

HUMANISM AND THEOLOGY
IN RENAISSANCE FLORENCE: FOUR EXAMPLES
(CAROLI, SAVONAROLA, FICINO, AND PICO)*

AMOS EDELHEIT

Catholic University, Leuven
De Wulf-Mansion Centre for Ancient and Medieval Philosophy
Institute of Philosophy
Vanden Tympelstraat 37, studio 0404, 3000
Leuven, Belgium
amose@post.tau.ac.il

Abstract: The argument in this article is that we should not make clear-cut distinctions between humanism and philosophy or theology, and between the humanists and their contemporary scholastic theologians and philosophers, in the Florentine context of the second half of the fifteenth century. The relations between these two groups were complicated and included, beyond obvious differences, also mutual influences, not always discussed in detail among modern scholars. Starting from the known controversy between Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller regarding the nature of the humanist movement and its relations with philosophy, I then move on to present four examples: the first two deal with “scholastic” theologians and preachers, the Dominicans Giovanni Caroli and Girolamo Savonarola, in whom I emphasize the humanist bias; the last two deal with humanist philosophers, Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola, in whom I emphasize the importance of religion and theology for the understanding of their philosophy.

Keywords: humanism, philosophy, theology, renaissance, Florence

Eugenio Garin, replying to Paul Oskar Kristeller’s remark in the discussion following Garin’s lecture in the international conference held in Mirandola in 1963, stressed the relation between Giovanni Pico and the humanist movement, also pointing out the relation between scholastic and humanist culture in general. According to Garin, the difference be-

* This article is based on a paper delivered at the Warburg Institute on November 16, 2005. I would like to thank the Warburg Institute, and especially the director Prof. Charles Hope and Prof. Jill Kraye, for the Saxl Fund Award which enabled me to spend three months in the wonderful Warburg library.

tween humanist-philosophers and scholastic-philosophers is not—as assumed by Kristeller — a fundamental distinction between scholastic metaphysicians, representing philosophy, on the one hand, and humanist *grammatici* or *oratores*, often ignorant of philosophy or opposed to it, on the other hand. Both scholastic philosophers and humanist philosophers, as Garin maintained, should be equally regarded as philosophers — of two different types.¹

In this paper I would like to develop this historiographical insight of Garin and argue not only that the separation between humanists and philosophers is not valid, but also that the distinction between humanist philosophers like Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola, a professional scholastic theologian like Giovanni Caroli, and a preacher like Girolamo Savonarola, is far from being clear-cut in the realities of late fifteenth-century Florence. I wish to stress the importance of adopting an integrative approach between the history of the revival of ancient philosophy in Florence and the history of the scholastic philosophical tradition of that time, arguing that humanism and theology in late fifteenth-century Florence should be studied inseparably. While dealing with humanists and professional theologians and preachers in their context, we cannot study intellectual, religious, and political history separately from each other, since many of these figures were deeply involved in all these areas of activity or, at least, in more than one of them.

In this I shall be following the new direction given to these studies by three scholars of the last generation, but focusing on a different historical context. These scholars, who did pay proper attention to the relationship between humanists and theology, developed the notion of a specifically humanist theology, which they interpreted in vari-

¹ Eugenio Garin: 'Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico', *L'Opera e il pensiero di Giovanni Pico della Mirandola nella storia dell'umanesimo, convegno internazionale (Mirandola: 15-18 Settembre 1963)*, 2 vols., Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1965, vol. 1: 3-33, pp. 32-33: "Per chiarezza, tuttavia, intendo precisare che io non identifico la cultura scolastica con la filosofia e la cultura 'umanistica' con la grammatica, la retorica e la letteratura. Ermolao Barbaro, traduttore e commentatore di Temistio e, prima ancora, di Aristotele, è filosofo, anche se il suo orientamento culturale lo porta a dare rilievo a certi problemi e a certi campi d'indagine più vicini alle *artes sermocinales*. Pico è umanista, non tanto perchè latinista e grecista, quanto perchè di fronte agli autori, ai testi del passato, alla 'storia', alla 'morale', assume un atteggiamento che gli 'studia humanitatis' avevano favorito ed alimentato in ogni senso. Per questo ho affermato che il conflitto fra Pico e Barbaro è *interno* all'umanesimo. Per questo io credo che l'urto fra cultura umanistica e cultura scolastica non si possa ridurre al bisticcio fra grammatici e filosofi, ma sia anch'esso utro fra filosofi e filosofi."

ous ways: Charles Trinkaus, concentrating mainly on Petrarch, Salutati, and Valla, used the term “rhetorical theology”; Salvatore Camporeale, focusing primarily on Valla, used the term “teologia umanistica”; and John O’Malley, who studied sermons delivered in Rome, coined the term “Renaissance theology”.² All these terms reflect an attempt to characterize the new attitude of humanists towards religion. By doing so, these scholars radically departed from Burckhardt’s dichotomy between religion and culture,³ and from any idea of secularization or even paganism in the Renaissance.⁴ Nonetheless, they did not portray a “Christian humanism” which thoroughly Christianized Greek and Ro-

² Charles Trinkaus: *In Our Image and Likeness—Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 vols., London: Constable, 1970; and his *The Scope of Renaissance Humanism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983; Salvatore I. Camporeale: *Lorenzo Valla—Umanesimo e teologia*, Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1972; *Lorenzo Valla—umanesimo, riforma e controriforma, studi e testi*, Roma: Storia e Letteratura, 2002; John O’Malley: *Praise and Blame in Renaissance Rome—Rhetoric, Doctrine, and Reform in Sacred Orators of the Papal Court 1450–1521*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1979. See also the historiographical remarks in S. I. Camporeale: *Lorenzo Valla—umanesimo...*, *op.cit.*: 247, n. 60; 346, n. 12. For the relation between Roman humanism and religion see John F. D’Amico: *Renaissance Humanism in Papal Rome—Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983, especially: 144–168. D’Amico on p. 167 prefers, for his historical context, the term *theologia erudita* or *docta* to Trinkaus’ *theologia rhetorica*.

³ Jacob Burckhardt: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, trans. by S. G. C. Middlemore, Oxford: Phaidon Press, 1945: 292–296; *Force and Freedom—An Interpretation of History*, ed. and trans. by James Hastings Nichols, New York: Meridian Books, 1955: 165–166, 218–219. Trinkaus’ words are important here, though I have my hesitations about his use of the term ‘secular’: see Trinkaus: *The Scope...*, *op.cit.*: XX: “This is a matrix for the study of the self-consciousness of our period—not the assertion of a dichotomy between the sacred and the secular, the cleric and the layman, the mystical and the rational which generated factions and multifarious parties, but a search for ways of trying to bring together and reconcile the apparently conflicting values. Let us propose that what was going on was a tendency to secularize the sacred while simultaneously sacralizing the secular.” See also O’Malley’s account in his *Praise and Blame...*, *op.cit.*: 30: “But the irreligion of the Renaissance is a deeply imbedded prejudice. As late as 1969, for instance, Johannes Baptist Schneyer in his *Geschichte der katholischen Predigt* summarily dismissed all ‘humanist’ preaching during the Renaissance as doctrinally vacuous or even erroneous.”

⁴ For two very different approaches to “paganism” in the Renaissance see Edgar Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 1958; C. M. Woodhouse: *George Gemistos Plethon: The Last of the Hellenes*, Oxford: Clarendon, 1986. But see also Michael J. B. Allen’s detailed discussion and critique of Wind, regarding “the shadow” of Arianism in Ficino in: ‘Marsilio Ficino on Plato, the Neoplatonists and the Christian Doctrine of the Trinity’, *Renaissance Quarterly* 37, 1984: 555–584; and Allen’s critique of Woodhouse in: *Synoptic Art—Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Firenze: L. S. Olschki, 1998: 2, n. 3.

man authors, nor did they search anachronistically for the roots of the Reformation or the Counter Reformation in humanist theology. In their accounts, the relationship between humanism and theology was described in all its complexity, especially with regard to the humanistic criticism of scholastic theology. It is surprising how much this re-birth of classical culture which we call Renaissance has interested scholars from the point of view of the revival of learning in Western Europe and the beginning of modern philological and historical methods (which are justly related to the figures of Valla, Poliziano, and Erasmus), or from the angle of the changing social and political structures from the medieval commune towards the Renaissance city-state, and how relatively little attention has been paid in modern scholarship to the influence of this revival on the approach to scholastic theology and religion, even though there is a clear relation between Renaissance, Reformation, and Counter Reformation.⁵

In this paper, I shall focus on the relations between humanism and theology and religion in Florence of the second half of the fifteenth century, through the figures of two Dominican friars: Giovanni Caroli and Girolamo Savonarola, and two Florentine humanists: Marsilio Ficino and Giovanni Pico della Mirandola. I shall try to show the humanistic bias in a professional theologian like Caroli and in a preacher like Savonarola, and the religious or theological bias in humanists like Ficino and Pico. I am thus rejecting Kristeller's well-known distinction between humanists and philosophers, and wish to see both the most influential renovator of the Platonic and Neoplatonic philosophical tradition, and the author of the oration on the dignity of man—one of the best-known and most representative documents of Renaissance culture—as both humanists and philosophers. Each of these four figures in his own way, had complex relations with humanism and with the ecclesiastical world, which should lead a student of these figures into breaking the boundaries between the various theoretical and practical areas of activity as mapped up in traditional research. Each was a central figure in the religious and intellectual life of the period. Let us begin with Caroli and Savonarola.

While Savonarola's religious and political activities have turned him into a national hero, whose writings have often been printed, and about whom we now have a vast modern literature, Caroli is hardly known

⁵ See Camporeale's critical note 'Umanesimo, riforma e origini della controriforma—alla ricerca di interrelazioni e differenze', *Memorie Domenicane* 20, 1989: 301–307.

even to experts, and only few sections of his works have been published.⁶ As part of my work in this field, I have begun to prepare the first ever printed edition (an *editio princeps*) of one of his books. One of my aims is to restore Caroli to his contemporary position of a leading theologian, exercising a great influence on theologians, ecclesiastics, and humanists. Caroli—like Savonarola in later years—had his own programme of ecclesiastical reforms. Yet, despite some similarities in their activities and in their tendency to reform the Church, Caroli and Savonarola ended up as the leaders of two opposing forces.

Caroli has been mentioned in several historical works over the years, but almost always as a part of another story or context.⁷ Verde's his-

⁶ On Savonarola see, e.g., the series of books entitled *Savonarola e la Toscana*, published in Florence by Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, which include both new edited texts and studies. For biographical facts on Caroli, and a list of his works, see Stefano Orlandi, O. P.: *Necrologio di Santa Maria Novella: 1235–1504. Testo e commento biografici*, II vols., Firenze: L. S. Olschki, 1955, vol. I: 203–205, vol. II: 353–380. For a description of the manuscripts of Caroli found in the library of Santa Maria Novella see G. Pomaro, 'Censimento dei manoscritti della biblioteca di S. Maria Novella—parte I: origini e trecento', *Memorie Domenicane* 11, 1980: 325–470, and 'Censimento dei manoscritti della biblioteca di S. Maria Novella—parte II: sec. XV–XVI in.', *Memorie Domenicane* 13, 1982: 203–255.

⁷ Eugenio Garin: *La cultura filosofica del Rinascimento italiano—ricerche e documenti*, Firenze: Sansoni, 1961: 224–225, mentioned Caroli's "occhio critico alle pagine 'oracolari' del Nesi, e se ammirava lo stile elegantissimo di Giovanni Pico, non ne accettava le conclusioni, e ne discuteva con l'amico Pietro Negro, dolendosi con lui dei tempi moderni, così travagliati." Donald Weinstein: *Savonarola and Florence—Prophecy and Patriotism in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1970: 234–238 (see especially n. 22 on p. 234 for more biographical and bibliographical references to Caroli), is interested in Caroli's critique of Savonarola and his prophetic ambitions. Much the same interest and context are at the centre of Lorenzo Polizzotto's *The Elect Nation—The Savonarolan Movement in Florence 1494–1545*, Oxford: Clarendon Press, 1994, e.g., 59–65, and his *La missione di G. Savonarola in Firenze*, Pistoia: Centro riviste della provincia romana, 1996: 29–53, including an appendix with some passages from some of Caroli's polemical texts against Savonarola, in the vernacular, on pp. 47–52. Giovanni di Napoli in his *Giovanni Pico della Mirandola e la problematica dottrinale del suo tempo*, Roma: Desclée, 1965: 144, mentions and discusses Caroli's critique of Pico's *Theses*. Caroli's critique of Giovanni Nesi's *Oraculum de novo seculo* is discussed in Christopher S. Celenza's introduction to his *Piety and Pythagoras in Renaissance Florence—The Symbolum Nesianum*, Leiden: Brill, 2001: 43–45. Caroli's Florentine history, *Libri de temporibus suis*, is discussed, but only as a source for Machiavelli's *Istorie fiorentine*, and with no proper appreciation of its inherent value, in Rab Hatfield's 'A Source for Machiavelli's Account of the Regime of Pietro de' Medici', in: Myron P. Gilmore (ed.): *Studies On Machiavelli*, Firenze: Sansoni, 1972: 317–333, including an appendix with some passages from the *Libri de temporibus suis* on pp. 328–333. Hatfield treats Caroli as a moralizing Dominican friar (pp. 322, 326–327), whose historical account "is not easy going, for Fra Giovanni's Latin is far from terse. And one doubts that the work has much to yield in the way of reliable in-

torical account of Caroli, in which he states that “la concezione classica della storia come sviluppo organico che riceve alimento rimane a fondamento della sua polemica antisavonaroliana”,⁸ echoes two articles by Salvatore I. Camporeale, focusing for the first time on Caroli himself and analysing his activity and importance to Florentine history between 1460–1480, in both a humanist and a religious contexts.⁹ In these two articles Camporeale studied Caroli during the first two decades of his activity, showing the complex relations between *humanae litterae* and *sacrae litterae* in two of his compositions, *Liber dierum lucensium* and *Vitae nonnullorum fratrum beatae Mariae Novellae*, and concentrating in particular on Caroli’s philosophy of history in the *Vitae*, under the shadow of a religious crisis.¹⁰

Giovanni Caroli (1428–1503) was three times Father Superior of Santa Maria Novella. Conscious of the crisis in religion, he attempted—following his predecessors Giovanni Dominici and St. Antonino—to reform his monastery. For this, he was exiled to Lucca in 1460. In a book written there, *Liber dierum lucensium*, he describes the spiritual crisis of his age and proposes his own solution, rejected by the Church. Returning in the late 1460s to Florence and to his former position, he became a central figure in the city’s intellectual life. Beside teaching at the *Studio Fiorentino*, he wrote sermons, works of biblical exegesis, a

formation about Florentine political history during the period of Medici rule” (p. 327). These conclusions do not seem to be very reliable in the light of the works of Camporeale mentioned below. Caroli’s activity in the *Studio Fiorentino*, as well as a detailed account of his polemical writings, can be found in Armando F. Verde, O. P.: *Lo studio fiorentino 1473–1503*, vol. IV (*La vita universitaria*), Firenze: L. S. Olschki, 1985, e.g., 1288–1291, 1348–1361.

⁸ Verde: *Lo studio...*, *op.cit.*: 1290.

⁹ See Salvatore I. Camporeale, O. P.: ‘Giovanni Caroli e le ‘*Vitae fratrum S. M. Novellae*’—umanesimo e crisi religiosa (1460–1480)’, *Memorie Domenicane* 12, 1981: 141–267, including an appendix with Caroli’s letter of dedication to Cristoforo Landino, his general introduction, and his seven introductions to each of the *Vitae*, on pp. 236–267; and his ‘Giovanni Caroli—dal ‘*Liber dierum*’ alle ‘*Vitae fratrum*’’, *Memorie Domenicane* 16, 1985: 199–233, including an appendix containing the third book of the *Liber dierum lucensium*, on pp. 218–233.

¹⁰ Camporeale’s other works on Caroli are: ‘Giovanni Caroli, 1460–1480: Death, Memory, and Transformation’, in: Marcel Tetel, Ronald G. Witt & Rona Goffen (eds.): *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*, Durham: Duke University Press, 1989: 16–27; ‘Humanism and the Religious Crisis of the Late Quattrocento—Giovanni Caroli, O. P., and the *Liber dierum lucensium*’, in: Timothy Verdon & John Henderson (eds.): *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1990: 445–466; ‘Mito di Enea e crisi mendicante—*Liber dierum* (1460–62) di Giovanni Caroli O. P.’, *Memorie Domenicane* 30, 1999: 5–18.

history of Florence, and biographies of great Dominicans of the past. In his last years, he led the opposition to Savonarola and his followers, and his polemical writings are all extant in manuscripts.

A close reading of Caroli's first book, the dialogue *Liber dierum lucensium* ('The book of my days in Lucca') written during his exile in Lucca in the winter of 1461/2, reveals a profound personal crisis. Caroli failed in his attempt to introduce reforms into the monastery of Santa Maria Novella of which he was prior, he was removed from the monastery and exiled to Lucca—all this because of the opposition on the part of the general superior of the Dominican Order, Marziale Auribelli and the pope, Pius II to the manner of his proposed reforms. But the book also reflects a more general spiritual and political crisis. The need for reform in the Dominican Order, and in the Mendicant Orders in general, was not a subject of dispute: even Caroli's opponents accepted it as necessary in the circumstances. This in itself shows that everybody felt that a religious crisis had been affecting those monastic orders which constituted the living bridge between the Church and the believers. The official position of the Church was that a reform was required, but that it should be dictated from above. Caroli's struggle for a reform from within, which should take into account the local traditions and preserve the autonomy and the liberty of each monastery, is presented in *Liber dierum lucensium* as a struggle for liberty both in its religious aspect (with Scripture and early Christianity struggling against the pagan tyrants employed as a model for the present) and in its political aspect (the institutions of the Roman republic as a model for the administration of the Dominican Order). This struggle is connected both to the past (the tyrants who persecuted the early Christians) and to the present (the general superior of the order who is acting, according to Caroli, as a tyrant in his attempt to impose on the monastery reforms from above).

Caroli thus presents us with the reactions to the impending crisis by a member of the Church and of a monastic order, whose main concern is to deal with the problems of his own order. Yet even here we already find the pervasive influence of Caroli's classical education, and especially his acquaintance with authors such as Cicero, Livy, Tacitus, and especially Virgil. In some places, the classical allusions and quotations even precede the biblical ones, and sometimes we have only classical allusions where we could expect some biblical ones. A good example is given on the second page of the work, where the ruins of his monastery remind Caroli first of all of a famous passage from Virgil's *Aeneid* II on the destruction of Troy. Almost as an afterthought, Caroli adds that

the prophet Jeremiah, also has something to say on the destruction of a holy city.¹¹ But while the prophet saw with his own eyes what he described—he saw both *color optimus* and how it changed into *obscuratum aurum*—it is easier for Caroli to describe the destruction, since he himself learned the excellent morals of the previous generation more through hearing about them than through his own suffering.¹²

For I was born in these times which are not so far from our customs. Since if I were to see that it happened otherwise, surely death would have been more pleasing to me than life. Reading the fathers of the past affects [me], hearing [them] affects [me], but having seen [them] affects [me] most of all.¹³

¹¹ Caroli's autograph manuscript is MS Florence, BNCF, Conv. Suppr. C.8.279, ff. 1r–56v. See f. 1v: “Adeo illa priscorum patrum sanctimonia destituti concidere plerisque ut recte familie nostre ruinas, eisdem versibus, quis poeta noster, Troiana excidia in Hectorea similitudine, flebat, deplorare possimus:

Heu michi qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore qui rediit, exuuias, indutus Achillis
Vel Danaum Frigios iaculatus puppibus ignes.
Squalentem barbam, et concretos sanguine crines
Vulneraque illa gerens, que circum plurima muros
Accepit patrios, ultro flens ipse videbar.
[Vergilius, *Aeneis* II, 274–279, with variations]

Sed et sanctissimus vates, obscuratum aurum optimumque colorem, lacrimosis, querebatur vocibus inmutatum [Lam 4, 1: Quomodo obscuratum est aurum mutatus est color optimus], cuique sancte civitatis, dirui muros, iuvenes ense prosterni virgines captivas conduci, fanaque omnia violari, egerrime conspexisset.” For the last few expressions I cannot find exact parallels in the Vulgate. Caroli is probably summing up images from *Lamentations* in his own words. Notice that the loss of *priscorum patrum sanctimonia* and the ruin of *familia nostra* are described first of all in the verses of *poeta noster*, Virgil. The quotations from Jeremiah are introduced almost as an afterthought: *sed et sanctissimus vates*.

¹² *Idem.*: “Quo michi levius et perferendi et tollerandi ratio praesertim summenda est, quod magis auditu quam visu superioris etatis egregios mores acceperim.”

¹³ *Ibid.*: ff. 1v–2r: “Incidit enim in ea tempora, que parum a nostris moribus distant. Quod si secus accidisse viderem, gratior profecto mors michi quam vita fuisset. Movet quidem veterum patrum lectio, movet auditio, sed ¶ [2r] visio maxime.” Notice *ea tempora* again. The connection between *tempora* and *mores* is as old as Cicero, *Cat.* I 2: “O tempora! O mores!” One may also mention Livy, *Praefatio* 9: “... ad illa mihi pro se quisque acriter intendat animum, quae vita, qui mores fuerint, per quos viros quibusque artibus domi militiaeque et partum et auctum imperium sit; labente deinde paulatim disciplina velut desidentes primo **mores** sequatur animo, deinde ut magis magisque lapsi sint, tum ire coeperint praecipites, donec ad **haec tempora** quibus nec vitia nostra nec remedia pati possumus perventum est.” This is echoed by Tacitus, *Agricola* 1: “Clarorum virorum facta **moresque** posteris tradere, antiquitus usitatum, ne **nostris** quidem **temporibus** quamquam incuriosa suorum **aetas**, omisit...”. History

Caroli describes a crisis which is occurring in his own day. The consciousness of a certain painful difference, but also a pleasant proximity between the previous and the present generation, produce this sense of crisis. Living in a later generation would be worse than dying, since this sense of proximity would disappear. The next generation would live entirely without this feeling. But Caroli not only read his illustrious predecessors, he was also well acquainted with the one whom he considered to be the last great figure of the previous generation: Archbishop Antonino Pierotti who died in 1459, one year before *ea novitas* and Caroli's exile—the reasons for this composition.

Employing a Roman republican model for the administration of the order and the city, as proposed in Caroli's book, is yet another humanistic feature. In Book III we find Antonino's speech which is full of references and allusions to the history of republican Rome, with political and religious concepts and terms used in the same contexts. What Antonino seems to advocate is a new form of government for the order, in which as in the Roman republic, magistrates should not have absolute power, but should consult assemblies of the friars. This is very close to the model of the Florentine republic.¹⁴ This feature will become a powerful constituent in the programme of the opponents of

was regarded as a source for ethical examples also by most historians in the Middle Ages; but what we have here are clear echoes of well known ancient Latin sources.

¹⁴ The theme of "Florence the daughter of Rome" is known since the first history of Florence, the thirteenth century *Chronica de origine civitatis*, which traced its origins to Roman colonization in the time of Julius Caesar. Republican Rome became the model of Florentine civic ethos during the fourteenth and fifteenth centuries, and it is deeply related to the contemporary Guelfism and to both internal social tensions and external Italian politics; see Weinstein: *Savonarola and Florence. . . , op.cit. : 27–66*. Hans Baron in his *The Crisis of the Early Italian Renaissance—Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton: Princeton University Press, 1966: 61–64, emphasized the republican turn in Florentine foundation story; see e.g., pp. 63–64: "About the time when Bruni in his *Laudatio* was jubilant that Florence was the offspring of the Roman Republic and not of a period when Rome began to obey emperors, Florentine humanists, studying the ancient sources, established in a fashion convincing to their contemporaries the exact historical conditions under which the colony on the Arno had come into being: it was the victorious Roman army under Sulla whose veterans had been settled in the area of Florence not long after the beginning of the first century B.C. The humanist to whom this work of historical reconstruction was chiefly due was Salutati, the chancellor, who arrived at the theory that Florence was founded by veterans of Sulla, by searching carefully in all classical sources for the early conditions of the Arno valley, in particular the information in the *Bellum Catilinae* of Sallust and in Cicero's second oration against Catilina." The important modification we have in Caroli's description is that the Roman republic, in its 'best' period, the late second century BCE, is represented here as a model for governing a religious order.

the Medici, whose growing autocracy during these decades deprived the republican institutions of their substance. The identification of the Medici with tyrannical rule is frequent in the chronicles of the period and reaches its culmination in Savonarola's sermons.¹⁵

Although Savonarola seems to represent an anti-humanistic reaction, his exact relations to the humanists of the age, as well as to the more traditional but still unconventional theology of men like Carli, have not been adequately studied. It is not widely known that Savonarola, beside being admired by most Florentine humanists of the period (including Ficino and Pico), actively encouraged many humanist activities, including philosophical discussions, and especially the learn-

¹⁵ Alamanno Rinuccini: *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460, colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506*, ed. G. Aiazzi, Firenze: Della Stamperia Piatti, 1840: 96–97: "... e in questa petizione si cominciò a vedere la manifesta dissensione tra' principali della città, perchè Messer Luca Pitti ne fu autore e confortatore, e non piaceva così a Piero di Cosimo e suoi seguaci, benchè apertamente non la contraddicessi se non Antonio di Puccio per parte del detto Piero de' Medici; ed il popolo molto si rallegrò di questo, cioè del serrare le borse; ma ne seguì quello che di sotto diremo"; p. 102: "... il perchè Piero di Cosimo ebbe occasione e subito fece pigliare l'arme agli amici suoi, e la notte fece guardare la piazza e così la casa sua, che fu segno di espressa tirannide, perchè poco avanti la signoria avea mandato bando che niuno si dovesse armare ...; E continuamente faceva venire fanti per sua parte, avendo coascuno altro poste giù l'armi; sicchè si vide chiaro lui esser manifesto tiranno nella città nostra; che così adviene dove si lascia fare uno troppo grande sopra gli altri, che è cosa perniciosissima nelle repubbliche, e sempre poi riesce a questo fine"; p. 103: "E più si vinse che le borse del priorato e gonfaloniere di giustizia stessino aperte per anni 10, cioè che in detto tempo si avessino a fare I priori e gonfaloniere di giustizia a mano per li accoppiatori che pe'tempi fussino; cose tutte violente e tiranniche e da tenere il popolo in perpetua servitù, e conculcare la libertà già quasi perduta ..."; pp. 103–104: "... sicchè di tutto si può intendere l'animo di Piero e suoi aderenti non esser suto contento a vivere come cittadino, ma avere sempre appetito di signoreggiare; il perchè admonisco e conforto, se mai alcuni queste cose leggeranno, che abbino avvertenza di non lasciare mai nella repubblica, che disideri vivere in libertà, crescere tanto alcuno cittadino che egli possa più che le leggi: perchè lo insaziabile appetito delli uomini, quando può più che non si coviene, più anche vuole e desidera che non è licito"; p. 104: "A dì 11 di Settembre 1466, pel consiglio della balia furon confinati per anni 20 li infrascritti cittadini, e la cagione si disse che era, perchè eglino aveano voluto fare venire genti d'arme in su' terreni del comune di Firenze, e che aveano voluto fare contro la libertà; il che non era vero, anzi volevano rendere la libertà al popolo e trarlo dalla servitù in che era stato dal 1434 insino allora, ed ora vi è più che mai ..."; Piero Parenti: *Storia Fiorentina*, ed. Andrea Matucci, Firenze: L. S. Olschki, 1994, p. 178: "... Firenze dal falso e tirannico governatore al vero e popolare stato venne ..."; Girolamo Savonarola: *Prediche Italiane Ai Fiorentini*, IV vols., Perugia & Venezia & Firenze: La Nuova Italia, 1930–1935, eds. Francesco Cognasso (vols. I and II) and Roberto Palmarocchi (vols. IIIa and IIIb), vol. IIIb, p. 175: "Tu, popol fiorentino, non hai voluto ricognoscere da Dio le grazie che t'ha fatte, che t'ha cavato di servitù e hatti messo in liberta ..."

ing of Hebrew and Aramaic, and translations of the Scriptures from these languages.¹⁶ But I would like to focus on another humanistic feature of the Florentine preacher.

Armando Verde has contrasted Savonarola's negative attitude towards the use and study of pagan classical authors in a theological context to Marcello Adriani's affirmative attitude.¹⁷ In the fifteenth sermon of the sermons on John's first Epistle delivered on January 1st, 1490/1491, we find Savonarola's critique of all human knowledge and disciplines of his time; this was not only (as one would expect) a critique of the relatively new humanistic rhetoric and the grammatical and philological approach, but, more surprising, it was also a critique of the traditional scholastic discussions and their use of logic and syllogisms. Against, and far beyond, all this knowledge, Savonarola puts the significance of Christ's name, which represents for him the essence of Christian knowledge.¹⁸ But almost immediately afterwards, Savonarola

¹⁶ See e.g., Lorenzo Polizzotto: 'Savonarola, San Marco and the Reform', *Memorie Domenicane* 29, 1998: 39–49; see especially p. 42: "Under Savonarola's guidance, it [San Marco] also became a centre of intellectual activity, providing the setting of meetings by the most eminent minds then in Florence. This in turn caused a number of talented individuals, many with university training, to join the convent."

¹⁷ Verde: *Lo studio fiorentino...*, *op.cit.*: 1309–1318; see especially p. 1310: "L'intera prolusione può essere considerata, almeno obiettivamente, come una seria e dignitosa risposta, data in termini propositivi, alla tesi savonaroliana circa la nocività degli studi degli autori 'pagani' per la teologia, dimostrando che, al contrario, gli studi dei classici coltivati dagli umanisti producono un più puro concetto di Dio e costituiscono un presupposto del discorso teologico più dignitoso di quello che la religione cristiana gli ha dato."

¹⁸ Savonarola: *Sermones in primam divi Ioannis epistolam*, eds. Armando F. Verde & Elettra Giaconi, Firenze: Sismel, Edizioni del Galluzzo, 1998: 216: "In hoc enim absconditi sunt omnes thesauri sapientie et scientie. Quid ergo? Sufficit mihi si possum huius nominis intelligere significatum. Volo igitur effici puer, volo gramaticam discere. Veni, gramatice: dic mihi quid significat hoc nomen Yhesus, si nosti. Et ecce gloriatur ille et dicit:—Veni ad me et plene de hoc te instruam—. Sed et quid ita gloriaris? Putasne quia intelligis que legis? Fratres, iterum dico vobis: sufficit mihi intelligere significatum huius nominis: tunc enim omnem habeo scientiam. Alii querant significata infinitorum vocabulorum, alii ornatum verborum, alii gravitatem sententiarum, alii magnas silvas metrorum, alii involutiones syllogismorum, alii magnitudines et formas figurarum, alii proportionales numerorum, alii melodias vocum, alii cursus syderum, alii naturas rerum, alii cultus agrorum, alii artem acquirendarum pecuniarum, alii diversas artes huius seculi; diversi letentur et gaudeant in deliciis huius seculi sive in scientia, *ego autem in Domino gaudebo et exultabo in Deo Yhesu meo* (Abacuch 3, 18). In hoc enim omnia bona invenio, in hoc omnem dulcedinem, in hoc omnem salutem. Hec sit scientia mea, hec gramatica mea, hoc canticum meum, hoc rethorica mea, hoc logica mea, hoc mea philosophia, hoc divitie mee, hoc delitie mee. Sufficit mihi significatum huius nominis posse utcumque etiam intelligere. Hoc enim intelligere est consumata sapientia. *Non enim*—Ait

gives an example for five stages of understanding, since different men understand differently the signification of Christ's name.¹⁹ The example provided by Savonarola to illustrate the constraints on human capacity to understand this mysterious knowledge and the different levels of understanding it is clearly a Christian Latin echo of one of the most famous Platonic myths, the myth of the cave described at the beginning of book VII of Plato's *Republic*.²⁰

Ficino's attitude to religion reveals both the importance of religion for the understanding of his thought in general and the originality of his ideas on this issue. My brief account here of some aspects of Ficino's *De Christiana religione* of 1474, written soon after the already well-established Platonic translator and philosopher decided to enter

Apostolus — *indicavi me scire aliquid inter vos nisi Yhesum Christum et hunc crucifixum* (2 ad Cor. 2; 1 Cor. 2, 2)."

¹⁹ *Idem.*: "Ut autem melius intelligatis et credatis que dico, facio distinctionem et similitudinem. Quidam enim intelligunt per solum auditum aurium, quidam per auditum cordis sed valde confusum, quidam per umbras eius clare et distinctas visas, quidam etiam per quemdam tactum, quidam autem omnino aperte."

²⁰ *Ibid.*: 216–218: "Sit caverna magna **sub terra** [Plato, *Republic* 514a3] et quadra et magnum luminare in principio, post quod sint **diversa animalia** [515a1] que ludant discurrant ex transverso caveerne ita quod **umbre perveniant ad oppositam parietem** [515a7–8] caveerne, et post hec animalia, scilicet in medio caveerne, sint tres columne et quinque homines quorum unus sit cecus catenatus prope primam columnam, alter vero sit non penitus cecus sed videns cum quadam obumbratione et nihil clare sed confuse videat et sit ligatus ad columnam ita quod respiciat parietem ubi sunt umbre et non possit se vertere, et eodem modo sit ligatus tertius sed clare videat, et eodem modo quartus clare videns ita quod etiam frequenter ab animalibus illis tangatur post terga, ita tamen quod numquam videat quid est illud quod tangit eum. Et pono quod isti tres numquam aliquid aliud viderint preter istam medietatem caveerne cum umbris suis et etiam semetipsos invicem. **Quintus autem** [515c6...] sit solutus et videat lumen et animalia et totam cavernam. Hic ergo cognoscit umbras et causas earum distincte. Ille autem qui tangitur cognoscit quia aliquid est quod ipsum tangit et facit umbras, sed nescit quid sit illud. Et similiter 3s, licet non ita clare; 2s autem cognoscit confuse; primus autem, qui cecus est et non tangitur nec videt umbras, non potest hoc cognoscere nisi per auditum aliorum. Hec igitur caverna assimilatur huic mundo. Nos enim, existentes in hoc mundo, non cognoscimus immaterialia et invisibilia Dei nisi per umbras, et ita hoc nomen Yhesu diversimode a diversis cognoscitur. Quidam aperte cognoscunt, ut beati, angeli et homines, verum non comprehendunt; solus autem Deus, idest Sancta Trinitas, hoc nomen comprehendit, unde Hieremias dicit, ut allegavimus: *Incomprehensibilis cogitatu* (Ier. 32, 18)." I have only marked the few expressions where the similarity to Plato's language is apparent. These expressions are not literally derived from Marsilio Ficino's translation, and so far I have not been able to trace their literal source. Savonarola may well be paraphrasing the Platonic myth in his own words. What matters is that he employs a story from a Greek source which was unknown in the Latin West during the Middle Ages and was only brought to light there during the revival of learning.

the priesthood, should be considered as part of the ongoing effort to understand Ficino's early activity, that is from the mid 1450s to the mid 1470s. As Arthur Field and Christopher Celenza have shown, following Kristeller, Ficino in these formative years had close relations with four "scholastic mentors": Francesco da Castiglione (a theologian who probably taught him Greek), Antonio degli Agli (a Florentine prelate and eventual bishop of Volterra), Lorenzo Pisano (a Dominican theologian and friar who was canon of San Lorenzo and who is mentioned also by Caroli), and Niccolò Tignosi (a medical doctor and a professor of logic and Aristotelian philosophy at the University of Florence),²¹ all of whom were entirely at home in scholastic theology. At the same time, they were already influenced by some new spiritual themes deriving from ancient Greek texts, and almost completely unknown to most professional scholastic theologians. For instance, Agli, in his *Explanatio symbolorum Pythagore* and *De mystica statera*,²² treats Pythagorean symbolic mysticism and its Neoplatonic interpretation in relation to Christianity. This is enough to raise some questions, not frequently asked by scholars of Renaissance thought, about the relations between humanism and theology, humanists and professional theologians, *humane littere* and *sacre littere*. Asking why professional theologians would be interested in ancient Greek pagan texts is exactly one of the questions with which an account of the new humanist theology should begin.

What is religion for Ficino? Religion is that quality which gives preeminence in nature to mankind. Without religion, there would be no difference between man and beast. Religion therefore occupies a central place in the life of man:

²¹ Paul Oskar Kristeller: 'The Scholastic Background of Marsilio Ficino', *Traditio* II, 1944: 257-318, especially p. 263. See his important remark on pp. 273-274: "This scholastic element is Aristotelian rather than Platonic in character, and it is obviously due to Ficino's early training at the University of Florence. The specific sources of this element are difficult to verify as long as the philosophical and theological environment of fifteenth-century Italy is not more thoroughly investigated. For it is among the Italian scholastics of the fourteenth and the early fifteenth century that we have to look for Ficino's teachers, not among the philosophers connected with the French schools of the twelfth and thirteenth centuries, who have so far attracted most of the interest of competent medievalists". See also Arthur Field: *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton: Princeton University Press, 1988: 129-174, especially p. 136; and Celenza's introduction to his *Piety and Pythagoras...*, *op.cit.*: 26-27.

²² The first text has been edited in John Swogger's Warburg Ph. D. dissertation: see Celenza, *Piety and Pythagoras...*, *op.cit.*: 26, n. 97; the second, however, remains in manuscript: MS Naples BN VIII. F. 9, ff. 19-33; see Celenza: *Piety and Pythagoras...*, *op.cit.*: 27, n. 99.

Man, the most perfect animal, by this quality [religion] especially is both capable of perfection and differs from inferior things; by it he is connected to the most perfect things, i.e., divine ones. And conversely, if man, as man, is the most perfect among mortal animals, it is chiefly because of this quality that he is the most perfect [animal] of all; he himself regards it as his special [quality] which is not common to the rest of them. This [quality] is religion; therefore, it is on account of religion [that man] is most perfect.²³

It follows that religion must have existed ever since the beginning of human history. Ficino goes one step further and emphasizes the unity of philosophy and religion in different ancient civilizations: the Hebrews, the Persians, the Indians, the Egyptians, the Ethiopians, the Greeks, the Gauls, and the Romans.²⁴ The unity of philosophy and religion seems to be a new idea stemming from Ficino's dual background in traditional theology, as a priest, and in recently discovered ancient texts, as a Platonist.

One connection between philosophy and natural religion is that religion aims at securing man a future life:

²³ Ficino: *De Christiana religione, Opera omnia*, Basel 1576; reprinted Torino: Bottega d'Erasmus, 1962, vol. I, p. 2: "homo perfectissimum animal, ea proprietate maxime tum perfectione pollet, tum ab inferioribus discrepat, qua perfectissimis, id est, divinis coniungitur. Rursus, si homo animalium mortalium perfectissimus est, in quantum homo, ob eam praecipue dotem est omnium perfectissimus, quam inter haec habet ipse propriam, caeteris animalibus non communem, ea religio est, per religionem igitur est perfectissimus."

²⁴ *Ibid.*: 1: "Prophetarum igitur Hebraeorum atque Essaei sapientiae simul, et sacerdotio incumbabant. Philosophi a Persis, quia sacris praeerant, magi, hoc est, sacerdotes, sunt appellati. Indi Brachmanas de rerum natura simul, atque animorum expiationibus consulebant. Apud Aegyptios Mathematici, et Metaphysici sacerdotio fungebantur et regno. Apud Aethiopas gymnosophistae philosophiae simul magistri erant ac religionis antistites. Eadem in Graecia consuetudo fuit sub Lino, Orpheo, Musaeo, Eumolpo, Melampo, Trophimo, Aglaophemo, atque Pythagora. Eadem in Gallia sub Druidum gubernaculis. Quantum apud Romanos Numae Pompilio, Valerio Sorano, Marco Varro multisque aliis sapientiae simul, sacrorumque studium fuerit, quis ignoret?" One possible source is Diogenes Laertius I.1-12, but he does not include all the names which appear here. Is there another source, or is it a combination made by Ficino himself? Also, why omit the Chaldeans, or Babylonians or Assyrians, who usually appear in such lists? Could it be because the Chaldean Oracles enjoyed a special status as prophecies for the coming of Christianity? These are questions which should be dealt with by a commentator on this text.

Also by the common religious feeling of people [there] is true religion, since all [men] always and everywhere worship God for the sake of the future life.²⁵

This natural tendency not only seems to be implanted in every single man but also to be an unchangeable and common element, in comparison with all the changeable opinions, affections, manners, and laws of men.²⁶ Incidentally, Ficino does not use logical arguments and syllogisms as one would have expected to find in a scholastic discussion. He prefers the commonly held opinion or religious feeling, a historical fact, as the starting-point for his discussion, and the only inference we find here is that even such a historical fact should be ascribed to God's first act of intervention in history, the creation of human nature. Ficino concludes with his own variation on a remote echo of an Aristotelian motif:

If therefore someone is found to be completely without religion, since this is contrary to the nature of mankind, either he is some sort of monster from birth, or he was defiled by the contagion of another monster.²⁷

²⁵ *Ibid.*: 2: "Communi quoque hominum vaticinio religio vera est, omnes namque semper ubique colunt Deum, vitae futurae gratia." *Vaticinium* usually means prophecy and, in a borrowed sense, poetry. But here it seems parallel to *indicium* cited in the next note. Since Ficino claims (n. 24) that this is an opinion implanted in us by God and nature, one is tempted to translate it as inspiration, but that would imply a moment of inspiration of the sort so important to Ficino, while here he is speaking of a permanent sentiment. I have therefore translated it, with some hesitation, as "religious feeling". See the Italian version, *Della Christiana religione*, Firenze: Appresso i Giunti, 1568, p. 11: "Non altrimenti per uno comune indovinare de gl'huomini la Religione è vera, et quest è che tutti et sempre et in ogni luogo honorono Iddio per cagione della futura vita."

²⁶ *Idem.*: "Talem autem esse religionis assertionem apparet, non solum ex eo, quod solius omnisque hominis est, verum etiam ex eo quod omnes hominum opinioniones, affectus, mores, leges, excepta communi quadam religione, mutantur." Here we have the Stoic idea of *communis opinio*, κοινὴ ἔννοια, and *consensus omnium gentium* of the first sections of Cicero's *De natura deorum* II. But the special immutable nature of religion is also reminiscent of the Stoic idea of natural law expounded by Cicero in Book I of *De legibus*. This idea of a natural or divine law which is not subject to change may have helped Ficino in forming this idea of *vera religio*.

²⁷ *Idem.*: "Siquis ergo reperiatur omnis religionis penitus expers, quia praeter humanae speciei naturam est, vel monstrum quoddam est ab initio, vel contagione monstri alterius inquinatus." See Aristotle, *Politics*, I, 2, 1253a1-4: "ἐκ τούτων οὖν φανερόν ὅτι τῶν φύσει ἢ πόλις ἐστί, καὶ ὅτι ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον, καὶ ὁ ἄπολις διὰ φύσιν καὶ οὐ διὰ τύχην ἤτοι φαῦλός ἐστιν, ἢ κρείττων ἢ ἄνθρωπος." This was later interpreted and supplemented: the man without a polis is either a God or a beast. Ficino turns Aristotle's man without a polis into a man without religion. The implication is that religion for Ficino is analogous to the polis for a representative Greek

Historically, Ficino discusses two aspects of religion: natural religion, represented by *prisca theologia*, and the religion of revelation, represented by Moses and the Hebrew prophets, and culminating in the Incarnation, the Resurrection, and the Apostolic Age. Both of them were divinely inspired. *Prisca religio*, including the philosophy of Pythagoras and Plato, grew out of human nature as created by God, in which religion is the most human quality. Here, divine inspiration was indirect. The inspiration of the biblical prophets came directly from God, and the Incarnation (God himself becoming man) was the culmination of the process. Yet even this direct inspiration only brought to fulfillment the religious instinct which is at the centre of human nature as created by God.

For Ficino, the religious and intellectual crisis which he perceives in his own day has been caused by a separation between the human and the divine, between the Aristotelian philosophy of the scholastics and the empty rituals of the Church. A reunification of the true religion, Christianity, and the true philosophy, Platonism—in which, unlike Aristotelianism, religion plays a key part—is one way of re-establishing the proper relationship between the human and the divine.

If philosophy for Ficino represents the culmination of human disciplines, and religion is the culmination of human civilization, then ancient theology relates these two culminations and represents the perfection of humanity. This perfection derives from the fact that this ancient theology was focused on one specific notion which was essential for Ficino: the eternity of the soul. This notion is what made this ancient theology—in which Plato was the central figure—so important. From Plato, the whole Neoplatonic tradition was developed, a philosophical and theological tradition in which the notion of the eternity of the soul was one of the basic doctrines, a doctrine which gave this tradition its unique profundity. Introducing this philosophical and theological tradition again to the declining Western Christian world meant for Ficino reuniting man to the culmination of his humanity. But this, of course, is not the final end or purpose of the Christian; Christianity offered something which is far beyond humanity: the salvation of the soul and eternal life. Here man needs these moments of revelation, prophecies and miracles, which represent both the border between the human and

political thinker like Aristotle. Just as Aristotle could not contemplate human life outside the polis, Ficino cannot contemplate human life outside religion. Moreover, just as for Aristotle the polis is the highest and most general framework of human life, so, for Ficino, is religion.

the divine; but, at the same time, by signifying this border, they already signify the possibility of crossing it, since these revelational moments represent a revival of the relation between man and God; they are realizations of revelation, and thus, realizations of the notion of divinity in human beings, which reached its total perfection in the figure of Christ.

In 1486, twelve years after Ficino completed his *De Christiana religione*, Pico returned to Florence from his theological studies in Paris. Here he had a new and original plan: to organize an international council in Rome and to invite to it the best philosophers and theologians, to discuss and dispute nine-hundred theological and philosophical theses, some which Pico had assembled from a very wide range of sources and others of his own devising. These theses included much material which was new to Western Europe, taken from Neoplatonic sources such as Plotinus and Proclus, and from the Jewish Kabbalah. Pico published his theses in Rome in 1486. Certain conservative theologians, however, suspected the theses of heresy and persuaded the pope, Innocent VIII to appoint a commission, composed of theologians and of experts on Roman and Canon Law, in order to examine them. Of the nine-hundred theses, the commission found thirteen either heretical or of dubious orthodoxy. Pico's *Apologia*, which he published in 1487 was his answer to the condemnation of these thirteen theses.²⁸

The *Apologia* is an attack on the professional theologians and legal experts who made up the papal committee. In this work Pico highlights the distinction between faith and opinion and in doing so he borrows terms and modes of thought associated with Academic skepticism, that is, the form of skepticism practised in the Athenian Academy from the third to the first century BCE and transmitted to the West largely through the writings of Cicero.

²⁸ A good account on Pico's Roman affair was given by Giovanni Di Napoli: *Giovanni Pico della Mirandola. . . , op.cit.* : 81–137. See especially pp. 118–119: on December 6, 1486, Pico first published his theses and he was on his way to Rome. On February 20, 1487, the pope announced that he had appointed a commission to check Pico's theses. On March 13, 1487, the papal commission denounced, without a full agreement between its members, thirteen theses. This denunciation was on different levels of gravity, but three of them were considered heretical. On May 31, 1487, Pico published his *Apologia*. On June 6, 1487, the pope announced that Pico, neglecting the decision of the commission, added new writings; he stated that an inquisition process would begin, but we do not have any details regarding such process. On July 31, 1487, Pico swore to accept the future decision of the pope regarding his theses. On August 4, 1487, the pope denounced the theses, with a prohibition on publishing, reading, hearing, and distributing them, punishable by excommunication.

In the nature of a work like the *Apologia*, what we have here are technical theological discussions by a layman, indeed, even more technical than those of the friar Caroli and the priest Ficino.

But Pico is not interested in determining which theological opinion is truer. It is enough for him to show that many excellent Catholic Doctors believed in his opinion:

But which of the two opinions on the way of being in a place of separated substances would be truer, i.e., that of the Scotists, or rather the opinion of those which I follow, I do not determine. I am only saying that my opinion was both creditable and held as most true by so many Catholic teachers and Doctors most celebrated both in learning and in sanctity; that those who dare to decide between opinions of such approved Doctors which opinion is heretical or smacks of heresy should by far be considered more rash than me, who prefer the authority of those ancient theologians to the conclusions of recent theologians.²⁹

Pico gives the impression that he himself does not support either side in the dispute. He simply sets so many excellent Doctors, who hold the same opinion which he holds, before the papal commission. But Pico is not only unwilling to determine which opinion is truer; he is also unwilling for his opinions to be criticized on the basis of other opinions, such as the Parisian articles.³⁰ This is because of an old problem: theologians *multum discordant*:

The solemn Doctor Godfrey of Fontaines likewise says that these articles require extensive correction because some of them are false, some contradict one another. . .³¹

²⁹ Giovanni Pico della Mirandola: *Apologia, Opera omnia*, Basel 1557; reprinted Hildesheim: Olms, 1969, p. 128: "Utra autem opinio sit verior, de modo essendi in loco substantiarum separatarum, Scotistarum scilicet, an eorum quos sum sequutus, ego non determino, hoc tantum dico, a tot tantisque magistris doctoribusque Catholicis, et doctrina et sanctitate celebratissimis creditam esse opinionem meam, et habitam pro verissima: ut longe magis temerarii iudicandi sint, si qui sunt, qui opinionum doctorum tam probatorum, pro haeretica aut haeresim sapiente audent iudicare, quam ego, qui auctoritatem veterum illorum theologorum iuniorum determinationibus anteponam."

³⁰ These are the 219 propositions condemned by the bishop of Paris Stefan Tempier in March 7, 1277. See Giovanni Di Napoli: *Giovanni Pico della Mirandola. . .*, *op.cit.* : 150, and nn. 45–49, on p. 191.

³¹ Pico: *Apologia. . .*, *op.cit.* : 129: "Item dicit solennis doctor Gotfredus de Fontibus, quod isti articuli indigent magna correctione, quia nonnulli sunt falsi, nonnulli ad invicem sibi contradicunt [. . .]". Gotfredus de Fontibus is Godefrey of Fontaines, who died c. 1306 and left a work, *XV Quod libeta* and some Quaestiones.

The Parisian articles of 1277 are regarded by Pico as merely the opinions of one theological school. They are not binding on Christians as the Scriptures and the Apostolic Creed are:

Wherefore though my conclusion is against the article, let those who condemned me remember that they were entirely mistaken in my condemnation, because they said that my conclusion was against the Apostles' Creed, when they should have said that my conclusion was against the Parisian creed, although also this is a lie as we have presented before.³²

Those who condemned Pico are confusing the articles of faith, that is, the *Symbolum Apostolicum*, with the Parisian articles, which are merely the *symbolum Parisinum*. By mixing up a universal creed which is binding on all Christians with local articles of faith binding only the Parisians, they are in fact mixing up *fides* and *opinio*.

After another detailed discussion concerning Thomas and the standard theological way of dealing with the same problem, in which Pico again uses some typical scholastic terms and adopts an aggressive tone,³³ he restates his purpose: to posit his conclusion as probable (the skeptical Academic *probabile*) and to show that this same conclusion was accepted by many excellent Doctors.³⁴ But what is the purpose of these detailed and technical discussions? Since Pico was not a professional

³² *Ibid.*: 130: "Quare etsi conclusio mea esset contra articulum, meminerint qui me damnabant, quod omnino in me damnando errabant, quia dicebant, quod conclusio mea erat contra symbolum Apostolicum, cum debuissent dicere, quod erat contra symbolum Parisinum, quanquam et hoc est falsum, ut prius ostendimus."

³³ *Ibid.*: 132: "sed ista est valde rudis probatio..."; "...rudis est iste Magister..."; "...dico quod adhuc est rudior prima ratione"; p. 133: "ex quibus sequitur, quod secundum Henricum iste Magister sit male dispositus ad studium philosophiae naturalis, peius ad studium Metaphysicae, pessime ad studium Theologiae, quae etiam est de abstractioribus: relinquitur ergo ei solum aptitudo ad Mathematica, in quibus cum se non exercuerit, quod iudicium de eo faciendum sit, relinquatur ipsimet ut iudicet." The reference is most probably to Henry of Ghent, who died c. 1293 and was a teacher of theology in Paris.

³⁴ *Ibid.*: 135: "...et ego propter hoc solum, id est propter reverentiam universitatis Parisiensis, nolui ponere hanc meam conclusionem, nisi tanquam probabilem, etiam quod viderem ipsam secundum viam multorum probatissimorum doctorum posse etiam assertive poni..."; p. 136: "Recolligendo ergo breviter dico, Quod Christus veraciter descenderit ad inferos, et quod per realem praesentiam fuit in inferno. sed dico quod non eo modo veraciter et praesentialiter fuit, ibi quo dicit Thomas et communis via, quia scilicet sua substantia, non fuit sibi ratio essendi in loco, ut ponunt illi, sed sua operatio. Et haec opinio quam sit probabilis, et a quam multis Catholicis et excellentissimis doctoribus credita, iam satis patuit supra, quod etiam de virtute sermonis sit vera, et non haeretica iudicanda, satis explicavimus, scimus enim quod illa est vera."

theologian, one possible answer could be that he wanted to demonstrate his competence in theology. But I think there is much more to it. Pico had to introduce the background to his theses in order to clarify what he had borrowed from which authors, because the *Apologia* was a substitute for the public disputation. This text is, in fact, a written account of Pico's side in a disputation which never took place.³⁵ His detailed and dialectical discussions are critical observations on patristic and scholastic theology. But they are not based on anything like an acceptance of the scholastic attitude to philosophy and religion. Indeed, Pico considers all the scholastic opinions which he discusses, including ones which he accepts, as mere human *opinionones*, clearly distinct from biblical and early Christian *fides*. In the discussion of *opinionones*, including the views of saints and Doctors, one uses the Academic methods of finding out *probabilitas*. But this is beyond the present discussion.

* * *

Our brief discussion of two theologians with a humanist background and, especially, of two humanists who proposed in some of their writings a new approach to religion, Christianity, and such central religious issues as what constitutes faith and what is mere theological opinion—all these should be sufficient to convince us that a sharp distinction between theology and humanism, professional theologians and humanists, has no historical validity in the context of Florentine humanist theology in the last decades of the fifteenth century.

³⁵ Pico sees public debate—an interim stage of dialectic disputation before writing—as a means of removing all difficulties in order to reach a general explanation that will leave no room for argument; the existence of disagreement undermines the truth. He adds public debate—one of the practices of the Middle Ages—to his range of methods for examining opinions to reach the probable truth or *concordia*. See *ibid.* : 148: “Cum enim quid disputandum proponitur, brevis et concisa, et inexplicita proponitur propositio, in se et verborum et sensuum multiplices implicans difficultates, in ipso disputandi congressu dissolvendas, alioquin si omnia ibi explicarentur, disputationi locus non relinqueretur: propterea ambiguam, obscuram vel aequivocam propositionem ponens disputandam, ideo excusatur, quia futurum est, ut inter disputandum ipsam distinguat, et declaret: qui vero doctrinaliter aliquid literis mandant, id faciunt scribendo, quod hic fit disputando, quare ibi omnia clara, dilucida et expedita esse debent.”

DILEMME DU VERBAL VERSUS VISUEL.
ANALYSE DES IMAGES DANS
L'HOMME AUX VALISES D'IONESCO

JUDIT LUKOVSKI

Université de Debrecen
Egyetem tér 1.
4010 Debrecen
Hongrie
lukovszki@delfin.unideb.hu

Abstract: There is a tendency these days that makes us move away from the text to the direction of performance. The distinguished role of the text is becoming weaker; interest is focused on forms of expression that also stimulate our senses. The relation between the writer Ionesco and this tendency is close. Temporally considered, writing gives its place to messages which are made for the eyes: the ageing Ionesco is losing his belief in the power of the text, he only creates paintings near the end of his life. Also, sacred Christian, Tibetan, zen, etc. texts teach him the respect of silence. And silence gives place to images. This paper presents these issues with the help of an interpretation of one of Ionesco's plays, written in 1975, *L'homme aux valises*.

Keywords: Eugène Ionesco, performance, vision, Alfred Jarry, image

On observe aujourd'hui (et aujourd'hui veut dire : depuis un siècle au moins) une tendance qui nous éloigne du texte dans la direction de la performance (pour utiliser un terme aussi général que possible). Il est probable que cette tendance est encore plus vieille et qu'elle est née avec le texte même. Au XVII^e siècle — siècle qui avait une foi profonde dans la force communicative du texte — on voit des Corneille, Racine et autres, donner des lectures de leurs textes. Cet état de pré-représentation ajoutait aux qualités linguistiques-stylistiques du texte le plaisir d'entendre le ton de la voix de l'auteur, identifier les accents qu'ils posaient dans leurs textes, ainsi de suite. Alors au rôle de l'intellecte s'ajoutent les rôles de différentes perceptions : l'ouïe et la vue (entre autres). Avec le temps cette tendance vers la performance ne fait qu'ac-

centuer et de nos jours on a du mal à convaincre nos enfants à se mettre à la lecture solitaire. Ils préfèrent écouter, voir, participer...

Je vois entre cette tendance générale et Ionesco une articulation organique. Qui ne veut pas dire que Ionesco ait créé son oeuvre de théâtre sous la pression d'une tendance extérieure. Il y a plutôt un synchronisme heureux qui s'observe entre l'évolution du monde et celle de notre auteur. Concrètement entre le choix que l'époque ET Ionesco font, tout en affirmant la position «*primus inter pares*» de la *vue* parmi les différents moyens de perception.

Ne nous hasardons plus aux dangers de nous égarer dans les généralités. Examinons le phénomène du cheminement du texte à l'image (du conceptuel au visuel) dans le cas concret d'Ionesco. Pour le faire, nous aurons besoin de quelques remarques préliminaires concernant le monde ionescien. Mon hypothèse est la suivante : c'est une *crise* de conscience qui est derrière ce glissement progressif vers le *visuel* dans le cas d'Ionesco. Et ce glissement aboutira au silence total du dramaturge pour qu'il se laisse transformer en peintre. Au point culminant de cette évolution se situe la pièce : *L'Homme aux valises*¹ dont je donnerai l'analyse du point de vue de la problématique de l'image. La crise que Ionesco est obligé de vivre, malgré son caractère privé est intéressante à étudier. D'abord parce que c'est Ionesco qui le veut (il nous laisse des écrits autobiographiques : essais et journaux où il en parle publiquement), et parce que le problème confronté par Ionesco est un problème que nous, enfants de la modernité, post-modernité, post-post-modernité, pouvons avoir connu ou connaître.

