conducteur. L'espérance, une des vertus théologiques, a permis aux chercheurs non seulement de découvrir l'ancrage de l'œuvre bauchalienne dans *le religieux*, ce qui est distinct chez lui de *la religion*, et même de *la foi*, mais aussi de retrouver d'autres filiations thématiques, jusqu'alors insoupçonnées ou moins bien développées par la critique.

*Éva Martonyi*

**Franck Neveu : Dictionnaire des sciences du langage.** Armand Colin, Paris, 2004, 317 pp.

Depuis les nombreuses éditions du *Dictionnaire de Linguistique* de Jean Du-

bois et alii (Paris: Larousse, 1973–2001), une demande de plus en plus accrue s’observe pour la vulgarisation des méthodes et des résultats issus d’un grand nombre de nouvelles approches et de technologies linguistiques. On doit penser avant tout aux diverses théories descriptives formelles, modélisées à l’aide de l’ordinateur, aux applications pratiques de l’informatique comme la traduction automatique, la reconnaissance vocale, la synthèse de parole, le traitement de corpus robustes, etc. Mentionnons en outre l’apport de la psychologie expérimentale dans de divers domaines linguistiques comme la sémantique cognitive, l’acquisition du langage ou la psycholinguistique. C’est dans cet esprit qu’a entrepris Franck Neveu, professeur de l’Université de Caen, en effectuant un travail complètement autonome, la rédaction du nouveau *Dictionnaire des sciences du langage*.

Déjà le format, la taille et la typographie rendent cet ouvrage à la fois convivial et esthétique. Ajoutons que la macro-structure et la micro-structure du dictionnaire contribuent également à cette lisibilité: certes, le dégroupement selon les lettres est manquant (les entrées sont dans l’ordre alphabétique, mais elles se suivent sans interruption de A à Z), mais les entrées suivent un schéma clair et stable: indication du domaine par une étiquette, notes étymologiques si nécessaire, définition et explications de la notion abondamment illustrées d’exemples, citations graphiquement séparées du corps du texte, avec indication de la source, renvois vers d’autres entrées et références bibliographiques essentielles.

Les limitations évidentes im-

posées à l’auteur quant au volume du dictionnaire l’ont visiblement contraint à renoncer à un certain nombre d’éléments. Ainsi, à la fin du dictionnaire se trouve la liste des entrées, qu’on aurait pu rendre plus utile en ajoutant les références à la page concernée. Il aurait été également nécessaire de constituer, nécessitant peu de coût d’ailleurs au niveau du nombre des pages, un index des noms, un index des étiquettes de domaines (indiquant les termes concernés), éventuellement un index thématique pour faciliter la navigation, et peut-être une bibliographie (les articles contiennent d’ailleurs les références complètes). En ce qui concerne la partie principale, on trouve à la page 26–27 un ensemble de tables très compacte et clair sur le système de l’API (Alphabet Phonétique International) qui sert en même temps à passer en revue les traits phonologiques pertinents des langues du monde. Pourtant, dans le reste de l’ouvrage, il n’y a pratiquement aucune autre table. Or, on conviendra que c’est une méthode dotée d’un grand pouvoir explicatif dans un espace relativement réduit pour représenter des typologies et des classifications de diverses sortes. Pensons à des phénomènes comme la dérivation et la composition en morphologie, la répartition géographique des langues du monde, les époques de l’histoire du français, etc.

Concernant le contenu, la première question qui se pose, évidemment, c’est de savoir à quel public s’adresse-t-on. L’avant-propos est plutôt laconique: il ne donne d’indications ni sur le public visé, ni sur les motifs des choix opérés dans la constitution des articles, ni sur

les principales sources d'inspiration au niveau théorique (quelles sont les plus importantes écoles linguistiques présentées à travers les notions), ni d'ailleurs sur la destination (ouvrage de référence, encyclopédie, manuel de base pour les étudiants en linguistique).

Les citations, allant parfois jusqu'à trois ou quatre phrases, donnent l'impression d'un style encyclopédique, néanmoins la taille des articles (trois par page environ) range le dictionnaire parmi les manuels destinés à la vulgarisation scientifique. Les références bibliographiques sont très bien choisies dans le sens où les ouvrages cités sont représentatifs des tendances générales actuelles en linguistique. Les formulations dans la partie définitoire des articles sont substantielles et d'une grande clarté. En plus, le langage utilisé ne présume pas d'études approfondies, seulement une culture générale en linguistique de la part de l'utilisateur : l'auteur se sert d'un vocabulaire technique de base, pas trop spécialisé, de manière à être compréhensible à des scientifiques d'autres domaines ou à des amateurs. Tout compte fait, on constate qu'il s'agit d'un dictionnaire de base, destiné aux étudiants et aux chercheurs débutants souhaitant s'orienter dans le domaine.

L'avant-propos prévoit de présenter la multitude d'approches et d'écoles dans leur diversité. L'auteur souligne l'importance d'une vision non idéalisée, qui ne nécessite pas de définir au préalable un champ d'investigation privilégié selon un certain nombre d'options méthodologiques. Il s'agit bien plus de donner un aperçu sur l'ensemble des approches et de domaines de recherches.

Cet objectif est largement atteint grâce à une répartition raisonnable des domaines : la linguistique descriptive (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique lexicale et discursive, sémiologie, pragmatique, typologie, etc.) est représentée par 80 pour cent des entrées environ, le reste étant des termes relevant de domaines limitrophes entre la linguistique et une autre discipline, tels que la philosophie (logique, épistémologie, etc.), la psychologie (psycholinguistique, pathologie du langage, psychomécanique, neurolinguistique, sciences cognitives), la stylistique (analyse de discours, narratologie, rhétorique, linguistique énonciative) ou la sociologie (sociolinguistique et dialectologie). La linguistique appliquée est également représentée : la lexicographie, la traduction, et surtout les nombreuses branches de la linguistique informatique, dont la lexicométrie, la linguistique de corpus, le TAL (traitement automatique des langues) et l'intelligence artificielle. Quelques termes liés au codage informatique des textes (HTTP, URL, TEI, HTM, HTML) sont même superflus à notre avis, vu qu'ils ne sont pas en rapport direct avec l'aspect scientifique de la linguistique.

En résumé, le lecteur a devant lui un ouvrage de référence pratique, convivial et compacte, répondant aux besoins d'une discipline en progrès dynamique, qui lui fait connaître des phénomènes et des modèles parfois assez abstraitement définis.

*Márton Náráy-Szabó*

**Gérard Genette : Métalepse. De la figure à la fiction.** Seuil, Paris, 2004, 132 pp.

Gérard Genette dont les nombreux travaux entre autres sur l'analyse structurale des récits et sur les figures du discours sont aujourd'hui incontournables pour les travaux littéraires, propose dans ce volume la réinterprétation et l'élargissement du concept classique de la métalepse. L'auteur commence ses réflexions par l'étude de l'origine de l'expression et de son développement par les auteurs classiques, telles que nous les retrouvons, par exemple, dans les travaux rhétoriques de Fontanier et de Dumasais. Il remonte même jusqu'à l'origine grecque de cette figure en citant l'exemple de la *Poétique* d'Aristote qui traite la métalepse assez vaguement et à peu près comme une catégorie commune de la métaphore et de la métonymie. Les traces de cette catégorie vague se maintiennent dans les rhétoriques du XVIII<sup>e</sup> siècle, cependant Fontanier mentionne déjà une figure sous le nom de *métalepse de l'auteur* qui deviendra le point de départ pour la définition de la *métalepse narrative* pour Genette. Cette définition sera néanmoins un peu modifiée par lui, de la manière suivante : «une manipulation—au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre». (p. 14) En prolongation d'autres travaux plus récents, le terme *métalepse figurale* correspond à la *métalepse du discours* proposée par Dorrit Cohn, tandis que la métalepse fictionnelle correspond à sa *métalepse de l'histoire*. On peut remarquer que la transgression des niveaux narratifs n'est plus un cri-

tère dans cette définition mais, dans la majorité des exemples suivants, elle reste le signe important de la métalepse. En tout cas, cette manipulation dévoile le caractère fictionnel de la fiction, car le narrateur «rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque, qui veut que le romancier-narrateur rapporte des événements effectivement advenus». (p. 23)

Mais si l'auteur-narrateur peut intervenir ainsi dans la diégèse qu'il ne feignait que de rapporter, l'intrusion du narrataire-lecteur au niveau diégétique semble possible aussi. Cependant Genette a déjà remarqué dans le *Discours du récit* que la communication littéraire n'est pas du tout symétrique. Jusqu'ici on distinguait l'auteur réel et le narrateur extradiégétique, ce qui s'oppose à la possibilité plus raisonnable du mélange des rôles du narrataire extradiégétique et du lecteur réel. Ici, presque inversement, l'identification du lecteur réel à l'intrusion diégétique du narrataire semble impossible, car sa relation avec l'œuvre reste «passive». La métalepse du lecteur—que Genette nomme *antimétalepse*—ne se forme donc qu'en tant que phénomène illusoire ou comme une *métalepse interne* (selon la terminologie de Dorrit Cohn) entre les niveaux diégétique et métadiégétique. On constate que l'usage des pronoms en deuxième personne ne cache que des personnages diégétiquement déterminés et l'effet reste illusoire aussi bien dans la *Modification* de Michel Butor que dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Cependant, l'apparition de la première personne—nommé l'opérateur de la métalepse—peut être le signe de la transgression entre les niveaux narratifs.