Ionesco cherchait à retrouver le langage créateur de la tradition. Qu'il ne pouvait pas être content du résultat de sa recherche, cela s'explique par le fait que l'homme au XX^e se trouve déraciné de ces origines divines. On peut partir de la question : comment l'écrivain (l'homme qui écrit) peut-il arriver à voir la langue comme moyen de communication insuffisant ? La réponse : c'est qu'à ces appels Dieu ne répond pas. Il traverse l'expérience connue par l'homme moderne (européen) que l'Absolu est impossible à contacter. Comme Ionesco écrit dans *La main peinte* :

Depuis longtemps ... je me suis mis à la recherche de l'innommable, de l'indicible, Celui qui a une infinité de noms et que nous appelons Dieu. En quête de l'absolu. Impossible aventure, impossible quête. J'ai cru un

¹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, in : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991.

moment que je pouvais Le trouver à travers Jésus-Christ. Mais je fus trop troublé par les gnostiques².

Ionesco ne se borne pas à la lecture des textes sacrés du christianisme pour trouver un moyen de résoudre son problème. Il essaye autres cultures, autres connaissances religieuses aussi. Comme, par exemple le Bouddhisme Zen. Les traces de cette expérimentations sont gardées dans son roman : *Le Solitaire*, qui lui servait de source pour créer *Ce formidable bordel!*³ Dans sa vie même (que nous connaissons à travers des interviews, des journaux, etc.) on peut observer une sorte de pulsation : déjà au tout début la sérénité de l'enfance s'entremêle avec des moments cruels. Et il lui est difficile de ressentir l'existence de Dieu dans un monde, où : «Le Mal revêt des aspects innombrables, et donc nous sommes voués au mal. C'est Lui qui est le prince de ce monde. Et je combats quand même⁴.»

De cette situation désespérée naîtra l'exigence du silence, qui dans son cas est une sorte de paradoxe, puisque le théâtre est un art qui se base sur le dialogue entre les personnages. Pour arriver à la constatation que :

Ce n'est pas par la littérature qu'on arrive dans le voisinage de Dieu, on doit Lui parler avec des paroles appropriées, des paroles éprouvées... Les paroles peuvent être muettes. Le silence de la méditation parle⁵.

Il nous crée toute une série de textes dramatiques, textes qui ne sont pas conformes aux normes de la communication et textes «classiques» aussi. Déjà dans ces «textes à dire» le rôle du silence est grand. Par exemple la conversation des bourgeois de la *Cantatrice chauve* est souvent entrecoupée de silence. Mais la plénitude éphémère et rare aussi apparaît sous forme du silence.

Le Vieux : Je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C'est la sphère. Il n'y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle échappe⁶. (6)

Ce silence prépare la place pour des images. Plus on avance dans son oeuvre, plus on découvre tout un système de messages visuels. Et

² Saint-Gall : Erker Verlag, 1987 : 16.

³ Soren Olsen en parle dans sa thèse : *L'essentialisme est un mysticisme* (Université d'Arhus) page web de l'auteur.

⁴ E. Ionesco : *Quelques nouvelles raisons de se désespérer*, in : *Un homme en question*, Paris : Gallimard, 1979 : 37.

⁵ E. Ionesco : *La quête intermittente*, Paris : Gallimard, 1986 : 39.

⁶ E. Ionesco : *Les chaises*, in : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991 : 170.

puisque ce message est onirique, son interprétation n'est pas toujours évidente.

Le texte dont je me servirai pour démontrer à quel résultat Ionesco aboutit-il dans sa quête spirituelle et dans la recherche de la forme appropriée : *L'Homme aux valises*, date de 1975, alors de cette dernière période de création où Ionesco passe de plus en plus de temps à Saint-Gall en Suisse, dans l'atelier de son ami Larèse, où il est tout heureux de peindre ses tableaux à dessein enfantins. Regardons alors, comment la visualité définit-elle ce monde scénique. C'est une pièce où Ionesco veut oublier complètement la tradition théâtrale classique. Il nous offre à *voir* (avant tout) un univers onirique où à l'aide des images accompagnées de la parole il nous suggère plutôt qu'il ne nous explique. C'est une oeuvre énigmatique, qui de par ce caractère voilé nous pousse à chercher la clef. Nous avons une chaîne de récits de rêves ou d'expériences vécus qui sans créer l'intrigue cohérente nécessaire pour le théâtre aristotélien, nous conduit de station en station (il y en a dix-neuf en somme), pour ne pas nous permettre à la dernière scène le soulagement d'être arrivés. Nous accompagnons le protagoniste, nommé Premier Homme, dans ce voyage, où il cherche à être initié. Mais comme Eliade, historien des religions, philosophe, ami d'Ionesco nous explique :

On découvre que la Grande Illusion, la Maya, était nourrie par notre ignorance, c'est-à-dire par notre fausse et absurde identification avec le devenir cosmique et avec l'historicité⁷. (7)

Si, faute d'intrigue cohérente, les méthodes pour découvrir la structure profonde de la trame dramatique ne se révèlent pas efficace, nous pouvons toujours faire des examens microscopiques de détails. Qui me paraît d'autant plus légitimes, parce que dans un rêve il n'y a pas d'hierarchie entre les détails, tout est important. Précisons pourtant, que nous tenons pour dominantes les informations *visuelles* et cette fois-ci nous nous bornerons à ne pas prendre en considération les autres moyens d'expression éventuellement utilisés par Ionesco. Nous tenterons de repérer les images sur lesquelles Ionesco bâtit son univers scénique et qui peuvent être considérées comme «cartes postales» de ce voyage initiatique manqué. Chaque scène est caractérisée par des *éléments visuels* et une *constellation de personnages* propres à la scène. C'est à propos de ces deux composants visuels que j'ai fait, scène par scène, des observations tout en espérant d'identifier de cette façon un monde ionescien très particulier.

⁷ M. Eliade : *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard : 1957 : 71.

Première scène

Éléments visuels :

un lieu de nulle part
grisaille
la Seine
lumière venant de l'autre bord
Paris vivant de 1938 ou 1942 et Paris mort de 1950
la proue d'une embarcation

Constellation des personnages

Le Premier Homme
Le Peintre
L'Homme à la rame

A propos des éléments visuels :

«Un lieu de nulle part» est un élément didascalique difficile à faire voir sur la scène à cause de son caractère négatif. Remarquons pourtant que représenter le néant est un des défis majeurs de l'art moderne, puisque l'attrait du néant est aussi important qu'importante est la peur que nous nous en éprouvons. Et puisque je considère le texte dramatique comme scénario pour une représentation, je constate que pour réaliser cette instruction scénique il faut être metteur en scène inspiré. (Ou demander l'aide d'un Malévitch.) Cet élément d'instruction scénique me fait penser à une curieuse coïncidence. Dans *Autre présentation d'Ubu roi*⁸.

Jarry définit avec les mêmes mots le lieu de sa pièce. Après, Ionesco (comme Jarry) nous donne pour l'identification un nom géographique réel : Paris. Mais c'est un Paris insolite où «depuis les inondations de 1910, on circule en barque par mesure de précaution. La moitié des rues ont été transformées en canaux»⁹. (9) On trouve une autre préfiguration de cette image dans *Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien* où le titre du troisième livre est *De Paris à Paris par mer*¹⁰. L'eau est l'élément par excellence négatif dans l'imaginaire d'Ionesco. Ici la Seine est sale et le Premier Homme s'inquiète de voir que : «Les capitales ont tendance à devenir des îles ou des fjords¹¹.» (11)

«La grisaille» a le rôle de créer l'ambiance de rêve. La présence des personnages et des objets devient incertaine et le symbole de base de

⁸ A. Jarry : *Oeuvres Complètes*, Paris : Gallimard : 1972 : 401.

⁹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1207.

¹⁰ A. Jarry : *Oeuvres Complètes*, *op.cit.* : 674.

¹¹ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1207.

ce texte que sont les deux valises n'apparaît que très lentement, dans la mesure où nos yeux s'habituent à l'obscurité. Avec une solution cinématographique Ionesco fait couler «la proue d'une embarcation», pour renforcer les signes porteurs de la signification : *voyage*.

Pour rendre complète cette première image — première carte-postales d'un long voyage qui n'a ni commencement, ni fin (ainsi réalisant l'inverse du programme aristotélicien¹²) — nous devons examiner la constellation des personnages qui trouvent leurs places respectives dans le cadre donné.

Le protagoniste, avec son nom : Premier Homme évoque la figure archaïque, biblique : Adam, dont la destinée est de chercher sa place sur terre, puisqu'en conséquence de sa faute, il a perdu le droit de vivre dans l'Éden. Il y a alors le remord qu'on suppose comme trait déterminant de la conscience de ce personnage, qui apparaît dans cette grisaille, vêtu de gris. (Encore une curieuse coïncidence avec l'oeuvre déjà citée de Jarry. Le Père Ubu, qui à la fin d'*Ubu roi* prend sa valise pour partir, aussi est caractérisé par cette couleur¹³).

Tout en évoquant Adam de la Bible, le Premier Homme fait également penser à Ionesco lui-même : chemin faisant il traverse les épreuves que nous connaissons des écrits autobiographiques d'Ionesco¹⁴. L'autre personnage, le Peintre est une figure onirique, qui apparaît lentement dans la grisaille pour disparaître de la même façon à l'arrivée de la barque. Il est décrit comme un peintre de l'époque romantique : «moustache, béret, blouse bleue, pipe»¹⁵. Dans l'étude du monde visuel des pièces d'Ionesco, ce personnage qui dans l'oeuvre revient plusieurs fois, a une grande importance. Dans l'introduction nous avons essayé d'identifier les raisons qui poussent Ionesco à s'intéresser à la peinture. Ces raisons expliquent l'apparition du Peintre à ce point accentué de la pièce. Il répète deux fois la phrase impérative : «Mais ne vous fatiguez pas. Déposez vos valises». Et «Mais comme vous ne pouvez rien faire, déposez donc vos bagages sur la rive et attendez»¹⁶. En opposition de l'alternative de voyage, il en offre une autre : de rester sur place. L'immobilité d'un peintre, grâce à son regard, à son attention, dans cette mis-

¹² Aristote : *Poétique*, Paris : LGF, 1990 ; chapitre 7.

¹³ A. Jarry : *Ubu roi*, in : *Oeuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1972.

¹⁴ E. Jacquart : *Notes pour Théâtre Complet d'Ionesco*, Paris : Gallimard, 1991 : «L'Homme au valises s'inspire étroitement d'un vécu personnel à peine camouflé...» (p. 1844).

¹⁵ E. Ionesco : *L'Homme aux valises*, *op.cit.* : 1205.

¹⁶ *Ibid.* : 1206–1207.

sion d'acquérir un savoir valable, vaut autant que la mobilité des autres. Quand l'alternative du voyage commence, le Peintre—sans se faire remarquer—disparaît. Alors, la décision est prise : le Premier Homme, chargé de ses valises continue le voyage d'initiation, qui ne peut aboutir nulle part. Dans cette aventure il a des adjuvants et des opposants. La figure légendaire de l'Homme à la rame, troisième personnage de cette constellation fait partie des adjuvants.

Sans vouloir, faute du temps—décrire scène par scène l'image qui en constitue le fondement, je remarque que le lien organique entre la première et la deuxième scène n'est assuré que par une file mince : la présence continue d'un personnage. Ionesco utilisera ce principe tout au long de la pièce, ainsi la liaison entre les images ne se crée pas par la logique diurne, mais plutôt par l'ordre d'association. Ainsi il arrive à organiser une structure solide qui permet en même temps une liberté extraordinaire. Cette méthode nous invite d'analyser les images, en effet, comme on analyse des tableaux. Mais comme il peut y avoir des interrelations entre plusieurs tableaux, entre les dix-neuf scènes de *l'Homme aux valises* aussi il y a des correspondances. Par exemple : tout au long de la pièce il est question de valises. Alors, au lieu de décrire les dix-neuf cartes-postales que le Premier Homme pourrait poster de ce voyage, je propose plutôt un court examen de cet élément visuel permanent.

1. «Il me manque la valise la plus importante, la valise avec mes costumes et surtout le manuscrit.»
2. «Ils (les touristes) disent qu'ils ne me connaissent pas et ils avaient mes valises. ... C'est sans doute dans la troisième valise qu'il y avait la solution.»
3. «Il ouvre l'une des valises. ... Il sort de la valise différents objets, du linge, des mouchoirs ... Il a trouvé une grande feuille de papier : — Voilà, le numéro.»
4. «Il prend dans la valise un faux nez qu'il met sur son visage, des lunettes noires, une fausse moustache et une fausse barbe qu'il applique également sur son visage. Il se regarde dans une glace qu'il a prise aussi dans sa valise.»
5. «Le Premier Homme : Je ne sais même plus ce que j'ai dans mes valises, même plus cela.»
6. «Le Troisième Homme : Qu'avez-vous dans vos valises ?
Le Premier Homme : Du ciment. Rien que du ciment. ... Le Deuxième et le Troisième Homme en sortent du linge, des chaussettes, une poupée, etc¹⁷.»

De valises, il en avait en somme trois. Dès le commencement de la pièce il n'en a plus que deux. On pourrait dire que Ionesco est obsédé des

¹⁷ *Ibid.* : 1225, 1242, 1247, 1252, 1266, 1275.

chiffres. Il est d'autant plus étonnant de voir sur la photo prise au spectacle de Mauclair (Théâtre de l'Atelier, 1975) une multitude de valises. De ces trois valises la plus importante, avec le manuscrit est disparue. Comme le Vieux des *Chaises* qui essaye de transmettre un message important, mais son porte-parol est sourd-muet, le Premier Homme aussi est empêché de faire connaître la vérité, perdue pour toujours avec la valise. Le contenu des deux autres valises subit des métamorphoses (procédé cher à Ionesco). En dehors des objets ordinaires, on y trouve souvent des objets-symboles, mais surtout du ciment. Dont la signification se construit par son poids, par sa couleur, par sa texture. La lourdeur de la valise pleine de ciment nous évoque la figure de Lucky, d'*En attendant Godot* de Beckett, porteur d'une valise pleine de sable. Et comme le Premier Homme ne peut pas poser ses valises, Lucky non plus ne dépose jamais ses bagages. Le ciment, cette poudre grise (encore cette couleur, préférée de Rothko, grand maître de la monochromie) sert à coller le matériel d'un bâtiment, mais le Premier Homme n'a pas le permis de construire (!). Les valises ne figurent pas dans les scènes qui évoquent le temps avant l'âge adulte. Dans les autres scènes elles sont des attributs inséparables du protagoniste. Et pour terminer, je voudrais contredire Emmanuel Jacquart, qui affirme, que :

[...] *l'Homme aux valises* fait indirectement écho à une pièce d'Anouilh : *Le voyageur sans bagage* (1936). Ce vaudeville noir... met en scène un amnésique (Gaston) à la recherche de son passé. Chez Ionesco, le personnage pivot est, lui aussi, à la recherche de son passé, et il a, lui aussi des défaillances mnésiques¹⁸.

Il est vrai que le héros (c'est Ionesco qui permet l'emploi du terme anachronique : «My hero, if indeed you can call him that, is not the hero per se much is a hero in spite of himself¹⁹») d'Ionesco fait des voyages oniriques dans le passé, mais ce n'est qu'un moyen, pas un but. Ses efforts visent à identifier soi-même, et par cela comprendre l'être humain en général.

¹⁸ E. Ionesco : *Théâtre Complet*, Paris : Gallimard, 1991 ; *Notes*, p. 1834.

¹⁹ R. Lamont : *The Two Faces of Ionesco*, New York : The Winston Publishing Company, 1978 : 73.

ESPACES DE BONHEUR DANS LE VOYAGE MIRBELLIEN

LOLA BERMÚDEZ MEDINA

Universidad de Cádiz
Departamento de Filología Francesa e Inglesa
Avda. Gómez Ulla s/n
11071 Cádiz
España
dolores.bermudez@uca.es

Abstract: Certain passages in Octave Mirbeau’s novels tend to subdue the imprecatory character of his fiction. This paper addresses what is referred to as *espaces de bonheur* ‘spaces of joy’ in *La 628-E8* (1907), a personal account of Mirbeau’s travels through Belgium, Germany and the Netherlands, which displays a number of characteristically modern features—a hybrid journal, travelogue and “self-fiction”—and in which three spaces are explored that please and relieve the author’s sensitivity and writing: the automobile itself, the harbour, and art, embodiments of genius, grace, and human effort.

Keywords: Octave Mirbeau, travel, joy, journal, travelogue

*La 628-E8*¹, «journal» du voyage effectué par Mirbeau à travers la Belgique, les Pays-Bas et l’Allemagne en 1905, n’est peut-être pas l’un des textes les plus connus du romancier, mais il est sans doute celui qui montre de la façon la plus éclatante—et c’est sur quoi se sont attardés ses commentateurs—la modernité de l’écriture de Mirbeau dont les goûts et la critique artistiques avaient déjà fait preuve sans conteste de la

¹ Publié en 1907 chez Fasquelle, dans la collection «Bibliothèque Charpentier», Mirbeau—à la demande de la comtesse Mnischez, fille de Mme Hanska—avait supprimé dans ce texte trois chapitres sur Balzac («Avec Balzac», «La Femme de Balzac», «La Mort de Balzac»). L’édition de référence est celle de Pierre Michel (Paris : Éditions du Boucher-Société Octave Mirbeau, 2003, accessible *on line* (<http://www.leboucher.com/pdf/mirbeau/628e8.pdf>)). Les numéros des pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

sûreté et de l'acuité du regard de l'écrivain. Axé sur la voiture elle-même (628-E8 était le numéro d'immatriculation de cette magnifique automobile créée par Fernand Charron², par ailleurs, dédicataire du livre), le récit (roman ? journal de voyage ? autofiction ?³) exalte et le véhicule et ce que ce nouveau moyen de transport entraîne : vitesse, progrès, liberté de mouvements⁴, d'où la comparaison, fréquente, avec Marinetti⁵. Mirbeau bouleverse, en effet, la conception de la machine zolienne dans la mesure où le sujet cesse d'être dominé par l'auto et pour en devenir le maître, si bien dans ses prolongements symboliques, l'usage qu'en fait Mirbeau semble, selon Alain Verjat⁶, manifestement pervers. Mais la glorification de l'automobile n'est pas le seul symptôme de cette dimension moderne du romancier. Dans *La 628-E8* l'écrivain s'est également laissé aller à une nouvelle forme d'écriture où priment le décousu des anecdotes qui s'enchaînent, les digressions, les impressions, souvent contradictoires, que provoquent chez le narrateur-personnage les lieux visités et les rencontres surgies (réelles, inventées ou travesties), épisodes où la subjectivité de Mirbeau passe, sans tenir compte ni de la cohérence ni de la logique narratives, devant la représentation exacte du réel, tant réclamée par la doctrine naturaliste. Reprenant les termes de Jacques Dubois, Eléonore Roy-Reverzy définit la poétique⁷ de ce texte par des traits tels le « fragmentisme » et l'« instantanéisme » qui privilégient l'événement et un discours subjectif, souvent elliptique, dans lequel toute synthèse et toute critique ont disparu. Plutôt que d'un discours romanesque, on serait en présence d'un art du reportage sans aucun souci de l'information transmise. Le récit, « au hasard de [ses] souvenirs et de [ses] rêves », entretient le lecteur tantôt sur les excelsences de son chauffeur ou sur les vertus de la machine, tantôt sur les progrès de l'Allemagne wilheminienne, sur son émerveillement devant

² Alain Gendrault : « Octave Mirbeau et Fernand Charron », *Cahiers Octave Mirbeau* 2, 1995 : 221–226.

³ Cf. Pierre Michel : « *La 628-E8* : de l'impressionnisme à l'expressionnisme », présentation de l'édition ci-dessus mentionnée.

⁴ Cf. Enda Mc Caffrey : « *La 628-E8* : la voiture, le progrès et la postmodernité », *Cahiers Octave Mirbeau* 6, 1999 : 122–141.

⁵ Cf. Raffaella Cavlieri : « L'automobile, nouvelle héroïne romanesque : de Mirbeau à Bontempelli », *Cahiers Octave Mirbeau* 10, 2003 : 124–130 et Anne-Cécile Pottier-Thoby : « *La 628-E8*, opus futuriste », *Cahiers Octave Mirbeau* 8, 2001 : 106–120.

⁶ Cf. Alain Verjat : « Une histoire de la préhistoire : *La 628-E8* », in : Frédéric Monneyron & Joël Thomas : *Automobile et littérature*, Presses Universitaires de Perpignan, 2005 : 37–48.

⁷ Cf. Eléonore Roy-Reverzy : « *La 628-E8* ou la mort du roman », *Cahiers Octave Mirbeau* 4, 1997 : 257–263.

Rembrandt, sur la faune qui peuple les routes, sur les villes visitées ou sur les paysages entrevus. Modernité également de la vision de Mirbeau qui, bien avant la lettre contemporaine, sut aller au-delà des préjugés nationalistes et revanchards de l'époque, pour créer la vision d'une Europe perçue comme territoire commun, l'un des avantages de la voiture consistant en une plus grande perméabilité des pays européens entre eux. À ce propos, il est curieux de remarquer au passage comment il raconte la traversée des frontières : tantôt les voyageurs ne s'en aperçoivent pas et sont obligés de revenir, tantôt le changement de pays n'est perçu que par la modification des habitudes des gens, sans parler de la sympathie avec laquelle le narrateur traite les douaniers allemands.

Avec cette même facilité il abolit les frontières génériques, sautant avec légèreté d'un système narratif à un autre avec la volonté délibérée de la part de l'écrivain de revenir vers une littérature plus près des préoccupations du monde et, par conséquent, de ne pas s'en tenir à un code narratif précis réutilisant, en l'occurrence, des matériaux préalablement édités⁸. Ensemble donc de sujets hétéroclites (comiques, pathétiques ou sérieux) insérés dans des fragments génériques divers (récit, poème en prose, portrait, critique d'art...) qui brossent un panorama de la société européenne contemporaine et où pointent, non seulement la dénonciation de ses dysfonctionnements (violence, injustice, appât du gain, démesure dans l'exercice du pouvoir...), mais aussi les revirements de l'écrivain, ses changements d'humeur et d'autres investissements symboliques.

Le livre présente donc des intérêts majeurs concernant l'histoire littéraire et l'histoire européenne qui, à juste titre, ont retenu l'attention des commentateurs de ce texte et je n'insisterai pas là-dessus. Dans les lignes qui suivent, je m'attarderai plutôt sur d'autres aspects de ce voyage de 1905, présenté d'un trait, bien qu'il fût effectué en deux temps. Mon propos — plus concret, plus près des aléas du voyage lui-même — n'est autre que de montrer dans l'allure vertigineuse que l'utilisation de l'automobile — exaltante et névrotique à la fois — accorde au récit, quels seraient, dans son déplacement à travers l'Europe, les contrepoints sereins, les moments jubilatoires, et Dieu sait si l'humeur de Mirbeau n'était pas encline à l'euphorie. Curieusement, ces instants ne tiennent pas — à de rares exceptions près (le cas des Pays-Bas, par exemple) — à des caractéristiques spécifiquement nationales, mais à leur

⁸ Cf. Marie Françoise Melmoux-Montaubin : «Téragonie et hybridations ou la naissance d'un intellectuel», *Loxias* 8 : «Émergence et hybridations des genres», [http://revel/unice.fr/loxias/document.html?id=100](http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=100).

statut de lieux imaginaires de prédilection de l'auteur, susceptibles de surgir aussi bien en France—qu'il disait détester—ou ailleurs.

J'aimerais donc parcourir l'entredeux bienfaisant qui tisse la matière du voyage, la description de ces havres lumineux qui décident du bilan du parcours réalisé et posent les jalons de la mémoire et de l'écriture futures. Mais, pourrait-on nous objecter, à quoi bon ne dissenter que sur les moments paisibles que procurent les flâneries, la délectation de l'eau et de la lumière, le souvenir de beaux tableaux ou, simplement, l'évidence du plaisir que Mirbeau manifeste du seul fait de voyager en voiture ? Indépendamment des données qu'ils fournissent sur l'imaginaire mirbellien, ces grands moments de plaisir et de placide emballement—la vitesse que procure l'automobile et les haltes à des endroits préférés—créent le rythme de la lecture et constituent l'entrelacs de l'écriture de ce récit de voyage. Ils fondent, par ailleurs, la cohérence de l'ensemble de l'œuvre mirbellienne où, souvent, seule l'impression, la sensation—que ce soit du voyageur, du critique d'art ou du journaliste—constituent le fondement de l'expérience⁹. Rappelons, pour mémoire, le mot d'ordre de sa poétique artistique déjà exprimé : « Voir, sentir, comprendre » (*Dans le Ciel*). Par ailleurs, si l'on nous permet une rapide incursion biographique, ces moments servent également de contrepoint à l'image d'un Mirbeau bougon et tonitruant et révèlent des aspects, je dirais presque bon enfant, du personnage.

Trois domaines particulièrement euphorisants seront donc privilégiés dans les lignes qui suivent : l'automobile, le port et l'art, tous trois convergeant dans son admiration enthousiaste pour la Hollande, admiration pour le pays et adhésion à un système politique axé sur la défense de la paix. Mais ces sources de joie ou intervalles bienheureux ne sont pas tous du même ordre. La voiture d'abord : fil conducteur du récit, la fascination pour la mécanique qu'il assimile à la notion de liberté, s'accompagne d'une défense ardente du progrès, elle est—nous le rappelions à l'instant—à la fois exaltante et névrotique dans la mesure où cette passion automobile évacue en même temps les pulsions narcissiques et sadiques de son propriétaire dont certaines affirmations dans le texte demeurent, pour le moins, choquantes¹⁰. Néanmoins, il est indéniable que l'engin mécanique présente aux yeux de Mirbeau des

⁹ « Tout repose bien sur cette notion d'impression qui s'applique tant à l'œuvre d'art qu'à la machine et à la vitesse », Claude Foucart : « Le musée et la machine : l'expérience critique dans *La 628-E8* », in : *Octave Mirbeau, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991*, Angers : Presses Universitaires, 1992 : 275.

¹⁰ Cf. Alain Verjat : « Une histoire... », *op.cit.*

atouts considérables qui font de l'automobile un objet de plaisir. Plaisir double car, instrument schizoïde, la voiture embraye le récit mais le fait également dégringoler. Elle est «la Force qui va», le triomphe du génie, tout en assumant — avec allégresse ou lucidité (ironiquement en tout cas) — la fatalité du Progrès. L'écriture, quant à elle, semble répondre en écho au vrombissement de la mécanique. Le port, doué symboliquement d'un caractère double (terre/mer, ville/nature, travail/plaisir, fermé/ouvert, mouvement/quiétude, bruits/silence), coule à merveille dans le moule de l'imaginaire antithétique et hybride du romancier et présente les avantages d'une halte tranquille dans le vertigineux de la course. Le port, en effet, freine le texte et oppose à la force du génie, la grâce d'un moment axé sur la beauté, sur les jeux de la lumière. En ce qui concerne les rapports de Mirbeau à l'art, toute son œuvre — aussi bien de création que de critique ou encore, l'ensemble de sa littérature épistolaire — témoigne d'une passion sans faille pour l'idée de sublimation et de transfiguration du réel que l'art incarne, opération où doit s'investir, au dire de Mirbeau, la personnalité tout entière du créateur. Dans le texte qui nous occupe, les moments consacrés à l'art semblent la conjonction des vecteurs précédemment cités auxquels se serait ajouté le travail, l'effort pour conjuguer le génie à la grâce en une représentation qui métamorphose et accorde un sens et au réel et à soi-même.

Si le voyage est donc exaltant pour Mirbeau c'est, tout d'abord, parce qu'il se fait en auto, objet symbolique majeur accueillant toutes les coordonnées imaginaires par où circule l'œuvre du romancier, à commencer par la liberté et la soif de découvertes. Convaincu de la nécessité du progrès que la voiture matérialise à ses yeux, la voracité émotionnelle de Mirbeau trouve dans l'automobile une nouvelle source de vibrantes sensations, voisines — le rapprochement a souvent été fait — du sexe¹¹. La voiture, «œuvre d'imagination», organisme mécanique sur lequel sont plaqués tous les affects, devient ainsi source de vie et de plaisir, préférable (parce que plus utile, plus pleine d'enseignements) à la bibliothèque¹². La liberté et la disponibilité que la voiture procure

¹¹ «Cette sensation [celle «d'avoir, en un jour, vécu des mois et des mois»], tout à fait nouvelle, que de fois j'en goûtai la force et le charme, au cours de ce voyage exquis, où je retrouve constamment mon admiration... ma reconnaissance pour cette maison roulante, idéale, cet instrument docile et précis de pénétration qu'est l'automobile» (p. 42). Cf. Eléonore Roy-Reverzy : «*La 628-E8* ou la mort du roman», *op.cit.* Cf. également Charles Grivel : «Voitures écrites, écritures automobilistiques», in : Frédéric Monneyron & Joël Thomas, *Automobile...*, *op.cit.* : 57-70.

¹² «J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art ; je ne puis me faire à l'idée, qu'un jour, je ne posséderai plus cette bête

poussent la curiosité du romancier qui semble délaïsser les livres en faveur de la possibilité d'aller voir sur place. La voiture acquiert ainsi le statut de machine à sensations mais elle devient également instrument de connaissance, une sorte d'adjuvant magique lui permettant l'ubiquité, la prise en direct, un contact plus immédiat avec la réalité. Instrument de connaissance, facteur de progrès mais aussi objet quasi mythique : à titre anecdotique, soulignons les nombreuses occasions, narrées dans le livre, où les habitants des pays qu'il traverse entourent, ébahis, le véhicule et montrent à son égard une appréhension relevant presque du sacré.

L'utilisation de cet instrument fabuleux provoque selon le romancier de nouvelles formes de perception qui, apparentées au vertige, façonnent un discours entre le rêve et la réalité, incohérent et fantaisiste, à cheval entre «le rebondissement sur soi-même» et la déformation du paysage que provoque la vitesse. Descendre de la voiture équivaut à reprendre place dans le réel avec la sensation d'avoir traversé «des espaces vides, des blancheurs infinies, où dansaient, où se tordaient des multitudes de petites langues de feu...» (p. 51). Ce qui trouve son corrélat dans une écriture expressionnisme saccadée qui va du rêve au souvenir, du souvenir aux impressions réelles et où l'écrivain, loin de vouloir fournir au lecteur des renseignements précis (ni historiques, ni géographiques, ni politiques, ni économiques... ce à quoi il se refuse explicitement), entend plutôt se livrer à des fulgurations (même si, au cours du récit, il s'attarde de temps à autre sur certains passages) proches de ces «états de la matière» organique qui commandent la sensibilité du voyageur. Affecté sans doute par la «maladie» (le mot de Mirbeau) de la vitesse, le reportage du pays visité est soumis à une sorte d'accélération simultaniste, proche d'Apollinaire ou de Blaise Cendrars et proche également de l'écriture cinématographique :

Des salles, des salles, des salles, dans lesquelles il me semble que je suis immobile, et où ce sont les tableaux qui passent avec une telle rapidité que c'est à peine si je puis entrevoir leurs images brouillées et mêlées.. [...] Maintenant, me voici sur des places, dans les rues, dans les ruelles qui se croisent et s'entrecroisent, ces rues si prodigieusement colorées, où défilent, défilent des maisons en porte-à-faux, d'un dessin si souple, de autres façades, étroites et pointues, qui se penchent les unes sur les autres, s'écrasent les une contre les autres. Deux fois, trois fois, j'ai traversé le Dam... Je vais toujours, et, devant les glaces des magasins, je me surprends

magique, cette fabuleuse licorne qui m'emporte, sans secousses, le cerveau plus libre, l'œil plus aigu, à travers les beautés de la nature, les diversités de la vie et les conflits de l'humanité.» (p. 42)

à regarder passer une image forcenée, une image de vertige et de vitesse : la mienne. (p. 57)

L'écriture devient donc changeante comme le paysage¹³, accélérée, vertigineuse, fusant de partout puisque l'attention est réclamée de toutes parts. Bousculée, animée d'un mouvement fou qui privilégie la fugacité et la disparition continuelle d'un monde en fuite, elle rend compte de l'instabilité et de la désagrégation contemporaines. À l'aune de l'automobile, l'écriture se transforme en un instrument parfaitement adéquat pour rendre un regard qui intègre les imprévus du voyage et les impressions suscitées, plutôt que les clichés touristiques. Cette «écriture automobile»¹⁴ serait donc à opposer à celle du «roman locomotive», propre évidemment à Zola. L'automobile est donc, en dernière instance, le véhicule qui justifie l'écriture «impressionniste» de Mirbeau, pleinement subjective, dont parle Pierre Michel dans sa présentation du roman, celui qui crée la vitesse du texte. En réalité, tout ce qui bouge mécaniquement (il déteste les chevaux) et qui se déplace en liberté (il a cessé d'aimer la locomotive) trouve aux yeux de Mirbeau des vertus exaltantes et deviennent des sujets enthousiasmants :

Le goût que j'ai pour l'auto, sœur moins gentille et plus savante que la barque, pour le patin, pour la balançoire, pour les ballons, pour la fièvre aussi quelquefois, pour tout ce qui m'élève et m'emporte, très vite, ailleurs, plus loin, plus haut, toujours plus haut et toujours plus loin, au-delà de moi-même, tous ces goûts-là sont étroitement parents. . . Ils ont leur commune origine dans cet instinct, refréné par notre civilisation, qui nous pousse à participer aux rythmes de la vie, de la vie libre, ardente, et vague, vague, hélas ! comme nos désirs et nos destinées. . . (pp. 157-158)

Imaginaire euphorisant de la glissade mécanique, horizontale, régulière, qui suscite des mouvements d'emportement affectif. Fermée et néanmoins ouverte, Mirbeau qui abomine des hauteurs, semble trouver dans la voiture, le calme de l'abri et du refuge ainsi l'exaltation et l'excitation que procurent la vitesse et le mouvement.

Contrairement à d'autres récits de voyages, *La 628-E8* ne circule pas sur des chemins identitaires ; Mirbeau ne semble se soucier ni de se comprendre ni de se connaître. On a, par moments, l'impression qu'il se fuit lui-même, qu'il fuit la France, que, pris dans le vertige du déplacement¹⁵, le but du voyage est devenu le voyage lui-même dans une spirale

¹³ Cf. Enda Mc Caffrey : «*La 628-E8* : la voiture. . . », *op.cit.* : 126-127.

¹⁴ Cf. Marie Françoise Melmoux-Montaubin : «*Tératogonie. . .* », *op.cit.*

¹⁵ «C'est sans doute l'effet le plus pervers qu'elle [la machine] est capable de produire sur son propriétaire, car le possédant, au sens démoniaque, elle le dépossède de lui-même au sens humain.» Alain Verjat : «Une histoire. . . », *op.cit.* : 41.

par moments infernale. Celle-ci n'est freinée, ne se calme qu'à certains endroits où le rythme de la vie résonne, exaltant et paisible, composé de sons mélodieux, de l'eau (toujours), de la lumière, parfois du silence. C'est pourquoi les espaces de bonheur qui apparaissent dans le livre ne présentent pas des caractéristiques proprement nationales (rappelons que le titre du livre fait référence à la voiture elle-même, et non pas aux «choses vues»). C'est sans doute leur statut de lieux de halte, joint à leur condition de lieux intimes, de lieux de prédilection propices aux rêveries du romancier et, surtout, à l'oubli de son propre passé, qui décide de leur caractère jubilatoire. Interlude esthétique : «Chaque fois que je m'arrête quelque part, n'importe où, et qu'il y a un peu d'eau, des arbres et, entre les arbres, des toits rouges, un grand ciel sur tout cela, et pas de souvenirs... j'ai peine à m'en arracher» (pp. 213–214).

Face à la fébrilité du voyage en auto, le port est surtout associé à la symbolique de l'eau tout en gardant l'idée du voyage et du mouvement ; cette combinatoire offre à l'automobiliste un contrepoint à vertus sédatives. Qu'ils soient aux Pays Bas, en Belgique ou en Allemagne, les ports enferment pour Mirbeau toute la vie, la vie grouillante et malaxée comme il l'aime¹⁶, la vie ardente et bigarrée où le monde du travail et des machines alterne avec le grouillement des gens. C'est un monde bariolé où le balancement des bateaux se mêle au son des voiles qui s'entrechoquent ; une lumière forte confond l'oscillation des mâts et les gens venus de toutes parts. Le travail, le commerce et l'argent s'amalgament à l'élégance des lignes des bateaux et aux rêves («bonheur, espoir de fortune, oubli des déchéances, illusion de l'aventure, rajeunissement des énergies malchanceuses...» pp. 170–171) des hommes qui partent ou qui reviennent. Mirbeau, qui n'aime ni la montagne ni la forêt ni les grandes villes où il dit étouffer, sent vibrer tout son être devant le merveilleux spectacle du port, nature ouverte et domptée qui est, pour lui, une sorte de cosmos réussi, alliant la beauté et le travail, la nature et la ville. Lieu refuge et ouvert au large, le port est une sorte de ville enfermant toutes sortes de vies, accueillant aussi bien les bruits du travail que le silence des appels du large. La grisaille des ports du Nord

¹⁶ «Spectacle merveilleux que celui d'un grand port, et toujours nouveau ! Monde effarant où tout l'univers tient à l'aide entre les docks d'un bassin, où, dans un prodige de couleur, s'entrechoquent les réalités implacables de l'argent, du commerce, de la guerre, et les féeries les plus délicieuses ! Masses noires et roulantes qui portent dans leurs soutes l'imagination, le génie, la fécondité, l'ordure, les richesses, la mort de toute la terre !... [...] Travail des machines qui, sans cesse criant, soulèvent et promènent dans l'espace, au bout de leurs bras de fer, les charges pesantes, molles comme des nuées !... Silhouettes légères, aériennes, des voilures, des mâtures.» (p. 155)

baignant dans la lueur douce de la mer estompe l'alliance de l'eau et de la pierre et confère au port un halo mystérieux où le remue-ménage quotidien ne cache jamais la présence de l'infini. Le port présente également un autre élément cher à l'écrivain : le mouvement, une mécanique, où, au balancement des bateaux, se joint l'affairement des gens. La vue — mais sans doute encore plus le son — des ports excite l'imagination de Mirbeau emportant sa rêverie vers des désirs toujours renouvelés : « Et entre tout cela qui grince, qui halète, qui hurle et qui chante, l'entassement muet d'une ville, et la vaporisation, dans le ciel, de coupoles dorées, de flèches bleues, de tours, de cathédrales, d'on ne sait quoi... Au-delà, encore, l'infini... avec tout ce qu'il réveille en nous de nostalgies endormies, tout ce qu'il déchaîne en nous de désirs nouveaux et passionnés ! » (pp. 155–156). Le port est pour Mirbeau une sorte de récompense, un condensé roboratif du voyage, une image du bonheur : avoir l'espace et, avec celui-ci, le temps. Être là, mais rêver de l'ailleurs. En mot, la négation du réel.

C'est sans doute parce qu'il considère la Hollande comme un immense port qu'il fait des Pays-Bas sa patrie d'élection, source de multiples joies qui font du séjour hollandais une jouissance dilatée, à commencer par l'oubli de la Belgique :

À une dizaine de kilomètres au-delà de Breda, c'est enfin la Hollande... la Hollande d'eau et de ciel, la Hollande infiniment verte, infiniment grise-perle, où plus jamais n'osera s'aventurer le moindre souvenir de Belgique. Les routes se font douces, élastiques, sans poussière, avec leur pavage uni et lavé de briques sur champ. Elles sont plantées magnifiquement d'arbres gigantesques [...] Et l'eau est partout... On la voit sourdre sous les nappes de verdure, comme, sous la couche des cendres qui le recouvre, on voit sourdre la rougeur d'un brasier... (p. 206)

La présence de l'eau, qui semble donner aux villes un charme particulier, est remarquée dès le premier arrêt des voyageurs. Gorinchem, petite ville « pimpante » se mirant dans les canaux, le ravit aussitôt dans son empressement quotidien où sont mélangés les bruits du travail, la beauté des femmes et les fortes odeurs environnantes : « La vie coulait, devant nous, comme chaque jour, devant cette boutique, elle coule douce, paisible, avec son petit bruit de sabots sur les dalles de la rue. Et, pourtant, je me sentais parfaitement, enthousiasmement heureux. [...] Il me semblait que c'était le bonheur, et que j'eusse vécu là le reste de ma vie » (p. 213). Toute la puissance de l'oxymoron mirbellien, caractéristique de l'hybridation d'un imaginaire qui demande à la vie des saveurs fortes et âcres mélangées à des douceurs ambiantes, Mirbeau semble le retrouver à Gorinchem où le kitsch du cliché touristique et la mièvre-

rie de la carte postale ont été bannis en faveur d'une joie contrastée, violente mais douce.

Par son caractère de pays portuaire, de pays travailleur, entrepreneur, non catholique et pacifiste, la Hollande, aux vertus lénifiantes, condense aux yeux de Mirbeau nombre de qualités positives. Seule une halte pleine des vertus et des valeurs qu'il aime semble contrebalancer l'excitation du voyage. Ce mixage d'énergie, de calme, de travail, de lumière, de paix, d'eau et d'arbres fait des Pays-Bas un pays d'adoption pour Mirbeau :

Tout s'apaise, âme, muscles, nerfs et cerveau. Je suis heureux de vivre, sans hâtes fébriles, sans désirs brusques et sursautants. Avec une tranquillité complète, je jouis de toute cette mélancolie qui m'entoure et me pénètre, non point la mélancolie amère comme le fiel où elle alla chercher son nom, mais cette mélancolie rayonnante que, jeune, j'ai tant de fois connue aux approches de l'amour, et que donnent aussi les quelques instants de parfait bonheur, dont tout homme, même le plus dénué, garde en soi, au fond de soi, sans savoir d'où il est venu, le souvenir miséricordieux et lointain : peut-être un paysage entrevu le soir après une journée de marche fatigante ; peut-être le regard d'espoir d'un malade aimé, peut-être moins encore... (p. 263)

C'est donc aux Pays-Bas où existent des raisons d'un émerveillement continu, que vient s'insérer un troisième domaine d'élection pour Mirbeau, associé d'ailleurs au port, qu'est celui de l'art : « Le port, patrie du peintre ». École de sensibilité pour les peintres, tout grand artiste est, selon Mirbeau, lié à un port¹⁷. L'art représente pour Mirbeau un moment de plénitude, la reconnaissance rendue à ceux « qu'on admire et qui marquèrent leur trace dans la vie, d'un peu de génie, d'un peu de grâce, d'un effort humain autre que celui des autres hommes » (p. 202). L'art est pour le romancier la délectation suprême, la sublimation de la vie où se retrouvent, condensées, toutes ces valeurs qu'il admire : le génie, la grâce, le travail. Cet art-là, seul aux Pays-Bas il prend le temps d'en jouir.

¹⁷ « Un artiste qui est né dans un port, qui y a vécu son enfance et sa première jeunesse, parmi la variété, l'imprévu, l'enseignement sans cesse renouvelé de ses spectacles, est, forcément, en avance sur celui qui naquit, au fond des terres, dans un village de silence et de sommeil, ou dans l'étouffante obscurité d'un faubourg de la ville. Son imagination, surexcitée par tout ce qui passe et se passe autour de lui, s'éveille plus tôt. Son cerveau travaille davantage et plus vite, et sans trop de luttés... Il s'habitue à voir et, voyant, à comprendre. Sa pensée qui n'est pas bornée par un mur, « le mur de la maison Meyer », ou par un coteau, est libre de vagabonder à travers l'espace, comme ces jolies mouettes qui hantent le vaste ciel, et qui n'ont d'autre limite à leurs désirs, que la fatigue de leurs ailes... » (p. 218)

Mirbeau déteste les musées — les grands, les officiels, ces caveaux poussiéreux où il a l'impression que l'art étouffe et est enterré — et préfère de loin les évocations libres des peintres, néanmoins il en fréquente quelques-uns au cours de son voyage à travers l'Europe. À Bruxelles, ville souffre-douleurs de Mirbeau sur laquelle il écrivit des pages cruelles dictées par l'animosité que la capitale belge lui inspirait¹⁸, il visite certains musées mais garde pour lui les impressions des tableaux contemplés. Dans le récit de son passage en pays bruxellois, l'art n'y est donc qu'en creux¹⁹ : soit le romancier n'en parle pas, soit les Belges en parlent trop et trop frivolement. L'art est passé sous silence dans cette « banlieue d'une ville qu'on construira peut-être un jour. . . », de même qu'à Anvers où Rubens, « abondant, éclatant, magnifique », s'ennuie entre les murs froids de la cathédrale et où il évite également d'aller au musée. La Belgique éveille en lui une certaine bienveillance parce qu'Anvers existe et que c'est un port et que l'ombre de Rubens y plane, même si pour des raisons purement fortuites²⁰ le peintre n'y vit pas le jour.

Mais c'est surtout en Hollande, à Amsterdam²¹ bien entendu, mais aussi à La Haye que la plume de Mirbeau glisse complaisamment sur

¹⁸ Les pages consacrées à Bruxelles firent scandale à l'époque : cf. Pierre Michel : « De l'impressionnisme. . . », *op.cit.* : 28–29.

¹⁹ « Je ne dirai rien des visites que j'ai faites aux Musées. Je veux garder secrètes en moi, au plus profond de moi, les jouissances et les rêveries que je vous dois, ô Van Eyck, ô Jordaens, ô Rubens, ô Teniers, ô Van Dyck! . . . Je veux, en admirateur respectueux, soucieux de votre immortel repos, vous épargner toutes les sottises, épaisses, gluantes, que secrètent hideusement les critiques d'art, lorsqu'ils se trouvent en présence des œuvres d'art, de n'importe quelles œuvres d'art, sottises indélébiles qui, bien mieux que les poussières accumulées et les vernis encrassés, encrassent à jamais vos chefs-d'œuvre, et finissent par vous dégoûter de vous-mêmes. . . Ah ! c'est bien la peine que vous ayez été de grands hommes et de braves gens ! » (p. 132)

²⁰ Le père de Rubens, partisan des orangistes, dut quitter Anvers pour Westphalie juste avant la naissance de son fils.

²¹ « Et, une fois de plus, ma rêverie aboutit à Rembrandt. Rembrandt n'est pas né dans un grand port, c'est vrai. . . Mais son nom est inséparable de celui d'Amsterdam, où il vécut tant d'années, et y trouva l'emploi de ses dons, en leur toute-puissance. . . Amsterdam, dont les habitants sont vêtus de noir, comme ceux de Venise, avec le même orgueil et un goût pareil des accents éclatants et des ornements lourds. Dans l'une et l'autre ville, le soleil fait la même féerie avec le ciel et avec l'eau qui divise les maisons, jusqu'à ce que l'humidité se condense en brouillard, pour lui dérober la cité aquatique et la restituer à l'obscurité, sur qui le triomphe de l'astre n'aura que plus de splendeur. Je ne voudrais pas penser que Rembrandt eût pu naître en quelque petite ville endormie dans les terres, sans jamais voir le soleil dorer des quais, dorer les eaux noires des bassins, dorer l'atmosphère profonde, « l'obscur clarté » qui grouille entre les coques des navires. . . Peut-être que ce qu'il eût tiré de lui-même eût suffi pour émerveiller les humains. Mais je m'exalte à découvrir, dans son œuvre, la conception, non seulement des images, mais des couleurs les plus somptueuses, issues de la rencontre de son génie avec le luxe d'un grand port, infini jusque dans la variété de ses misères,

les merveilles des peintres qu'il préfère : Rembrandt—avec Beethoven «les deux ferveurs de [s]a vie»—et Van Gogh. À La Haye, Rembrandt revient avec force, le bouleversant : «le génie de Rembrandt est si fort qu'il en devient douloureux...». Mais aussi Van Gogh qu'il découvre, presque caché, dans une petite boutique, et c'est l'occasion pour lui d'évoquer «tous les doutes, tous les troubles, toutes les angoisses de Vincent Van Gogh, et cette faculté cruelle d'analyse, et cette dureté à se juger soi-même, et cette existence toujours vibrante, toujours tendue, à bout de nerfs, et cet effort affolant, torturant, où il se consuma» (p. 205)²². Il réapparaîtra, sans s'y étendre, au musée de Rotterdam qu'il visita avec son ami Weil-Sée (Thadée Natanson²³) et en Allemagne ornant les murs d'un riche industriel chez qui les voyageurs français passèrent une intéressante soirée. Et c'est aux Pays-Bas également, empreints d'influence orientale, qu'il placera la découverte, en 1871 par Monet, des estampes japonaises lors du déballage d'un paquet. Le souvenir de cette anecdote rappelle au lecteur la présence des peintres impressionnistes—et notamment de Monet—dans l'œuvre et dans la vie de Mirbeau qui fut l'un des plus ardents défenseurs du mouvement et dont les échos hantent la composition de *La 628-E8*²⁴. Mirbeau en effet, réclame pour le peintre un regard spécifique et il ne cessera pas d'attaquer la critique d'art conventionnelle qui place le concept d'imitation au sommet de la hiérarchie artistique : «L'art (...), ce n'est pas de recommencer ce que les autres ont fait... c'est de faire ce qu'on a vu avec ses yeux, senti avec ses sens, compris avec son cerveau...»²⁵ Un regard nouveau qui embrasse la Vie et la Nature²⁶ et qui, «sous les procédés du métier», laisse transpercer «les sentiments intimes de l'artiste». «Voir, sentir, comprendre», bannière esthétique de Lucien, le héros-peintre de *Dans le ciel*, est devenu la formule-clef de la perception esthétique pour le romancier. «Manqu[ant] toujours divinement de mesure» (le mot est

à Amsterdam surtout, le plus oriental des ports d'Occident, Amsterdam et sa sombre population juive.» (pp. 218–219)

²² Cf. Laurence Tartreau-Zeller : «Van Gogh, l'idéal de Mirbeau», *Cahiers Octave Mirbeau* 1, 1994 : 56–80.

²³ Cf. Jean-François Nivet & Pierre Michel, *Octave Mirbeau. Biographie*, Paris : Librairie Séguier, 1990 : 766.

²⁴ Cf. Pierre Michel : «*La 628-E8* : de l'impressionnisme à l'expressionnisme», *op.cit.* Cf. également Samuel Lair : «L'Impressionnisme et ses apôtres : Zola et Mirbeau, divergence des approches critiques», *Cahiers Octave Mirbeau* 1, 1994 : 47–55.

²⁵ Octave Mirbeau : *Dans le ciel*, Caen : L'Échoppe, 1989 : 86.

²⁶ Cf. Samuel Lair : «L'Art selon Mirbeau : sous le signe de la nature», *Cahiers Octave Mirbeau* 2, 1995 : 133–138.

de Natanson), Mirbeau inaugure une critique et une manière de sentir la peinture à « coups de marteaux », faite d'adhésions inconditionnelles et de haines féroces : « [...] la vérité est que l'œuvre d'art ne s'explique pas et qu'on ne l'explique pas. L'œuvre d'art se sent et on la sent, et inversement ; rien de plus. Et ceci est une de ses supériorités évidentes, une preuve absolue de sa beauté, un de ses admirables privilèges que paroles et commentaires n'y peuvent rien ajouter, et qu'ils risquent, en s'y mêlant, d'en altérer l'émotion simple, silencieuse et délicieuse »²⁷. Dans *La 628-E8*, comme d'ailleurs dans le reste de ses écrits sur l'art, le critique et l'amateur ne font qu'un.

Cette même émotion face à la beauté des formes se retrouve, dans le texte qui nous occupe, dans la passion de Mirbeau pour l'automobile et dans son émoi devant les ports. Le bonheur que ces espaces procurent semble trouver dans la vibration, le signe de la présence de la commotion ressentie. Tout semble être, en effet, affaire de vibration : du moteur²⁸, des sens²⁹, de l'âme. Un exemple, tiré d'un commentaire de Mirbeau sur la peinture de Pissarro, montre bien la persistance de ces éléments lors de l'émerveillement esthétique. Le peintre de Pissarro montre, selon Mirbeau, des « ciels mouvants, profonds, respirables, où vibrent véritablement et se répercutent à l'infini les ondes lumineuses. Et ces formes dormantes, légères, si doucement voilées, faites de reflets qui passent et qui tremblent et qui caressent ; et cette terre rose dans la verdure, cette terre qui vit aussi, qui respire, où sous la lumière fluide qui la baigne, sous les buées qui errent, prismatiques et changeantes, parmi les herbes, au ras du sol, se voient, se sentent, s'entendent les or-

²⁷ « Claude Monet », article paru dans *L'Humanité* (8 Mai 1904), in : Octave Mirbeau : *Correspondance avec Claude Monet*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet : Tusson : Du Lérot, 1990 : 259.

²⁸ « Et alors, au loin, très loin, ce fut comme un son de cloche, un tout petit son de cloche, d'un timbre unique, sans vibration prolongée, un son pareil au chant si joli, si mélancolique du crapaud, dans les jardins étouffants d'août... Puis d'autres sons de cloche, aussi lointains, à l'est, à l'ouest, se répondirent... Je crus voir des intérieurs de couvents, des cloîtres, des visages blêmes sous des voiles, des mains jointes, des cierges... Et, près de moi, une voix que je n'écoutais plus, et dont il ne me venait que des paroles coupées par le silence que ces petits sons de cloche, là-bas, partout, rendaient si émouvant, si mystérieux, une voix disait :

— Carburateur... boîte de vitesse... boîte d'embrayage... magnéto... acier... acier... acier... acier... Et ce mot « trust... trust... trust... » qui vibrait, me chatouillait, m'agaçait l'oreille, comme un bourdonnement d'insecte :
— Pruuut... Pruuut... Pruuut!... » (p. 48)

²⁹ « Ah ! comment faire pour attendre à demain ? Car je sens que je ne dormirai pas... Malgré le calme de cet hôtel, tous mes nerfs vibrent et trépident... Je suis comme la machine qu'on a mise au point mort, sans l'éteindre, et qui gronde... » (p. 59)

ganes de vie, la nature puissante, la vascularité où bouillonnent les rêves, où s'accumulent les énergies de fécondations mystérieuses»³⁰. Vibration de la nature et de la vie rendue par le peintre ou par l'écrivain, l'art en somme, à laquelle répond, comme un écho, la joie de l'automobiliste à travers l'Europe, l'enthousiasme du flâneur dans les ports et le bonheur du voyageur aux Pays-Bas.

³⁰ «Camille Pissarro»: *L'Art dans les deux mondes*, 10 janvier 1891, in Octave Mirbeau : *Correspondance avec Camille Pissarro*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Tusson : Du Lérot, 1990 : 192.

FRANÇAIS ÉCRIT — FRANÇAIS PARLÉ
DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

EVA FRIČOVÁ

Štátna jazyková škola
Plzenská 10
08001 Prešov
Slovaquie
evafricova@hotmail.com

Abstract: This paper focuses on “the passage”, the key term and key place of the setting in Marguerite Duras’s *L’Amant*: namely the apartment where the couple in love meets and finds their shelter. This place acts on the one hand as the space of communication (whether verbal or nonverbal), which contributes to the continual formation of the female character’s identity in the text. On the other hand, “the passage” is understood and analysed as the narrative strategy (that is, the organization or the composition of the text) of this prose with autobiographical features. Moreover, “le métissage linguistique” manifested in *L’Amant* is illustrated and commented on.

Keywords: the passage as a narrative strategy, le métissage linguistique, Marguerite Duras, *L’Amant*, verbal/non-verbal communication

La communication suivante a pour objectif d’offrir une lecture de *L’Amant* en mettant l’accent sur «le passage», qui est d’ailleurs l’endroit-clé de l’univers spatio-temporel de ce texte, l’endroit lié à la communication (verbale ou non-verbale). Nous allons voir comment «le passage» a une fonction de la stratégie de narration (dans le sens d’organisation, de la structure, la composition de ce texte littéraire). Nous allons aussi examiner le passage au sens linguistique du terme, c’est-à-dire le métissage linguistique manifesté dans *L’Amant* (et généralement dans l’œuvre de Marguerite Duras, d’après l’analyse de Catherine Bouthors-Paillart).

Quel est donc cet endroit essentiel qui va nous servir de point de départ? Il s’agit de la garçonnière, une sorte d’abri, le lieu principal des rencontres du couple: la jeune fille française de quinze ans et son

amant, qui est le plus souvent désigné par «l'homme de Cholen» dans le texte. Voici comment ce lieu est décrit par le narrateur (la jeune fille) : «Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre les bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce *passage*¹.»

Nous allons commenter tout d'abord «le passage» d'une manière plus générale, à savoir comme la stratégie de la composition de *L'Amant*, et dans une dimension plus large, celui de l'œuvre de Duras. Nous constatons que la répétition, la reprise des motifs, des figures qui traversent plusieurs de ses œuvres est le principe de la construction chez Duras, comme il est noté par la critique littéraire. Blanckeman, par exemple, remarque que Duras s'intéresse uniquement au «sujet impossible, cette image de soi mûrissant en elle par la réinterprétation compulsive de son propre passé»². Sharon Willis souligne que la réapparition des figures dans les séries des textes durasiens «y inscrit une obsession ayant les caractéristiques d'un drame privé, personnel, malgré sa nature presque anonyme, le sentiment de l'absence de l'auteur»³. Elle va encore plus loin en mentionnant que «par leur refus des limites textuelles — par leur [...] «rewriting» perpétuel — les textes de Duras à partir des années 60 ressemblent plutôt à un long récit qu'à une série», et elle compare l'œuvre de Duras à «une sorte d'inversion de *A la recherche du temps perdu*, Duras substituant la dispersion au fait de se ressouvenir»⁴.

Parmi les motifs récurrents de l'écriture durasienne présents dans *L'Amant*, nous pouvons mentionner la prostitution (qui, d'après Bouthors-Paillart, représente pour la société en général ce qu'est le métissage pour une société coloniale — à savoir sa part maudite, «expérience et épreuve de l'autre et de l'impur»⁵ ; on peut aussi trouver dans *L'Amant* (tout comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*) le motif de l'inceste ; les personnages passant d'une œuvre à une autre comme par exemple l'amant chinois (ou vietnamien), Hélène Lagonelle, la mendicante. Bouthors-Paillart souligne aussi «un lieu de passe très particulier, puisqu'il

¹ M. Duras : *L'Amant*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984 : 43, nous soulignons.

² B. Blanckeman : 'Fictions de soi. Le récit autobiographique et ses métamorphoses', in : *Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris : Prétéxte éditeur 2002 : 117.

³ S. Willis : 'Introduction, Preliminary Mappings', in : *Marguerite Duras: Writing on the Body*, Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 1987 : 2. Les citations du slovaque, du tchèque et de l'anglais sont traduites par l'auteure de cette communication.

⁴ *Ibid.* : 3.

⁵ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz 2002 : 67.

est collectif» (trouvant sa place aussi dans le texte *Les yeux bleus cheveux noirs*), la garçonnière de Cholen, «constamment traversée par les bruits de la foule indigène»⁶. Et, pour finir, nous ne pouvons pas omettre «le motif du passage d'un bord à l'autre d'une ligne de démarcation à la fois réelle et symbolique [...] «qui» prend le plus souvent la forme fictionnelle de la traversée d'un fleuve»⁷.

Marguerite Duras elle-même lie sa composition littéraire à la composition musicale. Notons ici que «le passage» peut signifier «changement, transition»⁸ de même que «fragment bref d'un ouvrage que l'on cite, d'une œuvre écrite, musicale»⁹. Dans un entretien, elle s'exprime ainsi : «J'écris mesure par mesure, sans jamais essayer de trouver une correspondance plus ou moins profonde entre eux, les temps. J'ai laissé opérer cette correspondance à mon insu. [...] Il n'y a de composition que musicale. Dans tous les cas, c'est ce rajustement au livre qui est d'ordre musical»¹⁰.

Dans la composition de *L'Amant*, nous pouvons observer les traits de la composition de type courant/fleuve (kompozice typu proudu). D'après Hodrová, «le courant de la parole et l'écoulement du récit [...] deviennent sinon la seule et principale «histoire» [d'une œuvre prosaïque], au moins aussi importante et parallèle»¹¹. Le temps y est aussi compris et perçu comme le courant : «le courant subjectif, s'écoulant, passant ou même se précipitant avec de maints méandres, détours...»¹². Le souci de spontanéité dans l'écriture, exprimé ci-dessus par Duras elle-même, est donc propre aux textes du type courant/fleuve qui montrent la réalité dans son désordre, dans son absence de linéarité, et ce type de composition est perçu comme reflétant l'authenticité¹³.

A ce point-ci, il est important de mentionner aussi les éléments de la composition du cercle et du miroir (kompozice kruhová a zrcadlová) qui sont dans un roman — comme il est souligné par Hodrová —

⁶ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 75–76.

⁷ *Ibid.* : 90.

⁸ R. Boussinot : *Dictionnaire Bordas des synonymes, analogies, antonymes*, Paris : Bordas, 1988 : 649.

⁹ B. Willerval (ed.) : *Larousse pluridictionnaire, Le dictionnaire encyclopédique des collèges*, Paris : Larousse, 1986 : 1019.

¹⁰ *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 227.

¹¹ D. Hodrová (ed.) : 'Poetika kompozice II. Spojování', in : ... *na okrajích chaosu...* / *Poetika literárního díla 20. století*, Praha : Torst, 2001 : 426.

¹² *Ibid.* : 427.

¹³ *Ibid.* : 429.

dissimulés dans les moments d'anticipation. *L'Amant* offre au lecteur nombre d'anticipations (ainsi que des retours en arrière temporels). Pour les illustrer, citons l'incipit: «Très vite dans ma vie il a été trop tard. [...] A dix-huit ans j'ai vieilli»¹⁴. Ce qui est aussi typique pour la composition du cercle et du miroir, ce sont les commentaires de l'auteur sur son propre texte, c'est-à-dire le niveau de métatexte. On en trouve abondamment dans l'écriture du XX^e siècle, même s'il s'agit d'un procédé épique très ancien, «d'une manifestation immémoriale d'une sorte d'enchantement par l'histoire, qui prend la forme du cercle vicieux, et pourtant, dans bien des cas, du cercle libérateur de la narration»¹⁵.

Le dernier type de composition pertinent pour la structure de *L'Amant*, c'est la composition du type morcellement/tissu/texture (kompozice typu tříště a tkáně). Elle peut être observée dans le texte où «la partie s'impose au détriment de la totalité»¹⁶. Il s'agit de «l'enchaînement des fragments où il est possible d'observer plus ou moins régulièrement une certaine «trame» répété des motifs...»¹⁷.

Revenons maintenant au «passage» en tant que l'endroit-clé de l'univers spatio-temporel de *L'Amant*. Comme nous avons mentionné dans l'introduction, c'est un lieu essentiel où se déroule la communication de la jeune fille et son amant de Cholen contribuant ainsi à la création continue de l'identité, notamment de celle du personnage féminin. D'après Hodrová, la composition non-linéaire du type morcellement/tissu/texture présente un type de personnage littéraire qui est «toujours incomplet, «s'écoulant», fragmentaire et avec plusieurs facettes»¹⁸. Quant au personnage féminin ayant des caractéristiques autobiographiques dans *L'Amant*, on les voit sous les traits d'un enfant ou d'une adolescente, puis d'une jeune femme avec un projet d'avenir, celui de devenir écrivain, et aussi d'une mère regardant rétrospectivement les photos de son passé, notamment celle de son fils. Soulignons avec Hodrová que ce type de personnage est en train de se créer juste dans le texte, dans le processus de l'écriture¹⁹.

Il faut remarquer que le souci de communiquer «l'incommunicable» dans *L'Amant* a pour résultat la tension entre ce qui est «dit, narré» dans ce texte et ce qui est perpétuellement nié, effacé. Illustrons-le par des extraits: «L'histoire de ma vie n'existe pas. [...] Il n'y a jamais de

¹⁴ M. Duras: *L'Amant*, *op.cit.*: 7.

¹⁵ D. Hodrová (ed.): 'Poetika kompozice II.', *op.cit.*: 455–456.

¹⁶ *Ibid.*: 463.

¹⁷ *Ibid.*: 466.

¹⁸ *Ibid.*: 467.

¹⁹ *Idem.*

centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne»²⁰ — c'est ce que le lecteur apprend dans l'incipit. Un peu plus tard : «Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée»²¹. L'auteure même interprète cette dernière phrase comme si elle était «à la porte de la famille, devant la porte du sanctuaire [contenant son] *corps* même, celui où elle se trouvait [...] la mère qui avait interdit d'écrire des livres»²². La vie familiale de misère matérielle et émotionnelle, cette famille «de pierre» peut être caractérisée par l'extrait suivant, qui est l'hyperbole de l'impossibilité de la communication : «Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin»²³.

Nous voudrions souligner l'importance de la communication non-verbale, c'est-à-dire corporelle, qui se déroule dans la garçonnière de Cholen, comme si la jeune fille, avant de devenir un écrivain adulte, essayait tout d'abord de s'exprimer, d'écrire son histoire ou d'enchaîner ses fragments, de se créer par son corps (ce même corps qui attend «devant la porte du sanctuaire»), et cela dans un lieu ouvert, transitoire : «Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle. C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé»²⁴. Ce qui apporte «une lumière fraîche et nouvelle», c'est, d'après nous, la possibilité de laisser un peu de douleur, de difficulté de vivre dans les larmes, dans les bras de l'amant, comme l'illustre l'extrait suivant : «Nous restons ainsi, cloués, à gémir dans la clameur de la ville encore extérieure»²⁵. Dans le même temps, nous pouvons comprendre la garçonnière comme un lieu symbolique où mûrit la décision de la jeune fille d'écrire : soulignons la nature ouverte de cet endroit où nous pouvons distinguer dans «la foule» le public futur d'un écrivain : «... seuls et dans la foule, jamais seuls encore par eux-mêmes, toujours seuls dans la foule»²⁶. Dans un autre passage du texte, celui où la jeune

²⁰ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 11.

²¹ *Ibid.* : 27.

²² C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 64, nous soulignons.

²³ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 53.

²⁴ *Ibid.* : 72.

²⁵ *Ibid.* : 45.

²⁶ *Ibid.* : 46.

filles se décrit portant un chapeau d'homme, là encore, nous pouvons y deviner cette «lumière fraîche et nouvelle» de l'espoir d'un futur écrivain : «Soudain, je me vois comme une autre [...] mise à la disposition de tous [...], de tous les regards, [...] la circulation des villes, des routes, du désir»²⁷.

Les espaces blancs, le silence ou le caractère elliptique de ce qui est narré par la jeune fille sont complétés par un autre procédé de narration non-linéaire, notamment par «la communication «par les détours», «par l'entremise de l'autre»»²⁸. Un des motifs récurrents dans l'œuvre de Duras et présent dans *L'Amant*, c'est le triangle amoureux, comme si c'était par l'intermédiaire d'une tierce personne que la relation amoureuse se réalisait.²⁹ Duras elle-même explique ce motif de la façon suivante : «[les personnages] vivent l'amour qu'ils ne peuvent pas avoir. C'est l'amour délégué»³⁰.

La garçonnière, c'est aussi un lieu qui est, dans l'imagination de la jeune fille, traversé par les personnages de sa mère, son frère aîné, mais ce qui est au centre de notre intérêt, ce sont les images du petit frère et d'Hélène Lagonelle, car c'est avec eux que les triangles amoureux symboliques se forment. D'après Bouthors-Paillart, «le Chinois [...] est placé dans la position de double du petit frère»³¹, le petit frère étant décrit par le narrateur comme ayant «le corps de petit coolie»³². Hélène Lagonelle, la seule compagne blanche de la jeune fille à la pension, est, d'après le je-narrateur, douée d'une beauté «incomparable [...] Ces formes [...] elle les porte [...] sans connaissance [...] de leur fabuleux pouvoir»³³. Bouthors-Paillart accentue la symétrie à la fois inversée et complémentaire qui est créée entre les couples ou au sein des triangles. Dans *L'Amant* il est possible de trouver de nombreux critères physiologiques soulignant la ressemblance entre la jeune fille et le Chinois³⁴, l'amant de Cholen «se découvre avoir avec elle cette parenté-là», et la jeune fille est décrite comme «devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine»³⁵. Par contre, l'homme de Cholen est «vêtu à l'européenne, il

²⁷ *Ibid.* : 15.

²⁸ M. Součková : *Personálna téma v prozaickom texte*, Prešov : Náuka 2001 : 13–14.

²⁹ A. Kareninová-Fureková : 'Ochromená srdce Marguerite Durasové', in : M. Durasová (ed.) : *Milénec*, Praha : Odeon 1989 : 108.

³⁰ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 45–47.

³¹ *Ibid.* : 50.

³² M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 69.

³³ *Ibid.* : 69–71.

³⁴ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 69–71.

³⁵ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 93.

porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon»³⁶, «il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher...»³⁷. Pour finir, Hélène Lagonelle, dont la jeune fille rêve de mettre à sa propre place dans les bras de son amant³⁸, est vue par le je-narrateur «comme étant de la même chair que cet homme de Cholen [...] Hélène Lagonelle est de la Chine»³⁹. Si l'on considère Chinois comme le double du petit frère, Hélène Lagonelle a la fonction de «double *occidentalisé* de l'enfant»⁴⁰ et, comme le je-narrateur l'explique, «ce serait [...] *par la traversée* de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive»⁴¹.

En commentant ce type de traversée ou de passage, nous sommes arrivés au dernier point principal de cette communication, celui du métissage. Avant de mentionner les éléments linguistiques du métissage présents dans *L'Amant*, il nous semble essentiel d'ajouter encore quelques remarques à propos de l'identité du personnage féminin en train de se créer dans notre endroit-clé mentionné plus haut. Marguerite Donnadiou parlait très majoritairement la langue vietnamienne (hors de la maison familiale) jusqu'à son départ pour la France, à ses dix-huit ans. Comme il était d'usage dans la société coloniale, les trois enfants étaient élevés par des domestiques indigènes⁴². La vie entre les deux cultures, entre les deux langues est empreinte dans l'œuvre de Duras. Nous soulignons, en nous appuyant sur l'analyse de Bouthors-Paillart, que «le devenir-métis» — le type de personnage durasien — «est un perpétuel *passage* constamment reconduit, sans fixation possible dans quelque état (ou être) initial ou final»⁴³. S'il a été cité de l'extrait presque notoire de *L'Amant*, qu'«il n'y avait personne», c'est parce que «Duras oppose à «quelqu'un» la pluralité d'une subjectivité kaléidoscopique. [...] Ce que l'on appelle traditionnellement «l'écriture du moi» ne peut donc être chez Duras que celle des évanescences d'un soi pluriel»⁴⁴.

Passons donc au métissage linguistique présent aussi dans *L'Amant*, qui est d'ailleurs un des premiers textes de Duras tendant «à se rapprocher structurellement du fantasme d'une langue métisse»⁴⁵. L'écriture

³⁶ *Ibid.* : 20.

³⁷ *Ibid.* : 42.

³⁸ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 56.

³⁹ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 71–72.

⁴⁰ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 57.

⁴¹ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 71, nous soulignons.

⁴² C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 28–29.

⁴³ *Ibid.* : 7, nous soulignons.

⁴⁴ *Ibid.* : 220.

⁴⁵ *Ibid.* : 152.

durasienne est une sorte d'une langue hybride ; c'est au niveau syntagmatique qu'il est possible de trouver les structures, les rythmes, les pulsations de la langue vietnamienne⁴⁶. Citons Marguerite Duras : «Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. [...] Au lieu de dire : cette femme, je l'ai beaucoup aimée, on dit : je l'ai beaucoup aimée... cette femme. C'est beaucoup cela, mon style, un report à la fin du mot majeur. Du mot qui compte»⁴⁷. Parmi les modes de juxtaposition lexicale, c'est le redoublement lexical—abondant dans la langue vietnamienne—qui est très fréquent dans les textes de Duras, ceci pour produire un effet d'insistance : «[la mère] use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers...»⁴⁸. En vietnamien, le verbe est souvent omis, un nom ou un adjectif peut jouer le rôle de noyau de la phrase. Voici là encore une phrase typiquement durasienne : «La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre... »⁴⁹, ou «Derrière les murs de la chambre fermée, le frère»⁵⁰.

Pour conclure, nous allons reprendre le leitmotiv de notre communication, le passage, cette fois vu sous l'angle de la musicalité de la langue vietnamienne. Il s'agit d'une langue tonale, c'est-à-dire, chaque suite de ses vocables représente une combinaison harmonique (une association spécifique des sons), mais également une composition mélodique (une succession des tons formant un air)⁵¹. Même si le français n'est pas une langue tonale, rappelons-nous de la façon de Duras d'écrire «mesure par mesure», phrase citée plus haut. Il semble que c'est justement dans la juxtaposition de petites unités de texte, chacune avec sa propre harmonie et son propre tempo, que Marguerite Duras essaie «de retrouver les variations [...] harmoniques de la langue vietnamienne»⁵².

⁴⁶ *Ibid.* : 140.

⁴⁷ *Le Nouvel Observateur*, 24–30 mai 1990. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 163.

⁴⁸ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 24–25. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 194–195.

⁴⁹ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 38. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 200.

⁵⁰ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 57. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 200.

⁵¹ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 225.

⁵² *Ibid.* : 227.

MILLET—UN FRANÇAIS ÉCRIT PUR ?
LE BRUISSEMENT DU FRANÇAIS PARLÉ
DANS L'ÉCRITURE DE MILLET

ZUZANA MALINOVSKÁ

Université de Prešov
Faculté des Lettres
ul. 17. novembra 1
08001 Prešov
Slovaquie
zuzana.malinovska@atom.sk

Abstract: The language of the contemporary French author Richard Millet is often considered to be excessively traditional. The author strictly adheres to the stylistic rules of the written language which is in contrast with the spoken language of his characters. This study concentrates on the aesthetic effects of this tension between the spoken and written French in Millet's texts published in the last ten years.

Keywords: Richard Millet, written language, spoken language, French, literature

Proposer une réflexion sur Richard Millet dans le cadre d'un colloque sur le français écrit et le français parlé peut paraître surprenant, car l'écrivain est souvent associé à l'écrit, un écrit des plus châtiés. Parmi les auteurs contemporains, il représente le modèle par excellence du bon usage du français écrit fixé à la période classique, une langue qui—contrairement à une multitude de français parlés développés dans la diversité—reste relativement homogène et fortement normée.

Un premier regard hatif suffit pour voir que la langue de Millet est complètement opposée à cette langue appauvrie «livrée aux publicitaires, aux journalistes, aux démagogues, aux mauvais écrivains [...] à tous ceux qui donnent pour norme le français tel qu'on le parle et non plus tel qu'il s'écrit ou qu'on rêve de le voir écrit»¹. Les interminables phrases de Millet—le contrepied de la phrase «courte, elliptique, no-

¹ R. Millet : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Gallimard, 2003 : 243.

minale, hâtive, heurtée»² typique pour le français parlé mais aussi pour une bonne partie de la littérature française contemporaine — gardent une structure rigoureuse, malgré l'immense déploiement syntaxique. Pas d'entorses à la grammaire, pas de négligence sous le foisonnement des parenthèses, des détours et des incidentes. Aucune anarchie, bien au contraire : comme si les phrases de Millet — qui rendent compte de la multiplicité du réel, tout en reflétant l'acte de l'écriture — voulaient démontrer qu'écrire, c'est avant tout organiser le chaos. Ce sont des phrases bien articulées avec les verbes des subordinées alignés sur celui de la principale. Ce sont des phrases musicales, mélodieuses et harmonieuses³, où «chante» l'imparfait du subjonctif, où «respire doucement le point-virgule»⁴, ce sont les phrases respectueuses de la norme du français écrit.

Les premières questions s'imposent : Millet qui chérit les vieilles formes de l'écrit, tombées en désuétude, qui cultive un «pur» français écrit, le plus classique, le plus traditionnel, véhicule-t-il également une pensée traditionnelle et conformiste enveloppée dans une forme dépassée et conventionnelle ? L'auteur qui situe souvent ses récits dans sa Corrèze natale, serait-il un écrivain régionaliste, passéiste, proche de l'École de Brive ? Celui à qui on reproche parfois de «s'exprimer comme un mort»⁵ sert-il, de surcroît, une idéologie moribonde, réactionnaire, comme prétendent ses détracteurs ?

Avant de répondre, une autre question est à poser : comment justifier une réflexion sur le bruissement du parlé dans l'écriture de l'auteur qui, en plus, déclare explicitement «fuir le français parlé»⁶, cette langue «abêtie, affaiblie, perméable à des structures étrangères»⁷ ?

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le français parlé bruit incessamment dans l'écriture de Millet. Il manifeste sa présence d'abord sous forme d'une thématique, mais en même temps il déteint, également et de manière décisive, sur la narration. En présentant rapidement les deux plans du texte, nous essayerons de réfléchir sur le type du français parlé incorporé dans l'écrit de Millet, sur les raisons qui incitent l'écrivain à l'introduire dans son écrit, ainsi que sur la fonction et

² R. Millet : *Le sentiment de la langue*, Paris : Table ronde, 2003 : 68.

³ On entend par mélodie la variété des sons successifs, harmonie est vue comme une analogie des sons successifs.

⁴ R. Millet : *Le sentiment de la langue*, *op.cit.* : 31.

⁵ R. Millet : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Gallimard, 2003 : 242.

⁶ R. Millet : *Le sentiment de la langue*, *op.cit.* : 28.

⁷ *Ibid.* : 117.

les effets du parlé dans l'écriture de Millet, tout en tâchant d'apporter quelques éléments de réponses aux questions formulées plus haut.

«Né dans le bruissement des langues»⁸, l'écrivain consacre au «sentiment de la langue» non seulement son célèbre essai⁹ mais en fait aussi le thème privilégié — parfois exhibé dès l'incipit, parfois sous-jacent — de ses oeuvres romanesques. Le français parlé — plus exactement peu et mal parlé et, parallèlement, un des français les plus normatifs qu'ils soient, un français bien maîtrisé et manié à foison — constitue ainsi le leitmotif voire le thème principal de la «tétralogie siomoise»¹⁰.

Une partie des personnages qui peuplent l'univers romanesque est caractérisée par un parler réduit au strict minimum, une sorte de mutisme, appelée «taisure»¹¹. Ces paysans rudes, taciturnes, rustres et frustes parlent peu ou ne parlent point, comme leurs bêtes¹², dont ils se sentent proches, comme d'ailleurs de la nature avec ses cycles qui régissent leurs vies. Ils n'expriment ni leurs pensées ni leurs sentiments, de surcroît dans une langue pour eux étrangère, imposée, inculquée par les représentants de la République, le plus souvent les enseignants, qui eux, parlent.

L'univers représenté semble se composer de deux mondes opposés : d'une part les taiseux, malhabiles en français qui parlent le patois, pour eux «naturel» (même si la nature ne donne pas une langue mais seulement une aptitude au lanagage), le patois, cette «langue de bêtes et de gourles»¹³ qui n'est même pas une langue mais «le jacassement de vieilles pies, le souffle de bois»¹⁴, une sorte d'«ululement» comme celui de Lucie Piale, et, d'autre part, le monde des parleurs, souvent de parleuses¹⁵ qui manient très bien «cette autre langue, la française, la vraie»¹⁶, comme l'ancienne institutrice Yvonne Piale, véritable

⁸ *Ibid.* : 19.

⁹ *Le sentiment de la langue*. Paru en 1986, depuis plusieurs éditions revues et augmentées.

¹⁰ *La Gloire des Pythre*, 1995 ; *L'Amour des trois soeurs Piale*, 1997 ; *Lauve le pur*, 2000 ; *Ma vie parmi les ombres*, 2003.

¹¹ Le mot est utilisé par l'écrivain.

¹² L'auteur accentue de différentes manières l'idée de la bête dans l'homme : par le choix des patronymes, en l'inscrivant dans le titre comme *Le renard dans le nom* etc.

¹³ R. Millet : *La Gloire des Pythre*, Paris : Gallimard, 1995 : 51. «gourle» est un mot auvergnat qui désigne un homme malhabile, un ivrogne.

¹⁴ *Ibid.* : 36.

¹⁵ Parler est chez Millet une activité féminine comme tisser, filer.

¹⁶ R. Millet : *La Gloire des Pythre*, Paris : Gallimard, 1995 : 49.

«maitresse de mots», «vieille parleuse»¹⁷ toujours «lancée dans une de ses interminables causeries»¹⁸.

Les deux univers antinomiques—à première vue profondément séparés qui pourtant se côtoient, s’observent et s’écoutent parler (Yvonne vit avec sa soeur Lucie, une simple d’esprit)—peuvent se lire comme l’opposition lévy-straussienne ou lotmanienne entre la nature/barbarie contre la culture. Dans le monde de la culture retentit le français—figure de la pureté et du respect—un français normatif bien parlé et écrit¹⁹. Dans le monde de la nature/barbarie bruit, ulule, piaille un français mal parlé, le patois, associé à la saleté, à la souillure. Car parler le patois c’est «d’avoir la bouche sale, malsaine, souillée comme le fond de brages»²⁰ c’est-à-dire du pantalon, de la culotte, précise la voix narrative en mettant en relation la bouche avec l’autre extrémité du tube digestif²¹.

Il est courant que pour souligner sa pensée Millet recourt à une imagerie très expressive. Il aime par exemple établir un parallèle entre les fonctions naturelles, primaires et physiologiques, communes à tout être vivant, homme ou bête, et les facultés acquises, purement humaines, «culturelles». Ainsi les enfants Pythre éliminent «proprement» et parlent «purement», car le père leur interdit de parler le patois et construit «une cabane» pour qu’ils «ne fientent pas n’importe où»²² comme les bêtes. Le registre scatologique qui met l’accent sur une équivalence entre la parole et l’écriture, c’est-à-dire la création et l’excrétion est encore plus frappant dans *Lauve le pur* où le taiseux et l’éternel constipé Thomas avec ses «crottes de lapin» représente le contraire de son père qui «produit des étrons magnifiques, véritables chef-oeuvres»²³.

Cependant chez Millet, il n’est pas impossible de passer du monde de la saleté, de la souillure et de l’humiliation au monde de la dignité et de la pureté. Pour cela faire, il suffit d’évacuer ses matières—fécales ou verbales—«proprement», «purement». Comme Yvonne Piale,

¹⁷ R. Millet : *L’Amour des trois soeurs Piale*, Paris : Gallimard, 1997 : 26, 29 et a.

¹⁸ *Ibid.* : 13.

¹⁹ Souligné par le fréquent motif de lecture et écriture : si certains personnages de Millet n’aiment pas lire, comme le père de Lauve avec pour unique lecture le journal de la veille, un passe-temps pour les cabinets, pour son fils la littérature représente le vrai monde.

²⁰ R. Millet : *La Gloire des Pythre*, Paris : Gallimard, 1995 : 49.

²¹ Le rapport est encore accentué par le choix de sons semblables dans *bouche* et *brages*.

²² R. Millet : *La Gloire des Pythre*, *op.cit.* : 201.

²³ R. Millet : *Lauve le pur*, Paris : Gallimard, 2000 : 185.

issue de la paysannerie, mais devenue avec l'école Jules Ferry une femme de culture, alliée du pouvoir, comme le vieux Pythre, pourtant «gourle», qui s'efforce de parler français (même si son français est «bref et rude»²⁴), qui — pour se «séparer des bêtes et des arbres»²⁵ et devenir homme de culture — respecte la syntaxe «véritable armature d'homme»²⁶.

Parler et écrire «purement» en ce temps de «confusion démagogique entre l'écrit et l'oral»²⁷, telle est la seule «gloire» des Pythre, des Lauve et des autres. Mais avant tout celle de l'écrivain, même si cette revendication de «pureté» choque, car entre la pureté de la langue et celle de la race, il n'y a qu'un pas, parfois. Toutefois chez Millet il s'agit d'ironie, de provocation qui peut être en même temps une invitation à la réflexion sérieuse. Car la revendication de la pureté peut se lire aussi comme un cri désespéré de l'homme qui se sent soudain dépossédé, qui, par la langue, perd son pouvoir sur la langue, de l'homme qui voit dans l'évolution de la langue son propre vieillissement et s'obstine à ne pas accepter le changement, c'est-à-dire le rajeunissement de la langue, pourtant dans l'ordre des choses. Si Millet par le truchement de ses voix narratives s'efforce, avec une sorte de nostalgie et de ténacité, de défendre la version haute du français, cette langue de l'école, c'est-à-dire de la jeunesse, considérée aujourd'hui comme la langue d'élite, c'est peut être non seulement pour la défendre contre «la macdonaldisation», «la sabirisation», mais encore ou surtout pour essayer — vainement d'ailleurs — de mettre la langue à l'abri du temps, de la conserver dans l'intégrité, c'est-à-dire dans la «pureté» de sa jeunesse. Notre lecture s'appuie sur l'usage non référentiel et non pragmatique, mais «purement» imaginaire, esthétique de l'expression. Réduire l'image plurielle, complexe — même si expressive, provocatrice, voire facilement récupérable pour une lecture idéologiquement déformée — la lire comme une notion singulière politiquement chargée, autrement dit interpréter «la pureté» de Millet comme la traduction d'une pensée réactionnaire serait injuste mais aussi littérairement incorrect. Faut-il répéter que la littérature ne copie pas le réel ? Le bon fonctionnement de la société suppose le consensus et repose sur un langage conforme, voire uniforme et politiquement correct, certes. Mais l'art, la littérature, ne doivent-ils pas aller plutôt à rebours et cultiver l'autre extrême, au

²⁴ R. Millet : *Lauve le pur*, Paris : Gallimard, 2000 : 105.

²⁵ *Ibid.* : 59.

²⁶ R. Millet : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Gallimard, 2003 : 15.

²⁷ R. Millet : *Fenêtre au crépuscule*, Paris : Table ronde, 2004 : 69.

lieu de rechercher le consensus, la conformité à la doxa inhérente à la démocratie, au lieu de s'aligner sur la gnose des sacro-saints droits de l'homme ?

C'est ce que fait Millet. C'est pour cela que sa langue ne veut pas expier son « fascisme », comme dirait Barthes, c'est-à-dire sa « grandeur », sa « pureté » et reste une langue écrite, « pas oublieuse de son histoire, son vocabulaire, ses possibilités grammaticales »²⁸.

Pourtant un parler résonne dans cet écrit. Ce parler bien particulier, discret mais perceptible — qui n'est ni le sabir, ni le patois mais un philtre esthétique entre l'artiste et le monde — pénètre dans l'écriture par le biais de la narration. Car Millet opte pour une narration qui imite les échanges de voix, qui mime les effets des conversations, des murmures et des chuchotements. La stratégie narrative choisie crée ainsi l'illusion que le récit est sollicité par les allocutaires. Par exemple dans *L'amour des trois soeurs Piaie*, c'est Claude²⁹ qui incite Yvonne à raconter, c'est lui qui — chaque fois qu'il réussit à se libérer de sa mère et sa maîtresse — écoute la lente et sinueuse reconstitution de l'histoire des Piaie. Dans *Lauve le pur*, c'est une communauté de vieilles femmes de Siom qui reproduit l'histoire de Lauve en sept soirées. Ce chœur féminin — dans le rôle aussi d'auditeur, d'observateur, de détenteur de la mémoire collective, de témoin — complète et commente la confession de Lauve. Dans *La Gloire des Pythre* c'est encore un narrateur collectif, un groupe de villageois qui raconte et glose l'histoire de plusieurs générations des Pythre.

Millet confère ainsi la parole souvent à ceux qui en étaient privés. Bizarrement, ces « gourles », ces taiseux introvertis qui ne parlent pas en public, qui ne dialoguent jamais, qui représentent, comme nous avons vu, le monde de la nature-barbarie, sont chargés de la narration. Issus de société rurale nourrie de culture orale, des histoires transmises d'une génération à l'autre, bercés par les récits — dans lesquels « ils sont nés et ils mourront comme les morts égyptiens enveloppés dans leurs bandelettes »³⁰ — ces taiseux écoutent d'abord parler les autres. Comme ils font partie de la communauté paysanne, « plus confiante dans ce qu'elle entend que dans ce qu'elle voit »³¹ ce n'est qu'après avoir écouté parler les autres qu'ils répètent, tout bas et comme pour eux, dans un murmure incessant monotone, persistant, lancinant, tout ce qu'ils

²⁸ R. Millet : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Gallimard, 2003 : 392.

²⁹ Sa présence est signalée dès les premières phrases de l'incipit.

³⁰ R. Millet : *Ma vie parmi les ombres*, Paris : Gallimard, 2003 : 160.

³¹ *Ibid.* : 33.

ont entendu dire. Ce murmure continu des «narrateurs malgré eux» — qui ressassent, «remâchent, marmottent, rebusent», commentent, complètent, glossent les propos entendus — donne naissance à la narration, souvent constituée des paroles rapportées au style indirect. Le parler est signalé par les phrases qui progressent par l'entassement d'apposition et qui, par leur sinuosité, traduisent les méandres de la remémoration. Pour simuler le parler paysan, Millet n'hésite pas à utiliser dans son écrit les mots en patois, dont la connotation péjorative, la prétendue «saleté» est ainsi mise en doute, abolie. Cependant, les signes les plus frappants du parler dans l'écrit sont les expressions à valeur allocutive (p.ex. voyez-vous, n'est-ce pas etc.), typiques pour l'oral et si fréquentes dans l'écriture de Millet que l'on peut parler de véritables «tics»³². Ce parler, à première vue «paysan», «traditionnel», sorte de parole des anciens, complètement à l'opposé du parler urbain, moderne et «branché», n'est cependant pas une simple transposition du parler des «gourles». C'est un parler inventé, fabriqué, un parler que Millet «ramasse et coule dans un moule très travaillé» pour le mettre ensuite au service de son écrit (ce souci de tout artiste de la mise en forme, de la transformation de l'informe en forme, est chez Millet souvent évoqué par les images expressives : comme la colique, les selles liquides, informes de Lauve et les étrons, matière fécale formée, moulée du père). Le français parlé inspiré du parler paysan et incorporé à l'écrit assouplit la raideur du vocabulaire, la rigueur de l'agencement des phrases en assurant aux textes de Millet une musicalité particulière. En créant ce français parlé, Millet — qui aime à évoquer les blessures qu'auraient infligées au langage la mondialisation, la barbarie des institutions politiques et de la société technocratique instaurée sur les ruines des valeurs européennes — rend hommage à la société rurale, cette société du parlé, ainsi qu'à sa culture orale, en train de disparaître. En introduisant le français parlé dans son écrit qu'il veut pourtant «pur», donc dépourvu du parlé, Millet donne à voir qu'avec lui il ne faut pas se fier aux apparences et aux premiers sens des mots. Car ses mots en cachent d'autres, car ses mots signifient plus que ce qu'ils disent. Car la vision du monde présentée par Millet est loin d'être simpliste, schématique : ce qui apparaît à première vue comme opposé, nettement séparé, antagoniste — comme les deux univers représentés, la nature-barbarie contre la culture, les taiseux versus les parleurs, la pureté incompatible avec la saleté, le parlé séparé de l'écrit etc. — est évoqué dans la complémentarité, complexité, c'est-à-dire ambiguïté, réversibilité, changeabilité.

³² S. Coyault : *La province en héritage*, Paris : Droz, 2002 : 33.

Les textes de Richard Millet donneraient-ils raison à Henri Meschonnic, convaincu que tout ce qui nous arrive poétiquement et politiquement, nous arrive dans et par la langue ?

Probablement, tout en montrant que la langue est «une clarté obscure»³³.

³³ H. Meschonnic : *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris : Hachette Littératures, 1997.

LAS CATEGORÍAS IDIOMÁTICAS DEL ESPAÑOL

NURIA CAMPOS CARRASCO

Universidad de Cádiz
Departamento de Filología
Avda. Dr. Gómez Ulla, nº 1
11003 Cádiz
España
nuria.campos@uca.es

Abstract: The definition of noun, adjective, verb and adverb currently does not find a general agreement in the scope of Hispanic linguistics. There have been many definitions with various different criteria. Thus, morphological, lexical, syntactic and even logical arguments have been used. Such diversity in the use of criteria is translated in an accumulation of definitions that vary from author to author and which results in the cataloguing of noun, adjective, verb and adverb representatives based on currents or on individual authors. Since, as it seems to be generally recognised, examples of each of the groups exist in more than one language it seems advisable to try to establish definitions that leave apart the particularities of each language and gather the essence of the noun, adjective, verb and adverb beings. The location of representatives of each of these categories and the description of the schemes in which they materialized will correspond to the scope of each language (that is, the determination of the idiomatic categories in each language). We present here a classification of these idiomatic categories applied to Spanish.

Keywords: verbal categories, idiomatic categories, theory of language, description of languages

A pesar de los avances notables que ha experimentado la lingüística general en el siglo pasado y en este en el que nos encontramos, continúan sin respuesta unívoca dos cuestiones fundamentales: 1) la determinación de qué debe entenderse por sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio, y 2) cómo pueden localizarse los tipos de unidades representantes de cada grupo en lenguas particulares como el español. Dado que se trata de aspectos fundamentales tanto en la descripción de la lengua español-

la como en su enseñanza como lengua nativa y como lengua extranjera, trataremos de dar una respuesta que permita establecer una tipología de sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios en español basada en una perspectiva que comenzará en la teoría del lenguaje para establecer las definiciones y se situará en el nivel de la lingüística aplicada (en nuestro caso, al español) para establecer la tipología de representantes de cada categoría en esta lengua.

1. Heterogeneidad terminológica

El empleo de denominaciones como las de “Sustantivo”, “adjetivo”, “verbo”, “adverbio”, “preposición” o “conjunción” ha sido objeto de un acuerdo casi tácito entre quienes han abordado el análisis de la lengua española, de forma que no se plantean dificultades a la hora de aceptar la existencia de unidades inscritas a priori en algunos de estos grupos. No obstante, no ocurre lo mismo en un ámbito mayor de generalización, es decir, la dificultad se plantea cuando los investigadores nos encontramos ante el deber impuesto por la teoría del lenguaje de dar nombre al grupo en el que se integran unidades catalogadas con las denominaciones citadas al principio. Algunas de las denominaciones más empleadas han sido las de “partes de la oración” (véase E. A. de Nebrija (1980 [1492]), V. Salvá (1988 [1831]), R. Lenz (1925²), RAE (1920; 1962; 1989 [1973]), J. Alonso del Río (1963), R. Hadlich (1973), J. Alcina y J. M. Bleuca (1975), S. Gili Gaya (1985¹⁵, 15^a ed.), R. Seco (1980¹⁰ [1953], 10^a ed.) y F. Marcos Marín (1980)), “clases de palabras” (véase M. Alonso (1968), R. P. Stockwell, J. D. Bowen y J. W. Martin (1969), B. Pottier (1971², 2^a ed.), D. Feldman (1976), y M. Seco (1982)), “categorías” (véase R. Trujillo (1979), E. Alarcos Llorach (1994), S. Gutiérrez Ordóñez (1985), J. A. Martínez (1994a) y (1994b), y F. Marcos Marín, F. J. Satorre Grau y M^a L. Viejo Sánchez (1998)) e incluso “palabras” (véase G. Correas (1984 [1627]), RAE (1989 [1973]), A. Bello y R. J. Cuervo (1974⁷, 7^a ed.) y E. Benot (1991 [1910])).¹

¹ Para un mayor desarrollo sobre las diferentes nomenclaturas empleadas, cfr., Campos Carrasco (2000). En este trabajo aludiremos a ellas como a categorías verbales siguiendo la nomenclatura establecida por Coseriu (1987² [1972]).

2. Heterogeneidad de tipos

La disparidad de criterios no parece ser un rasgo exclusivo de la concreción terminológica, sino que una ojeada rápida a algunas de las gramáticas del español más representativas nos permite detectar diferencias, a veces insalvables, en lo que respecta a la enumeración de los grupos de unidades concretas que deben entenderse dentro de lo que se ha llamado clases de palabras, partes de la oración, etc. Independientemente del término seleccionado para denominar al grupo general, esbozaremos un rápido esquema para presentar las enumeraciones más extendidas:

- Diez: nombre, pronombre, artículo, verbo, participio, gerundio, nombre participial infinito, preposición, adverbio y conjunción.
- Nueve: nombre sustantivo, nombre adjetivo, pronombre, artículo, verbo, adverbio, preposición, conjunción e interjección.
- Seis: sustantivo, adjetivo, verbo, adverbio, preposición y conjunción.
- Cuatro: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio.
- Tres: nombre, verbo y partículas.
- Dos: sustantivo y adjetivo.

En medio de esta variedad de número, encontramos casos puntuales especialmente destacables. Dentro de este grupo hemos de considerar la inclusión o la exclusión de la llamada “interjección” en el grupo de las categorías verbales dependiendo de la forma particular en la que cada autor la concibe. Por ejemplo, Martínez (1994b) la incluye dentro de las que denomina “categorías sintácticas”: sintagma verbal, sintagma nominal—especificable en sustantivo, adjetivo y adverbial—e interjección, definida a través de la compatibilidad, a modo de *inciso*, con las dos primeras. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones encontramos la interjección en un limbo incierto que la deja fuera del grupo de las categorías pero que, en cierta forma, no acaba de eliminarla del esquema de las unidades categoriales.² Esta indeterminación se ha justificado en la posibilidad que tienen elementos catalogados dentro de algunas de las

² Recuérdese como ejemplo la definición que se localiza en RAE (1989 [1973]: 226), donde aparece definida como “una palabra que sirve para denotar los afectos del ánimo”.

categorías de ser identificados como interjecciones en momentos puntuales del discurso. Sirvan como ejemplo casos como *¡vaya!*, *¡hombre!*, *¡dios!*, etc.³ La interjección, entendida como una expresión lingüística del ánimo del hablante, excede los límites del análisis sistemático de la lengua. Sin embargo, desde el momento en que un buen número de unidades consideradas como sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios pueden aparecer expresando el ánimo del que antes se hablaba, parece existir un punto de encuentro entre unos y otro grupo de elementos.

Otro caso sobre el que parece oportuno reflexionar es el de las tradicionalmente llamadas “formas no personales del verbo”. Por una parte, las unidades clasificadas como miembros de este grupo parecen compartir rasgos que las separan de sustantivo, adjetivo, etc. (nos referimos a rasgos formales y funcionales como la falta de desinencia verbal o la capacidad de funcionar como eje de grupos que algunos autores han equiparado a las tradicionales construcciones oracionales). No obstante, es muy difícil encontrar descripciones gramaticales donde no se asuma casi como dogma la “doble naturaleza” de estas formas, de manera que el infinitivo se reconoce al mismo tiempo como sustantivo y como verbo, el participio como adjetivo y como verbo, y el gerundio como adverbio y como verbo. Así pues, si en el caso de la interjección nos encontrábamos frente a un grupo de unidades de dudosa inclusión dentro de las categorías verbales (hay quien las incluye y quien no), infinitivo, gerundio y participio suponen un espacio donde parecen coincidir dos clasificaciones categoriales diferentes para una misma unidad. Esto supone considerar las categorías verbales como grupos abiertos con límites donde es posible localizar tipos de unidades a caballo entre dos grupos.

Por otra parte, mencionaremos un tercer caso aceptado de forma casi unívoca aunque no exento de una reflexión crítica: la vinculación categorial de las tradicionales construcciones subordinadas. En este punto, la tradición gramatical española inicia, en el ámbito de nuestra

³ En lo que se refiere a la ubicación indeterminada de la interjección en los límites de la descripción gramatical, la dificultad parece localizarse en la falta de delimitación de los distintos niveles del análisis lingüístico, debiendo analizarse la existencia de interjecciones en el español desde una perspectiva pragmática y no sistemática y, por consiguiente, tomando el enunciado (expresión textual para algunos) como entorno de identificación de este tipo de unidades. Por otra parte, resulta un tanto iluso esperar encontrar un inventario cerrado de representantes de lo que se ha llamado “interjección” en español, dado que, como hemos señalado, podemos encontrar desempeñando la función pragmática asignada a este grupo unidades de las que se han llamado polivalentes (capaces de aparecer con rasgos asociados a más de un grupo).

lengua, una clasificación que con matizaciones puntuales, será tomada como punto de partida en buena parte de las descripciones estructurales del español. Así, se dibuja un tríptico formado por tres tipos de construcciones: subordinadas sustantivas, subordinadas adjetivas y subordinadas adverbiales. Desde el momento en que, como decimos, se acepta de manera generalizada la posibilidad de que construcciones con un verbo como eje pertenezcan a las categorías “sustantivo”, “adjetivo”, “verbo” y “adverbio”, los rasgos que permiten incluir una determinada unidad dentro de uno de los grupos categoriales se desdibujan aún más. De otro modo, la gran heterogeneidad morfológica y distribucional de las unidades que tradicionalmente hemos clasificado como sustantivos, adjetivos, etc., nos autoriza a formular la siguiente pregunta: ¿qué rasgos son los que permiten, por ejemplo, que una construcción con verbo y una constituida por una sola palabra puedan ser catalogadas como unidades sustantivas a un mismo tiempo? En términos pragueños, ¿dónde localizamos la base de comparación que permite denominar a estos dos tipos de construcciones “sustantivos”?

3. Heterogeneidad en las definiciones

Ante la pregunta de qué es un sustantivo, adjetivo, etc., la mayoría de los investigadores ofrece como respuesta la enumeración de unidades concretas ubicadas a priori en estas categorías. ¿Qué es un sustantivo? Pues “casa”, “perro”... eso son sustantivos. A la hora de definir, preferimos describir los miembros y dejar a la imaginación de nuestro interlocutor la ávida tarea de llevar a cabo un proceso deductivo que le permita intuir al menos la definición por la que nos ha preguntado. Sin darnos cuenta casi del vacío teórico que provocamos, clasificamos unidades concretas de lengua como miembros de diferentes categorías sin establecer de manera clara la definición de qué debe entenderse por cada una de ellas. Sin embargo no podemos obviar los intentos de definición de algunos que, con planteamientos que debemos considerar metodológicamente consecuentes, tratan de establecer la definición de las categorías de forma previa a la identificación de los que debieran ser considerados como integrantes de las mismas. En lo sucesivo, analizaremos los tipos de definiciones más extendidas en los estudios dedicados a la lengua española.

3.1. Morfológicas

En ocasiones, los rasgos morfológicos identificados en buena parte de los que a priori consideramos como sustantivos, adjetivos, etc., se consideran suficientes para entender como definido cada uno de estos grupos. Ya desde los comienzos del análisis del español, los rasgos morfológicos han servido para justificar la pertenencia de unidades de lengua concretas a una determinada categoría verbal. Sin embargo, no es fácil encontrar obras donde lo morfológico prevalezca sobre otros tipos de argumentos en la concreción de cada una de las categorías. Normalmente encontramos que, cuando se aboga por la morfología para definir las categorías, o bien este empleo de rasgos morfológicos no se aplica por igual en todos los casos, o bien resulta que la morfología utilizada en la definición de cada categoría no sirve de la misma manera para explicar, por ejemplo, la pertenencia de una unidad a más de un grupo categorial, sino que los rasgos morfológicos se complementan con otros tipos de rasgos. Esto ocurría ya en los albores del análisis lingüístico del español, dentro de la gramática de E. A. de Nebrija, autor que, pese a definir desde una perspectiva morfológica las que llama “partes de la oración”, justifica de una forma más heterogénea la adscripción categorial del infinitivo:

Esso mesmo todos los presentes del infinitivo puedes ser nombres verbales, como diziendo *el amar es dulce tormento* por dezir *el amor*, porque si *amar* no fuera nombre, no pudiera recibir este artículo *el*; y menos podría juntarse a un nombre adjetivo, diziendo: *el mucho amar es dulce tormento*.
(cfr., E. A. De Nebrija 1492 : 174)

Al analizar las propuestas de quienes, como decimos, han utilizado la morfología como base para definir las categorías verbales, encontramos dos caminos diferenciados: en primer lugar, el que toman quienes recogen en cada definición la serie de morfemas trabados que suelen aparecer en los representantes de una misma categoría. Por otra parte, encontramos un nada despreciable número de obras donde, a los rasgos descritos, se suma la posibilidad de añadir a un elemento unidades libres consideradas como morfemáticas. Es el caso, por ejemplo, de quienes clasifican como sustantivos ocasionales del español unidades como “blanco”, entre otros rasgos, por la posibilidad de aparecer precedido de artículo determinado. Más adelante en este mismo trabajo realizaremos un estudio pormenorizado de cada una de las categorías verbales para comprobar el grado de eficacia de este y otros tipos de definiciones realizadas desde diferentes perspectivas. Limitémonos ahora

a esbozar las dificultades que pueden derivarse de aceptar definiciones morfológicas de conceptos utilizados en el análisis lingüístico.

A grandes rasgos, podemos hablar de dos escollos fundamentales que las definiciones morfológicas no pueden salvar: el primero y más importante por su grado de generalidad, el hecho de que los rasgos morfológicos empleados en las definiciones suponen circunscribir la posibilidad de encontrar representantes de lo definido únicamente donde se den dichos rasgos. En otras palabras, los rasgos morfológicos de las categorías verbales en español sólo servirían para establecer definiciones de estas unidades dentro de la lengua española; sin embargo, identificamos la existencia de categorías como sustantivo o adjetivo en otras lenguas fuera de la nuestra que no comparten nuestra morfología. Por consiguiente, deben tener algún rasgo en común (de lo contrario no podrían ser considerados miembros de la misma categoría) que de ninguna manera podría pensarse como morfológico, ya que la morfología varía de lengua a lengua. Por otra parte, si aceptásemos la validez de los rasgos morfológicos para definir las categorías, cosa que después de nuestro último razonamiento parece difícil, volveríamos a encontrar cuestiones de difícil solución en nuestro camino: en numerosas ocasiones encontramos unidades clasificadas dentro de una categoría verbal pero que sin embargo no comparten todos los rasgos morfológicos asignados a dicho grupo. Como hemos señalado, aplicaremos estas cuestiones a la revisión concreta de cada una de las definiciones morfológicas que se han tratado de confeccionar en torno a sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio en español.

3.2. Lógicas

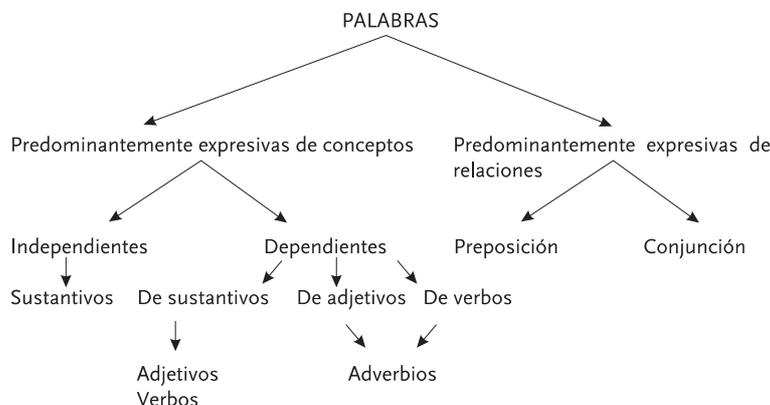
Ya en la gramática de A. Arnauld y C. Lancelot (1660: 30) encontramos dos tipos de las que llaman “clases de palabras”: las que significan los objetos del pensamiento (nombres, artículos, pronombres, participios, preposiciones y adverbios) y las que significan “la forme & la maniere de nos pensées”. Esta conexión entre la lógica y la gramática, fuertemente arraigada en la historia del análisis descriptivo de nuestra lengua, ha dejado un rastro fácilmente identificable en algunas de las definiciones que se han trazado sobre las categorías verbales. El rasgo común de todas ellas parece ser la vinculación directa que se establece entre la realidad y la definición de cada categoría: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio parecen contener referencias inequívocas a segmentos de realidad que el hablante percibe directamente como tales. Son conside-

rados como unidades de lengua que nos conectan sin ambages con la realidad que nos rodea. Quienes llevan a cabo este tipo de reflexiones defienden la identificación entre las categorías lógicas (sustancia, cualidad y fenómeno) y las categorías que llaman gramaticales, de manera que incluso las modificaciones que el hablante realiza en las categorías lógicas tienen su reflejo en las gramaticales.⁴ Ya que este tipo de argumentos parece no mantener demasiada vigencia, no resulta de mucha utilidad desarrollar, una vez más, los inconvenientes de la inclusión de rasgos lógicos en las definiciones gramaticales.

3.3. Semánticas

En este ámbito, se ha tratado de establecer definiciones de qué debe entenderse por categoría verbal, clase de palabra, parte de la oración y de cada una de ellas estableciendo grupos de unidades expresivas de conceptos frente a aquellas que describen las relaciones entre los conceptos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se habla del sustantivo como el que designa todo aquello que existe en la realidad o el adjetivo como la palabra que reduce la extensión indefinida del sustantivo, añadiendo cualidades descriptivas o determinativas (ej.: R. Seco o R. Lenz), del verbo como el que representa el proceso de la acción (Alonso 1968: 35). También encontramos otro tipo de clasificaciones que diferencia entre lo que se piensa de manera independiente (el sustantivo) y lo que se piensa adherido a otro tipo de unidades (adjetivos, adverbios y verbos). Siguiendo esta línea de pensamiento, en la obra de S. Gili Gaya encontramos una clasificación de las que llama “palabras” en español que resume los rasgos semánticos que muchos autores han considerado parte de la definición de las categorías verbales y de sus tipos:

⁴ Este tipo de reflexiones se encuentran dentro y fuera de los límites de nuestra lengua, en autores como E. Benot o C. Bally.



Sobre el empleo de criterios semánticos en la definición de las categorías verbales y de sus tipos, aludiremos a la necesaria diferenciación de conceptos como los de significado, designación, denotación y sentido,⁵ conceptos que han sido utilizados de forma heterogénea en definiciones que, como tales, solamente pueden realizarse sobre conceptos y nunca sobre unidades concretas de lengua. Cuando hablamos de significado, designación, sentido o denotación siempre lo hacemos con respecto a unidades de lengua concretas, dado que estas son perspectivas del análisis semántico aplicables sólo a unidades y nunca a conceptos de los que las unidades concretas pueden ser meros representantes. Volveremos sobre este punto cuando abordemos la delimitación entre los ámbitos de la teoría del lenguaje y de la lingüística general.

3.4. Sintácticas

Ya desde las aportaciones de A. Bello al análisis de la lengua española, el criterio de las funciones sintácticas ha sido el más empleado y el más

⁵ El término “designación” se aplica en semántica a relación de asociación que se da entre un referente (realidad extralingüística) y un signo lingüístico. Coseriu (1977: 186) afirma que muchos de los problemas del análisis semántico nacen de la confusión entre la realidad extralingüística (de la cual depende la designación) y el contenido semántico (significado). Para Coseriu, solamente el significado será propiamente lingüístico y susceptible, por ello, de estar estructurado en las lenguas y ser estructurado en la lingüística. La diferencia entre ambos conceptos es clara: “El significado (la “significación de lengua”, como el “y no más” de Leibniz en los ejemplos que se han visto) es el contenido de un signo o de una construcción en cuanto dado por la lengua misma; la designación, en cambio, es la referencia a un objeto o a un “estado de cosas” extralingüístico y el componente de la acepción que resulta de tal referencia” (cfr. *ibid.*: 187).

discutido a la hora de establecer las definiciones de las categorías verbales en español: al mismo tiempo que, dentro de una corriente “funcionalista”, cada uno de los grupos categoriales era definido atendiendo a las funciones sintácticas que sus miembros podían desempeñar, toda una corriente de autores como E. Benot (1991 [1910]), G. Rojo y T. Jiménez Juliá (1989), G. Rojo (1994), M. Morera (1994) o P. P. Devís Márquez (2000) rechazaban la posibilidad de establecer un vínculo tan estrecho entre categorías verbales y funciones sintácticas. En este punto, entre las razones que se han argumentado para no aceptar la definición sintáctica de sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio destaca el hecho de que las obras dedicadas al análisis de nuestra lengua no muestran un criterio unitario en lo que se refiere a cuáles deben ser consideradas como las funciones sintácticas a la hora de emprender el análisis. Siendo esto así, parece bastante difícil establecer una definición sintáctica general de las categorías. Por otra parte y aun en el caso de que no existiera esta falta de acuerdo de que hablamos, encontraríamos otra dificultad que volvería más complicada, si cabe, la definición sintáctica de las categorías: en algunos casos se intenta la definición de sustantivo, adjetivo, etc., atendiendo a las funciones que se consideran privativas para cada una de estas categorías y en otros cada definición recoge todas las funciones sintácticas que los miembros de una determinada categoría pueden desempeñar, independientemente de que sean consideradas como privativas o no.⁶

Ya que, como comprobamos a través de la lectura de diferentes estudios dedicados al español, no registramos una unicidad de criterios que permita establecer qué es una función sintáctica, cuáles son sus tipos y qué funciones deben ser empleadas en la definición de cada categoría, la definición de categoría verbal y de sus tipos no puede ser realizada desde esta perspectiva. ¿Qué tipo de criterios pueden, entonces, ser empleados en las definiciones de los conceptos que nos ocupan? De otro modo, ¿Qué es una categoría verbal? ¿Cuáles son sus tipos y cómo se definen?

3.4.1. La gramática especulativa

En este punto es necesario considerar los esquemas de pensamiento que nos llevarán a responder estas preguntas desde sus albores. Para ello, retrotraeremos nuestra mirada hasta los planteamientos pregramaticales de los *modistae*.

⁶ Para un análisis detallado de la relación entre categorías y funciones sintácticas, cfr., P. P. Devís Márquez (2000), N. Campos Carrasco (2000 y 2003).

Este grupo de autores medievales desarrolla, aunque de forma parcelada,⁷ una gramática especulativa que supone la síntesis entre la descripción gramatical latina y el sistema de pensamiento de la filosofía escolástica. En ella, el filósofo actúa como descubridor de una gramática universal subyacente a las diferentes lenguas. En este planteamiento comienzan las novedades con respecto a los desarrollos gramaticales anteriores a esta corriente:⁸ nace con ellos una perspectiva diferente a la hora de analizar los mecanismos y las unidades gramaticales y de pensamiento.⁹ De esta forma, la expresión lingüística supone el último eslabón de una cadena que activa un mecanismo de reinterpretación de la realidad a través de lo pensado.

La piedra angular del sistema gramatical descrito por estos autores está constituida por las partes orationis y por la descripción de sus componentes y combinaciones. Dichas partes se distinguen a través de las propiedades de las cosas que la mente observa, por lo que el primer paso para determinar las partes será establecer qué propiedades concretas de lo real se significarán en cada parte de la oración.

G. L. Bursill-Hall (*op.cit.* : 68) describe el esquema que el autor medieval Siger de Courtrai establece sobre cómo se llega a la determinación de las partes de la oración. El proceso comienza en el ámbito de lo real, donde las cosas poseen propiedades o modos de ser (MODI ESSENDI). La mente del hablante capta dichas propiedades mediante

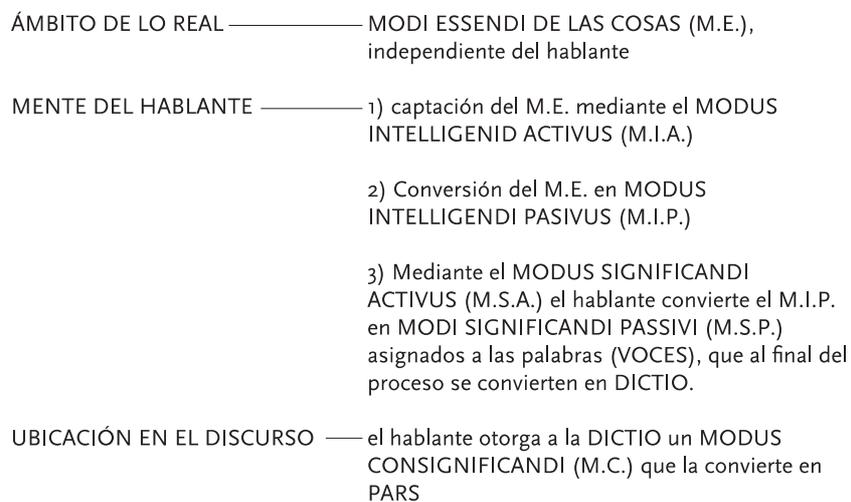
⁷ Estos autores no se constituyen como escuela de pensamiento uniforme. Es a través de los estudios parciales de filósofos puntuales como conocemos los planteamientos básicos de su doctrina gramatical. Ya que, como decimos, la mayor parte de los trabajos de estos autores permanecen inéditos, G. H. Bursill-Hall (1971) se pregunta si los modistae pueden ser considerados un círculo o un grupo en el sentido que se ha dado a estos términos en el s. XX. A favor del carácter homogéneo de las obras de los diferentes autores, Bursill-Hall detecta en ellas una doctrina con puntos coincidentes. En opinión de este autor, el trasfondo filosófico de los modistae les condujo a creer que la gramática tenía sus bases fuera de la propia lengua. A esto se añaden elementos como la defensa de la existencia de una gramática universal y de reglas gramaticales independientes de la lengua concreta en que se expresan.

⁸ R. H. Robins (1969² : 76) justifica que la necesidad de describir una gramática universal no se planteara anteriormente: "Earlier grammarians had not made universalistic claims. They had no need to, their interest was confined first to Greek and then to Greek and Latin, two languages not ill served by the same set of classes and categories".