Après avoir étudié ainsi le champ de la figure en question, Genette continue par l'analyse d'autres exemples, cette fois-ci plus complexes. Premièrement, on observe des moyens théâtraux où la relation entre un auteur apparu au niveau diégétique et son œuvre métadiégétique crée la possibilité d'une métalepse interne, car cet auteur (personnage diégétique) communique avec les personnages de son œuvre (personnages métadiégétiques) ou il les dirige. C'est le cas dans *l'Impromptu de Versailles* de Molière ou dans le *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, qui est un roman, par conséquent cette métalepse, créée entre le niveau diégétique d'un roman et sa pièce métadiégétique, est mixte, à la fois, romanesque et théâtrale. Cette métalepse de l'origine mixte apparaît aussi dans le cas de l'ekphrasis, où une description métadiégétique d'une peinture entre en relation avec le niveau diégétique d'un roman.

La situation dans *Noé* de Jean Giono est aussi interprétée comme une métalepse interne, où les personnages métadiégétiques d'un écrivain diégétique s'animent dans sa chambre, apparaissent au niveau diégétique. Genette souligne qu'on peut parler ici d'une vraie *métalepse de l'auteur*, car la distinction auteur-narrateur n'est pas si forte entre le niveau diégétique et métadiégétique qu'entre l'auteur réel et le narrateur extradiégétique (ainsi une *métalepse externe* ne peut pas être une vraie *métalepse de l'auteur*, ce serait plutôt une *métalepse du narrateur*). Néanmoins on doit remarquer que dans cette situation ce n'est pas l'auteur diégétique, mais les personnages métadiégétiques qui créent la transgression des niveaux narratifs.

Même si dans la cinématographie l'occurrence de la *métalepse interne* semble la plus fréquente — comme dans la *Purple Rose of Cairo* de Woody Allen avec le personnage quittant la métadiégèse à travers l'écran diégétique, ou comme dans le *Family Jewels* de Jerry Lewis où le steward renverse une assiette sur un personnage métadiégétique à travers l'écran —, on peut y trouver également des exemples de la métalepse externe. Ici, la comparaison entre un personnage diégétique joué par Ralph Bellamy et le réel Ralph Bellamy pourrait être mentionné, ou alors l'apparition de la musique de la scène suivante, jouée à la fin de la scène précédente, ce que Genette traite comme la manipulation d'un narrateur extradiégétique du film, en citant ainsi l'exemple d'une *métalepse figurale*. Pourtant, dans son exemple, ce phénomène peut être une première trace d'un souvenir évoqué par un personnage diégétique, présentant ainsi une transition spéciale entre deux niveaux, mais pas du tout une transgression. Puis, il y assimile les cas, où les acteurs jouent eux-mêmes. Mais, comme le narrateur nommé Marcel de la *Recherche* n'est pas identifiable à Marcel Proust, ces personnages du film ne sont identifiables ni aux acteurs réels, ni à certains types extradiégétiques, ils sont plutôt des personnages diégétiques : ils ne peuvent pas agir librement, car ils doivent suivre des rôles définis par la diégèse. S'ils se trouvent au niveau diégétique, même un changement des niveaux narratifs n'aura pas lieu. Ici, on doit retourner à la définition introductive, selon laquelle le changement de niveaux narratifs n'est pas nécessaire pour la création d'une métalepse, mais comme Frank Wagner a

démontré, la manipulation sur un seul niveau narratif ne peut être identifiée dans cette catégorie sauf s'il s'agit d'une relation entre des fragments séparés et autonomes, sur le même niveau et ce n'est possible qu'au niveau métadiégétique.

Le cas est similaire dans les situations où des personnages historiques apparaissent parmi les caractères fictifs. Ces personnages ne peuvent être interprétés qu'en tant que diégétiques, créés à partir des personnages réels, car — même si tous leurs actes diégétiques correspondent aux actes réelles — ils ne rencontreraient jamais, dans leur vies réelle, des personnages fictifs.

Il est aussi difficile d'accepter comme changement de niveaux narratif le changement d'état d'un personnage diégétique au même niveau, ce que Genette qualifie aussi comme occurrence de la métalepse. Dans ses exemples, les personnages diégétiques ne font que changer leur rôle diégétique, comme celui qui cherche son frère mais plus tard il sera dévoilé que le frère c'est lui, ou — dans le conte de Borges — Vincent Moon qui, sans changement de rôle au niveau diégétique, feint d'être son propre ennemi au niveau métadiégétique de son histoire.

Par contre, Genette remet en question l'acceptation des rêves des personnages diégétiques comme des niveaux métadiégétiques, parce que la période diégétique où le personnage dort correspondrait à la période de la diégèse du rêve. Cependant, les événements oniriques ne peuvent pas être considérés comme des éléments du récit diégétique, donc il s'agit ici définitivement d'un changement des niveaux narratifs.

Pour conclure, on peut constater que la *Métalepse* de Gérard Genette — même sans la modification profonde du concept de la figure narrative, et parfois avec des arguments peu solides — élargit considérablement le domaine des recherches par l'analyse de nombreuses occurrences, relevées non seulement dans la narration du genre romanesque mais aussi dans le domaine du théâtre, de la peinture et de la cinématographie.

*István Miskolczi*