⁹ G. L. Bursill-Hall (*op.cit.* : 31) advierte del novedoso carácter lingüístico de los estudios de este grupos de autores: "For the first time, in the second half of the 13th century, a new type of grammatical literatura appeared, setting out in a very systematic manner the philosophy and logia of language which Scholastic philosophers had been developing in terms of the new spirit following upon the rediscovery of Aristotelian and other Greek philosophy".

el modo de comprensión activo (MODUS INTELLIGENDI ACTIVUS) y es entonces cuando dichas propiedades se convierten en cualidades de las cosas tamizadas por la mente (MODUS INTELLIGENDI PASIVUS). Es entonces cuando la mente impone a las VOCES (sonidos) ciertos modos significativos activos (MODI SIGNIFICANDI ACTIVI) que, a su vez, convierten las cualidades en significadas por las palabras (MODI SIGNIFICANDI PASSIVI). Así es como la VOX se convierte en DICTIO y en PARS. En el análisis de este esquema de procesamiento de lo real se entabla una relación directa entre VOX, DICTIO y PARS: la facultad de comprender asigna un significado al sonido, y así la VOX se convierte en DICTIO. Más adelante, cada palabra (DICTIO) recibe un significado concreto que permite asociarla a una determinada clase de palabras. Entonces la DICTIO se convierte en PARS. Si en un primer momento puede parecer que el MODUS SIGNIFICANDI determina la aparición de la PARS, existe una última fase del proceso que será fundamental en la concreción final de cada parte de la oración: el hablante le otorga un MODUS CONSIGNIFICANDI que determinará las relaciones que cada parte mantendrá con aquellas con las que coexista en cada contexto lingüístico en el que aparezca.¹⁰

Podemos esquematizar el proceso de la siguiente forma:



¹⁰ G. L. Bursill-Hall (*ibid.*: 75) destaca la función esencial de la consignificación en el proceso de determinación de las partes de la oración: “Thic dictio not only has a significatio but also a consignificatio which can best be described as syntactic meaning (or functional meaning) and as a result of this, the word is not only a signum but a consignum, and therefore it is not only a diction but a pars orationis”.

Según Bursill-Hall, para los autores medievales las partes aisladas no tienen de por sí ninguna utilidad gramatical. Serán la potencialidad (RATIO) y la realidad (MODUS) del consignificar las que permitan que cada parte funcione a nivel sintáctico. De esta forma, la consignificación aparece como la función concreta con la que una determinada parte de la oración aparece contextualizada con respecto al resto de las partes, de manera que, para diferenciar las distintas partes, deberán tenerse en cuenta tanto el significado como las funciones:

The difference in the referential terms between substantivum and adjectivum, nomen and verbum, and between nomen and pronomen, etc., depends on the difference between their various modes of signifying, but they can be distinguished functionally, i. e. syntactically only by their consignification. (*Idem.*)

Parece, pues, que la consignificación será el papel concreto que cada pars desempeña con respecto al resto de las unidades con las que aparece. Este concepto de las partes de la oración las incluye dentro de lo que los gramáticos especulativos concibieron como la gramática universal. Cada parte de la oración significará una serie de cualidades derivadas de la interpretación de la realidad por parte del hablante (interpretación, que no descripción) con lo que podemos inferir de los postulados de estos autores que la determinación de las partes de la oración obedece necesariamente a un camino de interpretación semasiológica independiente de las lenguas concretas y directamente vinculado a la cognición humana. No obstante, los mecanismos de determinación de las partes de la oración que esbozaron los autores especulativos han sido objeto de diferentes tipos de análisis que en algunos casos llegan más allá de los planteamientos de los propios autores analizados. Así, G. L. Bursill-Hall se manifiesta, en su análisis de los postulados de los autores medievales, contrario a la manera en que estos autores plantean su concepto de parte de la oración. Según el autor inglés, las partes de la oración deben ser analizadas como unidades lingüísticas aisladas que, como tales unidades, pertenecen a lenguas concretas. Por este motivo arguye que su estudio no debe pensarse en el contexto de la llamada “gramática universal”.¹¹ En este punto, se plantea una cuestión cuya solución resulta fundamental para una correcta comprensión del concepto que los modistae entendían como “parte de la oración”. ¿Es posible ubicar los

¹¹ “It should be remembered that for the Modistae at least, grammar meant a categorical semasiology; the investigation of isolated linguistic expressions, i. e. the diction or the pars orationis per se, which differ in every language, do not belong in themselves to the affair of universal grammar” (G. L. Bursill-Hall *ibid.* : 77).

conceptos de sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio en el marco de una gramática universal? De otro modo, ¿podemos considerar que los conceptos que subyacen a los mencionados términos deben formar parte de la teoría del lenguaje? En nuestro análisis de las teorías de E. Coseriu podremos adoptar una decisión al respecto.

En definitiva, los autores recogidos en el grupo de los *modistae* conciben las partes de la oración y, de una manera más general, la gramática de una lengua, como el producto de la manera de interpretar (que no describir) la realidad de una comunidad de hablantes que, como tal, comparte un mismo código lingüístico. Dado que estos autores integran en su descripción de la gramática las relaciones con la realidad, podría llegar a entenderse la gramática como integrada en la lógica. En este sentido, los autores medievales deslindan con claridad entre ambos conceptos: para ellos la lógica se relaciona con la verdad o falsedad; la gramática recoge mediante el lenguaje y la lengua de cada comunidad una visión propia de la realidad en cuestión, y esto se consigue a través del *MODUS SIGNIFICANDI ACTIVUS*.

Para los gramáticos medievales, la descripción de las partes del discurso constituía la piedra angular del análisis gramatical por excelencia. Este análisis se articula, como decimos, en torno a la creencia firme en la existencia de una gramática universal por encima de la descripción de las lenguas concretas. En esta gramática se ubicaría la definición de las que los *Modistae*, bajo el influjo de los preceptos gramaticales clásicos, denominaron “partes de la oración”. Es en este concepto de gramática universal donde los planteamientos de la gramática especulativa han sido objeto de fuertes críticas desde algunos sectores de la lingüística moderna.¹²

Sin embargo, comienzan planteamientos muy novedosos en su época tales como la separación entre gramática y lógica o la comprensión de la lengua como forma de interpretación de la realidad. De este modo, la descripción gramatical de una lengua concreta se convierte en

¹² Así, G. L. Bursill-Hall señala que: “Modern linguistic scholarship has shown that the analysis of a language by means of the parts of speech cannot alone constitute a universal grammar, since the parts of speech themselves are by no means universal” (*op.cit.* : 329).

Este autor (*ibid.*) prefiere diferenciar entre una gramática general y otra universal en lo que respecta a la determinación de los conceptos de cada una de las partes de la oración: “Salir maintained that each language has its own écheme of form-classes but added that it is becoming increasingly clear that most languages use, for instance, the categories of ‘noun’ and ‘verb’. It may be possible to proclaim the universality of grammatical categories such as ‘noun’ and ‘verb’, but the criteria for them, as for the other form-classes, although formal, will be different in the case of every language”.

la descripción de una visión del mundo propia de una comunidad de hablantes. En ese sentido se orientarán nuestras conclusiones con respecto al concepto de categoría verbal y al de cada uno de sus tipos.

4. Las categorías de E. Coseriu

Este autor aboga por la necesidad de analizar los fenómenos lingüísticos desde la perspectiva de una “lingüística del hablar”, ya que “la lengua misma, ¿qué otra cosa es sino un aspecto del hablar?” (cfr., E. Coseriu 1967² [1955–1956]: 285). Desde esta perspectiva, el hablar (entendido como actividad lingüística concreta) no debe estudiarse desde el punto de vista de la lengua, sino al revés, puesto que toda la lengua se contiene en el hablar pero no al contrario.

Esta lingüística del hablar que promueve E. Coseriu pasa, como decimos, por la consideración de los problemas del lenguaje desde el plano de la actividad lingüística concreta. El autor rumano señala como ejemplos algunos casos de los que considera problemas del lenguaje para los que se ha tratado de encontrar solución desde la equivocada perspectiva de la lengua. Entre ellos destaca la definición de las categorías verbales:

en muchos casos, el adoptar en el nivel universal el punto de vista de la “lengua” lleva a absurdos increíbles o a callejones sin salida, e implica renunciar de antemano a resolver los problemas que se plantean. Así, las funciones lingüísticas no pueden definirse con respecto a las lenguas, sino sólo con respecto al hablar. Las categorías verbales, por ejemplo, no tiene “definición” paradigmática ni sintagmática y no son clases léxicas de las lenguas, sino modos significativos del hablar—y por ello “universales” (aunque no históricamente “generales”)—, a los que, en lenguas determinadas, corresponden determinados modos formales de expresión (que pueden ser tanto paradigmáticos como sintagmáticos). No es posible definir una categoría “en una lengua”, sino sólo comprobar si ella existe o no existe en la lengua considerada y, si existe, indicar cuál es el esquema formal que le corresponde: no es posible, por ejemplo, establecer qué es el verbo o el adjetivo “en latín” o “en alemán”. (*ibid.*: 288)

De sus palabras se desprende una premisa que consideraremos fundamental en la delimitación de los ámbitos de la investigación lingüística: las definiciones del concepto de categoría verbal y las de cada uno de sus tipos deberán abordarse en el plano de lo universal, y nunca de lo general ni de lo particular. Por eso se hace necesario distinguir entre la generalidad empírica y la universalidad (cfr., E. Coseriu 1981: 54), en el

sentido de que la primera alberga los caracteres constantes que se comprueban en una serie de objetos y que pueden no ser indispensables para que los objetos sean lo que son. Frente a esto, lo universal es el modo necesario de ser de los objetos, el conjunto de caracteres sin los que los objetos no serían lo que son. Esta contextualización teórica nos lleva a la comprensión de los universales del lenguaje como los conceptos sobre los que se articulará el análisis desarrollado en la lingüística del hablar, distinguiéndose así el plano de la teoría (donde se ubica lo universal) del plano del estudio de lo general o de lo particular: aquí se encuentra la diferencia entre la teoría del lenguaje, la lingüística general y la gramática descriptiva de una lengua histórica.

Así pues, será en el marco de la teoría del lenguaje (gramática universal) en el que deba desarrollarse la definición del concepto de categoría verbal y de los de cada uno de sus tipos.

¿Qué es una categoría verbal? ¿Cuáles son sus tipos? ¿Cómo deben definirse desde el ámbito de la teoría del lenguaje? Coseriu dibuja las categorías verbales como modos significativos universales que se comprueban en la actividad lingüística concreta. Se refieren al cómo de la significación de la realidad en la mente del hablante, de manera que cada significado categorial reflejará un modo distinto de concebir la realidad por parte de este.¹³ De esta manera, quedan fuera de la definición de las categorías rasgos de tipo sintáctico, morfológico, semántico o lógico.¹⁴

Una vez resuelta la cuestión de qué debe entenderse por categoría verbal, encontramos en E. Coseriu (1984: 17–19) la de cada uno de sus tipos. Este autor contempla la existencia de cuatro categorías verbales: 1) sustantivo, definido como lo que se concibe en sí, 2) adjetivo, definido como lo que se concibe en otro, 3) verbo, definido como lo que se concibe como proceso, suceso en el tiempo, incluido el no suceso

¹³ Recordaremos en este punto que, además del significado categorial, E. Coseriu diferencia los significados léxico, instrumental, estructural o sintáctico y óptico o valor existencial. Para un análisis detallado de los cinco tipos de significado establecidos por el autor rumano cfr., E. Coseriu (1987² [1972]: 55; 1977 [1973]: 247; 1987² [1973]: 136–137; 1987² [1976]: 208–209 y 1989: 20).

¹⁴ De todas formas, en E. Coseriu (1989: 21–22) continúa negándose el carácter sintáctico, morfológico, lógico o semántico de la definición del concepto de categoría verbal y de los de sus tipos, aunque sí se reconoce la relación entre los significados categoriales y ciertas funciones sintácticas: *parce que la détermination catégorielle implique toujours une orientation vers certaines fonctions spécifiques dans la structuration grammaticale: ainsi, il n'y a que le "substantif" (en tant que nom, pronom, syntagme nominal, phrase nominalisée) qui puisse constituer le sujet d'une proposition; et le verbe est destiné de par sa nature sémantique à la fonction prédicative.*

o estado, y 4) adverbio, definido como lo que se concibe en un suceso o proceso.

Reduciendo las innegables distancias, los puntos de encuentro entre los postulados del autor rumano y los esbozos de la gramática especulativa son varios. Así en ambos casos se ubica la definición de las categorías en una gramática universal, diferenciada de la lógica y del análisis concreto de cualquier lengua (gramáticas particulares). Además, su concepto de categoría verbal describe un proceso de interpretación del mundo que lleva a cabo el propio hablante y que va más allá de la mera descripción de la realidad circundante. En ambos casos, el valor categorial implica la presencia de “modos” de entender la realidad.

Es importante destacar que los valores categoriales se localizan, como señalábamos unas líneas más arriba, en el hablar concreto, de manera que será en el ámbito del hablar concreto en el que debemos establecer el significado categorial de una determinada unidad. Esto supone que los valores categoriales serán variables para una misma unidad, de forma que será el hablar concreto el que nos informe del valor categorial (sustantivo, adjetivo, verbo o adverbio) que se actualice en ese momento.

Desde el momento que comprendemos el nivel de la expresión textual como ámbito de la identificación de los valores categoriales, deshacemos la antigua confusión entre categorías verbales y clases de palabras, ya que las clases constituyen grupos de unidades consideradas de forma aislada y, ubicadas en un nivel del análisis lingüístico diferente: el del sistema de las lenguas históricas.

Varias son las razones que deben justificar la diferenciación entre clases de palabras y categorías verbales:

1. Como decimos, cada una se ubica en un nivel de análisis diferente (expresión textual vs. sistema de una lengua concreta).
2. Las categorías verbales son universales (susceptibles de aparecer representadas en una lengua o de no aparecer), mientras que las clases de palabras son intralingüísticas en tanto que contienen unidades concretas de lengua.
3. A las categorías verbales les corresponde un significado categorial, que alude al cómo de la significación (la manera de concebir la realidad por parte del hablante potencial); a las clases de palabras les corresponde el significado léxico, que comprende la realidad nombrada por la lengua.

4. A una unidad adscrita a una determinada clases de palabras le corresponderá un valor categorial una vez ubicada en una expresión textual determinada, de manera que el valor categorial no será necesariamente constante para una misma forma dentro de una lengua.
5. Teniendo en cuenta lo anterior, hemos de considerar que los valores categoriales pueden tener múltiples modos de expresión, que variarán de lengua a lengua y que no siempre coincidirán en unidades léxicas concretas.

5. La categoría verbal sustantivo

5.1. Tipos de definiciones en la lingüística hispánica

Sobre el sustantivo podemos localizar varios tipos de definiciones:

- 1) Lógica: en la gramática de Port-Royal aparecen bajo la denominación de *nombres* las palabras que se refieren al objeto del pensamiento humano y las que hablan sobre la “manera” de las cosas, es decir, “ce qu'on appelle *accident*” (cfr. A. Arnauld y C. Lancelot 1660: 30). Sin embargo, ya dentro del grupo, diferenciarán la clase de los *nombres sustantivos* refiriéndose a los que aparecen en el discurso sin depender de ningún otro tipo de palabras, con lo que la subdivisión se realiza desde una perspectiva semántica.

Ya en el S. XX, recogemos como una gramática especialmente representativa la de R. Lenz (1925²), quien divide las que llama *partes de la oración* en dos grupos: palabras que expresan conceptos frente a las que los reemplazan o los repiten. El llamado *sustantivo* estaría incluido dentro del grupo de las partes de la oración primarias, puesto que sería expresivo de conceptos. R. Lenz otorga una base logicista a las relaciones entre las partes de la oración. En lo que parece un precedente inmediato de los planteamientos del francés C. Bally, Lenz señala que existe una identificación clara entre las categorías lógicas (cualidad, sustancia y fenómeno) y las categorías gramaticales hasta el punto de que cuando el hablante opera un cambio en las categorías lógicas, este se traduce en un cambio de las gramaticales y en su función.

- 2) Morfológica: como hemos señalado en nuestras consideraciones generales sobre las caracterizaciones morfológicas de las categorías, suelen aparecer en definiciones que en las que se emplean

a la vez otros tipos de criterios. En los albores de la descripción gramatical del español, E. A. de Nebrija (1492 : 23) aparece bajo la denominación de *nombre* un grupo de palabras caracterizado por contener seis accidentes: calidad, especie, figura, género, número y declinación por casos.

G. Correas (1627 : 111) reduce el número de las partes de la oración a tres: nombre, verbo y partículas. El nombre es definido como la palabra con que se nombra a las cosas, que significa sustancia corporal o sin cuerpo y que puede estar solo en la oración (la mezcla de tipos de criterios resulta muy evidente). A todo esto se añaden rasgos morfológicos: género, posibilidad de acompañarse de artículos, número y casos.

- 3) Semántica: aunque como en muchos otros casos, los criterios aparecen mezclados, R. Seco utiliza rasgos de carácter semántico en la definición del sustantivo. Afirma que es la palabra que nombra todo aquello que existe, tanto si es real como imaginario. Para diferenciar el nombre concreto del abstracto, establece la matización de que cada sustantivo representa un conjunto de cualidades cuyo número dependerá de nuestro conocimiento del objeto (a más conocimiento, mayor concreción).
- 4) Sintáctica: A. Bello (1874), S. Gili Gaya (1961), M. Alonso (1968), RAE (1920, 1933, 1972), A. Briz (1989) y muchos otros autores del ámbito del español han reconocido la validez de argumentos de tipo sintáctico para justificar la definición del sustantivo aunque, también en la mayoría de los casos, este criterio se ha acompañado de otros diferentes. Quienes han defendido el empleo de las funciones sintácticas para definir esta categoría verbal, han mezclado este criterio con otros de diferente naturaleza. Independientemente de los criterios adicionales empleados, se localizan varias tendencias diferentes en la asignación de funciones al sustantivo:
 - a. Autores que definen el sustantivo por todas sus posibilidades funcionales, caso de RAE (1973 : 401) donde se le asignan los “oficios” de núcleo del sujeto, complemento predicativo en el predicado nominal, complemento del nombre (incluida la función de aposición), complemento del adjetivo, complemento del verbo y la capacidad de formar lo que denominan “modos adverbiales”. Aunque desde otro marco

teórico distinto, J. A. Martínez (1994b: 99–100) afirma que el sustantivo será la clase de sintagmas capaces de funcionar como sujeto, complemento o implemento léxico. Una asignación parcialmente similar a esta se encuentra en M^a A. Álvarez Martínez (1986: 152) cuando atribuye al sustantivo las funciones sujeto léxico, implemento, complemento y suplemento o en L. A. Hernando Cuadrado (1995: 111) cuando habla de sujeto (sin especificar si léxico o gramatical), implemento, complemento y suplemento.

- b. Autores que definen el sustantivo por las que consideran todas sus posibilidades funcionales. En este grupo se encuentra la propuesta de F. Marcos Marín, F. J. Satorre Grau y M^a L. Viejo Sánchez (1998: 103), que señalan que su función específica es la de núcleo del sintagma nominal.

Independientemente de los razonamientos esgrimidos por quienes han rechazado anteriormente la caracterización funcional de las categorías verbales, varias son las razones que sustentan la dificultad que supone definir las categorías según las funciones sintácticas. En primer lugar, el concepto de función sintáctica y los tipos de funciones que debe aceptarse como válidas cambian, incluso, de autor a autor. En este sentido, encontramos estudios en los que las funciones se ajustan a las tradicionalmente expresadas en RAE (1989 [1973]); otros en los que, si bien se mantiene la terminología tradicional, se reduce el número de las funciones sintácticas reconocidas como tales; por último, podemos encontrar autores concretos que prefieren términos y conceptos diferentes para hablar de función sintáctica y de sus tipos. Si partimos de la base de que, como decimos, ni el concepto ni la tipología de las funciones sintácticas son objeto de acuerdo general en la lingüística hispánica, difícilmente podremos definir las categorías verbales desde una perspectiva funcional.

Por otra parte, si identificamos que una unidad pertenece a una determinada categoría verbal por el desempeño de cierta(s) función(es) sintáctic(as) puede ocurrir, como de hecho ocurre, que unidades que normalmente desempeñan unas funciones sintácticas y que son, por ello, clasificadas dentro de una categorías verbal específica, desempeñen ocasionalmente una función asignada a otro grupo categorial. En estos casos, es necesario recurrir a mecanismos como el de la traslación para explicar la excepción. En suma, la traslación tiene su razón de ser desde el momento en que la definición de las categorías verbales se lleva a cabo atendiendo a las funciones sintácticas. En este punto, hemos

de reflexionar sobre otra cuestión: dado que, como hemos señalado líneas más arriba, no existe acuerdo en lo que respecta al número ni a la definición de las funciones sintácticas, la traslación se convierte en un mecanismo cuya aplicación variará en función de la caracterización funcional previa que cada autor realice con respecto a cada una de las categorías verbales.

De cualquier manera, se hace necesario establecer una definición de sustantivo que nos permita, finalmente, decidir sobre la pertinencia de una conexión tan estrecha entre funciones sintácticas y categorías verbales.

5.2. Definición de la categoría verbal sustantivo

Para acceder a una definición de sustantivo que podamos aceptar sin ambages, partiremos del concepto de categoría verbal ya expuesto. Tal y como afirmaba el autor rumano, hemos de situarnos en el ámbito de la teoría del lenguaje para estructurar la definición de cualquier concepto que se utilice en el análisis lingüístico. Desde esa perspectiva trataremos de abordar la definición de todas las que consideraremos categorías verbales, comenzando en este apartado con la sustantiva. En la línea de los argumentos del autor rumano, la definición de sustantivo que proponemos deberá ser aplicable al análisis de todas las lenguas históricas no debiendo, por esta misma circunstancia, contener rasgos de ninguna de ellas.

Haciéndose eco de la fenomenología recogida en los planteamientos de E. Husserl, E. Coseriu (1984: 17–19) define el sustantivo como lo que se concibe en sí (*Erfassung an sich*). Consideramos fundamental reparar en el uso del verbo “concebir” que lleva a cabo el autor rumano, ya que es lo que nos permite entender esta y el resto de las categorías verbales como productos de procesos de pensamiento que se dan en la mente del hablante. A esta definición añadiremos un rasgo más: entenderemos el sustantivo como lo que se concibe en sí sin que pueda, al mismo tiempo, ser concebido como cualificación de otro. De esta forma, las unidades o grupos de unidades no “son” ni pertenecen a ninguna categoría de forma aislada, sino que será el uso que el hablante haga del concepto al que aluden el que las hará formar parte de una categoría o de otra. ¿Dónde se identificará la categoría de la que forma(n) parte cada unidad(es) en cada caso concreto? En el nivel de la expresión textual. Consideraremos nivel de la expresión textual aquel en el que se conforman las expresiones que, una vez añadidos un ha-

blante, un oyente, un tiempo y un espacio concretos, se transformarán en porciones del hablar concreto que se vierte en la comunicación. Tal y como argumenta P. P. Devís Márquez (2000), el nivel de la expresión textual constituye el primer momento de abstracción de los enunciados del hablar. Será en ese nivel donde, como decimos, identificaremos la categoría en la que se inscribe una(s) determinada(s) unidad(es) y no en el nivel del hablar concreto por razones evidentes (las comunicaciones son únicas e irrepetibles y resulta imprescindible alcanzar un grado mínimo de abstracción que permita mantener la constitución lingüística de la expresión pero eliminar todo lo que la hace parte de la comunicación, convirtiéndola así en potencialmente comunicativa. Nos ubicamos en un lugar intermedio entre el nivel del sistema, ámbito de máxima abstracción donde las unidades concretas se sustituyen por huecos funcionales y esquemas de relaciones paradigmáticas y sintagmáticas y, por otro lado, el nivel del hablar concreto, donde el enunciado como unidad de comunicación nace y muere, constituyéndose, como decimos, en unidad parte de un proceso fugaz e irrepetible.

5.3. Caracterización de la categoría idiomática sustantivo en español

Para concretar este aspecto de nuestra exposición, hemos de partir de lo general y llegar paulatinamente hasta lo particular. En este sentido, nuestro primer paso será, obligatoriamente, la confirmación de que la categoría verbal sustantivo existe como categoría idiomática del español. Trataremos de averiguar si en las expresiones del español podemos afirmar que existen conceptos que aparezcan como en sí sin cualificar a su vez a otro elemento. La única condición que, pensamos, deben cumplir estos elementos es la de constituir unidades conceptuales que se relacionan entre sí en la expresión. Identificaremos un “en sí” (categoría verbal “sustantivo”) como aquello que constituye un todo del pensamiento que se relaciona como tal con la unidad verbal central de la expresión donde se ubique.

Aplicando estas consideraciones, en las expresiones siguientes se entenderían como representantes (siempre ocasionales) de la categoría idiomática “sustantivo” los segmentos señalados en cursiva:

La fruta resulta sana
Comer verdura es saludable
 No *me* parece bien *que te retrases tanto*

La gente de mi trabajo no ve con buenos ojos que los demás pidan vacaciones

El niño le dijo a su madre Que prefería ir al parque antes que hacer los deberes del colegio

¡Bah! No me parece una buena respuesta

Todas las unidades o grupos de unidades destacadas son concebidas, por el tipo de relación que establecen con el verbo junto al que aparecen, como “en sí”, como una unidad de pensamiento a la que se puede asociar un proceso, acción o estado. De esta forma comprobamos que el ser sustantivo en español no es un rasgo constante para la misma forma y no se corresponde necesariamente con una unidad léxica.

Por supuesto, el valor léxico de la unidad verbal que el hablante haya seleccionado para formar la expresión textual condicionará cuántas y qué tipos de relaciones puede mantener el citado verbo con sustantivos idiomáticos del español. De todas formas, la manera en que se relacione con los sustantivos e incluso la jerarquía de relaciones que se establezcan deberán ser analizadas en otro ámbito: el de las funciones sintácticas. Para determinar que *me* y *que te retrases tanto* constituyen representantes de la categoría idiomática sustantivo en español no será necesario determinar cuál de los dos sustantivos se relaciona de una forma más directa o más íntima con el verbo, sino que nos bastará con identificar estas formas como unidades conceptuales que se relacionan con el verbo y que, al mismo tiempo, no son concebidas por el hablante como cualificaciones de ninguna otra unidad conceptual.

Una vez establecido el proceso de identificación de los sustantivos en español, trataremos de esbozar un esquema de cuáles son las formas más usuales bajo las que se localizan. Podrían ser estas que presentamos a continuación, siempre teniendo en cuenta que su valor es meramente descriptivo.

1. Unidad aislada en forma de palabra. Dada la naturaleza de las categorías verbales ya explicada, la determinación de esta unidad aislada no estará sujeta a la identificación de rasgos formales y/o sintácticos. Por esta misma razón nos encontramos ante el grupo más extenso de todos. Como decimos, las unidades que, una vez contextualizadas, puedan ser identificadas como representantes de la categoría idiomática “sustantivo”, lo serán atendiendo únicamente a la definición del concepto de esta categoría verbal. Así, en los siguientes casos, deberán ser considerados representantes de la categoría “sustantivo” las unidades destacadas en negrita:

- a. *De funciona como nexo*
 - b. *Juan exclamó: ¡Ah!*
 - c. *Fumar perjudica seriamente*
2. Grupo de unidades entre las que no aparece la descripción de un modo del suceder. Ej:
- a. *Una buena comida es fundamental para una dieta sana*
 - b. *Mis vecinos tienen una casa muy grande*
 - c. *Demasiado trabajo perjudica la salud*
3. Grupo de unidades en el que aparece un verbo conjugado que expresa un modo del suceder.
- a. *Me gusta que los planes salgan bien*
 - b. *Dijo que vendría si le esperábamos*
 - c. *El juez le¹⁵ preguntó si estaba dispuesto a decir la verdad*

6. La categoría verbal adjetivo

6.1. Tipos de definiciones en la lingüística hispánica

De igual forma que el sustantivo, el adjetivo en español ha sido objeto de definiciones estructuras en torno a diversos tipos de criterios:

1. Lógico. Se define el nombre adjetivo como el que significa los accidentes y acompaña, por ello, al nombre sustantivo,¹⁶ o bien como el nombre que significa calidad y propiedad no pudiendo aparecer sin sustantivo en la oración (cfr. G. Correas 1627: 113). A. Arnauld y C. Lancelot (1660: 30) agrupan, como mencionamos en el apartado dedicado al sustantivo, sustantivos y adjetivos bajo el grupo de los nombres Sin embargo, ya dentro del grupo, diferenciarán la clase de los *nombres adjetivos* refiriéndose a los que aparecen en el discurso dependiendo de nombres sustantivos.

¹⁵ La conjugación pronominal átona merece, pensamos, una reflexión pormenorizada en lo que respecta a su relación con las categorías verbales. En este sentido, parece necesario diferenciar entre los representantes de las mismas que portan un valor referencial y aquellos cuya referencia se ubica en la situación de habla concreta

¹⁶ Cfr. A. Arnauld y C. Lancelot (*ibid.*).

2. Morfológico: el empleo de rasgos morfológicos en la definición del adjetivo se localiza en buena parte de las gramáticas dedicadas al español. En algunos casos se recurre a rasgos comunes como la concordancia generalizada de género y número con el sustantivo, mientras que en otros estudios la morfología adquiere mayores dimensiones.¹⁷ Además, se ha querido diferenciar morfológicamente el adjetivo del sustantivo porque el adjetivo, por sí solo, resulta incapaz de asumir presentadores. De hecho, cuando los asume se considera sustantivado. Además, se le asignan al adjetivo como rasgos morfológicos la capacidad de asumir grado y de concertar en género y número con el sustantivo. Un problema paradójico lo encontramos cuando se hace referencia al género neutro. En español, los sustantivos carecen de la posibilidad de asumir este género; sin embargo, podemos encontrar adjetivos asociados al neutro mediante la adición de la unidad *lo*. Ej.: *lo grande*. En estos casos, la unidad primitivamente adjetiva vuelve a considerarse sustantivada. En estos casos no parece aconsejable emplear como causa de sustantivación la aparición del neutro junto al adjetivo cuando se niega expresamente la posibilidad de que los sustantivos asuman el género neutro.
3. Sintácticos. En otros casos (cfr. E. Alarcos 1994:60) se aboga por una definición del adjetivo considerada como netamente sintáctica y se le asignan las funciones de adyacente del sustantivo y atributo. Sin embargo, cuando E. Alarcos aborda el tratamiento de las que llama “nominalizaciones del adjetivo”, les confiere dos rasgos: el primitivo adjetivo pasa a desempeñar funciones inicialmente asignadas al sustantivo (sujeto explícito y complemento directo sin preposición), y también adquiere la posibilidad de mezclarse con el artículo y alcanzar el género neutro. Comprobamos, pues, que los rasgos morfológicos continúan siendo un factor fundamental.
4. Semánticos. Como rasgo semántico mayoritario, se ha empleado la dependencia significativa del adjetivo con respecto del sustantivo, hasta el punto de que cuando el adjetivo aparece sin acompa-

¹⁷ Así, E. Carratalá (1980) distingue entre tres tipos de categorías lingüísticas: formales, accidentales y funcionales. Las formales se corresponden, en palabras del propio autor, con las tradicionales partes de la oración junto con la interjección y algunos tipos de unidades añadidos (verboides, pronombres, puntualizadores, inclusores y conectores (de coordinación y subordinación), analizados todos con respecto a su estructura morfológica.

ñar al sustantivo, se justifica de dos formas posibles: 1) el sustantivo se sobreentiende como elidido, por lo que el adjetivo sigue conservando su filiación categorial, o 2) el adjetivo se considera sustantivado. Frente a esto, encontramos en numerosos estudios un rasgo léxico que justifica la inclusión del adjetivo dentro del grupo de las tradicionales partes de la oración: el contener un significado léxico, comprobable en el diccionario.

6.2. Definición de la categoría verbal adjetivo

E. Coseriu (1984: 17–19) define el adjetivo como lo que se concibe en otro (*Erfassung auf einem anderen*). De otro modo, debemos considerar como adjetivo todo lo que suponga la ampliación de la información que se ofrece con respecto a algo concebido como sustantivo en una lengua concreta. Esta especificación contribuirá a que el concepto expresado en el sustantivo se matice más o menos, dependiendo de la adjetivación seleccionada por el hablante para construir su enunciado. Así, deberemos evitar identificar el ser adjetivo con la pertenencia a una determinada clase léxica, desde el momento en que las adjetivaciones, entendidas como cualificaciones de lo sustantivo, podrán expresarse de muy diferentes maneras en las distintas lenguas.

6.3. Caracterización de la categoría idiomática adjetivo en español

Es importante señalar en este punto que la cualificación debe entenderse como una ampliación de información que contribuye a conformar una nueva elaboración del pensamiento, expresada en su totalidad en la expresión textual conformada y lista para comunicar. La cualificación de lo sustantivo en español se puede describir, en líneas generales, siguiendo esquemas de formación análogos a los establecidos para el sustantivo:

1. Unidad aislada en forma de palabra. De la misma manera que en el caso del sustantivo, la determinación de esta unidad aislada no estará sujeta a la identificación de rasgos formales y/o sintácticos, sino únicamente por el tipo de concepción que transmiten en el contexto en el que se insertan. Por esta misma razón nos encontramos ante el grupo más extenso de todos. Así, en los siguien-

tes casos, deberán ser considerados representantes de la categoría “adjetivo” las unidades destacadas en negrita:

- a. Una buena comida *es **fundamenta***
 - b. La policía actuó ***rápida***
 - c. El problema que me planteas se presenta ***difícil***
 - d. Las personas no se vuelven ***buenas*** sin más
2. Grupo de unidades entre las que no aparece la descripción de un modo del suceder. Ej:
- d. Te quedaste **con las ganas**
 - e. La policía actuó ***con rapidez***
 - f. El problema que me planteas no parece ***de fácil solución***
 - g. El casero puso a su inquilina ***de patitas en la calle***
3. Grupo de unidades en el que aparece un verbo conjugado que expresa un modo del suceder.
- h. Te quedaste ***con las ganas de decirle lo que pensabas***
 - i. La policía actuó ***como estaba previsto***
 - j. Estuviste ***a un paso de decirle lo que pensabas***
 - k. El director aceptó la propuesta ***encantado de que se la hubieran hecho***
 - l. Las personas no se vuelven ***como uno desearía*** sin más

De los tres grupos analizados parece que, como hemos adelantado en líneas precedentes, el más profuso es el de las unidades en forma de palabra. En segundo lugar, encontramos los grupos donde no aparece la expresión de un modo del suceder y, por último, aquellos donde sí aparece. Es importante destacar que en los ejemplos seleccionados todas las cualificaciones de conceptos aprehendidos como sustantivos se llevan a cabo a través del modo del suceder de cada expresión, esto es, a través del verbo. En el siguiente apartado diferenciaremos entre adjetivo y adverbio como categorías idiomáticas del español.

7. La categoría verbal adverbio

7.1. Tipos de definiciones en la lingüística hispánica

1. Lógica. A. Arnauld y C. Lancelot (*op.cit.*: 91–92) defienden la inclusión del adverbio dentro del grupo de los nombres, justificándolo con dos razones: 1) aparecen acompañados de artículo (*le dedans, le dehors, au dedans, au dehors*), y 2) pueden regir un genitivo (*au dedans de la maison, au dessus du toit*). Sin embargo, estos razonamientos no guardan relación con la definición logicista que estos autores dan sobre el nombre (recordemos que por “nombres” entienden las palabras que hacen referencia a los objetos del pensamiento y a la manera de las cosas). Si, como aseguran, el adverbio pertenece al grupo de los nombres, las razones deben argumentarse desde la perspectiva de la definición, y no añadiendo motivos de tipo morfológico o sintáctico.
2. Morfológica. El rasgo morfológico que se ha utilizado con mayor profusión en la definición de la categoría adverbio ha sido el de su invariabilidad. Pese a todo, se caracteriza por ser una categoría donde los rasgos morfológicos se han empleado siempre de forma secundaria, cuando se han usado; normalmente se ha preferido emplear un criterio considerado sintáctico.
3. Sintáctica. Ya V. Salvá (1831: 497) alude a razones de tipo sintáctico para diferenciar los adverbios de las preposiciones: “Los adverbios se diferencian esencialmente de las preposiciones, como se notó en las páginas 287 y 288, lo que no impide que las partículas BAJO y SOBRE sean una cosa y otra, pues dada una frase se conoce al instante la función que desempeñan. Cualquiera las calificará sin titubear de adverbios en SE LO EXPLICABA TAN BAJO QUE APENAS LE ENTENDIÓ; SOBRE SER MUY TARDE, AÚN PRACTIQUÉ LA DILIGENCIA”. Esta concepción funcional se repite en numerosos autores y llega hasta obras recientes dedicadas al español en boca de autores como E. Alarcos (1972 [1962]: 226), si bien en su asignación particular de funciones sintácticas al adverbio reconoce la existencia de ciertas “dificultades”: “Para que llamemos adverbio a determinadas unidades, es necesario que en la oración exista una función en la que ellas solas puedan actuar autónomamente, es decir, sin requerir la presencia de otros signos que indiquen tal función. Si se mantiene el término “adverbio” como designación de una clase funcional

de unidades, sólo podrá aplicarse a aquellas que cumplan estas condiciones: ser signos mínimos y cumplir sin la adjunción de índices funcionales la función que hemos llamado de aditamento. Otras secuencias no mínimas pueden actuar como aditamento, pero ya no pueden llamarse adverbios, puesto que están constituidas por varios elementos: unos, que pueden ser autónomos en otras funciones, otros cuyo papel es indicar precisamente la función de aditamento”. Esta caracterización funcional aparece de distinta forma en E. Alarcos (1994 : 128), donde se señala que “en principio” el adverbio funcionará como adyacente circunstancial del verbo. La confusión parte, como podemos comprobar, de la asignación previa de unas u otras funciones (en el caso de Alarcos, claramente privativas) a las diferentes categorías.

4. Semántica. R. Seco (1953 : 115) define al adverbio como la palabra que califica o determina al verbo o a las palabras atributivas. Establecerá dos grupos: calificativo y determinativo. En la misma línea, S. Gili Gaya (1961 : 101) lo define como la clase de palabras predominantemente expresiva de conceptos, dependiente y que depende de adjetivos o de verbos. En RAE (1920 : 133) el adverbio aparece como la parte de la oración que califica o determina la significación del verbo o la del adjetivo e incluso la de otros adverbios.

7.2. Definición de la categoría verbal adverbio.

E. Coseriu (*op.cit.* : 17–19) lo define como lo que se concibe en un suceso o proceso (*Erfassung auf einem Vorgang*). De otro modo, el adverbio supone una restricción (especificación de información) con respecto al modo del suceder (verbo) junto al que aparece en cada expresión textual. En este sentido, es fundamental diferenciar con nitidez entre lo que debe entenderse por adjetivo y lo que constituye la esencia de la categoría adverbio, en el sentido de que las cualificaciones expresadas por los representantes de estas categorías presentan direcciones distintas: el adjetivo las refiere al sustantivo mientras que el adverbio las refiere al verbo. Sin embargo, ambos tienen en común, como cualquier categoría verbal de la que deseemos identificar representantes, la necesidad de relacionarse con el resto de representantes de categorías a través de un modo del suceder, sin el que no se podrá constituir una expresión, como tal, comunicable. En este sentido, el reconocimiento expreso de

la filiación categorial de una unidad o grupo de unidades de una lengua concreta pasará por el correcto conocimiento de los contenidos actualizables en dicha(s) forma(s). Así, la compatibilidad semántica que dentro de una lengua manifiesten la cualificación expresada con, por ejemplo, los representantes del sustantivo que se localicen en la misma expresión, serán determinantes para establecer la vinculación de la cualificación al sustantivo o, en su defecto, al modo del suceder. Así, en:

- 1) El atleta llegó **cansado**
- 2) El atleta llegó **rápidamente**
- 3) El atleta llegó **sin ganas**

Todos los segmentos destacados constituyen especificaciones del sustantivo idiomático del español “El atleta”, ya que se refieren a cualidades susceptibles de ser semánticamente asumidas por lo significado por la unidad sustantiva. Sin embargo en:

Los segmentos destacados especifican informaciones únicamente relacionables con el modo del suceder expresado por el verbo, sin que se pueda establecer relación de contenidos compatibles entre los sustantivos que aparecen y las especificaciones dadas por estas unidades en negrita. Deben, por ello, ser consideradas adverbios idiomáticos del español.

De esta necesaria distinción se deriva la conclusión de que es posible utilizar en la identificación de los representantes de la categoría adverbio en español, el mismo esquema descriptivo de combinaciones que hemos empleado en el caso del adjetivo y del sustantivo. Estableceríamos, pues, tres grandes grupos de adverbios:

1. Unidad aislada en forma de palabra.
 - e. El secuestro se resolvió **felizmente**
 - f. El problema que me planteas **ya** se resolvió
 - g. **No** quiero más excusas
2. Grupo de unidades entre las que no aparece la descripción de un modo del suceder. Ej:
 - ///. Te quedaste **cerca de la meta**
 - ///. Los acontecimientos sucedieron **con rapidez**
 - o. Roma no se construyó **en dos días**

3. Grupo de unidades en el que aparece un verbo conjugado que expresa un modo del suceder.

- p* Iremos al parque **cuando te comas la merienda**
q. Nadie irá al mercado **si siguen subiendo los precios**
r. Todo sucedió **como estaba previsto**

A diferencia de la concepción semántica tradicional del adverbio, se considerarán representantes de esta categoría en español solamente los que expresen información de tiempo, modo (no relacionable con sustantivos que aparezcan en la misma expresión) y lugares. Informaciones como las tradicionales finalidad, causa, consecuencia y concesión se entenderán como modos de relación entre sustantivos coexistentes en la misma expresión textual. La apódosis condicional se entenderá como una forma modal relacionada con el modo del suceder expresado en la prótasis. Así en *q*, el segmento señalado en negrita describe la manera en que se producirá (o, en este caso, dejará de producirse debido a la negación explícita) la acción expresada por el modo del suceder. Las prótasis condicionales expresan, en definitiva una manera necesaria en la que se desarrolla el modo del suceder junto al que aparecen.

8. La categoría verbal “verbo”

8.1. Tipos de definiciones en la lingüística hispánica

Ya desde la gramática de Nebrija encontramos definiciones del verbo que comprenden rasgos morfológicos (este autor llega a distinguir ocho “accidentes”: especie, figura, género, modo, tiempo, número, persona y conjugación). Más adelante en el tiempo, los rasgos morfológicos comenzarán a utilizarse junto con otros tipos de rasgos. Sirva como ejemplo la definición del verbo que realizan F. Marcos Marín, F. J. Satorre Grau y M^a L. Viejo Sánchez (1998: 195) como el tipo de unidades susceptible de tener flexión de tiempo, modo, aspecto, número y persona y funciona como núcleo del sintagma verbal.

De cualquier manera, el criterio más utilizado a la hora de definir qué va a entenderse por verbo en los estudios dedicados al español ha sido, una vez más, el considerado sintáctico. Además, es el único tipo de clases de palabras, partes de la oración, etc., donde se detecta cierto grado de consenso en lo que respecta a la asignación de la función sintáctica que va a servir para identificarlo. Independientemente del término

utilizado, se reconoce al verbo cierta preeminencia en la constitución de la tradicional oración, de forma que no podremos determinar la existencia de una oración si no existe una forma verbal que aparezca vertebrándola. Incluso autores como E. Alarcos Llorach (1994) rechazan la concepción binaria de la oración que muchos autores habían mantenido y llegan a entender el sujeto (ya sea gramatical o léxico) como uno de los adyacentes del verbo. En la misma línea de pensamiento situamos las conclusiones de J. A. Martínez (1994b:97) en las que se asigna al verbo la función de núcleo oracional o las de L. Hernando Cuadrado (1995) que, dentro de lo que denomina “esquema sintagmático”,¹⁸ reconoce el verbo como unidad básica susceptible de aparecer acompañada por adyacentes. En la mayor parte de los casos, la razón principal por la que se otorga al verbo esta preeminencia con respecto al resto de las categorías es que el verbo contiene en su estructura la relación predicativa entre el lexema y los morfemas de persona y número. De nuevo volvemos a encontrar definiciones de categorías fundamentadas, en última instancia, en rasgos de carácter intralingüístico. Recordemos que es precisamente el uso de este tipo de rasgos el que invalida las definiciones de las categorías como universales y, con ello, como verdaderas definiciones de conceptos.¹⁹

8.2. Definición de la categoría verbal verbo

E. Coseriu (*ibid.*) define el verbo como lo que se concibe como proceso, suceso en el tiempo, incluido el no suceso o estado.²⁰ Esta definición, no sólo de la categoría verbo sino, incluso, del propio concepto de categoría verbal que presenta, ha encontrado un amplio eco entre diferentes autores. Así, en V. Báez San José (1995:68) y en V. Báez San José y M^a P. Garcés (2000:237) se parte de los significados categoriales del autor rumano, si bien se introducen algunas modificaciones. En el caso del verbo, se define como lo concebido como un modo particular del suceder. Para estos autores, todo suceso es el contenido de un acto de hablar, siendo el verbo junto con las variables intralingüísticas

¹⁸ Recordemos que para este autor la unidad mínima de comunicación es el enunciado, y el esquema sintagmático será la forma en que el enunciado se presenta.

¹⁹ Debemos mencionar que ha habido un nutrido grupo de autores que, por diferentes argumentos, han rechazado la caracterización funcional de las categorías. Para una revisión crítica de sus teorías, cfr., N. Campos Carrasco (2003).

²⁰ “Erfassung als Vorgang, Prozess in der Zeit, einschließlich NichtGeschehen oder Zustand.”

que exige, el que informa sobre el tipo de suceso descrito en cada acto. Mantendremos esta definición para seguir adelante con nuestro trabajo.

8.3. Caracterización de la categoría idiomática verbo en español

De la misma manera que en las demás categorías, después de determinar la definición del verbo trataremos de verificar de cuántas formas se manifiesta esta categoría en español delimitando con ello los esquemas morfológicos bajo los que se localiza la categoría idiomática verbo. En este sentido, podemos identificar varios esquemas generales:

1. Verbo como forma que presenta variación de tiempo, aspecto, persona, número y voz. En adelante, llamaremos a este tipo de formas “verbo conjugado” Este grupo puede, a su vez, dividirse en dos:

- 1.1. Verbo conjugado que, al mismo tiempo, manifiesta concordancia de persona y número con uno de los sustantivos que aparece en su mismo contexto. Una vez diferenciado este grupo, emplearemos el tradicional esquema de tiempos y modos verbales para subdividir las formas en grupos más reducidos. Ej.:

*La casa **tiene** goteras*

*Los vecinos no **manifiestan** demasiado interés por el asunto*

*Quizás los miembros de la comisión ya **hayan terminado de escribir** su propuesta*

*Los herederos no **esperaban** que el testamento les dejase fuera de la herencia*

*Si los jefes hubieran mantenido otra actitud, los empleados no **habrían ido** a la huelga*

- 1.2. Verbo conjugado que no manifiesta concordancia de persona y número con ningún sustantivo de los que puede aparecer en su mismo contexto. Ej.:

***Encontrarán** el hotel al final de esta calle*

*En aquel pueblo **había** muchos vecinos afectados por el buracán*

2. Verbo como forma que no presenta variación de persona y número. Este tipo de formas se denominará “verbo no conjugado”.

Dentro de este apartado, no parece haber ninguna dificultad para utilizar la tradicional diferenciación entre infinitivo, gerundio y participio en todas sus formas (simples, compuestos, activos, pasivos) en lo que sería la subdivisión del grupo.

9. Conclusiones

Varias son las conclusiones que podemos establecer después de todo lo anteriormente expuesto:

1. El número, tipos y definiciones de las categorías verbales establecidas desde la lingüística hispánica adolecen de la homogeneidad deseable en la definición de cualquier concepto científico.
2. Es posible defender la existencia de cuatro categorías verbales: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio.
3. La definición de cada categoría debe permanecer en el plano de la teoría del lenguaje, de manera que no tome elementos particulares de ninguna lengua concreta (p. ej. morfológicos) pero sirva para hacer de las categorías instrumentos de análisis en cualquier lengua.
4. Es necesario diferenciar entre la definición de las categorías y la identificación de sus representantes en las distintas lenguas. A tal objeto, adoptaremos la distinción coseriuana entre categorías verbales y categorías idiomáticas.
5. No todas las categorías verbales tienen por qué verse representadas en todas las lenguas susceptibles de ser analizadas, sin que ello invalide su utilidad como concepto lingüístico.
6. En español podemos considerar como categorías idiomáticas las de sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio.
7. A partir de la afirmación anterior y mediante el análisis directo, podemos determinar esquemas formales generales bajo los que se materializa cada una de estas categorías idiomáticas.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, E. (1972 [1962]): ¡Lo fuertes que eran! In: *Estudios de gramática funcional*, Madrid: Gredos. 178–191.
- Alarcos Llorach, E. (1994): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alcina Franch, J. & J. M. Blecua (1975): *Gramática español*. Barcelona: Ariel.
- Alonso, M. (1968): *Gramática del español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Alonso del Río, J. (1963): *Gramática española*. Madrid: Giner.

- Álvarez Martínez, M. A. (1986): Sustantivo, adjetivo y adverbio: caracterización funcional. *Verba* 13: 143–161.
- Arnauld, A. & C. Lancelot (1966 [1660]): *Grammaire générale et raisonnée ou La Grammaire de Port-Royal*. Stuttgart–Bad Cannstatt: F. Fromman Verlag (Günter Holzboog). Édition critique présentée par H. E. Brekle, nouvelle impression en facsimilé de la troisième édition de 1676.
- Báez San José, V. (1995): Determinación, predicación y el problema del sujeto. In: *Homenaje al profesor Félix Monge*, Madrid: Gredos. 53–70.
- Báez San José, V. & M. P. Garcés Gómez (2000): Criterios iniciales y primeros resultados en la elaboración de un lexicón de los adjetivos calificativos en español. In: *En torno al sustantivo y al adjetivo en español actual. Aspectos cognitivos, semánticos, (morfo)sintácticos y lexicogenéticos*, Madrid: Lingüística Iberoamericana. 233–26.
- Bello, A. (1974⁷): *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Sopena Argentina. Ed. corregida y aumentada con prólogo y notas de N. Alcalá-Zamora y Torres.
- Benot, E. (1991 [1910]): *Arte de hablar. Gramática filosófica de la lengua castellana*. Barcelona: Anthropos.
- Briz, A. (1989): *Sustantivación y Lexicalización en español (la incidencia del artículo)*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Bursill-Hall, G. L. (1971): *Speculative Grammars of the Middle Ages*. The Hague: Paris.
- Campos Carrasco, N. (2000): Sobre la caracterización funcional de las categorías verbales en las gramáticas del español. In: *Documentos de Español Actual*, Turku: Finlandia. 25–38.
- Campos Carrasco, N. (2003): *La traslación sintáctica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Carratalá, E. (1980): *Morfosintaxis del castellano actual*. Barcelona: Labor.
- Correas, G. (1984 [1627]): *Arte kastellana*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Introducción, edición y notas por M. Taboada Cid.
- Coseriu, E. (1967² [1955–1956]): *Determinación y entorno. Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1977): Significado y designación a la luz de la semántica estructural. In: *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos. 185–209. Versión española de M. Martínez Hernández revisada por el autor.
- Coseriu, E. (1977 [1973]): La “situación” en la lingüística. In: *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid: Gredos. 240–256.
- Coseriu, E. (1981): *Lecciones de Lingüística General*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (1984): *Funktionelle Syntax. Vorlesung gehalten in Sommersemester 1983*. Tübingen: Nachschrift von Heinrich Weber.
- Coseriu, E. (1987² [1972]): Sobre las categorías verbales (“partes de la oración”). In: *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos. 50–79.
- Coseriu, E. (1987² [1973]): Semántica y gramática. In: *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos. 128–147.
- Coseriu, E. (1987² [1976]): El estudio funcional del vocabulario. In: *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos. 206–238.

- Coseriu, E. (1989): Principes de syntaxe fonctionelle. *Travaux de Linguistique et de Philologie* XXVII: 5-46.
- Devís Márquez, P. P. (2000): *Fundamentos teóricos básicos de morfología y semántica oracionales*. Málaga: Ágora.
- Feldman, D. (1976): *Gramática empírica del español*. Madrid: Playor.
- Gili Gaya, S. (1985¹⁵): *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf S. A.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (1985): Sobre las categorías, las clases y la transposición. *Contextos* III/5: 75-111.
- Hadlich, R. L. (1973): *Gramática transformativa del español*. Madrid: Gredos.
- Hernando Cuadrado, L. (1995): Sobre categorías y funciones en español. *Revue de Linguistique Romane* 233-234, 59: 99-116.
- Lenz, R. (1925²): *La oración y sus partes*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Marcos Marín, F. (1980): *Curso de gramática española*. Madrid: Cincel.
- Marcos Marín, F., F. J. Satorre Grau & M. L. Viejo Sánchez (1998): *Gramática Española*. Madrid: Síntesis.
- Martínez, J. A. (1994a): *Funciones, categorías y transposición*. Madrid: Istmo.
- Martínez, J. A. (1994b): *Propuesta de gramática funcional*. Madrid: Istmo.
- Morera, M. (1994): La filiación categorial de la preposición. *Verba* 21: 241-256.
- Nebrija, E. A. d. (1980 [1492]): *Gramática castellana, estudio y edición de A. Quilis*. Madrid: Editora Nacional.
- Pottier, B. (1971²): *Gramática del español*. Madrid: Alcalá S. A. Versión española de A. Quilis, ed. Reestructurada.
- RAE (1920): *Gramática castellan*. Madrid: Perlado Páez y Compañía.
- RAE (1962): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. Nueva edición reformada, de 1931.
- RAE (1989 [1973]): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Robins, R. H. (1969²): *A Short History of Linguistics (Second edition)*. London: Longman.
- Rojo, G. (1994): Estado actual y perspectivas de los estudios gramaticales de orientación funcionalista aplicados al español. *Verba* 21: 7-23.
- Rojo, G. & T. J. Juliá (1989): *Fundamentos del análisis sintáctico funcional*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Salvá, V. (1988 [1831]): *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla*. Madrid: Arco-libros. Estudio y ed. de M. Lliteras.
- Seco, M. (1980¹⁰ [1953]): *Manual de gramática española*. Madrid: Aguilar. Rev. y ampliado por M. Seco.
- Seco, M. (1982): *Gramática esencial del español: introducción al estudio de la Lengua*. Madrid: Aguilar.
- Stockwell, R. P., J. D. Bowen & J. W. Martin (1969): *The Grammatical Structures of English and Spanish*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Trujillo, R. (1979): *Elementos de semántica lingüística*. Madrid: Cátedra.

LES TERMES JURIDIQUES FRANÇAIS ET SLOVAQUES DU POINT DE VUE DE LEUR FORMATION ET DE LEUR MOTIVATION

KATARÍNA KUPČIOVÁ

Université de Prešov
Námestie legionárov 3
080 01 Prešov
Slovaquie
kkupciha@unipo.sk

Abstract: The paper focuses on a highly specific lexical field of juridical terminology. The analysis of the word-formation process, which is generally called compounding, takes into consideration two types of coining new words in French, “proper” and “improper” compounding. These two types are compared to their Slovak equivalents in order to investigate differences in their motivation.

Keywords: juridical terminology, word-formation, compound, compounding, intra-linguistic motivation

Dans le grand groupe des mots construits, motivés de manière intra-linguistique, les composés faisant partie de la terminologie juridique sont au centre de notre intérêt. Avant d’aborder leur analyse, il convient de se poser une question fondamentale et, naturellement, d’y donner une réponse satisfaisante. Qu’est-ce qu’un mot composé en français ?

Même si les avis des spécialistes divergent à ce propos, ils constatent tous que dans les composés proprement dits, « on reconnaît au moins deux mots pouvant fonctionner de manière autonome, dans un énoncé français, comme mots simples ou dérivés [...] »¹. Ce critère, purement formel à notre sens, est également applicable aux groupes de mots ayant un degré de lexicalisation très élevé et exprimant une notion unique qui sont extrêmement fréquents dans de diverses terminologies.

¹ H. Mitterand : *Les mots français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981 : 48.

A titre d'exemple, indiquons les termes juridiques comme *détention provisoire, information judiciaire, légitime défense, partie civile, juge d'instruction, tribunal de grande instance, mise en examen, acte sous seing privé* et autres.

Les différentes interprétations de ce phénomène linguistique sont présentées de façon instructive dans l'ouvrage de Vlasta Křečková *Création de dénominations en français contemporain* doté d'une impressionnante liste de références bibliographiques témoignant de la richesse des publications consacrées aux procédés de formation de mots durant les dernières décennies du 20^e siècle.

En partant des critères admis en général, basés sur les deux procédés de formation de mots, à savoir les procédés morpho-syntaxique et syntaxique, Křečková sépare les composés proprement dits des dénominations issues de la formation syntaxique. Elle propose sa propre répartition qui diffère de celle adoptée par *Le Bon usage*. Ainsi, dans les composés proprement dits, elle ne distingue que les structures suivantes :

- **verbe + substantif** (*lave-vaisselle, lèche-vitrines...*)
- **substantif + substantif** (*porte-fenêtre, auteur-compositeur, sac-poubelle, assurance-maladie...*) pour les **substantifs**, et, en ce qui concerne les **adjectifs**,
- des composés de deux, éventuellement de trois radicaux adjectivaux (*comicojudiciaire, franco-algérien, comicosurréalisticotragique*) et
- des composés dont l'un des éléments est un complément d'objet subordonné au verbe (*hormonodépendant, veinotonique...*)².

Par contre, les noms formés d'après le modèle **préposition/adverbe + nom** (*contre-allée, controdre, sous-bail, non-droit* etc.³) ne sont pas considérés comme des composés par Křečková.

Pour notre part, nous avons décidé de nous conformer au classement du Bon usage, parce qu'il nous semble que les noms comme par ex. *non-lieu* ou *contrevérité*, résultant de la jonction respectivement d'un adverbe et d'une préposition et d'un substantif, forment des unités autonomes du point de vue sémantique, ainsi que du point de vue morphologique. Leur forme graphique, *non* suivi d'un trait d'union et *contrevérité* orthographiée comme un mot simple, permet aussi d'affirmer qu'il s'agit de composés proprement dits.

² V. Křečková: *Tvorenie pomenovaní v súčasnej francúzštine*, Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2000 : 77–78.

³ M. Grevisse : *Le Bon usage*, Paris : Duculot, 1986 : 257.

Dans l'enrichissement du lexique en français contemporain, la composition proprement dite, procédé morpho-syntaxique de formation de mots nouveaux, joue vraisemblablement un rôle moins important que la formation syntaxique produisant ce que certains auteurs appellent des composés impropres. Notre corpus, bien qu'il soit loin d'être exhaustif, dévoile cette tendance, constatée par plusieurs linguistes⁴.

Par le procédé syntaxique sont créées des unités lexicales, caractéristiques pour les terminologies, dont la structure correspond à un syntagme qui dénomme une notion unique. Eu égard à la multitude des termes employés pour désigner ces formations et au classement qui, parfois, manque de clarté—H. Mitterand, dans le cadre des types grammaticaux de composition, indique par ex. le type **nom + nom** et également le type **nom + préposition + nom** ou encore **nom + adjectif**⁵—, il nous paraît légitime d'utiliser, en opposition aux composés proprement dits, le terme de composés impropres. Certes, c'est une simplification, mais elle permet de diviser l'ensemble des unités lexicales formées de deux, éventuellement de plusieurs mots et exprimant une notion unique en deux parties qui, par la suite, peuvent être décrites de façon plus nuancée.

Les composés impropres, issus du procédé syntaxique de formation de mots nouveaux, selon le *Bon usage*⁶ résultent

1. de la **nominalisation d'un syntagme ou d'une phrase** (*un enjeu, un rouge-gorge, le savoir-faire ; un laissez-passer, le sot-l'y-laisse, le sauve-qui-peut...*)

2. du **figement d'un syntagme** (*mainmorte, rond-point, arc-en-ciel* pour les syntagmes nominaux ; *bienveillant, voici, avant-bier, hormis, lorsque* etc., pour les autres

ou bien, il s'agit

3. des **locutions**, suites de mots qui sont séparés par des blancs dans l'écriture et qui forment pourtant des unités lexicales parmi lesquelles sont classées les locutions nominales du type *chemin de fer, machine à laver, bande dessinée*, nombreuses dans notre corpus, comme *commis d'office, cour d'appel, cour des comptes, juge d'instruction, garde-à-vue, mise à l'épreuve, mise en examen, mise en accusation, procès-verbal, huis-clos, semi-liberté* etc.

Notre principale source de matériel linguistique, à savoir *Les 200 mots clefs*, ouvrage publié dans la collection *Les guides de la justice par le Ministère*

⁴ Cf. V. Křečková : *Tvorenie pomenovaní...*, *op.cit.* : 76.

⁵ *Ibid.* : 51–52.

⁶ M. Grevisse : *Le Bon usage*, *op.cit.* : 260–262.

de la *Justice français*, montre une faible proportion de mots formés par la composition proprement dite. Sur les cinq modèles de noms composés, c'est-à-dire

1. **verbe + objet direct**
2. **verbe + sujet**
3. **préposition/adverbe + nom**
4. **nom + complément juxtaposé**
5. **noms coordonnés**

figurant dans *Le Bon usage*, deux seulement sont représentés en tout. Le *non-lieu*, résultat de la jonction **adverbe + nom** (un seul exemple), *dommages-intérêts*, *saisie-attribution* et *saisie-vente*, trois exemples des **noms coordonnés**.

Dans la création des termes juridiques, le procédé syntaxique apparaît comme beaucoup plus productif, fournissant ainsi un nombre considérable de composés impropres.

Le modèle **nom + préposition de + nom**, locution nominale selon *Le Bon usage*, y est fréquent. Cette structure est typique pour la dénomination des juridictions d'un ordre supérieur, éventuellement des juridictions spécialisées, comportant le terme *cour* déterminé par un deuxième nom introduit par la préposition *de* : *cour d'appel*, *cour d'assises*, *Cour de cassation* ; *cour des comptes*. Le cas de certains tribunaux concrets est identique. Le terme *tribunal* est suivi d'un déterminant formé de la **préposition de + nom** : *tribunal d'instance*, *tribunal de police*, *tribunal de commerce*, *tribunal des conflits*. Quelques termes désignant des ordres ou décisions de magistrats sont formés de façon analogique : *mandat d'arrêt*, *mandat de comparution*, *mandat de dépôt*.

La préposition *à* entre dans la composition impropre des termes juridiques nettement moins souvent. En fait, nous n'avons trouvé que quatre termes dans lesquels elle introduit le second nom : *garde-à-vue*, *mise à l'épreuve*, *témoign à charge*, *témoign à décharge*.

La même constatation est valable pour la préposition *en*, présente dans les termes suivants : *mise en accusation*, *mise en demeure*, *mise en examen*.

Dans notre corpus, l'ensemble le plus important de termes juridiques, ayant la structure **nom + adjectif** (postposé, rarement antéposé), témoigne de la vitalité de ce modèle en français contemporain. Conformément au classement du *Bon usage*⁷ nous le mentionnons dans le cadre des unités lexicales issues du procédé syntaxique en notant qu'il est cependant nécessaire de les séparer des composés résultant du fige-

⁷ M. Grevisse : *Le Bon usage*, *op.cit.* : 261, exemple *bande dessinée*.

ment d'un syntagme (*nue-propriété, semi-liberté, huis-clos*). La lexicalisation des syntagmes a atteint un tel degré qu'elle permet de distinguer une différence sémantique nette entre une *personne morale* et une *personne physique* ou encore entre un *tribunal correctionnel* et un *tribunal administratif*. Ce type de dénominations que certains auteurs appellent « *locutions nominales, unités lexicales graphiquement complexes, lexies complexes, synapsies*⁸ » etc. est essentiel dans les terminologies. A titre d'exemple, citons *acide borique, chlorure ferreux, angle facial, vésicule biliaire, fraction périodique, contrat résoluble, contrat synallagmatique, compte collecteur* ou *compte courant*.

Comme nous l'avons déjà constaté, l'adjectif antéposé est relativement rare dans ce modèle (*légitime défense, tierce opposition*), mais l'ordre inverse des membres de la structure peut être illustré par plusieurs termes : *action civile, casier judiciaire, code pénal, commission rogatoire, détention provisoire, information judiciaire, libération conditionnelle, ministère public, partie civile, police judiciaire, préjudice corporel, préjudice matériel, redressement judiciaire, tribunal correctionnel* et autres.

En slovaque, la limite entre les composés proprement dits et les composés impropres d'une part et des unités lexicales complexes d'autre part est moins floue qu'en français ce qui s'explique entre autres par le fait que le slovaque appartient aux langues flexionnelles. Par rapport au français, la formation de mots y obéit à des règles partiellement différentes. Dans l'œuvre posthume de notre ancien professeur J. Furdík *Formation slovaque de mots. Théorie, description, exercices*⁹, l'auteur explique des procédés de composition que nous reproduisons sommairement.

La composition impropre (juxtaposition) réside dans la jonction des radicaux n'ayant subi aucune modification de leur forme. Le syntagme *na nič hodný* 'qui ne vaut rien' donne ainsi l'adjectif *naničhodný*. Le substantif français *un vaurien*, que le *Petit Robert* explique comme issu de [qui ne] *vaut rien*, est formé et motivé de façon identique. Dans le verbe composé *spolupracovať* le radical adverbial *spolu* 'ensemble' est uni au verbe *pracovať* 'travailler'. La création et la motivation de ses équivalents français, *coopérer* ou *collaborer*, remontent au bas latin.

La composition proprement dite, procédé dans lequel deux radicaux sont unis généralement à l'aide d'un morphème de jonction, le deuxième élément étant identique à son motivant. Des composés de ce genre sont appelés **composés radicaux**. Exemples : *veda o jazyku*,

⁸ Cf. V. Křečková: *Tvorenie pomenovaní... , op.cit. : 79–86.*

⁹ J. Furdík : *Slovenská slovo tvorba. (Teória, opis, cvičenia)*. Editor Martin Ološtiak. Prešov : Náuka 2004 : 70–72.

en français, *science sur la langue*, c'est-à-dire *linguistique*, *jazyk-o-veda* en slovaque ou encore des radicaux *vel'ké mesto*, dont la traduction française est *grande ville*, qui donnent le substantif *vel'k-o-mesto* et qui dans le dictionnaire slovaque/tchèque–français, est traduit littéralement *grande ville*. On pourrait tout de même envisager un parallèle qui serait un mot construit également en français, à savoir le mot *mégapole*. Du point de vue purement formel, *vel'komesto* et *mégapole* ont des traits communs, parce qu'ils sont tous les deux construits et se composent de deux éléments chacun. Les similitudes s'arrêtent là. Le procédé par lequel le nom *mégapole* a été formé est autre que la composition proprement dite. Il s'agit de la composition savante de deux éléments d'origine grecque dont aucun ne peut fonctionner de façon indépendante. Il est évident que leur contenu sémantique comporte de telles différences que *mégapole*, inexistant dans le *Dictionnaire français–slovaque* (1983), n'est pas l'équivalent de *vel'komesto*, mais, curieusement, le *Dictionnaire de mots étrangers*¹⁰ en donne l'explication suivante *vel'komesto vel'komiest* (en français, ce serait *la grande ville des grandes villes*) qui est une figure de rhétorique. On pourrait la considérer comme une sorte d'hyperbole constituée d'un substantif et du même substantif ayant la fonction de complément de nom (cas analogique en français et en slovaque d'ailleurs aussi: *Cantique des cantiques/Pieseň piesní*). L'emprunt *megapola/mégapole*, analogique à *metropola/métropole* n'est pas exclu.

J. Furdík présente encore deux procédés de formation de mots slovaques unissant à la fois la composition et la dérivation qu'il distingue selon l'élément modifiant le radical, appelé le formant.

L'ensemble des composés est motivé de manière intra-linguistique ce qui, du reste, concerne tous les mots construits sans égard au procédé de leur formation.

Les mots motivés facilitent non seulement la communication, mais ils aident aussi à rendre plus facile la compréhension des textes de spécialité. On pourrait dire que de par leur structure, ils «s'auto-définissent». De cette manière, les termes comme *perquisitionner* — faire une perquisition, *demandeur* — personne qui présente une demande en justice et prend l'initiative d'un procès civil, *homicide* — atteinte portée à la vie humaine, *huis-clos* — audience interdite au public etc. sont sémantiquement transparents. La connexion entre leur forme et leur sens, autrement dit entre leur signifiant et leur signifié, par rapport au signifiant et au signifié du motivant, correspond ainsi à l'un des critères en fonction duquel un mot devient un terme.

¹⁰ M. Ivanová-Šalingová & Z. Maníková: *Slovník cudzích slov*, Bratislava, SPN, 1983.

La description systématique de la partie motivée du lexique de deux langues typologiquement différentes se heurte à quelques problèmes d'ordre méthodologique. Comment procéder dans l'étude de la motivation des termes juridiques français et de leurs équivalents slovaques ? Faut-il adopter le critère formel et analyser les termes classés selon les procédés de leur formation ou bien adopter le critère sémantique et former des couples de termes français et de leurs équivalents slovaques ? Les deux démarches risquent de conduire à des asymétries. D'autre part, peut-on s'attendre à ce que deux langues, dont une analytique et l'autre flexionnelle, soient complètement symétriques ? Evidemment que non. D'ailleurs, les résultats de nos analyses précédentes de la motivation extra-linguistique de termes juridiques et de la motivation intra-linguistique de termes issus de la dérivation prouvent que les symétries entre le français et le slovaque sont plutôt rares. En dépit de ces interrogations, nous nous proposons, de former, dans un premier temps, des couples terme français—équivalent slovaque en conservant l'ordre dans lequel nous avons décrit les procédés de leur formation et les modèles qui y appartiennent. Etant donné que nous disposons d'un ensemble terminologique quantitativement suffisant, du moins pour la première étape de nos recherches, et fiable, c'est le français que nous avons pris pour langue de départ. Attribuer un équivalent slovaque à un terme juridique français est déjà une tâche bien moins aisée. Tout d'abord, à cause du manque de matériel. En Slovaquie, pour l'instant, aucun dictionnaire juridique français—slovaque n'a été publié. Ensuite, à cause des incompatibilités considérables entre les deux systèmes juridiques. Dans ce contexte, notons de concert avec

J. Radimský¹¹ qu'il est tout à fait légitime de se poser la question suivante : Dans quelle mesure est-il possible de traduire un terme juridique ? Dans son article dont le titre est la question posée ci-dessus, J. Radimský illustre, à l'aide de quelques termes choisis, les difficultés auxquelles un traducteur de textes juridiques est confronté et il propose des solutions prenant en compte non seulement l'aspect purement linguistique, mais en même temps, et à juste titre, il se réfère à la réalité extra-linguistique.

Les problèmes de la traduction n'étant pas l'objectif principal du présent article, nous y reviendrons à une autre occasion.

¹¹ J. Radimský : 'Dans quelle mesure est-il possible de traduire un terme juridique?', *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 25, 2004 : 37–44.

Parmi les équivalents sémantiques slovaques des termes juridiques français que nous avons étudiés, il n'y a pas de composés proprement dits. Un seul mot slovaque *sebaobrana*, l'équivalent de la structure française **nom + adjectif antéposé** *légitime défense* fait partie des **composés impropres**. En général, les équivalents slovaques entrent dans le cadre des unités lexicales complexes formées d'un substantif et d'un adjectif dérivé :

- à partir d'un verbe, comme par ex. *odvolací súd* 'cour d'appel' où l'adjectif *odvolací* tire son origine de *odvolať sa* (*faire appel, se pourvoir en appel*), *vyšetrovací sudca* pour *juge d'instruction*, l'adjectif étant dérivé du verbe *vyšetrovať* 'instruire' ;
- à partir d'un nom, comme c'est le cas de *kasáčny súd* 'Cour de cassation', *obchodný súd* 'tribunal de commerce', *správny súd* 'tribunal administratif', *štátne zastupiteľstvo* 'ministère public', *trestný register* 'casier judiciaire', les noms respectifs étant *kasácia, obchod, správa, štát, trest* 'cassation, commerce, administration, Etat, peine'.

Mentionnons ici l'équivalent slovaque du terme *mandat d'arrêt*, proposé par les deux dictionnaires que nous avons utilisés, à savoir le *Dictionnaire français–slovaque* et le *Dictionnaire français–slovaque*. Diplomatie, politologie, droit international, qui est *zatyka* ?. Ce nom issu du syntagme déterminatif *zatykáci rozkaz*, que l'on peut traduire en français comme *ordre d'arrêt*, est formé par le procédé d'*univerbisation*, caractéristique avant tout pour le slovaque parlé, qui consiste dans le remplacement d'une unité lexicale complexe par une unité lexicale simple, ne comportant qu'un seul mot, parfois dérivé, qu'illustre justement notre exemple. En nous fondant sur notre propre expérience de traductrice assermentée, chargée de traduire les actes officiels, nous ne considérons pas la solution lexicographique ci-dessus comme appropriée d'autant plus que les juridictions slovaques utilisent le terme *zatykáci rozkaz*.

Un autre groupe d'équivalents slovaques est formé de structures **nom + épithète substantivale** : *zastavenie vyšetrovania* – *non-lieu*, *náhrada škody* – *dommages-intérêts*, *svedok obžaloby* – *témoignage à charge*, *svedok obhajoby* – *témoignage à décharge*, *žiadost' o právnu pomoc* – *commission rogatoire* etc. qui montrent l'asymétrie dans les procédés de formation de mots en slovaque et en français.

Cependant, dans notre corpus nous avons relevé quelques cas de symétrie entre les unités lexicales des deux langues. Il s'agit des termes **formés d'un nom et d'un adjectif jouant le rôle de l'épithète** : *justičná polícia* – *police judiciaire*, *fyzická osoba* – *personne physique*, *právnická osoba* – *personne morale*, *právny úkon* – *acte juridique*, *občiansky zákonník* – *code*

civil, správny súd – tribunal administratif, trestný register – casier judiciaire, trestný súd – tribunal correctionnel et autres.

Une étude comparative des termes juridiques en français et en slovaque du point de vue des procédés de leur formation et du point de vue de type de motivation liée au procédé concret demande des recherches beaucoup plus poussées que celles que nous avons faites jusqu'à présent. En guise de conclusion, nous nous limiterons donc à quelques constatations découlant des analyses de notre corpus.

1. Les termes juridiques en français et en slovaque sont, dans la majorité des cas, motivés, c'est-à-dire sémantiquement transparents. Parmi les 200 mots clefs, il y en a qui ne le sont pas, du moins du point de vue synchronique (*avocat, procureur, droit, loi...*).

2. L'étude des connexions entre la forme et le sens du motivé et du motivant permet d'établir le type de la motivation. En général, on distingue deux sources principales appartenant aux domaines extra-linguistique et intra-linguistique. Cependant, le cas d'un terme motivé uniquement de façon extra-linguistique est relativement rare (cf. *parquet*).

3. Dans une partie des termes que nous avons analysés, on observe la présence de «la motivation sémantique, issue de la transposition métaphorique ou bien métonymique du sens»¹² et, en même temps de «la motivation ayant pour source la formation de mots (traditionnellement mais inexactement désignée comme morphologique), basée sur la correspondance morphématique et sémantique des mots»¹³. Exemples : *parquet, barreau, bâtonnier, bâtonnat* et ainsi de suite.

4. Tous les termes construits, qu'ils soient dérivés ou composés sont motivés de façon intra-linguistique, leur forme renvoie à une autre forme et sens, cf. *perquisitionner et perquisition, demandeur et demande, cour d'appel et faire appel, Cour de cassation et casser...*

5. Dans le cas de certains modèles de composition impropre et des unités lexicales complexes, c'est «la motivation syntaxique»¹⁴ qui domine. Elle découle des relations que les membres de la structure, issue du procédé syntaxique de formation de mots nouveaux, entretiennent entre eux. Exemples : *casier judiciaire – trestný register, commission rogatoire – žiadosť o právnu pomoc, juge d'instruction – vyšetrojúci sudca, mandat d'arrêt*

¹² J. Furdík : *Slovotvorná motivácia a jej jazykové funkcie*, Levoča, Modrý Peter, 1993 : 19–20.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Ibid.* : 146.

– *zatykací rozkaz*, éventuellement *zatykač* dont il a été question plus haut, *témoin à décharge* – *svedok obhajoby*, *tribunal de commerce* – *obchodný súd* etc.

6. Un nombre considérable de termes juridiques slovaques dont la motivation n'est pas saisissable synchroniquement et qui remonte au latin, langue ayant fourni des emprunts aux terminologies les plus diverses. Exemples : *advokát* 'avocat', *prokurátor* 'procureur', *rekurz* 'pourvoi'.

7. La motivation due aux procédés de formation de mots est un facteur limitant partiellement sa capacité d'être le motivant des autres mots¹⁵. A ce propos, citons Sylvie Brunet qui, dans son livre *Les mots de la fin du siècle*, le constate pour le cas des composés impropres mise en examen et mise en cause :

[...] **la mise en examen** et **la mise en cause** posent un problème beaucoup plus sérieux. Un problème de dérivation. On a donc bien un verbe ou plutôt une locution verbale qui remplace inculper : **mettre en examen, en cause**. Mais comment s'appelle le principal intéressé, celui qui subit le procès, quel est le nom, le participe substantivé, qui correspond à l'inculpé ? le **mis en examen**, le **mis en cause** ? Impossible d'avoir recours à l'accusé puisqu'en termes techniques de droit, les mots d'inculpé et d'accusé recouvrent, depuis 1810, deux notions distinctes. Faut-il avoir recours à une lourde périphrase **la personne mise en examen** ?¹⁶

Pour terminer, nous nous permettons de faire une remarque. Depuis, la langue française a effectivement adopté, sans trop de difficultés, cette périphrase que l'on entend assez couramment en regardant par exemple le journal télévisé.

Dictionnaires

Ivanová-Šalingová, M. & Z. Maníková : *Slovník cudzích slov* [*Dictionnaire de mots étrangers*], Bratislava, SPN, 1983.

Les 200 mots clefs. Les Guides de la Justice. Paris, Ministère de la Justice, 2001.

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, S.N.L., 1970.

Le Docte, E. : *Dictionnaire de termes juridiques en quatre langues. Čtyřjazyčný právnícký slovník*. Praha, CODEX, 1997.

¹⁵ Cf. J. Furdík : *Slovtvorná motivácia a jej jazykové funkcie*, *op.cit.* : 33.

¹⁶ *Ibid.* : 241.

- Liščáková, I., V. Gründlerová, O. Valent & G. Beník : *Francúzsko–slovenský slovník* [*Dictionnaire français–slovaque*], Bratislava, SPN, 1983.
- Trup, L. : *Francúzsko–slovenský slovník. Diplomacia, politológia, medzinárodné právo* [*Dictionnaire français–slovaque. Diplomatie, politologie, droit international*], Vydavateľstvo Kniha-Spoločník, 2002.

FAUTE DE LANGUE, FAUTE DE TRADUCTION

JACEK PLECIŃSKI

Université Nicolas Copernic
Katedra Filologii Romańskiej UMK
Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń
Pologne
jp@uni.torun.pl

Abstract: This paper highlights the difference between linguistic error and translation error. In doing so so, the author provides an analysis of two “extreme” translations. The first one, by a Polish female student of French, cumulates all imaginable mistakes (concerning both comprehension and translation into the foreign language). The second one is a one-sentence subtitle from a film, inadvertently translated from Spanish into (native) Polish. The translation (which should have been carried out with a word-for-word translation) was put into Polish by the translator using a dynamic equivalent of an idiomatic expression. The dynamic equivalent does not match the scene in the film.

Keywords: translation error, idiomatic expression, target language, situational level in translation, subtitles

Au séminaire de traduction (version et thème français, le polonais étant la langue confrontée) nous traduisions avec nos étudiants du Département d’Etudes Françaises, III^e année, un texte sur la corruption des politiciens, du polonais en français. Le texte contient une phrase que voici : *Skandal zataczał coraz szersze kręgi* («Le scandale/L’affaire prenait de l’ampleur»). Or sous la plume d’une étudiante, et ceci après plusieurs mois de travail en groupe, la phrase française prend la forme suivante : *Le scandale a décrit les vertèbres de plus en plus larges*. Consternation ; y peut-on comprendre quelque chose ? Rien du tout, à moins que l’on ne soit polonais, à cause d’une homonymie fâcheuse qui n’existe qu’en polonais. Essayons de décortiquer cette phrase en nous arrêtant tout spécia-

lement au mot *vertèbres*, et passons sous silence les erreurs qui restent, notamment : l'abus de l'article défini, typique chez les sujets de langues slaves ; le verbe *décrire*, cité par les dictionnaires polono-français comme l'un des équivalents de *zataczać*. Pour ce faire, il faut se mettre dans la peau — ou plutôt dans la cervelle — de l'étudiante en question.

* * *

1. La lexie *zataczać coraz szersze kregi* 'prendre de l'ampleur' (littéralement : *décrire des cercles de plus en plus grands*, à l'instar des ricochets sur l'eau quand on jette une pierre) est une locution verbale, donc une espèce d'unité phraséologique (UPh). Il aurait donc fallu consulter un dictionnaire idiomatique polono-français et/ou des dictionnaires bilingues suffisamment grands, de ceux dont la microstructure des entrées comprend les idiotismes ou UPh. Il est vrai que l'unique dictionnaire phraséologique polono-français digne de ce nom, celui de Zaręba¹, n'atteste pas cette locution. Tout de même, le *Grand dictionnaire polonais-français*² (GDPL-F) en quatre (cinq ?) volumes dont les trois premiers sont déjà parus, nous satisfait pleinement ici. En page 1042 du premier volume, à l'item *krag* ('cercle, rond'), nous lisons : «*sprawa zataczala coraz szersze kregi – l'affaire prenait de l'ampleur.*» Il n'y a rien de plus simple que de consulter le dictionnaire en question. Mais l'étudiante n'a pas pensé à cela.

2. Dans la plupart des dictionnaires idiomatiques, afin de trouver une UPh qui nous intéresse, il faut chercher au premier substantif de l'idiotisme. Dans notre exemple l'UPh à trouver est *zataczać (coraz szersze) kregi*. *Kregi*, c'est bien la forme du pluriel de deux substantifs : (1) *krag* 'rond, cercle', pour ne citer que les équivalents les plus fréquents, et (2) *kreg* 'vertèbre'. Peu de dictionnaires phraséologiques (et aucun dictionnaire général) répertorient les UPh aux substantifs au pluriel, même si c'est justement la forme du pluriel qui apparaît dans l'idiotisme, comme c'est dans le cas que nous sommes en train d'analyser. En règle générale donc, il faut chercher la forme du singulier. Des deux substantifs qui prennent au pluriel la forme *kregi – krag* et *kreg* — l'étudiante a «préféré» le mot *kreg*, probablement du fait qu'il possède, au singulier et au pluriel, la même voyelle *e*, tandis que pour l'autre, il faudrait penser à l'alternance vocalique : *krag – kregi*. De toute évidence, l'étudiante

¹ L. Zaręba: *Dictionnaire phraséologique polonais-français*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.

² Vol. I, A–K; vol. II, L–Ó; vol. III, P–R; Warszawa: éd. Wiedza Powszechna, resp. 1995, 1996, 2003.

a fait peu de cas de propriétés sémantiques des substantifs à envisager, surtout que :

3. Elle a cherché à *kręć* ; or cette entrée est suivie, non seulement dans le dictionnaire à plusieurs volumes mais également dans un dictionnaire polono-français en un seul volume³, d'une marque d'usage : *anat.* (relatif à l'anatomie). C'est ici que nous allons bifurquer vers deux hypothèses : (1) notre étudiante n'a pas remarqué la marque d'usage, peut-être ne regarde-t-elle jamais les abréviations en italiques, (2) elle a consciemment accepté l'appartenance du mot trouvé à l'aire sémantique 'anatomie'. La seconde hypothèse paraît moins fondée que la première, puisqu'on accepterait ainsi, en toute lucidité, la collocation **décrire/former/tracer/... les vertèbres*. Nous penchons donc pour la première hypothèse, celle de l'insouciance, qui a conduit l'apprentie traductrice à produire la phrase *Le scandale a décrit les vertèbres de plus en plus larges*, une phrase à la Jean Tardieu en littérature ou à la Chomsky (*Colourless green ideas...*) en linguistique : sous une façade de correction syntaxique, elle dissimule une anomalie sémantique. Autrement dit, la phrase « traduite » est totalement dépourvue de sens, ce que notre étudiante n'a pas daigné remarquer, toute contente d'avoir traduit une phrase polonaise en français, un dictionnaire à l'appui.

Résumons brièvement toutes les carences qui ont fait aboutir à cette phrase absurde qui vient d'être citée : l'étudiante n'a pas su dépister une UPh dans le texte écrit en sa langue maternelle ; elle n'a pas su identifier la forme de base (celle du singulier) d'un substantif employé à la forme du pluriel, toujours en cette langue ; elle a donc cherché et trouvé dans un (des) dictionnaire(s) un substantif absolument inadapté au contexte ; elle a ensuite fait abstraction de la marque d'usage offerte par le(s) dictionnaire(s) ; ayant trouvé un mot impropre, elle l'a utilisé sans scrupules dans son thème. Elle n'avait donc pas su le substantif *vertèbre* en FLE, sa langue-cible. Quant au résultat, nous le connaissons déjà.

Afin de montrer la différence entre une faute de langue et une faute de traduction, nous allons nous servir de quelques exemples de sous-titres cinématographiques⁴. Les erreurs de langue en sous-titrage consistent, dans l'écrasante majorité de cas, en une mauvaise compréhension des UPh. L'exemple emblématique inégalable où l'on a traduit une UPh au pied de la lettre reste en Pologne, depuis un quart de siècle,

³ K. Kupisz & B. Kielski : *Dictionnaire pratique polonais-français, II^e éd. avec supplément [PL-F]*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1974.

⁴ Pour le sous-titrage en général, voir l'étude : T. Tomaszewicz : *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań : UAM, 1993.

non une quelconque phrase dialoguée et sous-titrée, mais le titre même d'un film français : *Une Femme entre chien et loup*, dûment traduit mot à mot en Pologne où il a passé à la télévision⁵. Autre exemple : dans les dialogues du film d'Yves Boisset *La Femme flic* ainsi que dans ceux d'un des films de la série *La 7^e compagnie*, on entend des variantes de la locution nomino-verbale *ce sera ta fête*, nous allons citer de mémoire : *Soldat Machin, ça va être ta fête!*, *Quant au patron, ça sera sa fête*. Les traductions sous-titrées en polonais ne sont pas, il est vrai, des traductions au pied de la lettre, mais les traducteurs n'ayant tout de même pas compris le sens, malgré le rôle déterminant du contexte, ils ont déduit des sens contraires, sans doute grâce à la présence du lexème *fête* qui suggère quelque chose de positif, joyeux, satisfaisant. Résultat : les traductions : *Szeregowy Machin, będziecie bardzo zadowoleni!*, *No a szef będzie świętował*, c'est à dire «Soldat Machin, vous serez bien content!», «Quant au patron, il va faire la noce». Pourtant *ça va être ta fête* est synonyme de *tu en verras de grises/de rudes/de toutes les couleurs*, donc les traductions polonaises adéquates auraient été *Szeregowy Machin, dostaniecie nycisk/w koś* et, respectivement, *No a szef będzie wściekły*, pour n'en pas citer de plus appropriées à la langue des casernes.

Nous sommes d'avis que les exemples ci-dessus sont évidents et qu'ils se situent au niveau de la langue. Cependant une traduction peut être tout à fait en règle quant à la langue et rester insuffisante du point de vue filmique, donc présenter une faute de traduction par excellence. Pardonnez-nous d'illustrer cela d'un exemple tiré d'un film parlé en castillan. Il s'agit d'une comédie dramatique espagnole *Planta 4a (Le quatrième étage)* que les cinémas en Pologne viennent de donner, en décembre 2004. Afin de bien montrer l'insuffisance de la traduction sous-titrée, il faut décrire toute une scène du film. L'action se passe dans un hôpital, et plus précisément dans une section pour adolescents cancéreux. Un garçon doit être opéré sous anesthésie ; le voilà qui craint de perdre la mémoire à cause de cela. Ses camarades d'infortune lui disent que pour savoir si l'on a gardé sa mémoire intacte après l'opération, il faut choisir un proverbe. Il faut répéter mentalement le début dudit proverbe jusqu'à la satiété avant de perdre conscience grâce à l'action du narcotique. Après la narcose, continuent-ils, il faut faire un effort pour se rappeler le proverbe et le terminer. Si ça réussit, on sait que nos facultés mentales n'ont subi aucune détérioration due à l'effet de l'anesthésie. Les garçons s'exercent à cela à l'aide de plusieurs proverbes et

⁵ Exemple analogue en France (d'ailleurs en Pologne aussi, pour le même film et pour le roman homonyme américains) : *Vol au-dessus d'un nid de coucou*.

dictons—castillans, cela va de soi ; en français, il aurait fallu scander, si nous tenons à l'équivalence parémique, *il vaut mieux un tiens* avant l'opération, pour terminer en triomphe *que deux tu l'auras* au moment du réveil. L'un des proverbes auxquels les garçons du film se sont entraînés est justement *más valen dos tetas que unas caretas*. Avant d'être anesthésié, le pauvre patient débite *más valen dos tetas, más valen dos tetas*, pour terminer une fois revenu à la vie : *más valen dos tetas que unas caretas, que unas caretas*, ce que l'on a rendu en polonais par : *lepszy wróbel w garści/ niż gołąb na dachu*. Tout va donc parfaitement au strict niveau langagier. Mais le proverbe polonais, équivalent au proverbe espagnol hors contexte, ne l'est pas tellement en situation filmique. Quand l'adolescent réveillé articule à plusieurs reprises le proverbe en question, l'infirmière qui assiste au réveil du garçon fait des gestes désespérés autour de son décolleté, vérifie l'état de son corsage pour boutonner enfin son tablier jusqu'au cou. Les spectateurs polonais ne savent pas l'origine de ces démarches, et pour cause. En castillan, *las tetas* est un terme familier désignant la poitrine de femme (donc *nichons, tétons* ; *mieux valent deux nichons que le visage*, littéralement : *masque*). L'infirmière croit que le garçon ressasse le proverbe par allusion à ce qui va de travers dans sa tenue à elle.

Contrairement donc au cas de *vertèbres* où, à envisager l'aspect didactique de la traduction, l'étudiante a accumulé quatre composantes pour faire une grosse faute de traduction (autant de fautes «partielles» que de transgressions de règles qu'un traducteur doit observer), le cas de *tetas* (*tétons, nichons*) révèle, du point de vue langagier, deux opérations correctes : l'auteur des sous-titres polonais a bien identifié le sémantisme du proverbe, mieux encore, il a donné une équivalence⁶ parémique comme il faut. Mais en castillan le proverbe a été compris mal ou «doublement» par l'infirmière : comme proverbe *et* comme la somme de mots prononcés ; en polonais, l'équivalence parémique a fait sortir le proverbe de son «contexte situationnel», d'où l'inadéquation pragmatique de la traduction sous-titrée. Je penche pour l'hypothèse que le «sous-titreur» a été conscient de ce fait et qu'il n'a pas pris en considération l'incompréhension des gestes de l'infirmière par les spectateurs polonais. D'ailleurs le quiproquo ne se manifeste guère verbalement ; il réside uniquement dans la nervosité des gestes de l'infirmière.

⁶ Au sens que ce mot possède chez Vinay et Darbelnet («procédé oblique de traduction»).

AUTOUR DE LA RETRADUCTION.
SUR L'EXEMPLE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DE *PAN TADEUSZ*

ELŻBIETA SKIBIŃSKA

Université de Wrocław
Institut de Philologie Romane
pl. Nankiera 4
54-140 Wrocław
Pologne
skibin@uni.wroc.pl

Abstract: The phenomenon of retranslation may be accounted for in a number of ways. Some of the commonly mentioned factors are: the ageing of the existing translation(s), the necessity to introduce corrections or improvements, and commercial reasons, too. Some case studies show that other factors can lead to retranslation, namely those resulting from the needs of the target culture. The present paper offers yet another possible explanation. The case of several French renditions of the Polish national epic *Pan Tadeusz* (1834) by Adam Mickiewicz, shows that the needs of the original culture can also motivate retranslation.

Keywords: retranslation, intercultural relations, culturebound terms in translation, French translation, Polish literature in France

La présente étude a un objectif double : nous voulons, dans une première partie, montrer quelles explications sont données par les traductologues à l'existence du phénomène de la retraduction, pour, dans la partie suivante, apporter notre propre contribution à la connaissance de cette question, en présentant une étude de cas, celle de la série de traductions françaises du poème *Pan Tadeusz* d'Adam Mickiewicz, poète romantique polonais.

1. La retraduction, ou apparition, dans une même langue, de plusieurs traductions d'un même texte original, est un phénomène ancien : Charles Sorel disait déjà, au XVII^e siècle, que « [. . .] c'est le privilège de la traduction de pouvoir être réitérée dans tous les siècles, pour refaire les

livres, selon la mode qui court»¹; c'est aussi un phénomène fréquent, qui, cependant, n'a que rarement attiré l'attention des traductologues : «On peut s'étonner que le phénomène si fréquent de la retraduction ait donné lieu à une réflexion critique somme toute assez mince», constate Annie Brisset².

1.1. Un volet de cette réflexion touche la nature même de la première traduction ; en effet, c'est elle qui fait naître l'original : un texte ne devient l'original que lorsqu'il est traduit. Mais cet original, qui est unique, peut toujours être traduit à nouveau. Ainsi, la première traduction non seulement «crée» l'original, mais elle ouvre la possibilité de nouvelles traductions, elle constitue le début d'une série potentielle : comme le dit Edward Balcerzan, la traduction d'une œuvre est toujours un texte appartenant à une multitude de textes possibles ; un trait essentiel des traductions est donc la multiplicité et la répétitivité. La traduction «existe» ainsi dans une série de traduction³.

1.2. Mais d'autres questions sont posées aussi, et notamment celle des motifs pour lesquels certaines œuvres ne sont traduites qu'une seule fois, alors que pour d'autres, une série de traductions prend corps.

Les réponses données à cette question distinguent ou accentuent deux sortes de facteurs, qui, sans être tout à fait opposés, peuvent être vus comme externes à la nature de la première traduction, ou internes à celle-ci.

1.2.1. Le principal facteur externe est lié à ce que l'on appelle généralement le «vieillessement» de la traduction existante et la nécessité de réactualiser le texte traduit pour répondre aux besoins d'un nouveau public : «refaire les livres, selon la mode qui court», comme le veut Sorel ; «Every great book demands to be re-translated once in a century, to suit the change in standards and taste of new generations, which will differ radically from those of the past», comme le constate J. M. Cohen⁴.

¹ Ch. Sorel : *Bibliothèque française*, Paris, 1664, chap. XI, «De la traduction», p. 194. Cité d'après M. Ballard : *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992 : 264.

² A. Brisset : *Retraduire ou le corps changeant de la connaissance*, dans : *Palimpsestes* 15 : «Pourquoi donc retraduire ?», p. 41.

³ «Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność». Tłumaczenie zatem «istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego» (E. Balcerzan : *Poetyka przekładu artystycznego*, dans : *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa : PIW, 1971 : 234).

⁴ J. M. Cohen : *English Translators and Translations*, London : Longman, «Writers and their Work», cité d'après G. Garnier : *Linguistique et traduction*, Caen, 1985 : 27. Une opi-

«Toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné. Comme traduire, retraduire est à la fois un acte individuel et une pratique culturelle. Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque», observe Paul Bensimon⁵. En effet, l'évolution des langues et des conventions littéraires, celle de l'histoire et des idéologies, l'enrichissement des connaissances sur l'œuvre originale, son auteur, son langage, mais aussi la transformation des normes régissant la traduction—façonnent à nouveau les attentes du public. La retraduction serait ainsi une conséquence de l'évolution de la langue-culture d'accueil⁶.

Un autre facteur externe, poussant à la retraduction, pourrait être appelé «éditorial» ou «commercial» : il se résume dans une constatation de Georges Garnier selon qui il y a des œuvres que toute maison d'édition veut avoir dans son catalogue et dont elle commande une traduction nouvelle⁷. Cette commande peut être motivée par diverses raisons, telle l'impossibilité d'acquérir les droits à publier la traduction existante⁸ ou une opinion très critique émise sur la qualité de celle-ci (auquel cas, la retraduction serait censée apporter de meilleurs résultats).

1.2.2. L'existence des traductions successives se voit expliquée aussi par des facteurs internes à la traduction. Un de ces facteurs est l'intégration de l'œuvre traduite dans la culture d'accueil : selon certains, les premières traductions seraient plutôt assimilatrices, elles réduiraient la spécificité culturelle et linguistique de l'original au nom d'impératifs culturels du système récepteur⁹. «La retraduction dans ces condi-

nion analogue a été exprimée aussi par R. Brandstætter dans *O tłumaczeniu «Psalmsów»*, dans : *Przekład artystyczny*, sous la réd. de S. Pollak, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1975 : 15–16.

⁵ P. Bensimon : *Présentation, Palimpsestes* n° 4 : *Retraduire*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990 : IX.

⁶ Sur l'évolution du système d'accueil, voir aussi Xu Jianzhong : «Retranslation : Necessery or Unnecessery», *Babel* 49/3 : 193–194. Sur les aspects linguistiques du vieillissement des traductions artistiques voir K. Lipinski : «O starzeniu się przekładu literackiego», dans : *Język trzeciego tysiąclecia II*, vol. 2 : «Polszczyzna a języki obce : przekład i dydaktyka», sous la réd. de W. Chłopicki, Kraków, 2002 : 171–181.

⁷ G. Garnier : *Linguistique et traduction, op.cit.* : 28.

⁸ Voir D. Seleskovitch : «Le dilemme terminologique de la retraduction», *Traduire* 175, 2/98, intervention de Florence Herbulot, p. 23–24.

⁹ On peut citer Paul Bensimon, qui, en s'inspirant des réflexions de Johann Wolfgang Goethe dans le *Divan oriental–occidental*, formule les observations suivantes : «Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des intro-

tions — constate Yves Gambier — consisterait en *un retour* au texte-source»¹⁰. Un autre — une envie de donner sa propre interprétation de l'original : comme le dit Irina Mavrodin, «Ce n'est pas toujours parce qu'une traduction existante est mauvaise ou désuète qu'on désire retraduire : ce peut être tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau»¹¹.

Mais la raison avancée le plus souvent est liée à l'idée de la «défaillance originelle» qui pèse sur la première traduction. Antoine Berman l'explique ainsi :

Toute traduction est défaillante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par de la 'non-traduction'. Et les premières traductions sont celles qui sont le plus frappées par la non-traduction. Tout se passe comme si les forces anti-traductives qui provoquent la défaillance étaient, ici, toutes puissantes. [...] La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle¹².

C'est donc une idée de «l'amélioration» à laquelle aspirent les traductions successives qui sous-tend la pensée d'Antoine Berman, et que d'autres partagent : «[...] il y a beaucoup d'aspects qui doivent être pris en considération, qui expliquent que l'on retraduisse mais je crois que l'amélioration de la qualité d'une traduction [...] est certainement un des

ductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent — a souvent procédé — à une naturalisation de l'œuvre étrangère ; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment — s'est fréquemment apparentée — à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite [...] La première traduction ayant déjà introduit l'œuvre étrangère, le traducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son «exotisme». La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité» (P. Bensimon : *Présentation, Palimpsestes*, *op.cit.* : IX–X).

¹⁰ Y. Gambier : «La retraduction, retour et détour», *Meta* XXXIX/3, 1994 : 414.

¹¹ I. Mavrodin : «Retraduire Dickens», table ronde, dans : *Septièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles : Actes Sud, 1990 : 77.

¹² A. Berman : «La retraduction comme espace de la traduction», *Palimpsestes* n° 4 : «Retraduire», Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990 : 5.

facteurs les plus importants dans la nécessité de retraduire», remarque Danica Seleskovitch¹³ ; Xu Jianzhong affirme¹⁴ :

Literary retranslation is an artistic recreation and should surpass the former translation(s) because any translated version of the original cannot be perfect. Retranslation is a necessity because of the translator's desire to surpass. The successive retranslations represent the translator's perseveringly striving for artistic perfection. It is because of this persevering strife that makes the translated version of literary works, especially famous works, better and better.

1.3.1. Ces approches de la retraduction sont basées sur l'idée d'une progression linéaire : chaque élément de la série des traductions successives serait « meilleur », parce que plus proche des attentes de ses récepteurs, ou parce que plus proche de l'original, par une sorte de « restitution » de ce qui a été omis auparavant. Nous les qualifierons ici de « traditionnelles », et ceci pour deux raisons : premièrement, elles sont basées sur une conception datant du siècle des Lumières, conception de l'histoire qui marche vers le progrès (les retraductions successives visent à la perfection) ; deuxièmement, elles sont basées sur des intuitions, et non pas sur une observation systématique d'un corpus de retraductions (mais aussi de traductions), en relation avec le (poly) système dont elles font partie. « Un travail sur corpus reste à faire pour mieux cerner le concept de retraduction et la place finalement des traductions dans une société donnée », écrit Yves Gambier pour conclure son texte dans lequel il dresse une liste (non finie) des questions qui devraient être posées lors de l'analyse de ce corpus¹⁵.

Dix ans plus tard, Annie Brisset réclame elle aussi une histoire de la retraduction « pour comprendre la retraduction dans les multiples rapports que ce phénomène entretient avec la temporalité dont il est issu [...] Il nous manque une histoire pour comprendre les particularités temporelles que nous attribuons intuitivement à ce phénomène ». Dans cette histoire, une place importante devrait être réservée à l'examen du fonctionnement des retraductions dans leur synchronie : une telle « perspective de simultanéité » devrait faire apparaître « des réseaux d'inscription (géopolitiques, économiques, sociaux, épistémiques, esthétiques...), qui ne sont pas uniquement ceux de la littérature, *a fortiori* ceux de la littérature canonisée ». Pour ce faire, remarque Brisset, « sans doute faudra-t-il commencer par réunir les pièces de cet inven-

¹³ D. Seleskovitch : « Le dilemme terminologique de la retraduction », *op.cit.* : 22.

¹⁴ Xu Jianzhong : « Retranslation : Necessery or Unnecessery », *op.cit.* : 193.

¹⁵ Y. Gambier : « La retraduction, retour et détour », *op.cit.* : 416.

taire dispersé dont nous ignorons l'étendue et la valeur. L'inventaire est double : celui des retraductions est infiniment plus long à entreprendre que celui des études critiques»¹⁶.

1.3.2. Or, cette histoire sollicitée par Brisset se construit déjà, petit à petit, par des analyses de retraductions concrètes, vues dans un contexte plus large et dépassant la simple question de «l'amélioration».

Ainsi, Outi Paloposki et Kaisa Koskinen proposent-elles de traiter les opinions traditionnelles, et notamment celles de Bensimon et Berman (amélioration des traductions successives par la restitution de l'altérité inscrite dans l'original), comme «une hypothèse sur la retraduction» («the retranslation hypothesis») qui demande à être vérifiée. En procédant à une telle vérification par une étude de plusieurs cas de traductions ou retraductions en finnois, elles constatent que «l'hypothèse sur la retraduction» ne permet d'expliquer qu'une partie des phénomènes observés : s'il y a des (re)traductions qui confirment cette hypothèse, de nombreux contre-exemples montrent un sens inverse dans les traductions successives, les premières accentuant la spécificité culturelle de l'original, les suivantes ayant un caractère plutôt assimilateur. Cette situation peut être expliquée par l'action d'une multitude de facteurs, dont les opinions et croyances des traducteurs, mais surtout la phase d'un développement de la littérature finnoise pour certaines traductions du XIX^e s., les attentes des lecteurs potentiels de la traduction, l'attitude des éditeurs, bref, des facteurs se situant en dehors de la traduction elle-même, et correspondant aux besoins de la culture d'accueil¹⁷.

Une action semblable des comportements, attentes et besoins propres au système d'accueil se laisse voir dans les retraductions parallèles turques de l'œuvre de Roland Barthes et dans celles de travaux d'Hélène Cixous aux Etats-Unis, examinées par Šebnem Susam-Sarajeva. Les retraductions des travaux du sémioticien français ne permettent pas de tracer une ligne allant d'une approche assimilative vers une approche orientée vers l'original ; elle montrent plutôt une évolution chaotique servant au développement d'un discours critique indigène. Les traductions américaines de la féministe française — traductions entre deux langues-cultures considérées comme hégémoniques, si l'on recourt à la distinction de Jacquemond, ou majeures, pour employer le terme de

¹⁶ A. Brisset : *Retraduire ou le corps changeant de la connaissance*, *op.cit.* : 61–64.

¹⁷ O. Paloposki & K. Koskinen : «A thousand and one translation. Revisiting retranslation», dans : G. Hansen, K. Malmkjaer & D. Gile (eds.) : *Claims, Changes and Challenges*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2004 : 27–38.

Cronin¹⁸—sont loin d'être un «échange» entre deux partenaires égaux : elles présentent une attitude assimilatrice que l'auteur interprète comme manifestation d'une sorte de rivalité entre le féminisme français et américain¹⁹.

2. Dans les lignes qui suivent, nous allons étudier un cas particulier, celui de la série de traductions françaises du poème *Pan Tadeusz* d'Adam Mickiewicz.

Cette série offre un objet de réflexion particulièrement intéressant pour plusieurs raisons : a. la nature de l'œuvre même, b. les procédés de traduction employés par les traducteurs successifs face à des éléments à forte connotation culturelle, c. la richesse et le caractère de la série et, enfin, d. la réception de celle-ci dans la culture d'accueil, liée aux relations que cette culture entretient avec la culture de départ.

2.1. Commençons par la caractérisation de l'œuvre : l'un des traits essentiels de *Pan Tadeusz* est son enracinement profond dans l'histoire, la tradition, les coutumes de la noblesse polonaise. L'abondance de détails évoquant les demeures, les vêtements, la nourriture, les rituels quotidiens, les chasses, les distractions... a fait que non seulement le poème a bien vite été perçu comme un miroir très fidèle de la réalité, mais aussi a pris une place centrale dans la littérature et la culture polonaises. Soplicowo, le lieu où se déroule son action, est vu comme «le centre de la polonité», les comportements, coutumes et événements racontés, comme un «modèle de l'existence polonaise», et l'œuvre elle-même, comme un point de repère et une référence dans la construction de l'identité polonaise²⁰.

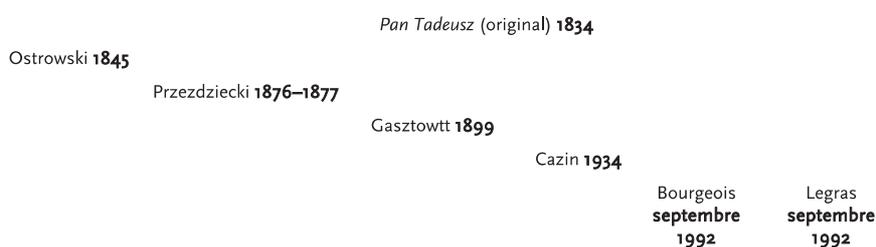
Cet enracinement a aussi un autre volet : il fait de la traduction du poème un véritable exploit, du fait de la présence même des détails spécifiquement polonais, étrangers et étranges aux yeux d'un lecteur non polonais, mais aussi—surtout—à cause de son importance dans la culture polonaise.

¹⁸ R. Jacquemond : «Translation and Cultural hegemony: The Case of French–Arabic Translation», dans : L. Venuti (ed.) : *Rethinking Translation*, London & New York : Routledge, 1992 : 139–158 ; M. Cronin M. : «Altered States : Translation and Minority Languages», *TTR* 1995, VIII/1, pp. 85–103.

¹⁹ Š. Susam-Sarajeva : «Multiple-entry visa to travelling theory. Retranslations of literary and cultural theories», *Target* 15/1, 2003 : 1–36.

²⁰ Voir aussi E. Skibińska : *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach «Pana Tadeusza»*, Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999 : 50–53 et passim.

Or, ce poème qui semble a priori frappé du sceau de l'intraduisibilité a été traduit six fois en français en 150 ans²¹. L'inventaire ci-dessous montre une série de traductions qui ressemble avant tout à une coexistence de plusieurs textes liés par un lien originel : l'œuvre originale, «fondatrice» de la famille que ces textes forment. Il y a dans cette famille des soeurs et frères que sépare une sérieuse différence d'âge, mais il y a aussi des frères nés simultanément (sans pourtant être jumeaux !!!):



2.2. Une étude des éléments représentatifs d'une forte connotation culturelle et leur traitement dans les versions françaises successives du poème a permis de faire des constatations de plusieurs ordres²². La première concerne la façon dont les traducteurs ont traité la spécificité polonaise inscrite dans *Pan Tadeusz*. Si l'on reprenait la vieille métaphore de Schleiermacher : «Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa ren-

²¹ Voici la liste des traductions françaises de *Pan Tadeusz* : *Thadée Soplica, ou Le dernier procès en Lithuanie. Récit historique en douze livres*, [dans :] *Oeuvres poétiques complètes de A. Mickiewicz, ancien professeur de littérature et de langue slave [!] au Collège de France*. Traduction du polonais, d'après l'édition posthume de 1858, par Ch. Ostrowski. Wyd. 4. Paris, Librairie Firmin Didot, 1859 ; *Monsieur Thadée de «Soplica» ou Le dernier procès en Lithuanie sui generis. Récit historique en douze chants. Par A. Mickiewicz*. [Préface et traduction Charles de Noire-Isle]. T. 1–2. Paris, Typographie de E. Plon et Cie, 1876–1877. «Poètes illustres de la Pologne au XIX^e siècle» ; A. Mickiewicz : *Thadée Soplica (Pan Tadeusz), ou la Lithuanie en 1812*. Poème traduit en vers français par V. Gasztowtt. Paris, Imprimerie A. Reiff, 1899 ; A. Mickiewicz : *Pan Tadeusz*. Traduction de P. Cazin. Préfaces de L. Barthou, J. Kaden Bandrowski & M. Kridl. Paris, Librairie Félix Alcan, 1934 ; A. Mickiewicz : *Pan Tadeusz ou La dernière expédition judiciaire en Lithuanie. Scènes de la vie nobiliaire des années 1811 et 1812 en douze chants*. Traduit du polonais par R. Bourgeois. Préface de Cz. Miłosz. Montricher (Suisse). Les Editions «Noir sur Blanc»—La Librairie Polonaise, 1992 ; A. Mickiewicz : *Pan Tadeusz ou La dernière incursion judiciaire dans la Lithuanie, au sein de la noblesse, pendant années 1811 et 1812*, en douze livres, en vers. Traduction, préface et notes par R. Legras, Lausanne, «L'Age d'Homme», 1992, «Classiques Slaves».

²² E. Skibińska : *Przekład a kultura... , op.cit.*

contre»²³, on pourrait dire que les traducteurs du poème de Mickiewicz ont choisi une voie intermédiaire : ils font en sorte que le lecteur et l'écrivain se rencontrent en chemin, à une distance plus ou moins grande de leur point de départ, selon le cas. Dans toutes les versions il y a donc un «déplacement» aussi bien de l'écrivain que du lecteur, et les éléments qui construisent l'univers qu'elles dépeignent ne sont ni uniquement français, ni uniquement polonais. Ce qui distingue les traductions les unes des autres, c'est le dosage de ceux-ci ; ce qu'elles ont toutes en commun en revanche, c'est le fait de présenter un monde qui diffère de celui qui a été décrit dans l'original. Les versions qui en sont les plus proches sont celle de Gasztowtt, celle de Cazin et celle de Legras. La traduction de Bourgeois s'éloigne le plus de l'univers original.

La façon dont les derniers traducteurs ont traité la spécificité polonaise inscrite dans *Pan Tadeusz* est particulièrement révélatrice sur ce sujet. Si l'un des traducteurs (Roger Legras) a opté pour le maintien des marques de cette spécificité, par exemple en utilisant de nombreux emprunts (*kontusz*, *Stolnik*, *chłodnik*, *barszcz*...), l'autre (Robert Bourgeois) a pris une attitude opposée ; toutes proportions gardées, comparée aux autres traductions, la sienne pourrait constituer un exemple moderne de «belle infidèle» : les noms des plats, des vêtements, des offices et d'autres réalités polonaises sont naturalisés, adaptés au système français (*simarre*, *panetier*, *soupe froide*, *soupe aux choux*...) ²⁴. Le lecteur français de la fin du XX^e siècle reçoit ainsi deux *Pan Tadeusz* bien différents. Celui de Bourgeois se passe en Pologne, bien sûr, mais une Pologne bien francisée, différente, certes, de la France, mais sans que la différence —atténuée aussi par la mélodie calme de l'alexandrin régulier— constitue un choc. Celui de Legras raconte dans un vers rebelle, riche et diversifié, un monde ou tout doit être différent, et offre ainsi un dépaysement quasi total à son lecteur.

L'examen des procédures appliquées par les traducteurs successifs pour traiter les problèmes résultant de la spécificité culturelle de *Pan Tadeusz* apporte donc des arguments qui infirment le volet bensimorien de «l'hypothèse sur la retraduction» expliquant l'apparition des traductions successives par l'introduction progressive de l'altérité originale dans la culture d'accueil.

²³ F. Schleiermacher : «Des différentes méthodes du traduire», trad. A. Berman, dans *Les Tours de Babel*, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985 : 299.

²⁴ Pour plus de détails, voir A. W. Labuda : «*Pan Tadeusz* we francuskiej tradycji przekładowej», *Pamiętnik Literacki* 3/4, 1993 ; E. Skibińska : *Przekład a kultura*, *op.cit.*

2.3. Notre pas suivant est de mettre la série de *Pan Tadeusz* en français dans la « perspective de simultanité » prônée par Brisset. Nous nous limiterons à la caractérisation des traducteurs successifs et à la réception de leur œuvre par la critique.

Le destin a voulu que Mickiewicz passe la plus grande partie de sa vie en dehors de la Pologne. Après plusieurs années de résidence surveillée en Russie, il voyage en Allemagne et, en 1832, s'établit enfin, pour le reste de ses jours, à Paris. La capitale de la France est à l'époque une terre d'exil pour des milliers de Polonais ayant quitté leur pays après l'insurrection de Varsovie de 1830. Mickiewicz devient leur chef spirituel, mais son rayonnement dépasse les milieux polonais : depuis 1840 jusqu'à 1844, il occupe la chaire de langues et de littératures slaves au Collège de France ; à côté de Michelet et de Quinet, il apparaît ainsi comme un des plus grands esprits de son temps, qui, pour un certain temps, marqua la vie parisienne par sa présence, ses actions et sa pensée messianique²⁵.

L'œuvre poétique d'un tel personnage n'est pas passée inaperçue à Paris : de son vivant, des littéraires, des critiques, des professeurs en ont parlé. *Pan Tadeusz* et sa première traduction ont aussi une petite place dans ces discours.

Le premier traducteur, Krystyn Ostrowski, soldat de l'insurrection de 1830, émigré après l'échec de celle-ci, nourrissant quelques ambitions littéraires lui aussi, a entrepris de faire connaître aux Français l'œuvre complète de Mickiewicz. Réunies dans deux volumes, ses traductions, dont celle de *Pan Tadeusz*, en prose, ont connu un certain succès et ont eu plusieurs rééditions. A la publication du premier volume, Sainte-Beuve écrivait :

M. Ostrowski, fils d'un des plus nobles défenseurs de la nationalité polonaise, et l'un de ces défenseurs lui-même, fort jeune, mais d'autant plus nourri des idées de rénovation poétique qui allaient à travers l'Europe, de Byron à Mickiewicz, M. Ostrowski, très enthousiaste en particulier de la jeune école romantique française, a essayé de produire ses inspirations d'exilé dans des formes et avec des couleurs qui font presque de lui un élève de Victor Hugo. [...] Au reste, la traduction en vers français des poètes étrangers est tellement difficile et, dans les dimensions un peu étendues, tellement impossible, que c'est en prose, en simple et ferme prose

²⁵ Sur la réception de Mickiewicz dans la France du XIX^e siècle, voir F. Rosset : « Belles (?) infidèles et rituels commémoratifs : la réception de Mickiewicz en France », dans *Le Verbe et l'histoire. Mickiewicz, La France et l'Europe*, sous la dir. de F.-X. Coquin & M. Masłowski, Institut d'Etudes Slaves, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 : 307–315.

[...] que nous voudrions voir traduites toutes les œuvres de ce vrai poète qui cache parmi nous, dans quelqu'un de nos faubourgs, sa gloire modeste et fière, une gloire en deuil, comme il sied à l'exilé²⁶.

On trouve des éléments semblables : éloge du poète, compliments adressés au traducteur et un certain scepticisme quant à la lecture de l'œuvre par les Français, dans un article de Louis Loménie, professeur au Collège de France, membre de l'Académie Française, auteur de nombreux portraits littéraires. Il clôt son portrait de Mickiewicz, dans lequel d'ailleurs *Pan Tadeusz* est passé sous silence, d'une façon à en décourager la lecture : «S'il me fallait aussi résumer mes impressions sur l'ensemble des poésies de M. Mickiewicz, je dirais que, si belle qu'elles soient, je ne les crois pas appelées à obtenir en France le même succès que les œuvres de Byron ou de Goethe. Leur caractère exclusivement national, qui les rend si populaires en Pologne, nous les fera paraître souvent obscures [...]»²⁷.

Un compte rendu par excellence de la traduction que donne Ostrowski des œuvres poétiques de Mickiewicz est fait par Old Nick (E. D. Forgues) dans *Le National* des 10 et 17 février 1846. On y lit sur *Pan Tadeusz* une toute petite phrase : «Son roman *Thadée Soplitza* nous a par moments rappelé Ludwig Tieck et les couleurs allemandes de son école»²⁸. Un commentaire plus long, mais décourageant comme celui de Loménie, peut être lu dans un article publié par Jean Julvécourt, collaborateur de Mickiewicz, dans l'hebdomadaire *L'Illustration* (1 juin 1850) :

Messire Thadée est une épopée domestique trop locale pour pouvoir être bien comprise par des étrangers. On y passe en revue tous les usages, tous les plaisirs et tous les types lithuaniens. Les caractères sont admirablement tracés et le langage des personnages toujours en harmonie avec leur condition. Cette œuvre est pour un Lithuanien ce que le Koran est pour un Turc : tout s'y trouve. Mickiewicz, en l'écrivant, a été le Walter Scott de sa patrie. Il serait impossible de donner une bonne analyse de cette profonde étude, tant elle échappe pour ainsi dire à l'analyse²⁹.

²⁶ Ch.-A. Sainte-Beuve : «Nuits d'exil, Les amours des Anges, Grajina...», dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op.cit.* : 67.

²⁷ L. Loménie : «M. A. Mickiewicz», dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op.cit.* : 111.

²⁸ Old Nick : «Les poèmes de Mickiewicz»... , dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op.cit.* : 116.

²⁹ J. Julvécourt : «Littérature polonaise», dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*... , *op.cit.* : 124.

Trop local, de caractère national, obscur—de telles définitions ne peuvent pas encourager les lecteurs français à la découverte de l'ancienne Pologne décrite dans un poème né de la nostalgie de son auteur se languissant de son pays. Qui d'ailleurs se rendait compte que ses œuvres risquaient d'ennuyer les Français³⁰.

La deuxième version française du poème (1876–1877) a été l'œuvre de Karol Przewdziecki (se cachant sous le pseudonyme de Charles de Noire-Ile), aristocrate polonais marié à la soeur d'un Ministre de l'Instruction publique français, le marquis de Noailles. Sa traduction du poème de Mickiewicz (faite en partie en vers, en partie en prose), venue après d'autres traductions qu'il a publiées dans la série «Poètes illustres de la Pologne au XIX^e siècle», a fait l'objet d'une critique virulente de la part des critiques français (Louis Léger, slavisant, professeur au Collège de France, a fait, en 1891, à l'occasion du transfert des cendres de Mickiewicz à la nécropole de Wawel, une profonde analyse du poème, dans laquelle on lit, à propos du travail de Przewdziecki : «Cette traduction, due, elle aussi, à un compatriote de l'auteur, n'était qu'un dépôt ; elle ne s'est pas vendue, elle a été retirée du commerce. Elle constitue, au dire d'un juge compétent», une inconsciente, mais grotesque parodie³¹), mais surtout des Polonais ; ceux-ci trouvaient que Przewdziecki ridiculisait la grande poésie polonaise³².

La troisième traduction (1899), entièrement en alexandrins, est due à Waław (Venceslas) Gasztowtt, fils d'une Française et d'un émigré de 1830 ; il a consacré sa vie à ce qu'il considérait comme sa mission : faire connaître la Pologne aux Français, mais surtout aux enfants d'émigrés qui n'avaient jamais vécu dans la patrie de leurs pères. Publiée dans le «Bulletin Polonais», revue destinée à un public relativement restreint, elle était appréciée dans le milieu des Polonais vivant en France, mais peu connue parmi les Français. On peut cependant citer la poète Rosa Bailly qui disait préférer cette traduction à la suivante, celle de Paul Cazin, parce que son rythme rapprochait le lecteur du génie de Mickiewicz³³.

³⁰ Voir *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op.cit.* : 112.

³¹ L. Léger : «Un poème de Mickiewicz. Messire Thadée», dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français...*, *op.cit.* : 167.

³² Voir à ce propos F. Ziejka : «Inconnus, oubliés : les traducteurs de la littérature polonaise en France au XIX^e siècle», dans *La littérature polonaise en France*, textes réunis par M. Laurent avec la collaboration de L. Dyèvre, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1998 : 134–136.

³³ R. Bailly : «O znaczeniu przekładów literackich i trudnościach z nimi związanych», trad. par W. Dłuski, dans *Przekład artystyczny...*, *op.cit.* : 12.

Paul Cazin, grand ami de la Pologne et spécialiste de sa langue et de sa littérature, s'est vu confier cette traduction qui devait commémorer le 100^e anniversaire de la publication du poème de Mickiewicz, en 1934. Les célébrations ayant été entourées de l'aura de l'amitié franco-polonaise recherchée par le Quai d'Orsay³⁴, la traduction se situe dans une conjoncture qui n'est pas littéraire, et qui influence sa publication : elle est accompagnée de trois préfaces, dont celle de Louis Barthou, membre de l'Académie Française et homme politique. Celui-ci souligne la qualité de la traduction : «Le texte de M. Paul Cazin, heureux et littéraire, élégant et fidèle, replace l'œuvre à son rang», mais aussi la valeur de l'œuvre elle-même : «L'œuvre de Mickiewicz est connue et honorée de notre élite. *Messire Thadée* est une épopée harmonieuse, dont le langage humain et l'idéal romantique doivent toucher la masse [...] Mais avec le temps, que sa lenteur rend bon juge, et l'esprit français, équitable et sûr, les vieilles vérités se retrouvent toujours. L'heure n'est lointaine où *Messire Thadée* sera classé définitivement parmi les purs chefs-d'œuvre de la littérature mondiale»³⁵.

La version de Cazin a trouvé un public d'admirateurs, a été rééditée et a constitué pendant plus de 50 ans le texte de référence pour tous ceux qui, en France, s'intéressaient à l'œuvre de Mickiewicz mais ne pouvaient pas lire le texte original. Cette traduction, en prose, a été suivie en 1992 par deux nouvelles versions, parues en même temps, celles de Robert Bourgeois et de Roger Legras, toutes deux en vers. Robert Bourgeois avait travaillé à Varsovie, dans la diplomatie, et s'est consacré à la traduction après sa retraite. Roger Legras, ancien lecteur de français à l'Université Jagellonne de Cracovie, est aussi traducteur de Norwid et de Pouchkine.

Les deux traductions ont suscité la curiosité et l'admiration pour cette entreprise :

Sans doute faut-il avoir une certaine audace, un brin de folie pour publier aujourd'hui la traduction versifiée d'une immense épopée polonaise de plus de dix mille vers [...] Quiconque a connaissance du souffle poétique et de l'épaisseur culturelle de ce roman tout à la fois lyrique, épique, héroï-comique, historique et pastoral, qualifiera a priori l'entreprise d'un traducteur de pari déraisonnable [...] quant à l'éditeur, il ne saurait re-

³⁴ Voir à ce propos A. W. Labuda : «*Pan Tadeusz* we francuskiej tradycji przekładowej», *op.cit.* : 67.

³⁵ L. Barthou, : «Préface» à A. Mickiewicz : *Pan Tadeusz*. Traduction de P. Cazin. Préfaces de L. Barthou, J. Kaden Bandrowski & M. Kridl. Paris : Librairie Félix Alcan, 1934 : 8.

cueillir que les hommages inspirés par une action généreuse, relevant d'un respect suicidaire et désuet du point d'honneur — constate François Rosset, spécialiste de la littérature polonaise, qui exprime aussi un espoir : «que la détonation de ce fusil à deux coups puisse faire entendre plus largement le nom de Mickiewicz et gagner à *Pan Tadeusz*, en les éveillant, les lecteurs qui ne savaient pas encore qu'ils méritaient de l'être»³⁶.

Nous ignorons combien ils sont, ces lecteurs éveillés par la publication des dernières traductions du poème de Mickiewicz ; le seul témoignage de leur réception dont nous disposons sont quelques critiques parues dans la presse³⁷. Celles-ci déçoivent, pour la plupart : composées de clichés, elles apportent quelques informations sur Mickiewicz et son œuvre, elles comparent le poète polonais à d'autres auteurs romantiques (Goethe, Byron, Pouchkine, Hugo, Dumas), évoquent les traductions précédentes, celle de Cazin, en premier lieu (parfois avec des erreurs : selon *Le Figaro*, ce sont Montalambert et Lammenais qui auraient été les premiers traducteurs de *Pan Tadeusz*, et Rosset mentionne trois traductions antérieures du poème, au lieu de quatre), soulignent la lourdeur de la tâche des traducteurs («autant de travaux de forçats», selon *Libération* ; «un vrai travail de bénédictin» — *Le Figaro*), et enfin, comparent les résultats («Il y a chez chacun les inévitables arrangements de fidélité, mais d'abord un réel exploit linguistique et prosodique» — *Quinzaine*... ; «la traduction de M. Bourgeois paraît plus coulante, plus facile à lire, celle de M. Legras plus attachée à la lettre et plus nuancée» — *Le Figaro*).

2.4. La revue des éléments constitutifs de la série de *Pan Tadeusz* en français a révélé un fait très significatif : les trois premières traductions ont été l'œuvre de Polonais. Ceci montre que le besoin de traduire «le plus grand poète polonais» venait de Polonais ; la réaction mitigée des lecteurs français peut être interprétée comme une absence d'intérêt pour l'œuvre du représentant d'une culture éloignée, jugée mineure, difficile. Ceci peut expliquer également le peu d'intérêt que le public français a porté au poème de Mickiewicz : on peut l'attribuer non seulement au

³⁶ F. Rosset : «Adam Mickiewicz. Double galop romantique», dans *Le Passe-muraille* 4, décembre 1992.

³⁷ *Idem.* Ch. Mouze : «Une épopée lituano-polonaise», dans *La Quinzaine littéraire*, 16–31 décembre 1992 ; C. M. Cluny : «Note» dans *Lire*, janvier 1993 ; M. Schneider : «L'épopée d'un patriote», dans *Le Figaro Littéraire*, 15 janvier 1993 ; J.-P. Thibaudat : «All about Adam», dans *Libération*, 25 février 1993.

caractère « hermétique » du poème, si souvent souligné par les critiques, mais aussi à la faible qualité des versions françaises.

La première traduction faite par un Français, Paul Cazin, celle qui s'est inscrite dans la tradition française, a été commandée, répétons-le, à l'occasion du centième anniversaire de la parution de *Pan Tadeusz*, prenant place dans une conjoncture non seulement littéraire, mais aussi politique. On pourrait rappeler ici que la chaire proposée à Mickiewicz au Collège de France a été le fruit de démarches compliquées des chefs des émigrés polonais auprès des autorités françaises ; « si ces démarches ont abouti, c'est que la politique française du moment était favorable aux Slaves », constate Zofia Mitosek³⁸.

Viennent enfin, plus d'un demi siècle plus tard, les dernières traductions, celles de 1992, qui, à première vue, semblent être nées d'une volonté désintéressée des traducteurs. On peut parler d'ailleurs d'une période faste pour Mickiewicz en français, car, à part *Pan Tadeusz*, d'autres œuvres du poète sont alors (re)traduites et (re)publiées. « Il faudrait essayer d'interpréter tout à la fois la longueur du silence et l'intensité de l'explosion subite », constate François Rosset, et il continue :

je me contenterai d'observer que ce nouvel engouement pour Mickiewicz résulte sans doute d'un concours de circonstances favorables (de nouveaux traducteurs se sont mis au travail et des éditeurs ont bien voulu accueillir et diffuser le fruit de leurs efforts), mais il n'est pas indifférent que ces circonstances interviennent dans la conjoncture littéraire de cette fin de siècle en France où les écrivains s'interrogent (pléthoriquement) sur les motivations et les finalités de leur écriture, face à des lecteurs perplexes qui se réfugient de plus en plus massivement vers les valeurs sûres, les classiques³⁹.

Sans rien ôter à la justesse de cette observation, il faut toutefois remarquer que les éditeurs qui publient les dernières (re)traductions du

³⁸ Z. Mitosek : « Adam Mickiewicz vu par les Français », dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français...*, *op.cit.* : 16.

³⁹ F. Rosset : « Belles (?) infidèles et rituels commémoratifs... », *op.cit.* : 313. Un autre élément de cette conjoncture peut être celui qu'évoque Françoise Wuilmart : « Nous vivons aujourd'hui une volonté politique d'ouverture à l'Autre, de respect de toutes les identités culturelles, nous vivons dans un climat — certes encore trop théorique et idéal — de tolérance et de bienveillance envers d'autres « visions du monde », d'autres formes d'expression. Cela se ressent déjà dans la traduction littéraire proprement dite qui, au lieu d'adapter le texte original à la langue et à la culture d'arrivée, travaille aujourd'hui dans le sens inverse et oriente le texte traduit vers l'optique du « voisin », pour mieux faire toucher du doigt sa spécificité, pour laisser résonner sa voix à lui, sa voix différente, entre les lignes » (F. Wuilmart : « Acclimater l'autre... dans la traduction du texte filmique », dans : J. Karafiath & G. Tverdota (éd.) : *Acclimater l'Autre. La traduction littéraire et son contexte culturel*, Budapest : Balassi Kiadó, 1997 : 171).

poète polonais ne sont pas un Gallimard ou un Fayard, mais de petites maisons qui font leur «spécialité» de la publication des auteurs slaves («L'Age d'Homme») ou polonais en particulier (Les Editions «Noir sur Blanc» — La Librairie Polonaise). Et les «comptes-rendus» de lecture qu'offrent les critiques cités peuvent être difficilement traités comme une invitation à connaître le poème de Mickiewicz. Ce qui montre que même dans une situation nouvelle, ce n'est toujours pas la culture importatrice — une culture majeure — qui manifeste une envie d'importer : elle se voit plutôt offrir la possibilité de (re)lire un Mickiewicz dans des versions «rajeunies».

3. Quels enseignements sur le phénomène de la retraduction apporte cette petite histoire des *Pan Tadeusz* en français ? Le premier est celui qui concerne «l'hypothèse sur la retraduction» : à la lumière des analyses, elle ne se voit point confirmée, tout comme elle ne l'est pas par les observations de Koskinen et Paloposki ou celles de Susam-Sarajeva. Un autre, c'est la confirmation du postulat de Brisset sur la nécessité d'étudier la retraduction dans une approche non seulement diachronique, mais aussi dans sa synchronie. Postulat proche des propositions d'Even-Zohar de traiter la traduction (et la retraduction) comme élément d'un polysystème dans lequel jouent des mécanismes d'inclusion, d'exclusion, de manipulation de nature aussi bien littéraire que sociale ou politique. L'histoire des *Pan Tadeusz* apporte une confirmation de l'opinion du chercheur, selon lequel le système culturel français est bien plus rigide que la plupart d'autres systèmes ; cette rigidité, liée à la position centrale que la littérature française a occupée pendant des siècles dans le contexte européen, fait que les traductions littéraires se trouvent dans la périphérie de ce système⁴⁰. En effet, malgré les six traductions, le poème ne semble pas avoir marqué le circuit littéraire ou culturel français⁴¹ ; retraduit, il reste en attente : si un jour un lecteur intéressé par le romantisme polonais cherche des lectures — il pourra le trouver.

⁴⁰ «[...] it is clear that the French cultural system, French literature naturally included, is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position» (I. Even-Zohar : «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», dans *Poetics Today* 11/1, 1990 : 50.

⁴¹ La réception de l'adaptation cinématographique par Andrzej Wajda le confirme : le film a quitté les salles après avoir été vu par un nombre de spectateurs ne dépassant pas 10 milles.

UNITÉS POLYLEXICALES DANS LE CADRE DU SYNTAGME NOMINAL

DOROTA SLIWA

Université Catholique de Lublin im. Jana Pawła II
Katedra Języków Romańskich
Al. Raławickie 15
20-950 Lublin
Pologne
dorotea@kul.lublin.pl

Abstract: The present article is a terminological reflection on lexical units within substantial syntagmes, such as idioms, collocations and compound nouns. A short introduction on polylexical units on the N + Adj model underlines the variety of possible terminological confusions, and puts forward a new criterion aiming at defining the peculiar linguistic status of polylexical units. It is necessary indeed to take the duality of the reference and actualization levels into consideration.

Keywords: polylexical units, idioms, collocations, compound nouns, substantial syntagmes

Depuis une dizaine d'années nous assistons à une prise en considération de plus en plus importante de la dimension syntagmatique dans l'étude des unités polylexicales et de leur sens, notamment pour souligner la particularité (l'idiomaticité) d'une langue donnée dans le contexte de plurilinguisme ou pour les adapter dans le traitement automatique des langues. Les unités verbo-nominales ou à structure phrastique sont facilement déterminées comme collocations, comme expressions idiomatiques, ou comme proverbes, etc. Nous avons toutefois constaté que les unités lexicales cadrées dans un syntagme nominal posent plus de difficulté dans la détermination de leur statut (catégorie) linguistique : pour les uns la même unité est une collocation, pour les autres, un nom composé.

Nous proposons donc une réflexion critique sur les critères de la détermination de ces catégories linguistiques en présentant successive-

ment les expressions idiomatiques nominales, les collocations adjectivo-nominales et les noms composés.

1. La polylexicalité et le figement

La **polylexicalité**, un fait formel, concerne les constructions syntaxiques composées de plusieurs lexèmes (cf. Polguère 2003). Ces constructions, appelées *unités polylexicales* ou *séquences polylexématiques* (Petit 2003) ou encore communément *locutions (expressions) figées*, ont en commun de regrouper des unités lexicales selon le principe de **figement**, mis en relief par les travaux de Gross (1996). Les études sur le figement sont poursuivies dans deux courants théoriques : le distributionnalisme de Harris (1976) (les travaux de G. Gross) et le structuralisme de Tesnière (1959) (les travaux de G. Greciano et de S. Mejri).

Anscombe (2003 : 160–165) présente le résumé des critères de figement exposés par différents linguistes, s’inspirant généralement de G. Gross, et il les regroupe en trois catégories :

- a. le figement référentiel, c’est-à-dire la non-actualisation des éléments lexicaux ; dans les SN il y a absence totale de référence à des entités spécifiques, contrairement au comportement habituel d’un syntagme nominal, d’où la difficulté à modifier les déterminants d’une locution figée ;
- b. le figement transformationnel — il s’agit d’une rigidité plus ou moins marquée : la passivation de la locution figée est bloquée, la reprise pronominale d’éléments nominaux figés est impossible, la modification de l’ordre des constituants est bien prêt d’impossible ;
- c. le figement sémantique concerne particulièrement le paradigme synonymique (une locution figée n’admet pas la substitution synonymique d’un élément) et la thèse de la compositionnalité du sens est remise en cause (elle ne rend pas compte du sens de la locution partiellement ou totalement figée).

Dans les études sur le figement nous faisons cependant la constatation que les critères de figement varient, qu’ils ne sont pas parfois obligatoires, etc. Nous serons donc du même avis que Anscombe qui formule une thèse selon laquelle les locutions figées «ne forment pas une catégorie linguistique» (2003 : 171).

Les locutions figées, de par leur dimension syntagmatique («phrases»), sont considérées comme unités phraséologiques, relevant du do-

maine de la **phraséologie**, laquelle aujourd'hui a pris de l'importance comme domaine linguistique qui intègre l'étude des unités polylexicales ou des séquences polylexématiques—termes génériques permettant de réunir plusieurs catégories linguistiques—et de celles qui sont l'objet d'identification et de formalisation de propriétés sémantiques et syntaxiques dans le cadre général d'une réflexion sur le figement (cf. Petit 2003). Cette notion recouvre ce qui est traditionnellement appelé **idiomaticité**, c'est pourquoi on parle de la *sémantique idiomatique* (A. Rey) ou de l'*idiomatologie* (P. Guiraud), comme le rappelle (Rey-Gonzales 2002).

Parmi les catégories linguistiques relevant de la phraséologie, Rey-Gonzales (*ibid.* : 47–49), énumère les collocations, les expressions idiomatiques et les parémies. Mis à part les parémies, dont la construction syntaxique est rarement celle de SN, nous constatons qu'il est parfois difficile de déterminer la différence entre une expression idiomatique, une collocation et aussi un nom composé qui parfois se trouve qualifié de collocation (cf. Gréciano 2003).

Une première remarque que nous pourrions énoncer à ce propos, vise les insuffisances théoriques du distributionnalisme et du structuralisme, notamment dans la dimension sémantique. Les critères sémantiques sont établis pour décrire la compositionnalité ou non des traits sémantiques des seuls lexèmes constitutifs de l'unité polylexicale. Si à présent, nous introduisons les acquis de la sémantique du prototype, en termes de la référence non pas à ses éléments constitutifs analysés séparément mais à l'unité polylexicale dans sa totalité et dans la catégorisation de l'entité référée, nous pourrions tenter de préciser le statut propre des unités polylexicales dans leur dimension référentielle. Nous commencerons par les expressions idiomatiques (qui prêtent le moins à confusion) et passerons ensuite aux collocations et aux noms composés.

2. Expressions idiomatiques

Les expressions idiomatiques sont des locutions figées par excellence. Le sens de leurs éléments est non-compositionnel et se déduit par inférence (référence indirecte). Cependant le critère inférentiel ne nous permet pas de distinguer les noms composés exocentriques (*tête-à-tête*, *œil-de-bœuf*) dont le sens n'est pas déduit de l'analyse des sens de ses éléments, et les expressions idiomatiques nominales (*temps fort*, *pain quotidien*) dont les éléments ne réfèrent pas non plus directement à une entité du réel.

Suivant la conception de Martin (2001) nous admettons qu'il y a deux types d'inférences analytiques : l'inférence par contiguïté (qui est à la base d'une métonymie) et l'inférence par analogie (qui est à la base d'une métaphore).

Le critère de l'inférence par contiguïté s'applique aussi bien au nom composé exocentrique qu'à une expression idiomatique nominale de type métonymique. Dans l'exemple *tête-à-tête* paraphrasé 'meuble pour parler quand on est tête-à-tête' (cf. Sliwa 2000), les éléments du nom composé désignent une circonstance ('tête-à-tête') de l'action de l'agent ('parler') sur l'entité dénotée ('meuble'). Dans l'exemple *temps fort* paraphrasé comme 'événement vécu dans un temps et qui constitue une expérience forte pour l'agent', les éléments désignent par métonymie d'une part un cadre temporel (*temps*) d'un événement et d'autre part l'expérience de l'énonciateur (*fort*). La relation de contiguïté est donc « multidimensionnelle », complexe, s'opérant dans la dimension temporelle et subjective de l'énonciateur. Ni le nom composé ni l'expression idiomatique n'acceptent aucune modification formelle, p. ex. par des déterminants : **cette tête-à-cette tête* ou par des adverbes **un temps très fort*. Apparemment donc les deux syntagmes nominaux ont un même statut. Mais il n'en est pas ainsi. Le critère permettant de trancher se trouve dans la dimension référentielle : entre un nom composé et l'entité désignée il y a une référence préétablie, par contre pour une expression idiomatique la référence se construit en discours.

Une situation analogue se produit pour le critère de l'inférence par analogie qui s'applique aussi bien aux noms composés exocentriques qu'aux expressions idiomatiques nominales de type métaphorique. Le mot *œil-de-bœuf* peut être paraphrasé comme 'fenêtre dont la forme ovale ressemble à celle d'un œil de bœuf'. L'analogie entre les deux entités ('fenêtre' et 'œil de bœuf') est donc stabilisée en langue. Dans l'expression idiomatique *pain quotidien*¹, 'ce qui est habituel', l'analogie porte sur toute une situation contenant l'ensemble du vécu habituel et l'activité de manger quelque chose habituellement. La référence, et par conséquent l'analogie, n'est pas fixée : le mot *pain* ne réfère pas à une entité analogue comme c'était le cas du mot *œil de bœuf*. L'analogie se construit en situation, ce que confirme la possibilité de l'insérer dans le

¹ Cette expression idiomatique d'origine biblique a un synonyme dans une autre traduction du *Notre Père*, *le pain de chaque jour* (nous remercions J. Plecinski pour cette remarque). Cependant ce synonyme ne se prête pas à devenir une expression idiomatique **c'est son pain de chaque jour*, et demeure une collocation.

présentatif *c'est* qui actualise la référenciation à une chose relevant d'une situation en question : *c'est son pain quotidien*.

La distinction essentielle entre les noms composés exocentriques et les expressions idiomatiques nominales se situe au niveau référentiel : entre la catégorie des entités et la catégorie des actions. Les noms composés sont des dénominations des entités, les expressions idiomatiques sont des dénominations des situations. Etant donné que le critère de la non-compositionnalité des éléments et de l'inférence n'est pas suffisant, nous précisons que les **expressions idiomatiques** nominales (aussi bien de type métonymique que de type métaphorique) sont des expressions dont le sens est déduit à travers l'inférence analytique mais la relation de contiguïté ou d'analogie n'est pas fondée sur la référence préétablie du nom. Elle s'établit en discours, suite à la référence situationnelle. Ce qui explique une forte charge subjective (idiomatique) de ces expressions.

3. Collocations adjectivo-nominales

Greciano qualifie de collocation (y compris terminologique) les unités polylexicales *arrêt cardiaque* et *bradycardie sinusale*, à seul titre que les collocateurs (*arrêt*, *bradycardie*) sont des porteurs de valence qui s'est figée. Elle approfondit la conception de valence, en distinguant une base logique qui est prélexicale et qui « module le nombre des arguments autour d'un relateur/foncteur/prédicateur » et le niveau sémantique où l'on attribue aux arguments les rôles sémantiques/cas profonds (Greciano 2003 : 44). Cette conception de collocation est principalement structurelle et syntaxique.

Dans une autre tradition qui se situe aussi dans la dimension référentielle, la collocation est définie comme une structure binaire dont les composantes ont un statut sémiotique différencié (cf. Hausmann 1997). Elle se compose de la base (collocateur, constituant central, autonome, autosémantique), dont le sens reste inchangé, et du collocatif (constituant modificateur, satellite, synsémantique), qui a généralement un sens particulier, souvent métaphorisé. La combinaison qui en résulte est donc partiellement compositionnelle, comme le montre l'exemple de *ferme espérance* où l'on ne peut pas substituer un adjectif synonyme **forte espérance*.

Le risque d'adoption de la seule dimension syntaxique est de confondre une collocation avec un nom composé endocentrique, notamment dans le domaine des syntagmes nominaux terminologiques (*bra-*

séotermes selon G. Gréciano) qui se caractérisent par l'ajout successif des modificateurs qui spécifient le concept dénommé.

Si nous analysons le terme *arrêt cardiaque* en approfondissant sa structure morphologique, nous constatons que le N_I (*arrêt*) est un nom déverbal et l'Adj (*cardiaque*) est un dénominal formé à partir du mot *cœur*. Dans la structure profonde nous retrouvons la proposition *Le cœur s'arrête* qui fournit un argument pour ne pas considérer l'Adj comme un simple modificateur (collocatif). Le collocateur *arrêt* n'est pas une véritable base collocationnelle car dans la structure profonde l'élément autonome est d'abord *cœur* puis l'adjectif *cardiaque* qui en dérive. Dans l'exemple *ferme espérance* le N_I est aussi un nom déverbal, mais l'adjectif *ferme* n'est pas autonome et, dans cette construction, il est effectivement un modificateur.

Dans le deuxième exemple (*bradycardie sinusale*) repris de G. Gréciano, le N_I (*bradycardie*) n'est pas déverbal et conserve, certes, son pouvoir de référence directe autonome, mais il désigne une catégorie de pathologies qui sont spécifiées par des noms composés : *bradycardie sinusale*, *bradycardie auriculaire*, *bradycardie jonctionnelle*, etc. Nous ne pouvons donc ni enlever le modificateur (car le N_I désigne alors une catégorie superordonnée) ni varier les modificateurs (car toute variation entraîne le changement de dénomination d'une entité selon une de ses propriétés est située dans un ensemble hiérarchiquement ordonné). Le N_I est donc hyperonyme par rapport à un composé endocentrique N_IAdj qui devient son hyponyme. Ce rapport ne peut pas être établi dans une collocation où le N_I est une base.

En introduisant le critère référentiel supplémentaire nous parlerons d'une **collocation** quand ses composantes, dont le statut sémiotaxique est différencié, ont une référence séparée, autonome, quand la base (collocateur) désigne toujours la même entité, sans faire varier le niveau de référence, même si l'on varie le collocatif (modificateur) dont le rôle est de fournir des traits spécifiques du N à partir des propriétés de l'entité désignée, et donc d'enrichir la description sémantique du N.

4. Noms composés en tant que termes complexes (phraséotermes)

Nous venons d'analyser les noms composés exocentriques par opposition aux expressions idiomatiques et les noms composés endocentriques par opposition aux collocations, et nous avons vu qu'ils ont un statut bien défini. La métaphorisation qui a lieu souvent dans la for-

mation des mots n'intervient aucunement dans leur statut linguistique propre.

L'aspect que nous envisageons d'aborder à présent concerne le figement des composants, relevé par G. Gross comme une caractéristique principale de la composition nominale. Cette constatation est valable pour les noms composés de la langue générale. Or, dans la terminologie la composition nominale prend une place importante dans la création de nouveaux termes complexes (phraséotermes), à tel point que Kocourek n'hésite plus de parler du «syntagme nominal fleuve» que nous illustrons par un exemple tiré de l'étude de (Le Masle 2001) : «déchet de peau et d'autres parties d'oiseaux revêtus de leurs plumes ou de leur duvet, de plumes et de parties de plumes (même rognées), de duvet, bruts ou simplement nettoyés, désinfectés ou traités en vue de leur conservation». L'analyse de composantes du point de vue de leur figement conduit à un «échec» et laisse un linguiste désemparé. Le seul critère qui permet encore de considérer ce syntagme comme un nom composé est le critère référentiel : un tel composé, dans le cadre du syntagme nominal, constitue une seule unité référentielle, et a pour référent une 'catégorie de déchets'.

Ce critère nous permet de faire un pas de plus et de constater que le nom composé n'est pas toujours une unité polylexicale figée mais souvent sujette à la transformation d'effacement, notamment dans le cas des syntagmes nominaux terminologiques (composés endocentriques dans la plupart de cas), en fonction de leur apparition dans le discours, comme l'ont prouvé (Collet 1997 et Jacques 2003). À côté des termes complexes pleins il y a donc des termes réduits, comme par exemple *détecteur d'horizon terrestre – détecteur terrestre* (Collet 1997) où la réduction concerne un terme de l'expansion (déterminant), *l'équipe de conduite d'opération – la conduite d'opération* (Jacques 2003 : 261) où la tête du terme (déterminé) est réduite.

Nous reprenons la question : les noms composés sont-ils des unités polylexicales à structure interne figée ? Si oui, à quel niveau ? Ces questions impliquent une nouvelle approche méthodologique dans l'étude des phraséotermes, signalée d'ailleurs par Gréciano (2003), à savoir l'introduction de deux niveaux dans l'étude sur le figement et sur les noms composés :

- a. fonctionnement au niveau référentiel où c'est toute l'unité qui réfère à une 'chose' du réel ;
- b. fonctionnement au niveau discursif, où ils sont sujets à la réduction.

Il importe donc de distinguer dans le terme complexe son double aspect : son identité d'unité dénomminative et sa réalisation discursive.

5. Pour finir

Nous sommes bien consciente que les problèmes du statut linguistique d'une expression idiomatique, d'une collocation et de la composition nominale sont à peine évoqués. Nous avons voulu mettre en relief la dimension référentielle en discours et la prendre comme critère supplémentaire pour définir le statut linguistique d'une unité polylexicale. Nous espérons que ce n'est qu'un point de départ pour une vérification des premières intuitions qui se sont présentées après la lecture de nombreuses publications concernant le figement et les unités polylexicales.

Bibliographie

- Anscombre, J.-C. (2003) : Les proverbes sont-ils des expressions figées? *Cahiers de Lexicologie* 82 : 159–173.
- Collet, T. (1997) : La réduction des unités terminologiques complexes de type syntagmatique. *Meta* XLII : 193–206.
- Gross, G. (1996) : *Les expressions figées en français (noms composés et autres locutions)*. Paris : Ophrys.
- Gréciano, G. (2003) : Le figement s'étend et s'enracine. *Cahiers de Lexicologie* 82 : 41–49.
- Harris, Z. (1976) : *Notes du cours de syntaxe*. Paris : Seuil. (Trad. par M. Gross.
- Hausmann, F. J. (1997) : Tout est idiomatique dans les langues. In : M. Martins-Baltar (ed.) *La locution entre langue et usages*, Fontenay Saint-Cloud : ENS Éditions. 277–290.
- Jacques, M.-P. (2003) : Approche en discours de la réduction des termes complexes dans les textes spécialisés. Thèse de doctorat, Université de Toulouse II.
- Le Masle, K. (2001) : Syntagme nominal fleuve dans le droit de l'environnement : la désignation des déchets. In : B. David (ed.) *Le groupe nominal dans le texte spécialisé*, Paris : L'Harmattan. 65–72.
- Martin, R. (2001) : *Sémantique et automate*. Paris : PUF.
- Petit, G. (2003) : Lemmatisation et figement lexical (Les locutions de type SV). *Cahiers de Lexicologie* 82 : 127–158.
- Polguère, A. (2003) : *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

- Rey-Gonzales, I. (2002) : *La phraséologie du français*. Toulouse : Presses Universitaires de Mirail.
- Sliwa, D. (2000) : *Aspects dénominatifs de la morphologie dérivationnelle (étude des noms d'artefacts en français et en polonais)*. Lublin : RW-KUL.
- Tesnière, L. (1959) : *Eléments de syntaxe structurale*. Paris : Klincksieck.

LES FIGURES LITTÉRAIRES ÉCRITES DE LA
CHANTEFABLE ANONYME *AUCCASSIN ET NICOLETTE* :
« CHANTÉ » ET « PARLÉ »

ANNA KRICKA

Université Nicolas Copernic
Katedra Filologii Romańskiej
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń
Pologne
annakricka@wp.pl

Abstract: The present paper presents elements which are characteristic of both spoken and written language, included in the anonymous work *Auccassin et Nicolette*. The text constitutes the only example of *chantefable*, a literary genre from the 13th century. *Chantefable* is a written text; however, it evidently includes some features of the oral tradition.

Keywords: Middle Ages, chantefable, spoken language, written language, oral tradition

Introduction

La trame d'*Auccassin et Nicolette*¹ est très simple. C'est une histoire d'amour contrarié proche d'un conte d'aventure, pleine d'émotions, qui parodient les romans d'amour et d'aventure. Concurrément, c'est une oeuvre unique par sa forme : riche en péripéties et en variée du point de vue de vocabulaire—son auteur anonyme a recours à des registres très divers : lyriques, épiques et dramatiques. L'organisation des énoncés est concrète : vingt-et-un «chantés», parties en vers orphelins (en heptasyllabes et en octosyllabes dans les vers féminins) alternent avec vingt «parlés», passages en prose assonancée. Les parties en prose et les strophes rimées alternent avec régularité. On désigne ce genre par

¹ *Auccassin et Nicolette*, traduit par Alexandre Micha, Paris : Flammarion, 1997 ; *Auccassin et Nicolette*, édition bilingue de Jean Dufournet, Paris : Garnier-Flammarion, 1973 ; *Auccassin et Nicolette*, édition bilingue de Philippe Walter, Saint-Amand : Gallimard, 1999.

le mot «chantefable»- terme qui n'apparaît qu'une seule fois à la fin de la copie. La langue du manuscrit possède de nettes caractéristiques picardes. «Toutefois, au Moyen Age, la langue du copiste n'est pas obligatoirement celle de l'auteur du texte².» Il n'est donc pas certain que l'auteur de la chantefable soit picard bien que le dialecte d'oïl, le picard sert à véhiculer une littérature relativement riche. La chantefable représente sans doute la transcription d'une œuvre orale. La date exacte d'apparition d'*Aucassin et Nicolette* en forme écrite reste imprécise. L'on la situe soit dans le dernier quart du XII^e siècle, soit dans la première moitié du XIII^e siècle. Selon Alexandre Micha la chantefable a été composée entre 1195 et 1200. On la place ordinairement après l'œuvre de Chrétien de Troyes car l'ouvrage suit la technique de la conjoncture, et avant la fin du XIII^e siècle. Le seul élément du texte qui paraît une relative certitude chronologique est l'existence de la prose. «Comme la chantefable mêle de manière unique la prose et les vers, l'on peut penser qu'elle est composée au moment où les auteurs expérimentent parallèlement ces deux formes d'expression³.» Nous avons affaire à un genre qui, peut-être, né du roman commence à s'en éloigner. Selon Gaston Paris, cette chantefable est l'unique échantillon de son genre. Il est difficile de penser qu'il n'y en a eu point d'autres exemples de cette petite forme et que la chantefable a été un genre relativement répandu à l'époque car dans son *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, composé entre 1210 et 1212, Jean Renart intercale dans le développement romanesque des pièces lyriques et des bouts des chansons très variées (chansons de toile, reverdies, rondeaux, chansons d'amour). Cela prouve, au moins, que les diverses formes du mélange du parlé (ou de l'écrit) et du chanté (ou de l'oral) correspondent à une mode à l'orée du XIII^e siècle. *Aucassin et Nicolette* n'est conservé que dans un unique manuscrit qui porte la cote fr. 2168 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France et n'est peut-être pas la première copie de l'œuvre. Le manuscrit contient aussi la notation musicale des partis chantés. On ignore si le texte était un simple récit, ou s'il était fait pour être récité et mimé par un interprète, ou, encore, s'il était destiné à la scène, comme une vraie pièce de théâtre jouée par plusieurs acteurs. L'identité du conte ne repose pas ici sur la mémoire humaine mais sur l'écrit. *Aucassin et Nicolette* se donne immédiatement comme texte destiné probablement à l'interprétation orale.

² P. Walter: *Notice, Aucassin et Nicolette*, édition bilingue, Saint-Amand: Gallimard, 1999: 172.

³ *Ibid.*: 174.

1. Un récit mi-narré, mi-chanté

L'œuvre est un mélange original de vers et de la prose. Il base précisément sur l'alternance de la parole narrée et de la parole chantée. La forme de chantefable devient aujourd'hui relativement opaque et émane diachroniquement de l'emploi des formes plus ou moins propres au théâtre. Nous nous trouvons devant deux types de corpus, volatiles, mais déterminés dans leurs formes.

Dès les origines, la prose et les vers se distinguent : le langage versifié était utilisé là où le langage de la vie quotidienne ne pouvait suffire. Pour la chantefable cette opposition doit être abordée sous un biais diachronique d'une part, et de l'autre part sous un biais synchronique. La notion de l'oralité renvoie ce texte à l'ensemble d'aspects historiques de la langue.

«Il importe de rappeler que l'écrit littéraire n'a pas pris avantage sur l'oral qu'à partir du XVI^e siècle. [...] Longtemps, au moins jusqu'au XII^e siècle, la parole faisait foi. Les chansons de geste ont connu de multiples variantes, dues à leur diffusion par les jongleurs qui les chantaient dans les cours seigneuriales⁴.» Après les jongleurs viennent les prosificateurs, mais l'écrit s'impose lentement et tardivement. «La vraie hégémonie de l'écrit n'est assurée d'ailleurs que vers la fin du XIX^e siècle en Europe, où le discours social, celui des salons comme des estaminets, tourne autour des *topoi* étalés par les quotidiens à tirage massif⁵.»

Nous sommes avec la chantefable aux frontières de la tradition orale et celle écrite, dans laquelle la permanence du texte ne repose pas uniquement sur la mémoire. «La chanson de geste, poème lyrique et romans courtois composent l'univers littéraire déjà très varié de cette époque. La chantefable est tributaire de tout cet héritage, aussi bien pour les thèmes que pour la forme poétique. Il résulte de ce mariage complexe une œuvre résolument inclassable⁶.» La chantefable emprunte à la poésie courtoise la discussion-débat sur l'amour (Parlé VI). Comme l'épopée et la chanson de geste elle est le véhicule des thèmes guerriers, chrétiens et féodaux. Elle a ses scènes de bataille par exemple la guerre de Torelore (Parlé IV, Chanté VI), l'on mentionne le nombre des chevaliers (Parlé I). *Aucassin et Nicolette* puise ses motifs aussi dans d'autres genres : dans la poésie lyrique : l'enfermement des amants (d'Aucassin

⁴ S. Santerres-Sarkany : *Théorie de la littérature*, Paris : PUF, 1990 : 45.

⁵ *Ibid.* : 46.

⁶ P. Walter : *Notice, Aucassin et Nicolette, op.cit.* : 8.

Parlé VI, Chanté VI, de Nicolette Parlé II, Chanté II), les obstacles extérieurs de l'amour (obstacles sociaux, séparation des amants), la reverdie printanière, la maladie d'amour ; dans l'idylle : le déroulement heureux (Aucassin et Nicolette finissent par se retrouver) ; dans la pastourelle : les rencontres avec les bergers (Parlé IX) ; dans le roman : les portraits physiques assez stéréotypés et le schématisme des personnages, épithètes canoniques : beau/belle ; au clair visage ; généreux ; gracieuse ; blond ; doux ; les épisodes merveilleux ; l'amour contrarié (un jeune chrétien aime une esclave sarrasine).

Les deux éléments qui constituent la chantefable *Aucassin et Nicolette* reflètent à leur manière la présence du registre oral. Pour saisir ce qui permet de le reconnaître observons ces deux formes :

2. Parlé

Quant à «parlé» rappelons que selon *Le Grand Robert de la Langue Française* l'adjectif «parlé» désigne celui qui se réalise par la parole. Son emploi dans la chantefable s'accompagne à tout bout des reprises visiblement utiles pour des raisons mnémotechniques. Dans l'ensemble la liberté du conteur est ici assez grande puisqu'on y trouve à la fois : des formules clefs «or dient et content et fabloient», «or se cante», un parallélisme tonal et un parallélisme syntaxique. «Le poète aime à commencer ou à terminer des paragraphes ou des strophes par des tours identiques⁷.» Parlé I finit par l'éloge de Nicolette, puis Chanté II reprend cet éloge ; Chanté VI annonce l'emprisonnement d'Aucassin et Parlé VI répète ce fait ; à chaque prise de la parole par le vicomte celui-ci rappelle qu'il est parrain de Nicolette : «si la levee et bautisie et faite sa fillole» (Parlé I, II, III). Les Chantés et les Parlés constituent souvent une sorte de compte rendu des faits présentés dans les partis postérieurs pour les destinataires non avertis ou pour ceux qui sont au courant, mais peut-être n'arrivent pas à le comprendre. Par le procédé de la reprise (à partir du même moment ou du même point se déroulent deux fils différents) ce retour au sujet est comme un aide-mémoire de la tradition orale, les formes répétitives donnent au texte oral son aspect particulier, aménageant son intelligibilité en vue de le simplifier pour un public plus large. La prose reprend souvent les vers pour compléter ses propos par des détails descriptifs. La technique du vers assonancé

⁷ A. Micha : *Introduction à Aucassin et Nicolette*, Paris : Éd. Classiques GF-Flammarion, 1997 : 19-20.

(l'homophonie de la voyelle finale accentuée du vers, de la phrase ou d'un membre de phrase) rappelle les laisses parallèles de la chanson de geste, mais le vers épique par excellence était en décasyllabe, tandis que le « parlé » de la chantefable est en prose, l'assonance est donc le truchement de la chanson de geste. L'oralité intervient dans ce cas également grâce aux dialogues jalonnant le texte, le récit fourmillé de discours rapporté représentant directement de la parole et permettant de raviver le conte.

3. Chanté

« Chanté » d'après la définition du *Grand Robert de la Langue Française* signifie destiné à émission des sons musicaux par la voix humaine, ici *chanté* est marqué par l'intention et le respect général d'un rythme et d'une rime. Le premier *chanté* commence par « Qui vauroit bons vers oïr [...] : formule d'interpellation qui peut rappeler celle des chansons de geste. D'emblée, elle place l'œuvre sous le signe de l'interprétation orale beaucoup plus que de la lecture silencieuse⁸. » Le terme « écoutez » fait allusion aux auditeurs et détermine un style oral. Le chant participe fondamentalement à l'ambiance générale du récit. « Dans son contenu comme dans sa forme, la chantefable rappelle à l'évidence les origines musicales de la littérature française⁹. » Les laisses versifiées de la chantefable comportent des vers de sept syllabes en nombre variable. Elles sont toujours terminées par un vers plus court de quatre syllabes. Le vers de sept syllabes des laisses chantées est propre à la poésie lyrique. Il semble que le trouvère vise à créer, dans les passages en vers, un monde poétique. Certains motifs, scènes et mots n'apparaissent que dans les strophes chantées : la crainte des lions (IX), les malédictions, les jurons, les prières : les héros s'adressent à plusieurs reprises à Dieu par exemple Nicolette (IX) , les lamentations d'Aucassin (IV), de Nicilette (III), les propos sensuels de Nicolette (XIV), drôles où pathétiques forment des scènes aussi animées que celles de théâtre. L'univers du conte est plus poétique que réaliste aussi par l'intrusion du merveilleux dans ces passages.

L'oralité se définit entre autres par référence à l'expérience directe. Le conteur de la chantefable y emprunte au folklore : il insère une chanson où Aucassin mentionne la lune et l'étoile (XIII) ce qui est propre

⁸ P. Walter : *Notice, Aucassin et Nicolette, op.cit.* : 8.

⁹ *Ibid.* : 25.

aux chants populaires. «Chanté» introduit aussi un autre élément de la tradition orale populaire : Nicolette chante une sorte de chanson d'aube, le poème d'amour composé sur le thème de la séparation des amants. Dans les chantés, le trouvère traduit sa propre prose en langue poétique en guise d'ornement. «Conteur a une prédilection pour le lyrisme dont il ne se moque pas, au contraire des éléments épiques et romanesques¹⁰.»

Dans les vers apparaissent les qualificatifs épiques : valeureux ; courageux ; noble sans connotations moqueuses, mais comme une permutation d'un message oral dont la nature sera bientôt de disparaître. «Chaque laisse en vers (à l'exception de la première) est précédée de la mention *Or se cante*, alors que les laisses en prose commencent par la formule *Or dient et content et fabloient*¹¹». Il est possible que «L'opposition du verbe au singulier (*or se cante*) et des trois verbes coordonnés au pluriel (*or dient...*) pourrait laisser penser que plusieurs acteurs participaient au récit et aux dialogues¹²». **Dire des laisses** en prose s'oppose à les chanter en vers, **conter** fait penser au récit et **fabler** annonce le dialogue. D'où peut-on supposer qu'*Aucassin et Nicolette* a été composé pour être récité et chanté et non pas pour être simplement lu et parlé. La nature délocutive de la chantefable porte sur ce qui a été représenté antérieurement par la voie orale. Le chanté dénomme un concept relatif aux multiples énonciations transmissibles oralement dont elles dérivent de manière compositionnelle et figurale.

Conclusion

Aucassin et Nicolette est un texte original à plusieurs égards : il met en évidence le jeu des poétiques, il manipule les conventions de l'écriture médiévale, il initie les moyens pour construire une littérature d'une catégorie nouvelle. «Dans son contenu comme dans sa forme, la chantefable rappelle à l'évidence les origines musicales de la littérature française. [...] La littérature médiévale est, d'abord et avant tout fille de la musique qui occupe justement une grande place dans la chantefable¹³.» Cette œuvre n'a pas fait école à part. En général, on peut parler d'une prise de conscience d'une esthétique textuelle aiguë. La chantefable a

¹⁰ A. Micha : *Introduction à Aucassin et Nicolette, op.cit.* : 14.

¹¹ *Ibid.* : 178.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.* : 25–26.

tendance à brouiller la limite entre les catégories «parlé» et «écrit» qui ne s'opposent à son intérieur que graduellement, jamais de manière absolue. L'oral n'y représente pas une inspiration populaire, mais l'inspiration populaire passe toujours par l'intermédiaire de l'oralité. La transmission des chants, des dialogues, et des monologues par voie orale est exposée dans la chantefable plus profondément que dans la tradition écrite. Dans ces conditions, on peut réellement concevoir les expressions *parlé* et *chanté* comme une classe à part à l'intérieur du français parlée au Moyen Âge. La chantefable *Aucassin et Nicolette* montre également la diversité de discours rapportés et donne lieu au caractère quasi-théâtral du genre. Le mélange de plusieurs variantes de l'oralité favorise la poésie en soulignant son caractère lyrique. *Aucassin et Nicolette* dénomme non un concept pur et simple de l'oralité, mais, un concept relatif aux multiples énonciations compositionnelles et figurales de la forme homogène et autonome, héritée diachroniquement d'un état antérieur de la langue où les formes en question fonctionnaient souvent comme des formes d'une simple figure de rhétorique. Il compte que le texte de tradition orale est ici à la convergence des deux principes : l'improvisation et la forme fixe. La chantefable a combiné les moyens que lui offraient les divers genres littéraires et langagiers florissant alors. L'œuvre reflète avant tout les influences diverses et en opère la synthèse.

« J'AI OÏ CONTER EN LETRE »
OU LES *DITS* ÉCRITS SUR LES FEMMES AU MOYEN AGE

GABRIELLA PUSZTAI

Université Eötvös Loránd
Département d'études françaises
Múzeum krt. 4/c
H-1088 Budapest
Hongrie
pusztaigabi@freemail.hu

Abstract: The *dit* is a special literary form which appeared in the 13th century. As a didactic genre, one of its preferred topics is women who are mostly depicted in a negative way, a rather common practice in the Middle Ages. The *dit* is midway between oral and written poesy, which is an indication of a large scale change in the society of the 13th century. This paper analyzes the features of written and oral poesy in seven *dits* about women composed in the 13th and 14th centuries.

Keywords: dit, antifeminsim, Middle Ages, oral poetry, Rutebeuf

La question de l'oralité est d'une importance primordiale pour les textes médiévaux, on le sait bien depuis les études de Paul Zumthor. Lui qui a donné la notion de «performance» aux chercheurs médiévistes estimait que la littérature orale n'existe que dans la performance. Il a trouvé qu'au moyen âge il existait une oralité mixte où l'influence de l'écrit n'était que partielle, retardée et il avait surtout une valeur de fixation qui jouait un rôle prédominant dans la conservation.

A la différence des textes modernes, ceux médiévaux le plus souvent performés oralement devant un public, comportaient certains éléments changeants (locuteur, destinataires, circonstances de la performance) que l'on a du mal à percevoir avec une approche moderne.

L'interaction est plus organique, plus proche entre celui qui performe un texte et celui qui en fait la réception. L'auditeur médiéval est de plus complice dans la performance, est toujours en action et entre-

tient un lien avec l'interprète (certains marques des textes qui ont lien à cette relation entre locuteur et destinataire sont d'une proportion de 50–80 pour cent dans des textes du XII^e siècle !). Il n'est donc pas sans intérêt de chercher les signes de l'oralité et de l'écriture dans la micro-structure des œuvres médiévales.

Le «genre» du dit est un genre bien spécial dans la littérature médiévale française, sa définition pose problème dans la plupart des cas, mais d'une manière générale les chercheurs affirment que, quant à la forme, est «dit» ce qui n'est pas chanté (truisme facile, mais c'est la définition de Pierre le Gentil aussi : le dit signifie l'élimination de la notation musicale¹), et quant au fond, ils aperçoivent une certaine unité thématique. L'appellation «dit» est donc assez problématique, il est en général annoncé par un titre, une rubrique ou un incipit du copiste (les textes revendiquent eux-mêmes de dire, faire de «biaus dits»). Souvent les copistes se plaisent à annoncer au lecteur qu'il se trouve en face d'un dit). C'est une catégorie de fourre-tout avec une variété de sujets (questions de casuistique amoureuse, événements historiques, enseignements moraux, etc.²) mais qui a une tendance nette d'être didactique. Pierre Yves Badel³ le définit comme «mi-narratif, mi-didactique».

Point de vue chronologique, on date l'apparition massive de cette forme d'écriture au XIV^e siècle avec une grande vogue des textes revendiquant l'appellation du dit, mais ils apparaissent déjà dès le début du XIII^e siècle.

Selon Jacqueline Cerquiglini «le dit après (Guillaume de) Machaut et la séparation de la lyrique et du chant, est profondément ancré dans l'acte même de l'écriture⁴».

Impliquant la profonde conscience de l'écriture, conçu en tant qu'acte émanant d'un être socialisé que son statut intéresse au plus haut point, le dit s'articule autour du «je» de l'écrivain qui revendique son propre droit de dire et d'enseigner, vise à imposer le caractère inéluctable, fondamental et fondateur de son écriture, refuse l'anecdotique pour une didactique⁵.

Monique Léonard résume ainsi la définition et le rôle du dit dans son étude⁶ : «Le caractère didactique, et cette forme d'écriture est liée à un

¹ *La littérature française du Moyen Age*, Paris : Collection U., 1963 : 160.

² *Dits et débats de Jean Froissart*, éd. par Fourrier Anthime, Genève : Droz, 1979 : 12–13.

³ P. Y. Badel : *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris : Bordas, 1962 : 162.

⁴ Cité p. 5 in L. Monique : «Le Dit de la femme», in : *Ecrire pour dire, études sur le dit médiéval* sous la direction de Bernard Ribémont, Paris : éd. Klincksieck, 1990 : 29–45.

⁵ Cerquiglini cité in L. Monique : «Le Dit de la femme», *op.cit.* : 28.

⁶ *Ibid.* : 6–11.

phénomène général de l'évolution de la société dont l'affirmation du «je» des écrivains du 14^e siècle apparaît comme un emblème.» Cette évolution est la suivante : au XIII^e siècle quelques phénomènes amorcés (développement des universités, l'expansion du savoir aristotélien, l'encyclopédisme médiéval) s'accélèrent, s'approfondissent et à cela s'ajoute le mouvement de traduction, de «translation» des œuvres latines (compilations). Dans ces mouvements le poète a son rôle à jouer, et il l'assume. Le dit est la forme répondant à cette mutation. Ce qui donne son caractère complexe, sa structure qui se conçoit mouvante en opposition et en décalage avec les formes fixes qui s'imposent aussi à cette époque. Il y a une ambiguïté inhérente au genre (qui s'apparente souvent au traité), il est pris entre chiffre (science) et lettre (forme poétique) dont le point d'ancrage est le «je» du poète. Paradoxalement le poète veut ici «dire» au moment où la parole, le chant cèdent le pas à l'écriture. «Il faut donc tenter de recevoir le mieux le message de ceux qui, dans l'acte d'écriture pour dire, nous ont peut-être proposé de lire pour comprendre.»

Jacqueline Cerquiglini perçoit une différence nette entre les dits et les autres genres, et ce n'est pas la nature des «ingrédients» qui fait le dit, mais leur mode de mise en présence, leur montage. Il y en a trois critères : le dit joue avec la discontinuité, il est l'art de la division et de la digression ordonnée ; il y a une énonciation du «je» et d'un temps, le présent ; et troisièmement le dit enseigne⁷.

La brièveté est une «qualité» du dit, souvent il arrive que quelques formules toutes faites tendent à accélérer le récit ou abrégé un exposé, ou encore raccourcir un développement. L'auteur tente souvent de pallier avec des remarques de pure forme et quand il craint de devenir ennuyeux, il tente de sauver les apparences⁸.

Alice Planche ajoute encore dans son étude écrite sur le Voir Dit de Guillaume de Machaut⁹ :

Les autres genres brefs sont sous-tendus par une trame solide et tendus vers un dénouement. Les mots de la fin sont leur finalité première. Le Dit a lui aussi un sujet, affirme son authenticité vécue, mais il est d'abord fait pour pire, pour le «dire», substantivé. Exercer les pouvoirs du verbe, démontrer sa virtuosité, telles sont et son essence et ses contraintes.

⁷ J. Cerquiglini : «Le Dit» in *La littérature française aux 14^e et 15^e siècles*, vol. VIII/1, Heidelberg: Gumbrecht, 1988 : 86–94.

⁸ L. Monique : «Le Dit de la femme», *op.cit.* : 86–87 et 91.

⁹ A. Planche : «Une approche de l'infini : sur un passage du Voir Dit de Guillaume de Machaut», in : *Ecrire pour dire...*, *op.cit.* : 93.

On voit donc que tout spécialiste souligne le caractère «dit» en opposition du chanté et la conscience de l'écrivain en tant que sujet qui écrit. Connaissant le rôle prépondérant de l'oralité dans la littérature médiévale, connaissant également l'existence d'une culture forte mais qui se distingue nettement de la culture populaire (en langue vulgaire) et qui—elle seule—est associée à l'écriture—la culture ecclésiastique, je crois saisir un point crucial de l'évolution de l'oralité vers l'écriture dans le dit ainsi conçu. Ça serait bien sûr illusoire de dire que l'écriture avait la même place que de nos jours, mais on peut affirmer sans trop craindre que le genre du dit a beaucoup contribué à diminuer l'abîme entre l'oral et l'écrit.

L'oralité que l'on reconnaît comme une composante intrinsèque de l'écriture médiévale profane posait problème aux scribes. De plus il y avait la demande d'un nouveau public laïc ce qui a entraîné la naissance d'une nouvelle race des copistes et l'apparition des scriptoria laïcs. Mais la récitation en public et la lecture silencieuse étaient pratiques distinctes pendant longtemps pour le public médiéval. Et pourtant le volume des textes écrits accessibles au public non instruit est monté en flèche entre 1160 et le milieu du XIII^e siècle. On peut donc dire que la voie d'accès à la littérature restait essentiellement orale, mais il se constituait petit à petit un public choisi de lecteurs proprement dits¹⁰.

Regardons maintenant de plus près le mot «écrivain». Selon Emmanuelle Baumgartner¹¹ au moyen âge «écrivain» signifie celui qui écrit, donc le copiste, ce n'est que dans le *Roman de la Rose* (XIII^e siècle) que Jean de Meun (en faisant une réflexion sur l'acte créateur) utilise ce terme avec son sens moderne. L'écrivain médiéval se représente plus volontiers dans sa pratique (acte d'écrire) que dans son état. Écrire en «roman» consiste à adapter, «traduire», recueillir une matière préexistante en bon artisan du vers. C'est surtout dans les prologues et les épilogues que l'on en parle. Selon un lieu commun souvent utilisé, le devoir de l'écrivain est de divulguer, vulgariser un savoir, une sagesse puisque les laïcs sont incapables de lire le latin. L'écriture est donc mise en mémoire et sert à graver une histoire qui se veut modélisante. Jusqu'au XVI^e siècle les auteurs écrivent en fonction d'une performance orale du récit et non d'une lecture silencieuse et solitaire. Mais dès le dé-

¹⁰ I. Short: «L'avènement du texte vernaculaire: la mise en recueil», in: *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, éd. par E. Baumgartner & Ch. Marchello-Nizia, Paris & Nanterre: Centre de recherches du Département de français, 1988: 11-24; pp. 14-15.

¹¹ E. Baumgartner: *Le récit médiéval*, Paris: Hachette, 1995: 14-16.

but du XIII^e siècle les premiers auteurs manifestent la conscience qu'ils avaient de leur acte d'écriture et les manifestations individuelles d'une volonté de composer une œuvre sont nombreuses. Cette conscience de l'écrivain apparaît quelque fois à travers des remarques qui dénotent une réflexion certaine ou quand l'auteur choisit un terme pour désigner son œuvre¹².

Il est inutile de rappeler que la poésie moderne se base sur la subjectivité exprimée par le poète alors qu'au moyen âge c'était justement le contraire. Le rapport au texte était comme la reprise d'une parole antérieure, et de plus c'était très important pour être légitime. Voir Zumthor : « la production du texte est . . . conçue comme une re-production du modèle¹³ » De ce fait il existe une « économie » de la parole médiévale, puisque le poète ne fait que recueillir des propos déjà dits¹⁴. Mais à partir du XIV^e siècle le vers narratif est presque exclusivement le support du « dit », un « genre » qui s'affirme comme l'espace propre d'une parole au présent, l'adresse vive du « je » du clerc, du « je » de l'écrivain à son public¹⁵.

Revenons pour un moment à l'envergure didactique du dit. Il reprend le plus souvent des généralités universellement admises et connues. Et existe-t-il un lieu commun plus connu, plus important pour le public médiéval que le blâme de la nature des femmes ? Il existe plusieurs dits qui reprennent ce sujet, et suivant l'ambiguïté existante dans la conception médiévale, ils expriment tantôt une opinion très négative tantôt une opinion flatteuse. Si c'est Eve que les femmes rappellent, les auteurs lui associent tous les maux imaginables, mais si c'est sa nature mariale qui est soulignée, elle est « bone sur tute rien ».

On examine ici sept dits sur la douzaine de pièces connues sur ce sujet, tous écrits sur les femmes dont deux a une vue positive et cinq une vue plus que négative. Ces dits sont les suivants : *La Contenance des Fames*¹⁶, *Le Blasme des Fames*¹⁷, *De la Femme et de la Pye*¹⁸, *Des Femmes*¹⁹, *Le*

¹² L. Monique : « Le Dit de la femme », *op.cit.* : 167.

¹³ P. Zumthor : *Essai de poésie médiévale*, Paris : Seuil, 1972 : 6.

¹⁴ M. Stanesco : « Le texte primitif et la parole poétique médiévale », in : *Écriture et modes de pensée au Moyen Age, 8e-15e siècles*, études rassemblées par D. Boutet & L. Harf-Lacner, Paris : Presses de l'ENS, 1993 : 51-155, pp. 151-153.

¹⁵ E. Baumgartner : *Le récit médiéval*, *op.cit.* : 146.

¹⁶ Edité in G. K. Fiero, W. Pfeffer & M. Allain (éd.) : *Three Medieval Views of Women*, New Haven & London, Yale University Press, 1989 : 86-96.

¹⁷ *Ibid.* : 120-131.

¹⁸ A. Jubinal : (éd.) : *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris : Daffis, 1874 : 327-329.

¹⁹ *Ibid.* : 330-333.

*dit de la femme*²⁰, *Le Bien des Fames*²¹, *Le Dit des Femmes*²². Trois dits sont de Rutebeuf, trouvère vivant dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, les quatre autres sont anonymes et ont été écrits à la fin du XIII^e siècle ou au début du XIV^e siècle.

On essaiera de chercher les indices qui laissent entendre un texte écrit tout en sachant qu'il n'y a pas d'indices purs et univoques comme à cette époque il n'y a pratiquement pas de texte uniquement écrit ou oral. Le dit est un «moment» (qui durerait 2–3 siècles ce qui montre la difficulté de la tâche) où on peut saisir le passage de l'oralité à l'écriture. Voyons donc ces indices : ce qui saute aux yeux dès la première lecture, c'est la distance qu'il y a entre l'auteur et son texte, et le public et le texte. Presque la totalité des textes est à la troisième personne. Cela rime aussi avec le souci didactique de l'auteur, l'utilisation de la troisième personne sert à donner au texte un certain poids, celui de «l'objectivité», un certain sens de vérité. Regardons donc de plus près les textes. *La contenance des femmes* a 175 vers, et le «je» apparaît au début : «Si vous en diray la semblance» (vers 17), «Et je le tieng a grant foulie» (vers 96) et à la fin—cette fois plus massivement, vers 168–174. Le «vous» est au vers 150 «nus ne vous pourroit dire» et à la fin—lié au «je». Tandis que le poète se tenait distant tout le long du poème, cette dernière partie est un conseil personnel : «Qu'autre foiz, se j'estioe oiseux, / Et vous tout a loisir trouvoie, / Clerement le deviseroie. / Mais touz voirz ne son bons a dire. / Dont l'une plaint, l'autre veult rire. / A vaine foiz l'ay je veü / mais tant vous di qu'ay cogneü» (vers 167–174). Dans le texte tout en parlant à la 3^e personne on rencontre des citations directes, donc le texte reste un univers complète où peut figurer même le style direct, mais le tout se tient plutôt à l'écart de l'univers du public. Dans le *Blasme des fames* le «je» n'est présent qu'au début et à la fin du poème : «Et ma parole entendez» (vers 2), et «Ore vous ai dit de lur vies, / Fuoums de lu compaignies. / Pud Dieu ; seigneurs, uncore vous requier, / Gardum nos cors de mal encumbrier ; / Ne creez femme car ceo est lur mestrer» (vers 124–129) et «Jeo ne ose de eus bien non dire» (vers 144). Ici aussi on a des vers au style direct : «Ceo dist l'em de femmes foles : / «Gardum nous de lu escoles»» (Vers 123–124). Dans le *Des femmes* de Rutebeuf qui doit avoir la même origine que le *Blasme des femmes*—on peut supposer qu'il en existait une version orale qui a été écrite par plusieurs auteurs, dont Rutebeuf, à peu près à la même

²⁰ L. Monique : «Le Dit de la femme», *op.cit.* : 32–33.

²¹ Fiero et al. (éd) : *Three Medieval Views of Women*, *op.cit.* : 106–113.

²² A. Jubinal : (éd.) : *Œuvres complètes de Rutebeuf*, *op.cit.* : 334–338.

époque, vers la fin du XIII^e siècle—il n'est donc pas surprenant que l'on a le même univers du «je—vous—nous» qui reproduit le même schéma, au début, au milieu et à la fin : «Verey si il fet sens u folye ; / Qui en femme despent sa cure / Orey sa mort et sa dreiture» (vers 2–4), «Je ly dirai sauntz mentyr» (vers 64) et «Por ce vos dy tart et matyn : / Gardez-vos de femel engin» et «E je vos dy tot saunty fable» (vers 89–90 et 95). Chez Rutebeuf, dans *De la femme et de la pye* le schéma est pareil, le «je» est présent au début : «Escoutey vous dye» (vers 4), au milieu : «Je lou que un se avyse» (vers 50), et le «nous» vers la fin : «Que qe nus en die» (vers 67). Dans *Le Dit de la Femme* il n'y a que deux «je», «j'ai oï conter en letre» (vers 2) et «Si est drois que le vos devis» (vers 30). Et enfin dans les deux dits qui ont une vision positive de la femme et où le «je» est plus présent, on trouve une distribution pareille. *Le Bien des Fames* commence par ces vers : «Qui que des fames vuos mesdie / Je n'ai talent que mal en die, / C'onques a courtois ne a sage / N'oï de fame dire outrage ;» (vers 1–4), vers le milieu le «je» est plus présent, des vers 30 jusqu'au vers 48 le «je» essaie de convaincre le «vous» du fait que les femmes sont des créatures pleines de mérites. Peut-être la présence du «je» est nécessaire pour appuyer des propos non encore assez répandus... La présence à la fin est pareille aux autres dits. Et enfin dans le *Dit des Femmes* on trouve une introduction au nom du «je» assez longue, du vers 1 au vers 7, un «je» au 20^e vers, un «vous» au vers 35, le «je» du vers 87 au vers 97, et bien sûr le «je» à la fin (vers 107–109) agit comme dans *Le Bien des fames*.

Il y a encore une caractéristique spéciale qui nous laisse entendre que la forme écrite de ces textes était peut-être plus importante que celle parlée, c'est la longueur des comparaisons et des autres formes rhétoriques. Dans *La Contenance des Fames* l'auteur énumère les contraires qui caractérisent les femmes pratiquement tout le long du poème, à part les quelques vers du début et de la fin. Dans *De la Femme et de la Pye*, il n'y a que des comparaisons de la femme à la pie. Dans *Des Femmes* et *Le Blasme des Femmes* plus que la moitié des poèmes sont des phrases qui comparent la femme à plusieurs animaux. On pourrait donc dire—même si c'est risqué de postuler une telle idée—que cette monotonie est plus supportable à l'écrit qu'à l'oral. Bien que la répétition soit un élément omniprésent dans la littérature médiévale, c'est plutôt une répétition de structures ou de refrains qui reviennent familièrement par des unités données et non la répétition lassante de la même type de proposition durant une centaine de vers.

Il n'est pas inutile d'examiner la présence de la conscience de dire ou d'écrire dans ces dits. La phrase la plus frappante qui montre que le dit était conçu avant tout comme texte écrit est la suivante : «Si vous dirra en escripture» (*Le Dit des Femmes*, vers 7). On sait qu'au moyen âge l'écriture, associée avant tout à l'écriture sainte—la Bible, était vraie par essence, puisque venait de Dieu lui-même ce qui légitimait son contenu. Si le poète considère son œuvre comme vrai, s'il a un souci didactique (et déjà le sujet choisi est pour résumer, pour renforcer une vérité universellement connue), une intention de «prêcher la parole» ce n'est pas en vain qu'il accentue le caractère écrit de son poème, et qu'il se réfère à l'écriture «Si come homme treove en escripture» (*Des Femmes*, vers 84) tout en tenant une distance certaine entre l'Écriture sainte et la sienne. Citons Bernard Ribémont²³ :

L'écriture, vecteur de la joie, est art de mémoire ; la fixation de l'exemple est favorisée [...] à l'austérité et à la complexité des arts mnémoniques enseignés par les scolastiques, le poète préfère la simplicité d'un enseignement qui s'articule autour des «beaus dits». Ecouter et apprendre, c'est aussi faire. Face à l'autorité de la sainte Écriture le poète propose le plaisir de sa propre écriture, appelant le lecteur à faire conjuguer foi avec joie.

Bien sûr les auteurs utilisent souvent les formules «Escotez, vos dye» (*De la Femme et de la Pye*, vers 4), «Oez seigneurs e escutey / E a ma parole entendez» (*Le Blasme des Fames*, vers 1–2), «Seignours e dames, ore escotez / Ce que vus dirroi l'entendez ; / Qui le vodra entendre, / Grand bien il purra apprendre» (*Le Dit des Femmes*, vers 1–3), mais ce sont plutôt des tournures fréquemment utilisées sans être comprises mot à mot, ce que montre le fait que après ces derniers vers on trouve trois lignes plus loin «Si vus dirra en escripture». Il faut aussi rappeler que le mot dire avait plusieurs significations à l'époque, d'abord dire, lire à haute voix—ce qui naturellement fait référence au caractère oral de la transmission littéraire—, mais aussi «composer» une œuvre littéraire, surtout une pièce en vers, «traiter» un sujet, «dire» un chant occasionnellement²⁴. Comme Monique Léonard dit, «autre lieu commun, l'auteur se dit conscient de détenir une connaissance / savoir faire dont il doit faire profiter les autres.» Quant aux marques d'énonciation «même si aucune appréciation n'est portée sur la situation d'écriture, presque toutes les œuvres sont introduites et / ou conclues par l'inter-

²³ B. Ribémont : «Le Dit d'Amours, de nature et de terre», in : *Ecrire pour dire...*, *op.cit.* : 123.

²⁴ L. Monique : «Le Dit de la femme», *op.cit.* : 45–49.

vention personnelle du «je». Ils sont donc pris en charge par un «je»²⁵. «La présence du «je» ne suppose pas toujours l'existence d'un interlocuteur. Il peut évoquer son auditoire à la troisième personne²⁶» et c'est fréquent dans nos dits : «Je lou que un se avyse» (*De la Femme et de la Pye*, vers 50), «Ki en femme trop met sa cure, / Sovent serra sauny honure» (*Le Blasme des Fames*, vers 3-4), «Qui ces vers avera en remembrance / Doutera femme plus que nul lance» (idem, vers 11-12), «Cest essample qui ne le set / savoir le doit ; si li souviagne» (*Le Dit de la Femme*, vers 50-51), on peut donc dire qu'après une phrase adressée directement au public (généralement à trois lieux des dits, comme on a vu le schéma) il s'ensuit toujours plusieurs lignes, conseils adressés indirectement au public.

Dans deux cas on a des mots référant à ici et maintenant : «Ice est» (*Le Bien des Fames*, vers 17), «icest vie» (*Le Blasme des Fames*, vers 35), mais c'est relativement peu par rapport à la longueur totale des textes, et cela renforce encore l'idée de la distance entre les auteurs et leur public ainsi qu'entre auteurs et ce qu'ils écrivaient.

La phrase suivante peut être significative aussi puisqu'il dit : «Et por ce di je, ou que je soie, / a tou cels qui orront cest conte» (*Le Bien des Fames*, vers 90-91) — à ma lecture cela signifie «où que l'auteur soit quand on entend son conte», c'est à dire il est indépendant de son œuvre ce qui n'est possible autrement que quand le conte est écrit. Il est conscient donc de son acte d'écriture mais en même temps il le considère comme quelque chose qui existe désormais indépendamment de lui.

Quant à la conscience de l'écrivain, les vers suivants sont révélateurs : «Que la moitié n'en conteroie / Se grant entente n'i metoie» (*Le Bien des Fames*, vers 81), il souligne donc son travail de concevoir, de créer, et c'est une nouveauté à cette époque.

En résumé on peut dire que la distance que les auteurs maintiennent avec le public et la distance entre le public et le texte, ainsi que certains autres procédés susceptibles d'être les caractéristiques de l'écriture nous laissent voir l'importance croissante de celle-ci. Sans être bien sûr dans les constatations univoques (impossible pour l'époque étudiée), dans ces dits je crois saisir un moment important du passage de l'oral à l'écrit.

²⁵ *Ibid.* : 170-171.

²⁶ *Ibid.* : 178.

COHEN : CONTEUR ORIENTAL ?

KLÁRA STACHOVÁ

Université Masaryk
Institut des Langues et Littératures romanes
Arna Nováka 1
CZ–660 88 Brno
République tchèque
clarastach@email.cz

Abstract: The present paper deals with the work of Albert Cohen and how it is influenced by orality. Albert Cohen was inspired by the style of the stories in the *The Book of Thousand Nights and One Night* in a way that we can call his technique “orientalizing”. After a methodological introduction concerning the conception of orality, we discuss the indications of orality at the various structure levels of Cohen’s text: the extradiegetic narrator (Cohen dictated his texts to “the women of his life” and used the method of improvisation), the *elocutio* (characters are differentiated on the basis of their utterances; the style demonstrates clichés and idiomatic expressions), the construction of the plot (the hero follows the traditional journey), and the alternation of the narrative levels (extradiegetic and diegetic). Finally, we determine the functions of orality in Cohen’s work and the author’s intention.

Keywords: orientalizing, orality, improvisation, cliché, hero

Un texte littéraire est par sa définition même un texte écrit. Cependant, dans le cas d’un poème ou d’une pièce de théâtre, la pleine réception du texte est conditionnée par son exécution orale, et même des romanciers sont sensibles aux qualités que leur œuvre acquiert grâce à la voix. Le présent article tentera d’étudier l’oralité dans l’œuvre d’Albert Cohen en rapprochant sa création du style des contes populaires, surtout orientaux, au point de désigner sa démarche d’*orientalisante*. A la suite d’une introduction méthodologique portant sur le concept d’oralité, nous observerons les marques d’oralité dans les différents niveaux de la structure du texte cohénien : dans la situation d’énonciation du

narrateur extradiégétique, dans le niveau d'*elocutio*, dans la construction de l'action et dans l'alternance des niveaux extradiégétique et diégétique. Cela permettra de déterminer les fonctions que l'oralité y remplit et de dévoiler l'intention de l'auteur.

L'habitude est d'opposer la forme écrite de la langue à la forme orale qui est tenue pour plus naturelle, spontanée, improvisée et musicale. Peut-être est-il inutile de rappeler les efforts en France pour valoriser l'oral. En examinant la relation qui existe entre l'écrit et l'oral, Jacques Body désignait l'écriture comme le seul système proprement audiovisuel : non seulement la forme sonore serait implicitement incluse dans le graphisme en attendant sa «résurrection» par la lecture mais, vu la nature originellement orale du texte, l'écrit ne représenterait qu'«une forme dégradée» de la parole. Ainsi, Body proposait de remplacer le terme de l'écrit par celui du «lisible»¹.

Or, en considérant l'oralité comme le moyen de transmettre une tradition par la parole, nous entendons comme oral un texte littéraire créé pour être prononcé devant un public. La littérature qu'on a l'habitude d'appeler orale s'exprime à l'aide de trois genres majeurs : le mythe, l'épopée et le conte qui a la fonction de littérature populaire². Et l'on ne saurait négliger l'importance des récits des *Mille et une nuits* dans ce type de littérature. Quelles que soient leurs origines³, ces histoires témoignent d'un esprit sémitique dont la culture juive est une des composantes, et qui est étrangère à l'Occident au point de lui paraître exotique. Néanmoins, ce monde oriental sert de matière de réécriture et nourrit l'imaginaire européen.

Albert Cohen fait partie des écrivains dont l'originalité rend difficile leur classement dans l'histoire littéraire ou leur appartenance aux courants littéraires de leur époque. Étant d'origine sépharade, profondément attaché à la culture juive et passionné pour la Bible, l'auteur séjourna en Égypte dans sa jeunesse. Malgré une désillusion causée avant tout par les conditions matérielles qui étaient jadis les siennes⁴, le

¹ J. Body : «De l'oralité de l'écrit ou De quelques contradictions dans la théorie et la pratique de l'oral et de l'écrit en Afrique», in : H. R. Runte & R. Runte : (éd.) : *Oralité et littérature*, New York : Peter Lang, 1991 : 47 et 52.

² B. Dieng : *Le conte au Sénégal*, in : *Oralité et littérature, op.cit.* : 79.

³ Les récits proviennent de différentes origines : à côté des contes d'origine persane (récits primitifs) ou arabe de Bagdad ou du Caire, il y a des récits d'origine juive évidente (les apocryphes de l'Ancien Testament). Voir É. Montet : *Le conte dans l'Orient musulman*, Genève : Georg & Cie S. A., 1930 : 12–13 et 39.

⁴ Albert Cohen partit en octobre 1920 d'abord à Alexandrie pour y poursuivre son stage d'avocat, ensuite au Caire comme chef du contentieux à une banque. Après un

monde oriental exerça une influence considérable sur lui surtout à travers les contes des *Mille et une nuits* qu'il découvrit dans le décor alexandrin et dont il s'éprit aussitôt.

Cohen ne se considérait pas comme un écrivain professionnel, c'est-à-dire comme celui qui écrit moins pour le plaisir que pour gagner de l'argent. Il voulait plutôt donner l'impression d'un conteur qui improvise, «[ignorant] les pourquoi, les comment», incapable d'expliquer sa propre création⁵ présentée comme le fruit d'une inspiration instantanée. Et encouragé par Gustav Mahler pour qui un créateur n'est qu'«un archer qui tire dans le noir», Cohen exagère : «Je ne pense pas, je ne calcule pas. Je ne suis qu'une brute instinctive»⁶. Il est à noter que son langage spontané n'est qu'un des nombreux trompe-l'œil dont il parseme son œuvre : une étude en ce sens pourrait sans doute mettre en évidence un travail de systématisation et de stylisation raffinée.

À la différence des écritures où le texte écrit l'emporte sur sa forme orale, les textes de Cohen s'apparenteraient plutôt à ceux de Homère ou de Ronsard pour qui la primauté de l'oral se révélait incontestable. De surcroît, notre auteur n'écrivait pas au sens propre du terme puisqu'il dictait ses romans à sa bien-aimée, à la «femme de [sa] vie»⁷. La situation d'énonciation est d'ailleurs évoquée à plusieurs endroits de ses romans⁸.

L'écrivain lui-même décrit⁹ son mode d'écriture : après avoir rédigé ses notes, il commençait à dicter. Une fois la dictée du roman terminée, l'auteur relisait le texte et en rajoutait. Comme *Belle du Seigneur* fut dictée quatre fois, l'étendue du texte augmentant à chaque reprise, il fallut mettre un terme à cette «prolifération cancéreuse» et enlever une partie devenue *Les Valeureux*. Le roman *Solal* aurait été commencé

séjour d'une année où il n'était, contrairement à ses espérances, que médiocrement payé, il tombe malade et est contraint de regagner Genève. Voir G. Valbert : *Albert Cohen, le Seigneur*, Paris : Grasset, 1990 : 158-171.

⁵ Cohen dit ailleurs : «Un écrivain qui parle très bien de ses livres, je m'en méfie», in V. Malka : *Albert Cohen : Je suis un abbé qui vénère Dieu*, entretien avec Albert Cohen, *Les Nouvelles littéraires*, n° 2730, mars-avril 1980 : 21.

⁶ G. Rolin : «Un seigneur de Verre», entretien avec Albert Cohen, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2144, 24 octobre 1968 : 3.

⁷ J.-J. Brochier & G. Valbert : «Albert Cohen : tous mes livres ont été écrits par amour», entretien avec Albert Cohen, *Magazine littéraire* 147, avril 1979, dossier p. 7.

⁸ Entre autres dans «Les Valeureux», pp. 821, 964-965, 971. Les références sans autres précisions renvoient à l'édition suivante : A. Cohen : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, le roman *Belle du Seigneur* n'étant pas inclus.

⁹ J.-J. Brochier & G. Valbert : «Albert Cohen : tous mes livres ont été écrits par amour», *op.cit.* : 7.

sans projets ni brouillons, les personnages surgissant de façon naturelle, comme «en un rêve». Il semble qu'*écrivain* — terme employé par Cohen pour désigner son propre rôle — exprime précisément cet état proche du sommeil qui aurait réduit le créateur en un simple scribe retranscrivant passivement les histoires nées dans l'imaginaire collectif. Seulement, il s'agit plus d'un *dicteur* que d'un *écrivain*.

La dictée représente donc une méthode de création qui nécessite à côté de la parole de l'auteur, encore la présence de celui qui transcrit. De plus, la création conçue de cette manière comprend ce premier auditeur comme un élément exceptionnel, supérieur même au narrateur car la curiosité de celui qui écoute devient la raison principale de la naissance de l'œuvre. Non seulement Cohen avait plus d'idées à haute voix, comme l'affirma sa fille¹⁰, mais surtout, à l'en croire l'écrivain lui-même, la dictée lui permettait de mériter «l'admiration absurde» que son auditrice lui portait et dont il se croyait indigne¹¹.

Tels des narrateurs qui ne cessent de raconter des histoires, les personnages cohéniens témoignent d'une éloquence sans pareil. Cohen dont l'écriture était profondément empreinte de sa judéité se préoccupe particulièrement du caractère bavard des Juifs et de leur avidité de tout dire qui faisaient partie de l'image stéréotypée propagée par les antisémites. Cependant, les traits négatifs se trouvent transformés chez Cohen et finissent par servir la cause des Juifs : les personnages y sont reconnaissables à leur façon de «parler rapide, aux accents d'ivresse et de vengeance», à leurs «paroles bousculées, contradictoires, désordonnées par le malheur»¹². La spontanéité, déjà mentionnée à propos de l'auteur, apparaît nettement dans les discussions des Valeureux ou encore dans leurs interminables lettres, écrites aux représentants occidentaux les plus illustres. Le bavardage apparemment obéissant aux lois de l'association des idées feint de donner la primauté à la forme au détriment du sens.

La fameuse éloquence des Juifs dont ils auraient fait usage pour éblouir leur entourage, permet à Cohen d'exprimer la fierté qu'il éprouve pour son peuple, pourtant teintée d'ironie. Et c'est là, à tra-

¹⁰ M. Champigny Cohen : *Le livre de mon père* suivi de *Les lettres de ma mère*, Actes Sud, 1996 : 68–69.

¹¹ J.-J. Brochier & G. Valbert : «Albert Cohen : tous mes livres ont été écrits par amour», *op.cit.* : 7.

¹² A. Cohen : «Le Juif et les Romanciers français», *La Revue de Genève* VI, janvier–juin 1923 : 342.

vers l'image orientale des paroles juives liées «en lianes orgueilleuses»¹³, que l'on se rapproche le plus de la poétique des *Mille et une nuits*. Dans ce monde exotique, l'éloquence offre non seulement les plaisirs de la parole, mais elle devrait figurer parmi les qualités indispensables d'un homme de bien. Rappelons d'ailleurs Schahrazade qui sut sauver sa vie—et celle des autres victimes potentielles du roi Schahriar—grâce à un art de narration sans pareil. Faute de temps, il est impossible de relever ici tous les points communs entre la Saga cohénienne et *Le Livre* des contes. Aussi nous contenterons-nous d'en présenter les grands traits.

Le style des *Mille et une nuits* se complait en tournures-clichés et expressions figées de toutes sortes. Pour n'en citer que quelques unes, voici la fameuse formule «J'écoute et j'obéis» qui est mise dans la bouche d'un des bambins de Mangeclous¹⁴ ou le salut «Que la paix soit avec vous» prononcé par *Solal*, se faisant passer pour un «jeune cheikh». Les expressions laissent parfois transparaître les anciennes croyances sémitiques, comme la peur d'attirer le mauvais œil qui est répandue dans le folklore populaire islamique et aurait survécu dans l'île de Céphalonie¹⁵. Aux expressions, il faut joindre de nombreuses répétitions et redondances : ainsi par exemple la locution «un jour d'entre les jours»¹⁶ ou des appellations introduites par l'interjection «ô»¹⁷.

Toujours au niveau d'*elocutio*, la figure d'hyperbole signale le pechant des Juifs à l'exagération et l'excès, ce thème étant d'ailleurs un des éléments constitutifs du portrait des Valeureux : ainsi, Mangeclous «se réjouit à la limite de la réjouissance»¹⁸ et l'oncle Saltiel décrit «entre les précieuses la pierre la plus précieuse»¹⁹. Cohen recourt parfois à des scènes entières dont les images proviennent des *Mille et une nuits*—pensons seulement au festin à l'orientale donné par Solal à ses cousins à

¹³ «Paroles juives», in A. Cohen : *Œuvres*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993 : 7.

¹⁴ «L'Histoire sixième de Sindbad le Marin», in : *Le livre des Mille nuits et une nuit* III, traduit par Dr. J. C. Mardrus, Paris : Eug. Fasquelle, p. 248 ; chez Cohen avec une légère modification : «Oùir est obéir» (*Les Valeureux*, p. 829).

¹⁵ *Les Valeureux*, p. 840 ; l'exclamation «Qu'Allah le préserve du mauvais œil !», voir «Histoire du beau Hassan Badreddine», in : *Le livre des Mille nuits et une nuit* I, *op.cit.* : 164.

¹⁶ Le Récit du tailleur inclus dans «Histoire du bossu», in : *Le livre des Mille nuits et une nuit* I, *op.cit.* : 255.

¹⁷ «Ô Saltiel compère de la vertu» ou «Parle, homme excellent, ô doué» chez Cohen : *Mangeclous*, in : A. Cohen : *Œuvres*, *op.cit.* : 374 ; «ô mon vizir de bon conseil» : *Le livre des Mille nuits et une nuit* I, *op.cit.* : 38.

¹⁸ *Mangeclous*, p. 597 ; le roi oriental «s'émerveilla à la limite de l'émerveillement», voir *Le livre des Mille nuits et une nuit* I, *op.cit.* : 40.

¹⁹ *Solal*, in : *ibid.* : 100.

l'hôtel Ritz²⁰ qui ne renvoie que trop aux riches banquets omniprésents dans les contes. Les cultures juive et islamique ne se réclament-elles pas de la même valeur qui consiste à jouir des plaisirs de la vie tant que celle-ci nous est donnée ?

En négligeant de relever des termes archaïques, l'usage de surnoms etc., nous nous bornerons à évoquer un autre aspect avec lequel l'art de l'éloquence est étroitement lié : le mensonge. Là aussi, nous touchons un point fort du discours antisémite puisque pendant des siècles, les Juifs furent accusés de mensonge, d'hypocrisie et de perfidie. Aussi, l'affirmation de Cohen selon laquelle l'esprit juif aurait volontiers été soucieux d'«hypnotiser par l'accent d'une conviction souvent mensongère²¹» fait entrevoir une fine ironie dont il se munit pour affronter tous les stéréotypes propagés par ses adversaires. Des formules fréquentes conçues pour persuader l'interlocuteur comme «En vérité, en vérité je te le dis²²» renvoient curieusement presque toujours à des propos mensongers. Il est néanmoins utile de préciser que le prétendu mensonge est souvent confondu avec le penchant à l'exagération déjà mentionné à tel point qu'il est difficile d'en évaluer la véridicité.

Les *Mille et une nuits* se plaisent à former des cycles de contes dont le dénominateur commun est un ou plusieurs personnages qui racontent leurs aventures successives (ex. Sindbad le Marin) ou bien encadrent divers récits et en représentent le fil conducteur (ex. le Calife Haroûn er-Rachîd). Albert Cohen reprend cette structure en mettant en scène toujours les mêmes personnages pour en faire une sorte de saga : cette affirmation est parfaitement valable pour l'univers de Céphalonie et pour Solal ; or, il convient de préciser à propos du monde occidental que les personnages des différents romans se répondent selon la fonction qu'ils remplissent dans les schémas actanciels (ainsi Adrienne, Aude et Ariane se correspondent).

En consultant le classement des fonctions par Propp²³, il est à constater que *Solal*, en tant que héros de la *Saga*, suit en de nombreux points le parcours traditionnel : né comme fils d'un rabbin, doté de haut lignage et promis à un avenir brillant, il quitte le milieu protecteur pour partir en un Occident hostile. Jeune et beau, il surmonte de nombreuses

²⁰ *Mangeclous*, p. 597.

²¹ A. Cohen : «Le Juif et les Romanciers français», *op.cit.* : 342.

²² A. Cohen : «La Farce juive», *La Revue juive* 4, 1925 : 460 ; «Histoire du beau Hassan Badreddine», in : *Le livre des Mille nuits et une nuit* I, *op.cit.* : 162.

²³ Voir la classification de V.J. Propp : *Morfologie pohádky a jiné studie* [*La Morphologie du conte*], Jinočany : H&H, 1999 : 32–59 et 101–107.

épreuves pour y devenir un parvenu. Cependant, il est confronté à des interdictions—toutes violées d’ailleurs par la suite—provenues de l’autorité paternelle. Leur forme frappe surtout : prononcées par Gamaliel, le père de Solal, elles semblent être tirées de la *was̄ya*—discours paternel avant de mourir, compris comme testament spirituel—qui appartient à une vieille tradition religieuse sémitique de la période antéislamique²⁴. Des éléments surnaturels et magiques ne manquent pas chez Cohen : au début de *Solal*, une prophétie²⁵ confirme le destin exceptionnel du héros qui est loin de s’achever à la fin du roman puisqu’une résurrection grandiose lui est réservée. Le lecteur assiste à plusieurs transfigurations successives se manifestant par des changements d’apparence et de tenue (du ministre Solal en Serviteur Souffrant d’abord, en Christ ressuscité ensuite). L’immortalité solalienne accentuée par le cadre atemporel de Céphalonie, renvoie à des personnages mystérieux comme Roboam, une des incarnations du Juif Errant. Parmi les motifs classés au canon international des contes et repris par Cohen, citons le *renseignement immédiat* où le héros assiste à une conversation sans être vu et apprend ainsi des informations indispensables²⁶ ; ou encore la grossesse inattendue où le prince charmant arrive le soir auprès de la belle dormant et ne repart que le lendemain matin sans qu’elle le voie : la signification de ce dernier point est renversée chez Cohen pour souligner la stérilité du couple.

Les personnages se voient presque exclusivement réduits au niveau digétique du récit. En narrateur extradiégétique²⁷ conscient de son plein pouvoir sur ses créatures, Cohen croit utile de le renforcer parfois par de soudaines interventions directes dans le récit diégétique ou par des appels au lecteur. Les tournures introductives telles que «Il m’est revenu que» ou l’introduction à une ellipse «Mais il n’y a point d’utilité à le répéter» appartiennent aux expressions les plus fréquentes des *Mille et une nuits* ; on rencontre également des formules renvoyant aux contes racontés aux enfants avant qu’ils ne s’endorment : «Ils dorment tous maintenant. Allons dormir aussi»²⁸. Notons que le procédé de la mise en abyme, remplissant la même fonction que les interventions du nar-

²⁴ P. Coussonnet : *Pensée mythique, idéologie et aspirations sociales dans un conte des Mille et une nuits*, Le Caire : Institut français d’archéologie orientale, 1989 : 44.

²⁵ *Solal*, p. 113–114.

²⁶ V. J. Propp : *Morfologie pobádky a jiné studie*, *op.cit.* : 65.

²⁷ Selon les termes de G. Genette : *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972 : 238–239.

²⁸ Pour les trois citations : *Solal*, p. 102 et *Les Valeureux*, p. 973.

rateur, est utilisé dans une telle mesure dans les contes orientaux, que les limites séparant les récits particuliers s'effacent.

Les deux niveaux — extradiégétique et diégétique — se trouvent pourtant chez Cohen en dialogue : le premier dirige le second tandis que le second sait dépasser le premier par le biais des personnages *autonomistes* qui réussissent à s'émanciper du pouvoir du narrateur : ces personnages ont la connaissance du temps de l'énonciation (temps réel) et en parlent dans le cadre du temps de l'histoire (temps fictif). Tel est le cas de l'oncle Saltiel vantant le premier roman de Cohen — *Solal*²⁹. Il s'agit donc ici de l'intervention indirecte du narrateur à travers son personnage. Ailleurs, Cohen insiste sur le fait que ses personnages ont leur vie à eux, comme s'ils pouvaient eux-mêmes décider de leur destin, comme le prouve sa déclaration à propos de Solal : «Je ne suis pas sûr qu'il ne réchappe pas à son suicide»³⁰. En revanche, cette autonomie se trouve absente des *Mille et une nuits* : un personnage ne peut jamais agir de son propre gré, car Allah dirige le cheminement de tous les humains.

Tous ces procédés permettent à la fiction de se libérer de l'instance narrative et consolident le rapport qu'entretiennent les personnages avec le lecteur. S'y rajoute un moyen de plus, à savoir celui de la voix particulière de chaque personnage : au lecteur de repérer des nuances de l'oral dans le texte littéraire à travers un ensemble de marques écrites. La voix a ainsi le pouvoir d'imiter l'effet que produit une certaine personne à l'oral. Comme le remarque pertinemment Jacques Body : «de même qu'un habile conteur change sa voix (qui reste sa voix) pour imiter celle de locuteurs seconds, l'écrivain peut cultiver le style indirect jusqu'à faire entendre d'autres voix dans sa voix en un dialogisme à la Bakhtine³¹». Nous nous limiterons à un seul exemple : le personnage de Jérémie. Sa façon de prononcer le français est due à un fort accent yiddish³² qui est admirablement retranscrite sans pour autant gêner la compréhension. Le résultat d'une telle démarche est une riche polyphonie cohénienne qui est l'objet de plusieurs ouvrages critiques³³.

Nous espérons avoir exposé au moins en partie des goûts contradictoires qui alimentent l'originalité d'Albert Cohen. En puisant dans la richesse des écrits anciens, il n'omet pas de prêter attention à des techniques nouvelles de son époque. Mais pourquoi donc s'inspirer de

²⁹ *Mangeclous*, p. 537.

³⁰ G. Rolin : «Un seigneur de Verre», *op.cit.* : 3.

³¹ J. Body : «De l'oralité de l'écrit», *op.cit.* : 50.

³² Entre autres dans *Mangeclous*, p. 493.

³³ Voir C. Stolz : *La polyphonie dans Belle du Seigneur*, Paris : Honoré Champion, 1998.

l'imaginaire des contes ? Il semble qu'il s'agirait moins de rendre hommage aux textes anciens qui font partie de l'héritage littéraire européen, que pour rappeler une morale qui, présente dans ce qu'on désigne sous terme de littérature orale, est selon Cohen si souvent négligée dans l'Occident de son époque : respect d'autrui, fraternité entre humains, engagements des forts envers les faibles etc. L'auteur s'étonne de ce que ces qualités puissent paraître si exotiques à une Europe restée encore païenne, dans les années 1930 surtout, se livrant à l'adoration de la force et de la virilité sans tenir compte de son héritage judéo-chrétien enseignant l'amour entre les hommes.

Les ouvrages de Cohen font pourtant plus que de s'inspirer de la matière archaïque : ils entrent en dialogue avec elle et n'atteignent leur pleine signification qu'à travers une ironie aimable et un humour abondant. L'humour juif en particulier qui se manifeste par un art remarquable d'autodérision. Ainsi, l'auteur cesse d'être un combattant du discours antisémite, pourtant l'une de ses principales préoccupations, pour s'élever au-dessus de la méchanceté humaine. Dans cette optique, le recours au monde oriental paraîtrait plutôt comme un recoin où il fait bon de se réfugier. N'est-ce pas d'ailleurs le cas pour les contes en général ?

QUAND UN HOMME AMOUREUX RACONTE EN « JE »

ÁGNES TÓTH

Université de Szeged
Département de langue et littérature française
Egyetem utca 2.
H-6722 Szeged
Hongrie
pontar@freemail.hu

Abstract: The first-person narrator of Prévost abbé's *Histoire d'une Grecque moderne* tells the story of his relationship with a beautiful Greek woman. The relation starts with a dialogue realized in a seraglio and this type of reported communication will dominate the whole narration. Most of these dialogues take place as part of a persuasion process: the actors try to persuade each other, and on his turn, the narrator tries to persuade the reader. The letter—the written communication *par excellence*—substitutes the dialogue between the actors only once, at a crucial moment of the story. This situation emphasizes one of the central problems raised by the novel: the failure of self-expression and mutual understanding.

Keywords: masculine narration, first person narration, rhetorics, indirect and direct discourse, failure of self-expression

J'ai l'intention d'analyser le rapport entre le langage écrit et le langage parlé dans le roman de l'abbé Prévost intitulé *Histoire d'une Grecque moderne*. Le narrateur de ce roman raconte l'histoire de sa relation avec une belle Grecque à la première personne. Elle commence par un dialogue réalisé entre eux dans un sérail, et les situations de communication rapportées domineront toute la narration. Mon premier objectif est de montrer par quels moyens ces dialogues oraux sont rapportés dans un roman-mémoire, raconté par un homme amoureux.

La plupart de ces dialogues font partie d'un processus de persuasion : les personnages cherchent à persuader l'un l'autre, et le narrateur

à persuader le lecteur ; c'est pourquoi je vais parler en deuxième lieu du rôle de la rhétorique dans ce roman.

La communication écrite par excellence, la lettre réalise une seule fois le dialogue des personnages, à un moment d'importance fondamentale de l'histoire. J'essaierai de révéler comment le romancier utilise les lettres, et d'analyser les particularités du langage dans cette partie du roman-mémoire.

Prévost choisit la narration qui donne la parole à l'un des deux protagonistes. La narration à la première personne doit convaincre le lecteur que le récit du héros est authentique. Le narrateur insère souvent dans ses mémoires les mots des autres personnages, ce qui augmente l'illusion de l'authenticité. Mais par cette transition les dialogues d'origine subissent d'importants changements.

Tout d'abord, le narrateur crée des situations de communication capables de manipuler le lecteur qui n'a pas la possibilité de lire une autre version de la même histoire d'amour, qui serait présentée de la part d'un autre personnage.

Cette lacune semble être un peu comblée par la citation de la parole des autres. La manière de les insérer n'est pas indifférente : elle reflète les attitudes du narrateur et rend incertain le jugement du lecteur.

Pour rapporter les paroles des autres, le narrateur utilise le discours direct et indirect également. Quand le narrateur nous rapporte les discours des personnages au style indirect, leurs énoncés ne seront plus autonomes. Les phrases d'origine doivent subir de nombreuses transformations grammaticales : la conversion des déictiques et des pronoms personnels, la concordance des temps, la transposition des modes, la disparition des intonations. Comme la proposition de style indirect est subordonnée à la proposition principale, tout dépend de la situation d'énonciation du narrateur. De plus, le narrateur de l'*Histoire d'une Grecque moderne* aime bien indiquer non seulement le lieu, le temps et la position des personnages, mais aussi la manière dont ils prononcent leurs discours. Il l'indique à l'aide des adverbes et des compléments circonstanciels. L'insertion de ces éléments dans la proposition principale rend le style beaucoup plus poétique, mais les énoncés perdent leur authenticité et le rythme de la conversation est ralenti. Ainsi, c'est justement l'ardeur qui manque dans le discours suivant : «et renouvelant amèrement mes plaintes au maître de langue, je lui déclarai avec

la même ardeur que mon amitié ou mon indignation dépendoient des efforts qu'il alloit faire»¹.

Par contre, lorsque le narrateur cite les paroles de quelqu'un, prononcées directement par cette personne, il distingue les deux situations d'énonciations (citante et citée), en gardant une certaine distance entre ses propres idées et les opinions de l'autre. Ainsi, il crée une situation nette qui suscite l'impression d'authenticité. C'est pourquoi le discours direct peut produire un plus grand effet sur le lecteur. Par exemple, le «combat» des héros devient beaucoup plus impressionnant grâce à la citation des supplications de Ferriol : «et faisant de nouveaux efforts pour me rendre maître de la main de Théophé, je vins à bout de la retenir enfin dans les miennes. Un moment, lui dis-je pendant ce tendre combat, souffrez que je la prenne un moment»². Nous pourrions trouver de nombreux exemples pour prouver que le narrateur se sert du discours direct en rapportant des situations remplies d'émotions. Ainsi, les propositions incises comportant les verbes déclaratifs : «me dit-elle», «repris-je», «reprit-elle» se succèdent avec une vitesse extrême quand (par exemple) l'héroïne devient bouleversée à cause des soupçons de Ferriol concernant son origine. De même, la rapidité de la conversation est éprouvée par le changement vif des répliques au discours direct. Il est d'autant plus facile de créer l'impression d'une conversation rapide que les verbes déclaratifs insérés dans le discours direct ne sont pas trop variés (le verbe 'dire' est beaucoup plus fréquent que n'importe quel autre), et la répétition de ces verbes assure le rythme de la conversation.

D'ailleurs, le narrateur du roman recourt à peu près aussi souvent au discours direct qu'au discours indirect. Par contre, les discours rapportés au style direct sont plus courts, c'est pourquoi, finalement, leur proportion n'est pas équilibrée. La rareté du style direct augmente son importance, et son utilisation amplifie l'importance de ce qui a été dit. Un des meilleurs exemples en est l'exclamation désespérée de Théophé : «Hélas ! M'étois-je mal expliquée ou feignez-vous de ne pas m'entendre ?»³. Cette phrase devient cruciale dans le roman dont le problème central est l'impossibilité de se comprendre.

Outre l'idée de l'impossibilité d'échapper à l'antagonisme des discours, parmi les romans de Prévost, *l'Histoire d'une Grecque moderne* offre l'originalité de donner à la narration un statut rhétorique. Je vais m'ap-

¹ Antoine François Prévost : *Histoire d'une Grecque moderne*, Paris : Flammarion, 1990 : 112.

² *Ibid.* : 135.

³ *Ibid.* : 143.

puyer dans la suite sur l'étude bien importante de Jean-Paul Sermain, intitulée *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle*⁴. Il examine la rhétorique (donc l'art de parler et l'art de persuasion à l'oral) dans les romans de Marivaux et de l'abbé Prévost.

Dans l'*Histoire d'une Grecque moderne*, les personnages «font de l'éloquence leur arme préféré, et ils doivent en retour affronter d'incessantes tentatives de persuasion»⁵. L'héroïne cherche incessamment à persuader Ferriol de son innocence, de sa pureté, et Ferriol, en revanche, essaie de la pousser à le marier.

De plus, la narration de l'*Histoire d'une Grecque moderne* comporte souvent les réflexions du narrateur concernant l'éloquence des personnages. Il remarque quand il écoute la Grecque : «En mettant à part les différences du langage, j'admire que sans autre maître que la nature, elle eût arrangé ses aventures avec tant d'ordre, et quand m'expliquant ses rêveries ou ses méditations, elle eût donné un tour philosophique à la plupart de ses idées»⁶.

Mais «le héros présente la manière dont son adversaire s'exprime de façon à faire douter de sa bonne foi»⁷, il cherche sans cesse à prouver l'artifice ou la malhonnêteté de l'autre. Tout de suite après cette expression d'admiration, il ajoute une autre remarque concernant le style de Théophraste : «le soin qu'elle avait eu de me faire remarquer plusieurs fois sa simplicité, était précisément ce qui me la rendait suspecte»⁸. Le narrateur représente donc le style des personnages comme un instrument qui sert à voiler la vérité des sentiments, à déformer la réalité.

Par contre, il «dissimule soigneusement les implications économiques ou pratiques de sa propre éloquence»⁹. Les gestes, le son de la voix, la force ou la tendresse des mouvements, donc tout ce qui sert à prouver l'artifice de l'autre, chez le héros, ce sont les expressions d'une nature généreuse et sincère : il dit qu'«on me trouvera aussi sincère dans mes doutes et dans mes soupçons que je l'ai été dans mes éloges»¹⁰.

⁴ J.-P. Sermain : «Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux (1724–1742)», in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford : Alden Press, 1985 : 233.

⁵ *Ibid.* : 97.

⁶ Antoine François Prévost : *Histoire d'une Grecque moderne*, *op.cit.* : 93.

⁷ J.-P. Sermain : «Rhétorique et roman au dix-huitième siècle... », *op.cit.* : 98.

⁸ Antoine François Prévost : *Histoire d'une Grecque moderne*, *op.cit.* : 94.

⁹ J.-P. Sermain : «Rhétorique et roman au dix-huitième siècle... », *op.cit.* : 100.

¹⁰ Antoine François Prévost : *Histoire d'une Grecque moderne*, *op.cit.* : 235.

Ainsi, l'*Histoire d'une Grecque moderne* comporte, à sa manière, de nombreuses réflexions sur l'éloquence ; en offrant l'avantage — par rapport à un traité de rhétorique — de présenter les phénomènes de persuasion en situation et de donner des exemples que le lecteur peut plus facilement appliquer à sa propre situation.

En ce qui concerne la communication écrite, le dialogue se réalise à l'aide des lettres entre les héros du roman une seule fois. Théophé et Ferriol vivent dans la même maison, donc ce n'est pas du tout à cause de la distance spatiale qu'ils décident de s'écrire des lettres. C'est le diplomate qui veut communiquer absolument ses sentiments à Théophé, mais c'est impossible, d'une part à cause de la présence continue de Maria chez Théophé. D'autre part, c'est impossible à cause de l'intelligence de la femme aimée : Ferriol lui-même a l'impression que Théophé devine ce qu'il veut lui dire (donc qu'il veut lui avouer son amour), c'est pourquoi elle change aussitôt d'entretien. Il comprend enfin, qu'il sera incapable de s'exprimer de vive voix, et il trouve que cela va aller beaucoup plus facilement à l'écrit. «[...] je me servis d'une plume pour ne pas remettre plus loin ce que je prévoyais que ma langue n'aurait pas la force d'exprimer. J'écrivis en peu de lignes [...] et quoiqu'il n'y eût rien d'obscur dans mes termes, je répétoit en finissant, que je ne parlois pas d'amitié¹¹.» Dans le roman, on ne trouve pas cette lettre, en revanche, cette épisode de l'écriture au sein du récit écrit donne l'occasion au narrateur de montrer de nouveau le style clair et sincère du héros. La réponse de Théophé est terrible pour lui : la condamnation absolue. C'est pourquoi il a déchiré les lettres et il n'est plus capable de les citer. Il ne nous donne que le compte-rendu des lettres de la femme, en évitant ainsi de laisser la possibilité aux lecteurs de lire les propres mots de la Grecque. Il avoue quand même qu'il est incapable de rendre toute la force de ces lettres, qu'elles avaient dans leur expression naturelle.

Cette situation nous est importante parce qu'elle accentue l'un des problèmes centraux posés par le roman : l'impossibilité de s'exprimer et de se comprendre.

L'*Histoire d'une Grecque moderne* a une place particulière parmi les romans de l'abbé Prévost. La narration à la première personne, la préoccupation de l'auteur de créer un style simple et naturel, l'incertitude concernant les sentiments du personnage féminin : toutes ces caractéristiques nous sont connues depuis les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* et l'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* ; mais dans ce roman, l'auteur s'intéresse beaucoup plus qu'avant aux problèmes

¹¹ *Ibid.* : 201.

langagiers. Il écrit un roman qui peut être considéré comme une suite des dialogues rapportés, il essaie de représenter les personnages et les événements du roman à travers ces dialogues, et il décrit fidèlement les difficultés auxquels les héros se heurtent en cherchant à s'exprimer et à se comprendre.

La communication orale et écrite, la persuasion mutuelle ont éveillé la curiosité non seulement de l'abbé Prévost, mais de plusieurs écrivains et théoriciens du XVIII^e siècle. Le genre du roman épistolaire, les dialogues de Diderot, les correspondances des philosophes et des écrivains prouvent que l'intérêt s'est fixé sur le langage écrit et parlé. La rhétorique ne vise plus uniquement le discours oratoire, mais il s'intéresse à toutes les formes de l'échange et de la conversation. «Ainsi se réalise ce que d'Alembert fixe comme idéal aux Lumières, une *science de la communication* : toute pensée y est soumise à la compréhension des autres, mais elle est aussi stimulée par leur présence, et réglée par leur attention¹².»

¹² M. Fumaroli : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450–1950*, Paris : PUF, 1999 : 932.

QUELQUES PROBLÈMES DE TRADUCTION DU REGISTRE POPULAIRE FRANÇAIS EN LANGUE HONGROISE

ADRIENN GULYÁS

Université Eötvös Loránd
Département d'études françaises
Múzeum krt. 4/c
H-1088 Budapest
Hongrie
gadi77@freemail.hu

Abstract: Difficulties of translating socially marked speech from French into Hungarian are analyzed. The corpus is based on a French crime fiction by Fred Vargas, translated into Hungarian by myself. Firstly, I deal with the strategies and techniques of social marking in the French version. Then, I turn to the Hungarian translation and see whether the socially marked character of the original text could be rendered and, if yes, what kind of markers were used. Differences seem to arise from the fact that popular French, as a register, does not have a perfect equivalent in Hungarian. This “deficiency” becomes most striking in the domain of syntax. While the French author uses mainly syntactic devices to mark popular speech, the translation must rely on phonetic and lexical markers, given that syntactic differences between standard Hungarian and its non-standard varieties are almost null. Also, while markers are clearly popular throughout the French version, the Hungarian translation renders either a dialectally marked speech, for non-Parisian popular French speakers, or a kind of urban slang, for Parisian popular French speakers.

Keywords: literary translation, socially marked speech, popular speech varieties, orthographical problems, imaginaire linguistique

Les locuteurs natifs d'une langue arrivent à se faire une idée en général assez précise de l'appartenance socio-économique et du niveau de scolarisation de leurs interlocuteurs à travers la production langagière de ces derniers. Cette évaluation, facilitée bien entendu par d'autres facteurs contextuels, est basée essentiellement sur le marquage social de la parole. Ces marqueurs sociaux peuvent être décelés à tous les niveaux de l'analyse linguistique, c'est-à-dire aux niveaux phonétique, morpho-

logique, syntaxique et lexical, mais n'acquièrent leur signification que lorsqu'ils sont interprétés dans leur ensemble et en tenant compte du contexte de leur production.

Dans notre exposé, nous présentons un cas spécifique de ce marquage qui est la reproduction du français dit «populaire» dans un texte littéraire. Il est évident que s'agissant d'une production écrite et non d'une production orale et spontanée, les procédés de marquage sont sélectionnés par l'auteur en fonction de la valeur représentative sociale qu'il leur confère. En effet, il ne faut pas oublier que, dans la parole écrite, les marqueurs sociaux ne font que symboliser tel ou tel type de locuteur (l'ouvrier, la prostituée, le provincial) : il suffit de penser aux marqueurs si pertinents à l'oral, comme l'accent, la prononciation, l'intonation, qui n'entrent pas en jeu à l'écrit. Notre première question est donc de relever quel genre de marquage utilise l'auteur.

La seconde partie de notre problématique découle de la traduction de ce genre de texte dans une autre langue où le même effet de marquage devrait être reproduit. Deux sortes de danger guettent le traducteur : premièrement, il risque de ne pas trouver dans la langue cible le registre qui correspondrait parfaitement à ce que représente le français populaire, et deuxièmement, même s'il en trouve un, les techniques et les stratégies de marquage vont à coup sûr différer dans les deux langues.

Le marquage social de la parole dans un texte écrit passe inévitablement par les moyens de l'orthographe, plus précisément, par des écarts vis-à-vis des conventions orthographiques et, de façon indirecte, de la grammaire normative. Ces procédés sont loin d'être innocents, puisque dans l'imaginaire linguistique¹ des Français une phrase telle que «Chuis pas là d'main» intercalée dans une narration en français normatif veut dire «mauvais français» ou français «populaire», même si les mêmes locuteurs produisent ce genre d'énoncé tous les jours². Blanche-Benveniste va jusqu'à appeler le phénomène de marquage à l'écrit «trucage orthographique» qu'on n'emploie que pour symboliser les locuteurs du français populaire et non pour transcrire fidèlement leurs productions réelles³.

¹ Terme introduit par la linguiste française Anne-Marie Houdebine pour désigner cette langue idéale à laquelle on a l'habitude de se référer comme la norme ou le bon usage.

² Pour citer exemple, un puriste français croyant dénoncer la pollution de la langue française a prononcé la phrase suivante en public : *Je dis jamais «jamais» sans le «ne»*.

³ C. Blanche-Benveniste : *Approches de la langue parlée en français*, Paris : Ophrys, Collection L'essentiel français, 1997 : 26.

Le corpus, à l'aide duquel nous examinons les procédés du marquage du français populaire et nous les confronterons aux solutions éventuelles d'une traduction, a été tiré du roman policier de Fred Vargas intitulé *Pars vite et reviens tard* (Paris : Éditions Viviane Hamy, 2001) traduit par nous-même (*Messzire fuss, soká maradj!*, Budapest : Európa, 2004). Les exemples sont présentés avec leur traduction hongroise suivant les grands axes de l'analyse linguistique : la phonétique, la morphologie, la syntaxe et le lexique.

Phonétique

1. Prononciation non-normative de *oui* :

Dis voir, t'as entendu ma météo ? Ouais. III/32. Hé kás! Ott voltál te a mai időjárásjelentésemem ? Ott. III/32

2. Élisio n de la voyelle du pronom personnel *tu* :

Où t'en es ? XIV/118 *Hogy állsz ?* XIV/139

T'as raison. XIV/118 *Igazad van.* XIV/139

Dis donc, Bertin, tu cajoles les flics à présent ? On te roule dans la farine et toi, t'en redemandes ? XXXI/263 *Na mi van, Bertin, újabban a zsaruknak nyalsz ? Beetetnek, te meg még repetáznál is ?* XXXI/314

T'en as jamais bouffé, ... tu n'aimes pas ça. XXI/186 *Te nem, mer' te mindig is utáltad.* XXI/222

L'élisio n n'est pas un procédé aussi fréquent en hongrois qu'en français. Certaines consonnes en fin de mots peuvent être élidées (*mert* > *mer'* parce que) ou de syllabes entières syncopées dans une articulation relâchée.

3. Élisio n interdite par la norme (**qui* > *qu'*) :

Dieu qu'est là-haut te juge, toi et ta catin. V/48 *Majd jól megver az Isten téged is meg a ringyódat is !* V/53

4. Prononciation « paysanne » signalée par une orthographe archaïque (digraphe <oy>)

la machine d'Arnaud, avec quoye il tapa ses messages XXXIV/301 *az Arnaud masinája, amékkal az üzeneteket írta* XXXIV/362

Ça seye bien au pied. XXXVII/344 *Mintha a lábára öntötték vóna.* XXXVII/417

Vous auriez pas d'autres idées, des foyes ? / Clémentine prononçait des 'foyes' à la paysanne. XXXIV/299 *Az eszi tokját az ilyen fehé rnépnek, aki jó dógába' már azt se tudja, mit csináljon. / Clémentine ízesen beszélt.* XXXIV/360

Le discours français «paysan» n'est pas uniquement marqué par la prononciation : l'absence de la particule négative *ne* dans le dernier exemple montre que des stratégies syntaxiques de marquage entrent également en jeu. La traduction utilise surtout des techniques de marquage au niveau phonétique, telles que l'allongement compensatoire (VIC > V:C; *volna* > *vóna*, *dolgában* > *dógába'*), la chute de la consonne finale dans *dolgában* > *dógába'* (qui est source de confusion orthographique pour certains natifs entre l'inessif *-ban/-ben* et l'illatif *-ba/-be*) ou l'emploi d'une variante dialectale de suffixe possessif (*eszé* pour le standard *esze* «sa raison, son intelligence»; cf. l'exemple (5)). Le relatif *améke* est une variante dialectale et archaïque du standard *amelyik* «lequel».

5. Trucages orthographiques en hongrois pour la prononciation «pay-sanne» :

Si ça vous démange, allez le dire dehors. XXXIV/300 Ha nem tetszik, kimehet, ott kedvire mondogathatja. XXXIV/361

Il le cache. / Pour que vous alliez les sauver? XXXIV/303 **Iszen** elrejtí./ Hogy odarohanjon, **azt'** megmentse őket? XXXIV/364 (*iszen* < *hiszen*, *azt'* < *aztán*)

Alors?... Ça se remue là-dedans? Ça va, ça vient, on n'est jamais au courant de ce qui se passe. XXXVII/344 No, hát mi történik odabenn, aranyoskám? Nagy a **gyüvés**-menés, **oszt'** senki nem tud semmit. XXXVII/417 (*gyüvés* < *jövés*; *oszt'* < *aztán*)

L'intérêt de ces exemples est de montrer que le traducteur, une fois qu'il a établi les caractéristiques du parler de tel ou tel personnage, peut marquer le discours de ce dernier à condition que les procédés de marquage de la langue cible lui soient favorables. (Il arrive souvent que le marquage du texte français est impossible à signaler dans le passage correspondant de la traduction).

Morphologie

1. Dérivation :

Dans le fond de l'urne, il y avait du dicible et du pas dicible. «Indicible», avait corrigé le lettré, le vieux, qui... II/20 A láda alján volt olyan üzenet, amit fel lehetett „**óvasni**”, meg olyan is, amit nem. „Nem óvasni, hanem olvasni”, javította ki a könyvbúvár öreg... II/18

La richesse de la morphologie française pour dériver l'antonyme d'un adjectif est déconcertante. En revanche, dû à l'improductivité de bon nombre de procédés de dérivation, la plupart du temps, il s'agit de

paires d'adjectifs lexicalisées, comme dans le cas de *dicible/indicible* (**disable* est également attesté). Le hongrois, contrairement au français, possède un seul suffixe privatif *-(a)tlan, -(e)tlen* pour exprimer le contraire des adjectifs comme *dicible (-able, -ible)* : *ebető > ebetetlen, kimondható > kimondhatatlan*. Ce suffixe est productif et parfaitement régulier dans tous les registres, ainsi, nous n'avons pas pu le garder dans la traduction. Dans un premier temps, nous avons pensé le remplacer par *szabadott* qui est une faute « populaire », étant donné qu'il s'agit d'un adjectif (*szabad* « libre, permis ») qui prend le suffixe du passé *-(t)t* ne pouvant normalement s'attacher qu'aux radicaux verbaux. Le rédacteur a rejeté cette solution, et non sans raison, en disant que le passé est généré par la narration et non par le locuteur. Finalement, nous avons eu recours à un marqueur phonétique du hongrois populaire dialectal, notamment, à l'allongement compensatoire (cf. ci-dessus).

2. Emploi de l'article défini devant des noms propres :

Avec le Castillon, tu peux y aller franchement. . . IX/81 *Castillonai nincs gond.* . . IX/94

J'ai peur qu'Éva soit amoureuse de Damas. XXIV/217 *Tartok tőle, hogy az Éva szerelmes a Damasba* XXIV/260

L'article défini devant un prénom ou un nom de famille marque un trait populaire en français. En hongrois, cet usage, quoiqu'il ne soit pas préconisé par la norme, est très fréquent lorsqu'on parle de quelqu'un à la troisième personne et commence à perdre son caractère marqué. Dans la traduction, nous nous en sommes tout de même servis en tant que « trucage » pour signaler les locuteurs peu soucieux de la norme.

Syntaxe

1. Négation, prohibition sans la particule *ne* :

Un taré. Cherche pas. Je cherche pas. III/32 *Valami dilinyós írhatta. Ezért ne izgasd magad! Nem izgatom.* III/32

Ça sert à rien de fermer ta porte pour cacher tes saletés. V/48 *Azt hiszed, ha bezárkózol, senki nem látja azt a sok mocskot, amit művelsz?* V/53

C'est pas compatible évidemment. . . IX/82 *Persze ennek nincs sok teteje.* . . IX/95

Ils avaient rien dans le ventre, ils se faisaient dessus rien que de nous regarder. XXXIII/288 *Majréztak mint állat, csak rájuk néztünk, máris összeszarták magukat.* XXXIII/345

2. Constructions restrictives sans la particule *ne* :

*Et pourquoi il a peint **qu'**une poignée d'immeubles ? XXI/186* És miért csak egy maroknyi épületet mázolt össze, he ? XXI/223

*Dis, donc, il est pas Dieu, le gars. Il a pas quatre mains. T'as **qu'**à les faire tout seul, tes 4, si tu chies au froc. XXI/187* Csodákra azért ő sem képes ! Nincs száz keze. Ha meg annyira fosol, akkor ferd föl azt a négyest magad az ajtódra ! XXI/223

3. Constructions impersonnelles sans sujet grammatical :

Faut comprendre, Joss. III/35 Képzeld magad a helyébe, Joss ! III/36

Paraît qu'une de vos chambres s'est libérée... V/52 Úgy hallom, megüresedett magánál egy szoba. V/57

Paraît qu'elle l'aimait. IX/82 Állítja, hogy szerette az urát. IX/95

*Si tu veux le repassage, **faudra** payer Marie-Belle en sus... IX/82* A vasalásért pluszba kell fizetni Marie-Belle-nek... IX/96

*Les hommes, **faudra** toujours que ça fasse les malins. IX/83* Férfiak. Soha nem nő be a fejük lágya. IX/96

Y a des femmes, maintenant, dans la police ? XXXIV/299 Manapság már az asszonyok is elszegődik kopónak ? XXXIV/360

4. Construction impersonnelle sans sujet grammatical et sans la particule négative *ne* :

Faut pas croire tout ce qu'elle dit sur Lizbeth non plus. XXIV/221 Nem kell ám készpénznek venni, amit Lizbethről összehord. XXIV/264

5. Dislocation à droite :

*Dieu qu'est là-haut **te** juge, **toi et ta catin**. V/48* Majd jól megver az Isten téged is meg a ringyódat is ! V/53

*Gardez-**la**, **votre chambre**. ... Vous pouvez **les** avoir, **ces papiers**, si ça vous chiffonne tant que ça. V/52* Tartsa meg a szobáját ! ... Magáé lehet az irkafírka, ha annyira bolondul érte. V/58

*Eh bien j'aime pas trop ça, **moi**. Qu'est-ce qu'il cherche, **ce gars** ? VII/68* **Istenuccse**, nekem nem tetszik ez a dolog. Mit akar ez az alak ? VII/78

*Il s'en occupe bien, **lui**, **des gens**. XXIV/220* Ő bezzeg mindenki fölött atyáskodik. XXIV/264

*Vous ne comptez pas l'embarquer, **Dieu**, des foyes ? XXXIV/303* Az Úristent nem **szokja** néha letartóztatni ? XXXIV/365

*Dis, donc, il est pas Dieu, le gars. ... T'as qu'à **les** faire tout seul, **tes 4**, si tu chies au froc. XXI/187* Csodákra azért ő sem képes ! ... Ha meg annyira fosol, akkor ferd föl azt a négyest magad az ajtódra ! XXI/223

Ben c'est là qu'elle était, la pension de garçons. VII/70 Ott volt a fiúk javítóintézete. VII/81

Et qui nous dit qu'il ne nous roule pas dans la farine, le gros de la Préfecture ? XXI/185 Aztán ki tudja, hogy az a fejes a prefektúráról **nem-e** ver át bennünket? XXI/221

Ils l'ont expliqué, ça, oui ou merde, à la télé ? XXI/186 Hát nem ezt **pofázza az a kurva** tévé? XXI/222

6. Dislocation à gauche :

C'est pas compatible évidemment, mais ces types-là, c'est comme ça que ça marche. IX/82 Persze ennek nincs sok teteje, de mit lehet csinálni az ilyen emberrel, nincs ki neki mind a négy kereke. IX/95

Les hommes, faut toujours que ça fasse les malins. IX/83 Férfiak. Soha nem nő be a fejük lágya. IX/96

La rue de la Liberté, vous connaissez ? VII/70 (sans reprise pronominale) Hát a Liberté utcát ismeri-e? VII/81

Alors, le nom d'Évelyne Curie, tu ne sais pas, tu n'as jamais entendu. IX/82 (sans reprise nominale) Olyat, hogy Évelyne Curie sose hallottál, értem? IX/95

C'est comme ce qu'ils foutent dans la farine, dans le maïs et dans la vache, tu crois qu'ils nous le racontent, des fois ? XXI/186 Gondolod, majd megmondják, milyen szemetet raknak a kukoricába, meg hogy mit etetnek a marhákkal? XXI/221

7. Emploi des formes de conditionnel dans la principale et dans la subordonnée :

Il aurait parlé chinois que ça m'aurait plu quand même. VII/70 Ha kínaiul karattyolt volna, akkor is kedveltem volna. VII/80

8. Emploi d'une locution conjonctive populaire :

Ils m'ont renvoyé au Guilvinec, rapport à la mauvaise influence que j'avais sur mes camarades. VII/70 Visszaküldtek Guilvinecbe mondván, hogy rossz hatással vagyok a társaimra. VII/81

Il est prêt à la buter pour pas qu'elle soit à d'autres. IX/82 Képes volna megölni, csak nehogy másé legyen. IX/95

9. Ça comme pronom fourre-tout ayant des antécédents animé, non-animé ou propositionnel, parasitant les différents types de pronominalisation :

Tu te figures ça ? IX/82 Hát láttál már ilyet? IX/95 (pronominalisation par le)

T'en as jamais bouffé, ... tu n'aimes pas ça. XXI/186 Te nem, **mer'** te mindig is utáltad. XXI/222 (pronominalisation par *le*)

Qu'est-ce qu'on peut faire à ça ? V/52 Hát tehetünk mi róla ? V/58 (y)

C'est pas compatible évidemment, mais ces types-là, c'est comme ça que ça marche. IX/82 Persze ennek nincs sok teteje, de mit lehet csinálni az ilyen emberrel, nincs ki neki mind a négy kereke. IX/95 (antécédant animé)

Les hommes, faut toujours que ça fasse les malins. IX/83 Férfiak. Soha nem nõ be a fejük lágya. IX/96 (antécédant animé)

10. Emploi du pronom *en* pour des antécédants animés, humains :

On en a rien à battre, de cet Émile. XXXV/309 **Ki a szent szart** izgat ez az Émile ? XXXV/371

Il s'en occupe bien, lui, des gens. XXIV/220 Ő bezzeg mindenki fölött atyáskodik. XXIV/264

11. Emploi non-normatif de *que* :

Il aurait parlé chinois que ça m'aurait plu quand même. VII/70 Ha kínaiul karattyolt volna, akkor is kedveltem volna. VII/80

Pourquoi qu'on les aurait torturés, merde ? XXXIII/288 Miért kínoztuk volna meg õket, a rohadt életbe is ? XXXIII/345

Il apparaît clairement des exemples ci-dessus que le français populaire dispose de marqueurs syntaxiques nombreux et variés, dont beaucoup sont attestés comme caractéristiques des parlers populaires depuis plusieurs siècles. Le hongrois, en revanche, est loin de présenter des différences syntaxiques aussi importantes entre son usage normatif et ses usages non-normatifs. La plupart du temps, la traduction ne reflète point le caractère populaire du texte original. Par endroit, nous avons essayé de marquer le texte hongrois par des moyens lexicaux (cf. aussi ci-dessous), très peu avec des procédés syntaxiques (*nem-e, szokja*). Le fait que nous n'avons pas utilisé la confusion des paradigmes de l'indicatif et de l'impératif (*suk.sükölés*) comme stratégie de marquage (mis à part le verbe *együnk* dans le troisième exemple du chapitre suivant) était un choix personnel, vu l'évaluation trop péjorative que les Hongrois attribuent à ce phénomène linguistique.

Lexique

Vous ne comptez pas l'embarquer, Dieu, des foyes ? XXXIV/303 Az Úristent nem **szokja** néha letartóztatni ? XXXIV/365

Alors, le nom d'Évelyne Curie, tu ne sais pas, tu n'as jamais entendu. Ici, on l'appelle Éva, ça n'engage à rien. Reçu, marinier? IX/82 Olyat, hogy Évelyne Curie sose hallottál, **értem?** Itt Évának hívjuk, **oszt** kész, le van zárva. **Értve vagyok**, tengerész? IX/95

Et qui nous dit qu'il ne nous roule pas dans la farine, le gros de la Préfecture? C'est comme ce qu'ils foutent dans la farine dans le maïs et dans la vache, tu crois qu'ils nous le racontent, des fois? XXI/185–186 Aztán ki tudja, hogy az a **fejes** a prefektúráról **nem-e** ver át bennünket? Hát már azt sem tudjuk, mit **együnk!** Gondolod, majd megmondják, milyen szemetet raknak a kukoricába, meg hogy mit etetnek a marhákkal? XXI/221

Ouais. Et on ne peut plus les rattraper, maintenant. C'est comme les maïs et les vaches. XXI/186 **Ja**, tudom... **Mán** nem tudják megállítani őket. Ugyanez **vót** a kukoricával is meg a marhákkal is. XXI/222

Gardez-la, votre chambre. ... On n'est pas notre genre, tous les deux, et puis c'est marre. Qu'est-ce qu'on peut faire à ça? Vous pouvez les avoir, ces papiers, si ça vous chiffonne tant que ça. V/52 Tartsa meg a szobáját! ... Nem egy kutya **kölke** vagyunk maga meg én, **aszt'** ennyi éppen elég. Hát tehetünk mi róla? Magágé lehet az irkafirka, ha annyira bolondul érte. V/58

Ils l'ont expliqué, ça, oui ou merde, à la télé? On n'a pas rêvé, oui ou merde? XXI/186 Hát nem ezt **poházza az a kurva** tévé? Csak nem álmodtuk, vagy igen? XXI/222

Jusqu'à quatre ans, j'ai marché pieds nus. XIV/117 Addig **meztéláb** jártam **mindenüvé.** XIV/138

Mais on ne peut plus trouver du lait qui fasse de la peau. ... Tu peux le laisser dix jours à l'air libre, il moisira sur pied sans faire un gramme de peau. XIV/118 ... most **mán** nem lehet olyan tejet kapni, ami megalszik. Kinn hagyhatod akár tíz napig is, álló helyibe megpenészedik, **oszt** egy gramm zsírja sincs. XIV/139

Il le cache./ Minute./ Pour que vous alliez les sauver? XXXIV/303 **Iszen** elrejtj./ **Ácsi!** / Hogy odarohanjon, **aszt'** megmentse őket? XXXIV/364

Certains de nos exemples témoignent du fait que les marquages phonétique et lexical sont parfois inséparables.

Orthographe

Commissaire, demanda-t-elle un peu timidement, ça prend un ou deux «p», «attraper»? (attraper froid) ... Adamsberg expliqua qu'il ne connaissait rien à l'orthographe et Marie-Belle parut affectée par cette nouvelle. XXIV/216–217 Főfelügyelő úr, „g”-vel vagy „k”-val írják azt, hogy „megbetegszik”? XXIV/259

Ce dernier exemple est tiré d'un passage où deux locutrices du registre populaire affrontent une difficulté orthographique en rédigeant une lettre et s'adressent au commissaire, qui à leurs yeux, est censé maîtriser l'orthographe étant donné qu'il vient d'un milieu socio-économique plus élevé (imaginaire linguistique). Grand sera leur étonnement, lorsqu'elles apprennent que le commissaire ne s'y connaît pas plus qu'elles... La traduction fait allusion à une faute d'orthographe typique qui résulte de l'incompatibilité de deux grands principes inhérents à l'orthographe hongroise : celui de la prononciation et celui de la segmentation morphologique. Quoique la prononciation de *g* dans *megbetegszik* soit dévoisée, on le garde à l'écrit par respect des frontières morphologiques du mot (*meg-beteg-szik* ; [megbeteksik] ; préverbe perfectif-malade adjectif-suffixe verbal Sing. 3 pers. ; «tomber malade»).

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le problème majeur du traducteur consiste dans le fait que le français populaire n'a pas d'équivalent en langue hongroise. Une des raisons qui expliqueraient cette «inégalité» est, selon nous, le clivage qui existe entre le français non-normatif (populaire) et le français normatif et qui va toujours croissant. Cette différence, qui se remarque, comme nous l'avons vu, dans tous les domaines de l'analyse linguistique — à un tel point que certains linguistes préfèrent parler de deux systèmes parallèles — est inconnue en hongrois. Bien évidemment, il y existe des accents et des vocabulaires caractérisant tel ou tel milieu social. La traduction reflète, d'ailleurs, la prépondérance des marqueurs phonétiques et lexicaux. Dans le domaine de la syntaxe, en revanche, la dissemblance entre le français et le hongrois devient frappante. Mis à part quelques infractions à la norme (*süksükölés*, l'emplacement fautif de la particule interrogative post-verbale *-e*, la conjugaison fautive du verbe *szozeni* «avoir l'habitude de» au présent), la syntaxe des locuteurs hongrois est fondamentalement identique quel que soit leur milieu socio-économique ou leur niveau de scolarisation.

Nous avons également vu que la traduction ne peut pas toujours rendre le caractère marqué du texte original en raison des différences des stratégies de marquage des deux langues, ou peut, au contraire, marquer des passages qui ne l'étaient pas dans le texte original. Malgré les intentions du traducteur, le décodage du marquage social de la parole ne pourra jamais être exactement le même à cause des différences culturelles et linguistiques des lecteurs de deux langues.

ANALYSE SÉMANTIQUE ET FORMELLE DE L'ARGOT DES MUSICIENS : UNE TYPOLOGIE DES PROCÉDÉS NÉOLOGIQUES

ANNA NAJBAR

Université de Gdańsk
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk
Pologne
annamaria@cogito.univ.gda.pl

Abstract: This paper is a study of neological processes of musicians' argot. The most powerful creative element is the metaphorical use of common terms, which represents two thirds of the examined corpus. The metaphor is also the base of lexicalization and compounding. Some typical processes, such as suffixation, back derivation, conversion, abbreviation and borrowing, exemplify formal neology. The most important aspects of neologism include verbal play and the linguistic deformation.

Keywords: neologism, argo, musicians, lexical creativity, verbal play

Les argots de différents milieux sociaux sont les manifestations modèles du français oral. Les sociolectes fournissent à toute heure de nouveaux items dont la signification et l'origine sont souvent inconnues des usagers «moyens» d'une langue, ce qui est dû à leur caractère cryptique. Par conséquent, ils ne se prêtent pas si facilement aux interprétations.

Le but de notre recherche était d'analyser les procédés néologiques dans la création de termes argotiques du milieu des musiciens et d'en saisir les plus populaires. Nous nous sommes servi d'un corpus de 524 items (unités lexicales et locutions) constitué à base de deux dictionnaires spécialisés¹. L'analyse n'a pas été toujours évidente, car la grande majorité des unités cumulent deux ou trois procédés à la fois, les uns ap-

¹ A. Boucheaux, M. Juteau & D. Roussin : *L'Argot des Musiciens*, Paris : Editions Climats, 1992 ; F. Caradec : *Dictionnaire du Français Argotique et Populaire*, Paris : Larousse, 1998.

partenant à la néologie sémantique et les autres à la néologie formelle. Certains enfin (comme la conversion) se situent à leurs confins.

Dans le présent article, nous allons donc citer les procédés néologiques sémantiques et formels en commençant par les plus fréquents, et nous essayerons d'en faire une typologie succincte. Notre étude sera illustrée par des exemples qui nous ont paru particulièrement intéressants.

1. Néologie sémantique

La créativité lexicale par changement sémantique constitue deux tiers du corpus examiné. C'est la métaphore qui occupe la place plus considérable. Nous avons distingué plus de 120 métaphores «simples» et plus de 80 expressions métaphoriques (avec le figement).

1.1. Métaphore «simple»

Les métaphores «simples» sont des néologismes où nous n'avons pas reconnu d'autre procédé néologique s'associant. Elles représentent surtout des noms d'instruments et d'accessoires, des dénominations des actants et des manières d'interprétation. Les instruments sont donc appelés : *barques, bazookas, bidets, carottes, casseroles, charrues, commodes, dépliant, grand-mères, grattes, jambonneaux, machines à coudre, mitrailleuses, pelles, péniches, poireaux, poumons d'acier, râpes, râteliers, sabots, sèche-linge, seringues, etc.* Le chef d'orchestre devient un *centimaître* ou un *cocher*, il peut même se transformer en *sémaphore*. Et quand il n'est pas très talentueux, il risque d'être qualifié de *Mozart fucker*.

La dernière désignation est un exemple de cumulation de procédés néologiques sémantiques et formels. Elle est à la fois métaphore, emprunt et transformation de *motherfucker* américain.

Un musicien peut être appelé *char à bœufs, corbeau, bûcheron, bâtonnier, élément...* Il *bouquine, plante des clous, déménage, fait l'inventaire, ferraille, fait la mayonnaise, miaule, plombe* ou *pond des oeufs*. Il peut aussi *racler du bois, avoir la rage, être à la rue, savonner, faire de la sauce* ou *servir la soupe*. De temps en temps, il *met ses tripes* ou *envoie la purée*. La dernière expression est aussi un emprunt à l'argot commun où elle veut dire *éjaculer*.

1.2. Expression métaphorique

Dans le sous-groupe des expressions métaphoriques, nous avons trouvé essentiellement les expressions imagées décrivant les qualités d'un musicien et les manières d'exécution/interprétation. Un musicien peut *avoir les oreilles en plâtre, en cuir ou en béton* suivant sa capacité de jouer juste. Pendant le jeu, il *astique* ou *ravage le manche, écrase l'ivoire, essuie le meuble, fait de la galantine, fait la pompe ou des poussières, fait le tapis ou taquine la voisine*. Parfois, il lui arrive de *titiller le clito* ou *partir en banlieue*. S'il ne joue pas *à la maison*, il peut *tenir un pupitre, faire des pétroles* ou *faire les tables* dans un café.

1.3. Métaphore et métonymie

Dans notre corpus, il se trouve une dizaine d'items comme *arbalète, bouddins, masque(s)*. . . Et des cas plus sophistiqués, tels : *bras cassé, bras de plomb, la baguette à 50 centimètres* — composé syntagmatique et synapsies pour nommer un mauvais chef d'orchestre et *pied de plomb* — synapsie désignant un percussionniste au style lourd.

1.4. Métonymie

Métonymie est représentée par une vingtaine de cas très intéressants. Parmi eux figurent des synecdoques : *bâton, bras, fagots, piston, tambours, têtes* (emploi spécialisé), mais aussi des cas où les rapports de contiguïté métonymique ne sont pas si explicites. C'est, par exemple, le cas de *Christophe*. Le nom signifie une séquence harmonique provenant du spectacle «Christopher Columbus». *En Fa* désigne un musicien qui joue toujours dans la même tonalité (*Fa* étant une des tonalités «de base»). *Ponts-Neufs* sont des chansons exécutées autrefois en plein air, sur le fameux pont. *Ré mineur* est synonyme de la musique à la couleur juive ou tzigane qui emploie souvent cette tonalité. Un *brandebourgeois* désigne une indemnité supplémentaire pour un musicien ayant une partie plus difficile et il a son origine dans les *Concertos Brandebourgeois* de Bach. Dans le cas du verbe *cléoter*, le suffixe verbal permet de nommer le fait de jouer dans un club échangiste «Cléopâtre» ou «Cléo».

1.5. Emploi spécialisé d'un mot ou expression courants

Il y a aussi une vingtaine de mots et expressions au signifié particulier, comme : *faire une affaire*, *arrangements à l'amiable* (à la limite de métaphore), *avancer*, *doubler*, *exposer*, *musique*, *outils*, *patron*, *raccord*, *série*, *accrocher*, etc.

1.6. Extension de sens, faux synonyme, antiphrase, non-sens

L'extension de sens, le faux synonyme, l'antiphrase et le non-sens sont des procédés rares. L'extension de sens a fait par exemple de *binou* désignant accordéon, la désignation des autres instruments portables (mais pas tous !). *Caisse* employé autrefois pour la guitare à caisse de résonance, l'est aussi à présent pour tous les types de l'instrument. L'application d'un faux synonyme a fait de *chercher la claque* l'expression *chercher la beigne* (chercher à être applaudi). *Le derviche*, personne chargée de tourner les pages d'une partition, est une association au *derviche tourneur*, religieux musulman qui, en pratiquant certains exercices (notamment en tournant sur lui-même), atteint un état de transe ou d'extase.

L'antiphrase s'est manifestée dans le nom *ambianceur* désignant un personnage qui ne met pas de l'ambiance, bien au contraire.

Non-sens ou absurdité apparaît dans les mots et expressions du type : *manquer de coalition* (une remarque faite par un dilettante à un ensemble des musiciens), *en tergal*, *si bémol coincé/galvanisé/gratiné*, *hypomixolydien du phrygien*, (des tonalités fictives), *suis mon pied* (la réponse à qui veut savoir la tonalité), *pause en mi bémol*, *ré majeur avec cinq dièses* (oxymores).

2. Néologie formelle

2.1. Conversion et abréviation

Nous avons placé la conversion en tête des procédés formels, puisque, dans notre corpus, elle s'associe toujours à l'abréviation. On a donc affaire à : *alto* (saxophone ou violon), *diato* (harmonica, accordéon ou concertina), *national* (Le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ou L'Orchestre National de France), *rythmique* (la section rythmique), *spécial* (une version «spéciale» d'un morceau joué «spécialement» pour un client), *symphonique* (un orchestre symphonique), *ténor* (un saxophone ténor).

Deux items ont subi la modification de la fin du mot : *charley* (de cymbales charleston) et *classicos* (pour musicien classique).

2.2. Dérivation

2.2.1. Suffixation

L'affixation de notre corpus se ramène en général à la suffixation dans une vingtième d'items. Sont présents les suffixes verbaux *-er* pour : *cachetonner*, *canarder*, *chorusser*, *jambonner*, *pigailler*, *requiner*, *leader* (francisation de l'emprunt à l'anglais), etc. Nous avons aussi observé les suffixes d'agents : *-eur*, *-iste*, *-ard* (péjoratif) pour les actants tels que : *cachetonneur*, *jambonneur*, *chpileur* (francisation de l'emprunt à l'allemand), *pianetard*. Très caractéristique pour l'argot des musiciens est le suffixe péjoratif *-eux* dans *folqueux*, *classiqueux*, *baroqueux*. Une particularité du monde des musiciens représente aussi un suffixe de provenance italienne *-ando*, joint à des emprunts au français familier pour construire les imitations des indications d'interprétation : *bandando*, *dégueulando*, *enculando*.

Il arrive, quoique rarement, que la métaphore serve de base pour un procédé formel qui est la suffixation. Nous avons repéré les items comme : *béleuses*, *couineuse*, *cuvrier*, *sauciflard* (au suffixe péjoratif), *touchant*, *tricotis* (suffixe collectif), etc.

2.2.2. Dérivation régressive

La dérivation régressive n'est représentée que par quatre exemples : *gratte*, *gratouille*, *raccord*, *tourne*.

2.3. Composition

Dans notre corpus, figurent aussi des mots construits dont une trentaine de synapsies (composés par particule) et une vingtaine de composés syntagmatiques.

La composition, le cas échéant, sert d'enveloppe formelle pour la métaphore qui nous semble être un procédé fondateur.

2.3.1. Synapsie

Les créations synaptiques sont, par exemple les désignations des instruments. On y trouve entre autres : *armoire à sons*, *boîte à punaises*, *piano à bretelles*, *boîte à chagrin*, *à frissons* ou *à sanglots*. Un professionnel peut être appelé : *broyeur d'ivoire*, *chevalier du vert-de-gris*, *un handicapé de la clef de fa*, *un laborieux du dépliant*. Un dilettante c'est un *rémouleur de buffet* ou *un président du syndicat des bidons*. Celui-ci signifie un *frimant* (le mot est à son tour emprunté à l'argot de théâtre), un figurant dont le rôle est de passer pour un «vrai» musicien, lorsque la situation l'exige. L'expression

président du syndicat des bidons est un composé par emboîtement mais il est construit aussi sur l'emprunt au français familier où *du bidon* veut dire *des mensonges, du bluff*.

2.3.2. Composé syntagmatique

Une vingtaine au total, ce sont des constructions du type N+N, N+A ou A+N : *violon diesel, Do changé, feuille monstrueuse, accords tchécoslovaques, harmonies municipales, vibrato Parkinson, petits ménages, vieux museau, etc.* Parmi ces composés figurent aussi des constructions par emboîtement : *harmonies grande banlieue, descente pelle de charbon, ramasse-miettes final, saxo chèvre de monsieur Seguin. Chorus nickel-chrome* est un exemple très intéressant, qui emprunte l'adjectif *nickel* (excellent) au français familier en lui juxtaposant *chrome* pour souligner encore la perfection. *Saxo chèvre de monsieur Seguin* est avant tout une métaphore, mais il contient aussi les éléments métonymiques (*saxo* désigne en premier lieu l'instrument et en second — le musicien) et la conversion (*chèvre de monsieur Seguin* devient un adjectif). Le tout fait référence au titre d'un conte populaire sur une certaine chèvre qui ne voulait pas rester chez son maître.

Autre composé intéressant, *vibrato scenic railway* est un hybride par emboîtement où le premier mot est un emprunt à l'italien et le second — à l'anglais. *Genre panzer* est aussi un hybride où *panzer* change de catégorie grammaticale. Il est donc objet de conversion.

Nous avons repéré à peine quelques mots composés sans influence métaphorique. Ce sont entre autres : *fanfare de scène, coup de pédale, piano à punaises, etc.*

2.4. Apocope et siglaison

La troncation se limite à l'apocope dont nous avons trouvé 15 exemples. Ce sont par exemple : *ampli, dosse, impro, module, parto, répé/répète, si bé, et barmos, matos, musicos* qui reçoivent un suffixe très «branché» : *-os*.

Il y seulement deux exemples de siglaison : *TVA* (Taxe à la Vibration Ajoutée), un détournement de *Taxe à la Valeur Ajoutée* et *VFML* qui veut dire *Vite, Fort, Mal et Longtemps* qualifiant le style du jeu...

2.5. Jeu de mots

La qualité ludique de notre corpus se manifeste à travers de nombreux jeux de mots et la paronomase—la déformation des titres des œuvres musicales.

Un musicien peut devenir un *muséum de chien*, un prologue se transforme en *proctologue*, la maladie vénérienne en *maladie wagnérienne*, etc. On joue *acapulco* au lieu de jouer *a cappella* ou en *laminoir* plutôt qu'en *la mineur*. Pendant une pause on peut aller *faire l'Ouverture de la flûte enchantée*, et, après une longue journée, on peut se rendre dans un bar avec ses *potes du Rhône*. Finalement, si l'on boit trop, on peut devenir *ré comme un fa*, par contrepèterie de l'expression *être fait comme un rat*.

Le jeu de mots touche un grand nombre de titres, en particulier les standards de jazz ou des rengaines—des morceaux demandés très souvent ou encore les oeuvres classiques célèbres. On cite donc : *Lettre à Hélice*, *Così Van Turlute*, *La vache qui rit*, *le beau blaireau de Draveil*, *Le petit moujik de nuit*, *Concertos branlebourgeois*, *Pédéastre et Médisance*, *Les Ovaires à Rimbaud*, etc.

Détournement d'une locution figée est un procédé employé très rarement. A titre d'exemple, au lieu de mettre tout son cœur dans l'interprétation, un musicien peut y *mettre sa bite*. *La bite* étant un emprunt au langage familier et désignant *pénis*.

2.6. Emprunts

Les musiciens n'hésitent pas à emprunter au français familier et aux langues étrangères. Les jazzmen puisent volontairement dans l'argot américain. Il existe aussi un certain nombre des emprunts au dialecte des manouches.

2.6.1. Emprunts au français familier

Parmi les emprunts au français familier, on peut, entre autres, trouver les verbes suivants : *assurer* (être à la hauteur), *assurer chez rond* (gagner beaucoup), *cartonner* (avoir du succès ou, en extension, avoir beaucoup d'affaires bien rémunérées, ou encore, jouer avec force), *prendre* (une abréviation de *prendre du pognon*). *Un clou*, signifie dans l'argot des musiciens l'instrument, un outil de travail donc, comme en français populaire. *Coup*, entreprise plus ou moins délictueuse en français populaire, est un engagement occasionnel, d'habitude peu lucratif. *Craintif* c'est dans les deux cas quelqu'un de peu recommandable.

2.6.2. Emprunts à une langue étrangère, au dialecte

Les emprunts à l'anglais sont par exemple : *beat, chorus, demo, drummer, free, gig* (avec la restriction de sens), *no problem, roots* (employé dans l'expression *être roots*), *sampler, slap, show*, et les francisations, tels *riffeur, swinguer*.

A l'argot des jazzmen américains, les musiciens ont emprunté : *break, une date* (dans l'expression *avoir une date*), *groove, faire une jam, riff, set, up tempo* (désignant la manière de jouer un morceau ou, par métonymie, le morceau même).

Chpïle, un nom d'origine allemande adapté graphiquement, signifie «une affaire difficile et musicalement peu gratifiante mais pouvant être d'un bon rapport»² et *chpïleur* est un musicien qui y participe. *Solo* est un mot emprunté à l'italien.

Les tziganes ont contribué eux aussi à l'enrichissement de l'argot musical. Dans le circuit, on qualifie par exemple une manière du jeu *oubba-oub* et une autre *papa-maman*. D'un musicien qui n'entend pas bien les harmonies, on dit qu'il *a les oreilles qui prennent l'eau*. Un juif est un *maramoï*, et un *chorus en bois* c'est une excellente improvisation.

2.6.3. Emprunts à un autre argot, à une langue spécialisée

Six items ont été empruntés à d'autres argots de spécialistes.

Bouler un trait, faire le/un tabac (remporter un grand succès) et *frimant* (figurant) viennent du théâtre. Dans l'expression *bouler un trait*, seul le verbe *bouler* est utilisé par les comédiens pour dire 'précipiter le texte, le débit'. Les musiciens y ont joint un complément ; le tout signifie 'accélérer involontairement'.

Faire des petits ménages (faire des remplacements aux débuts de sa carrière) c'est une expression empruntée aux médecins. L'interjection *Tacet!* est un emploi argotique d'un terme de notation musicale.

2.7. Calque

Calque est un procédé rarissime. Il existent quand même : *chauffer* ('hot'), *le genre de...* ('a kind of'), *note bleue* (décroisement de *blue note*) calqués sur l'anglais. *Jambon* (guitare ou banjo) vient probablement de l'argot espagnol.

² A. Boucheaux, M. Juteau & D. Roussin : *L'Argot des Musiciens, op.cit.* : 59.

2.8. Onomatopée

Contrairement à cet à quoi l'on pouvait s'attendre, l'onomatopée n'est pas un procédé exploité. Nous en avons repéré trois exemples uniquement : *crincrin* pour le violon, *pirlipipis* pour des triolets exécutés sur l'accordéon et *pipas* pour certains sons émis par la trompette.

3. Conclusion

A travers une analyse sémantique et formelle, nous avons distingué les procédés les plus utilisés dans la création du lexique argotique des musiciens.

En premier lieu de notre liste des instruments créatifs figure la métaphore qui se manifeste par un grand nombre de substantifs simples et composés, ainsi que par une quantité d'expressions métaphoriques.

La métonymie (supportée parfois par la métaphore) et l'emploi spécialisé des termes courants représentent un ensemble remarquable mais beaucoup moins impressionnant.

L'extension de sens et le faux synonyme ont été présents mais plutôt insignifiants comme «outils» néologiques.

La néologie formelle, outre à être représentée par des agents «classiques», comme la suffixation, la conversion et l'apocope, se déclare surtout par une quantité considérable de jeux de mots et d'approximations. Un moyen très caractéristique est la déformation des titres des ouvrages populaires. Il y a aussi un nombre d'absurdités, de non-sens.

Le milieu des musiciens n'échappe pas non plus aux emprunts à l'anglais et c'est un procédé relativement récent qui semble refléter une tendance générale du français.

La présence et l'importance de la métaphore dans l'argot des musiciens semblent témoigner d'une grande imagination des artistes, de leur sensibilisation non seulement aux sons, mais aussi aux formes et aux couleurs. L'opacité des métaphores confirme le caractère cryptique de l'argot et sa fonction identitaire pour «ceux qui comprennent» et qui veulent se distinguer des dilettantes. Les jeux de mots, la déformation des titres, les absurdités, le mélange souvent inattendu et complexe des procédés néologiques font preuve de la créativité et d'un grand sens de l'humour du milieu. Ils indiquent aussi la capacité d'ironiser et le besoin de colorer la réalité, de poétiser la vie quotidienne qui signifie pour un musicien un travail systématique et répétitif. C'est alors la fonction ludique de l'argot qui se manifeste très distinctement.

PRAGMATIQUE ET SÉMANTIQUE DES PHRASES FIGÉES SITUATIONNELLES

MÁRTON NÁRAY-SZABÓ

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

Abstract: Frozen subject idioms can be classified into three, pragmatically based classes: evocatives, evaluatives, and dialogic. These groups are characterized by diverse syntactic behaviour. In this paper, we provide evidence that the three classes represent separate degrees of subjectivity in the language, and that this property increases parallel to that of being situationally bound.

Keywords: idiomatycity, pragmatics, semantics, subjectivity, dialogicity

Introduction : figement et énonciation

Grâce à son omniprésence à tous les niveaux du langage, y compris l'écrit et l'oral, le figement est un phénomène d'importance primordiale dans l'organisation du discours. Cela ne se limite pas à la seule fonction descriptive (référentielle) du langage, qui peut se révéler ou se renforcer à l'aide de tropes (métaphore, métonymie, etc.), mais l'expressivité, la fonction conative et phatique, pour n'en citer que quelques-unes, apparaissent également dans les locutions.

Le grand continuum aux frontières assez floues, qui est le figement, présente bien des divergences au niveau des écoles linguistiques. En partant d'une logique minimaliste, c'est-à-dire celle qui cherche un minimum de critères définitoires, on peut réduire leur nombre à deux : la non-compositionnalité et le blocage de la substitution synonymique (cf. Náray-Szabó 2002). En outre, il y a le caractère polylexical qui est

essentiel¹, mais qui découle des deux premiers critères : la lexicalisation sous forme d'une séquence contenant plus d'un mot n'est rien autre (du point de vue du lexicographe) que la manifestation extérieure du fait que :

- le sens de la séquence est idiomatique (différente de celui d'une séquence d'unités monolexématiques) et
- les éléments de la séquence ne sont pas substituables à d'autres mots sans rompre cette unité sémantique.

Depuis quelques décennies, l'attention d'un certain nombre de chercheurs a tourné vers les expressions figées (EF) et, plus généralement, vers le rôle du figement dans l'énonciation². Il est bien connu que le caractère subjectif (Kerbrat-Orecchioni 1994b) est un des paramètres principaux de l'énonciation : la présence de l'énonciateur permet d'assurer les fonctions du langage mentionnées au début de ce chapitre (fonction expressive, conative et phatique). Kerbrat-Orecchioni (1994b) désigne deux types de marques linguistiques manifestant le sujet parlant : les éléments déictiques (personne, lieu et temps) et évaluatifs. L'évaluation dans le langage est un problème dont la nature a intéressé un grand nombre de sémanticiens et de pragmaticiens (entre autres, Kerbrat-Orecchioni 1994b; White 2002; Hunston & Thompson 2000), et qui, par conséquent, a été approchée de diverses manières. Nous adoptons ici celle de Kerbrat-Orecchioni (1994b), qui distingue trois domaines concernés par ce phénomène :

- les *axiologiques* sont des descripteurs évaluatifs portant un jugement sur le caractère bon ou mauvais, (dont : utile/inutile, moral/immoral, etc.) d'une personne, d'une chose ou d'un événement (des adjectifs comme *formidable*, des verbes comme *détester* — on en trouve parmi les EF aussi : *avoir Nbum dans le nez*) ;
- les *modalisateurs* visent à exprimer l'opinion du locuteur sur la véracité de quelque chose qui dépend de son jugement (certitude/incertitude) : *grand, petit*, le verbe *sembler*, ou la locution *sauter aux yeux, aller de soi* ;
- et les *affectifs*, majoritairement faisant partie de l'un ou de l'autre des deux précédents, mettant en relief des émotions, comme l'ad-

¹ Par souci de clarté, dans l'article cité, les trois sont pris en compte dans la définition.

² Cf. Kerbrat-Orecchioni (1994a); Martins-Baltar (2000); Fónagy (1982); Ludi (1981).

jectif *pauvre* (antéposé au nom), *pénible*, *se plaindre*, etc., ou des expressions comme *perdre son sang froid*.

1. Phrases à sujet figé : une classe hétérogène ?

1.1. Définition

Dans une première approche, les expressions figées (EF) sont classées par la majorité des linguistes selon des critères syntaxiques (cf. Gross 1982; 1996; Ruwet 1983) : on parle ainsi d'EF verbales, adjectivales, adverbiales, il y a des noms composés ainsi que des locutions conjonctives-prépositives et déterminatives. Les considérations sémantiques jouent ici un rôle plutôt secondaire : le degré de non-compositionnalité (Nunberg et al. 1994), la métaphorisation (Casadei 1996), la motivation (Burger et al. 1982) sont des phénomènes difficilement quantifiables. À l'intérieur du groupe d'EF verbales (« phrases figées »), Maurice Gross (1993) distingue 20 classes selon la distribution des arguments libres et figés, phrastiques ou nominaux. Environ 10% de la totalité des phrases figées recensées par Gross se caractérisent par le figement du sujet, sans égard à la nature figée ou libre des compléments.

Dans nos recherches, nous nous sommes restreints à cette classe d'EF, dont on peut formuler la définition comme suit : nous appellerons *phrases à sujet figé* (PSF) les locutions verbales dont le sujet est lexicalement figé par rapport au verbe (sa substituabilité par des synonymes est donc limitée), les éventuels compléments étant soit figés, soit libres. Sont exclus pour des raisons diverses les suivants :

- les proverbes (majoritairement compositionnels, à caractère sentencieux (Anscombe 2003), par exemple : *Nul n'est prophète dans son pays*),
- les collocations (Halliday & Hasan 1976 ; compositionnalité totale, caractère fréquent, comme *Ça arrive !*),
- les phrases figées compositionnelles (compositionnalité totale, figement syntaxique : *Tout compte fait*),
- les phrases intrinsèquement impersonnelles (sauf si le sens du verbe est métaphorique : *Ça va barder*),
- les phrases figées complexes (dont la zone figée s'étend au-delà de la frontière d'une proposition : *Le vin est tiré, il faut le boire*),
- les phrases à verbe métaphorique (la compositionnalité est totale même si le verbe présente ce sens métaphorique : *La raison vacille*),

- les expressions à verbe support dont le sujet n'est pas figé mais qui est prédicatif (parfois difficiles à identifier, le verbe étant souvent métaphorique : *la guerre éclate, caresser une idée*),
- les phrases à sujet figé contenant le verbe support *être* sous sa forme canonique, si l'adjonction d'un opérateur à lien est obligatoire (*avoir sa tête près du bonnet*).

Étant donné que notre étude a pour objet les EF en français contemporain, les principales ressources pour dresser la liste des expressions étaient le *Petit Robert* (2002), le *Lexis* (1993), le *Dictionnaire des expressions et des locutions* (Rey 1989) et les *Structures figées de la conversation* (Bidaud 2002). Comme corpus, nous nous sommes servi de deux années du *Monde* (1993 et 1996, corpus nettoyé sur ordinateur), du moteur de recherche *Google* et de la base de données *Frantext* (dernières 50 années).

1.2. Quelques tendances

Si l'on examine la classe des phrases à sujet figé définie ci-dessus, on observe de prime abord une hétérogénéité étonnante, tant au niveau syntaxique (sujets nominaux, pronominaux, phrastiques, diverses distributions de compléments, propriétés transformationnelles très variables) que sémantique (toutes les grandes classes de prédicats sont représentées). Cette liste de quelque 600 locutions contient des expressions comme : *Le cœur y est ! – Ça boume ! – J'en suis !* exprimant toutes l'enthousiasme/la satisfaction, mais :

- la première est le constat d'un état d'âme, tandis que
- la seconde l'expression d'un sentiment du locuteur,
- la troisième étant l'approbation d'un acte de langage de l'allocutaire.

En ce qui concerne la distribution, nous pouvons remarquer, par exemple, que les sujets nom de partie du corps ont tendance à former des expressions décrivant une réaction physiologique (*La tête me tourne*) et/ou psychologique (*Les écailles lui tombent des yeux*). Les locutions commençant par *ça* apparaissent très souvent dans des salutations (*Ça va ?*) ou pour signaler un conflit (*Ça va barder*) ou bien qu'on est satisfait (*Ça boume*). D'une manière globale, on peut voir que, tandis que les phrases à sujet pronominal figé possèdent plutôt une fonction pragmatique (actes de langage), les phrases à sujet nominal figé sont plus liées à la description des faits.

Mais toutes ces constatations ne sont que des intuitions pour le moment, elles sont loin de pouvoir être formulées en termes de règles. Est-ce vraiment une véritable classe ? L'établissement d'un système de critères distinctifs afin de tracer les frontières extérieures et intérieures de cette classe ne devient possible qu'à travers la mise en examen détaillée des propriétés à tous les niveaux (syntaxe, sémantique, pragmatique). Le repérage de certaines tendances caractéristiques pourra nous conduire à ces critères qui serviront de base.

Vu les tendances exposées ci-dessus, il paraît que la classification primaire de ce groupe d'EF est impossible sur une base purement syntaxique ou sémantique. C'est ainsi que nous avons été amenés à un classement pragmatique d'abord. Notre hypothèse, selon laquelle la hiérarchie doit aller de la pragmatique en passant par la sémantique vers la syntaxe va être présentée ici, après quoi nous allons montrer la variation de quelques *paramètres*, et ensuite, nous essaierons de justifier notre intuition à l'aide de *tests* pour permettre une distinction nette entre les sous-classes.

2. Classification des PSF

Dans un premier temps, il convient de distinguer entre PSF dialogiques et non-dialogiques. Ces deux ensembles sont tellement différents que toute autre divergence semble secondaire par rapport à celle-ci. Il s'agit de mettre à part ces EF qui, à des degrés divers, sont liées à une situation dialogique, leur emploi donc n'aurait pas de sens dans un monologue (sauf : pseudo-monologue imitant le dialogue). Nous entendons donc par PSF *dialogique* une EF n'existant que dans une situation de dialogue, où la forte présence des embrayeurs assure le lien direct entre locuteur et allocutaire. Ainsi, les deux sont présents dans l'énoncé. Le locuteur peut se manifester éventuellement d'une manière latente : *Tu l'auras cherché ! Qu'est-ce ce qui te prend ?* (opinion, état affectif).

Si l'on regarde maintenant les EFs de ces deux ensembles, l'hétérogénéité a l'air de diminuer. Néanmoins, à l'intérieur des non-dialogiques, nous trouvons que le degré de subjectivité divise les expressions en deux sous-ensembles : celles qui sont relativement objectives, où le locuteur «se cache» derrière une constatation neutre (*Le torchon brûle entre Max et Léa*) seront appelées *évocatives*, celles où l'énonciateur présente l'état des choses comme son opinion personnelle se classeront parmi les *évaluatives* (*Ça baigne dans la margarine*). Voici donc cette première structuration :

I. Non-dialogiques, dont

1. évocatifs
2. évaluatifs

II. Dialogiques

Dans les *évocatives*, qui comptent environ 180 EF dans notre liste, la dialogicité n'est pas obligatoire, mais possible. Normalement, le locuteur n'est pas «présent» (la subjectivité n'est pas permise), mais parfois, en mettant à la première ou deuxième personne, ces locutions peuvent se transformer en évaluatives, voire dialogiques : *Ça lui a fait tilt.* – *Ça m'a fait tilt.* – *Ça ne vous fait pas tilt ?!* A l'intérieur de cette classe se trouvent des EF évoquant une qualité ou un défaut humain (*Il y a du monde au balcon*), un état psychologique (*La terre s'est dérobée sous ses jambes*), une situation occasionnelle, en parlant d'un humain (*Ses bras sont liés*), une réaction physiologique qui peut être accompagnée ou non par une réaction psychologique aussi (*Ses dents claquent de peur*) ou un événement (*Ça a été rideau*).

Les *évaluatives* sont au nombre de 110 à peu près dans la liste. L'accomplissement du critère de dialogicité ne s'avère pas indispensable, mais possible (une expression évaluative comme *Ça paye!* peut laisser entendre une tentative de persuasion dans une situation donnée), cependant la subjectivité se manifeste clairement à travers les embrayeurs et/ou le sens de ces EFs : *Je le retiens!* *Ça va péter!* Ce groupe peut se subdiviser en trois catégories (pour les définitions cf. le chapitre introducteur) :

- les axiologiques : *Le moule en est cassé.* – *Ça va!* – *Ça paye!* ;
- les modalisateurs : *Ma religion est faite* ;
- les affectifs : *Les bras m'en tombent!*, *Il ne manquait plus que ça!*

Bien évidemment, c'est la catégorie des *dialogiques* (240 environ) qui est la plus liée à la langue parlée : le locuteur (première personne) et l'allocutaire (deuxième personne) y sont représentés en même temps (par des embrayeurs). Trois sous-groupes sont à distinguer :

- les *situationnelles*, faisant appel normalement à une situation en rapport direct avec l'interlocuteur : *Qu'est-ce qui ne va pas ? Ça ira ?*, etc. sans que cela doive constituer une réponse directe (ce qui est possible cependant) : *Je vais essayer de le persuader.* – *Je te souhaite bien du plaisir!*

- les *réactives*, suivant obligatoirement une intervention de l’allocutaire. A leur tour, elles se subdivisent aussi en jugements (*Tu aimerais le voir ? – Tu rigoles ? ! C’est un vrai navet !*), expressions d’un état psychologique vis-à-vis des paroles de l’allocutaire (*Tu ne devrais pas parler sur ce ton ! – J’en parlerai à mon cheval !*) et réactions à des actes de langage de l’allocutaire : *Tu veux escalader cette montagne avec moi ? – Je suis ton homme !* Dans certains cas, elles peuvent avoir deux valeurs : réactive (*Tu le connais bien ? – On peut le dire*) ou métacommunicative (sous la forme d’une insertion incidente) : *Un grand bravo pour ce site qui est, on peut le dire, fabuleux !!!*
- les *métacommunicatives*, mettant en jeu le rapport entre le locuteur et ses propres paroles sous forme d’une insertion dans le discours (*Je vais te dire. . . , Tu n’as pas d’idée !*) Ce type d’EF sert à assurer le fonctionnement correct du canal de la communication en insistant sur le contenu du message pour attirer l’attention de l’allocutaire.

Il est intéressant de noter que les transitions entre ces classes—comme nous l’avons vu—sont possibles, mais uniquement en allant de gauche à droite :

- (1) *évocatives* → *évaluatives* → *réactives* → *situationnelles* → *métacommunicatives*

Cela indique aussi qu’il y a de plus en plus de contraintes (des évocatives jusqu’aux réactives) : les évaluatives et les dialogiques sont formulées forcément d’une façon subjective, les évocatives non ; les dialogiques n’existent pas en dehors du dialogue, parmi lesquelles ce sont les réactives qui nécessitent un énoncé qui les précède directement dans le discours. C’est ce qui nous a fait penser à une série qui présente certaines propriétés progressant graduellement de gauche à droite. Dans le chapitre suivant, nous donnons une description de ce genre de caractéristiques ainsi que de certains autres.

3. Paramètres

Comme nous avons indiqué dans l’Introduction, à part les termes évaluatifs explicités ci-dessus (axiologiques, modalisateurs et affectifs), ce sont les éléments déictiques (personne, lieu, temps) qui assurent la reconnaissance des acteurs de l’énonciation, avant tout, celle du locuteur.

En outre, nous allons traiter de quelques propriétés comme la dialogicité, la répartition des actes de langage, ou le degré de figement lexical.

3.1. Déictiques

3.1.1. Personne

La marque de la personne dans les locutions s'exprime par des pronoms personnels (en position sujet, objet direct ou indirect) : *Je le retiens ! Tu te rends compte ! On ne t'a pas sonné ! Les oreilles ont dû te tinter.*

Les sujets nominaux réalisent toujours un transfert métaphorique dans les PSF. Cette métaphore part le plus souvent d'une image en rapport avec le corps humain, signifiant divers types de prédicats : une qualité/un défaut, un état psychologique et/ou physiologique, une situation occasionnelle ou un événement.

Le pronom *ça*, dans son emploi référentiel (ici, le référent est très général³ : c'est soit une situation (*Ça va !*), soit un objet (*Ça ne casse rien !*), un événement (*Ça ne s'arrêtera pas là !*) ou une proposition de l'allocutaire (*Ça ne colle pas en moi*)) et dans son emploi impersonnel (*Ça va barder !*), se trouve typiquement en position sujet, mais la fonction objet direct ou attribut est également possible : *On dit ça ! Il n'y a que ça !* Cette référentialité quelque peu « détournée » est néanmoins plus concrète que dans le cas des PSF à sujet nominal où la métaphore, qui détermine l'emploi du sujet, efface le lien direct entre le sujet et son référent.

Le pronom *on* étant le plus souvent pris au sens de *nous* dans la liste, on se limitera ici uniquement aux pronoms de la première personne : *je*, *tu* et *on* au sens défini. Ces pronoms indiquent la part du locuteur dans l'énoncé surtout dans une situation dialogique : *Je t'en soubaite !* (situation directe), *Je ne suis pas né(e) hier !* (réaction), *J'en passe et des meilleures !* (métacommunication). Citons des exemples de *on* défini et collectif : *On s'est donné le mot ! ; On peut le dire ; On ne sait jamais !*

Tu et *vous* enfin reflètent également le caractère subjectif de l'énoncé : le point de vue objectif ne permettrait pas de viser l'interlocuteur (représenter l'interlocuteur n'a de sens que si le locuteur y est présent aussi). Ainsi, nous en avons seulement dans les PSF dialogiques : *Tu vois le travail ? Tu vas y arriver ! Tu as mis dans le mille !* etc.

En examinant les pourcentages des types de sujet, compléments d'objet et de déterminants possessifs selon les classes pragmatiques, on observe que les considérations théoriquement déduites sont confir-

³ C'est ce qui explique le caractère figé du sujet.

mées par les chiffres : dans notre liste⁴, les sujets nominaux sont d'abord presque omniprésents. Cette tendance selon laquelle, depuis les évocatifs jusqu'aux dialogiques métacommunicatifs, le nombre des nominaux diminue constamment, celui de *ça* atteint son apogée dans les évaluatives, tandis que celui de *je/nous* augmente d'une façon monotone, ordonne les classes selon le degré de subjectivité.

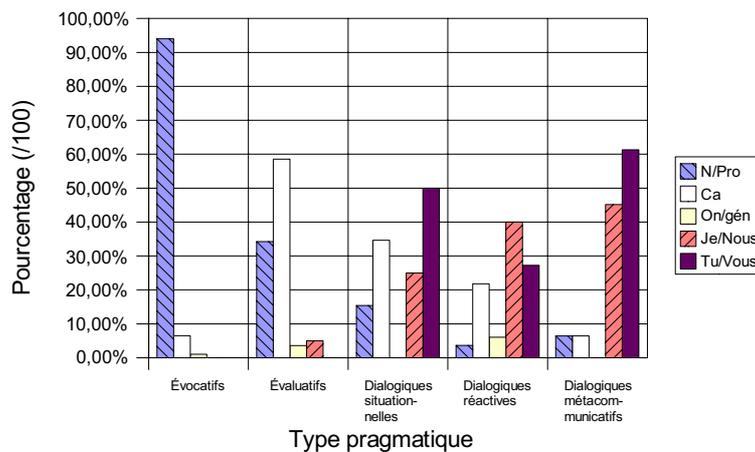


FIGURE 1. Variation des pourcentages des types

Au niveau des facteurs de la communication, les *évocatives* mettent donc l'accent sur un référent extérieur qui est un prédicat, l'éloignement de la subjectivité vers l'objectivité est renforcée par la métaphorisation, qui conventionnalise le rapport entre la forme extérieure et la réalité exprimée, sans faire valoir la présence du « je » (locuteur). Nous constatons que les *évaluatives* reproduisent également une partie de la réalité, mais en même temps, elles rendent ouvertement témoignage de l'opinion du locuteur sur le monde extérieur. Comme son nom l'indique, ce sont des situations directes auxquelles réagissent les *situationnelles*, et qui concernent toujours l'allocutaire de façon directe. Parallèlement, le locuteur y est encore plus présent. Les réponses directes à un énoncé émis par l'allocutaire dans le même échange, énoncées immédiatement avant celles du locuteur sont étiquetées comme *réactives*. Le rôle du locuteur y est accentué d'une manière beaucoup plus nette : il porte un jugement, approuve ou désapprouve quelque chose, ou exprime ses

⁴ Qui est d'ailleurs classifiée suivant les indications et les exemples du Petit Robert (2002) et du dictionnaire de Bidaud (2002), complétées de remarques faites par des francophones natifs.

émotions, toujours à propos des paroles de l'allocutaire. Quant aux *métacommunicatives*, l'allocutaire est présent uniquement dans la mesure où le canal est renforcé en vue d'un meilleur décodage de sa part. Le locuteur insiste sur ses propres paroles, il les souligne et les commente.

3.1.2. Lieu

L'expression du lieu ne joue pas un rôle décisif dans la subjectivité. Les compléments locatifs en général ne possèdent pas un sémantisme qui se caractériserait d'une régularité visible : *la terre s'est dérobée sous ses jambes* — ici, le locatif a un sens métaphorique qui est propre à cette locution. En revanche, on trouve quelques locatifs comme : *La fièvre baisse* Loc N, *La fièvre diminue* Loc N, *La fièvre est disparue* Loc N. Ce complément signifie dans ce type d'expression d'une façon régulière un groupe d'humains, une collectivité ayant cette propriété.

3.1.3. Temps

Les PSF, classe comprise entre figement total et quasi-total, ne permettent pas toujours l'emploi de tous les temps verbaux, c'est-à-dire il en existe un bon nombre où un seul temps verbal est possible. Cet aspect des locutions nous conduit vers la situation de communication. En effet, il se trouve que les non-dialogiques acceptent l'imparfait ou le passé composé sans exception (le temps par défaut étant le plus souvent le présent de l'indicatif) : *Son cœur (bat + battait) pour Max*, alors que les dialogiques sont employées exclusivement au présent : *Ça te la (coupe + *coupait) ?* Ce phénomène peut s'interpréter par le fait que les dialogiques sont toujours liées à la situation directe ou «brute», ce qui caractérise la communication orale. Évidemment les non-dialogiques n'ont pas cet attribut, elles sont applicables à des réalités qui — temporellement — ne coïncident pas forcément avec le moment de l'énonciation.

3.2. Subjectivité et dialogicité

La plupart des linguistes s'accordent sur le fait qu'aucun énoncé n'est parfaitement objectif (cf. Benveniste 1966; Kerbrat-Orecchioni 1994a), en partant de l'idée que tous constituent plus au moins le reflet des pensées du locuteur basés sur sa propre expérience. Dans cette optique, même les évocatives sont pourvues d'un certain degré de subjectivité :

(*Je trouve que*) *les carottes sont cuites*. Les évaluatives sont encore plus subjectives, mais ce paramètre ne construit pas de frontières nettes entre les deux premières classes. Nous avons vu que la présence d'éléments déictiques (dont surtout les pronoms personnels *on, je, nous, tu* et *ça*) sont en corrélation avec le caractère subjectif de la locution.

Dialogicité et subjectivité sont deux notions voisines, mais il convient d'abord de définir ce que nous entendons par dialogicité, étant donné le grand nombre de linguistes dont chacun propose des définitions plus ou moins différentes les unes des autres. Selon White (2003), les rapports «intersubjectives» apparaissent à tous les niveaux du langage comme des indices de l'engagement ou du positionnement du locuteur par rapport à d'autres vues possibles (hétéroglossie : caractère ouvert de l'expression à d'autres points de vue). Dans ce sens, les évaluatives représentent un degré intermédiaire de dialogicité entre les évocatives (autrement dit monoglossiques, c'est-à-dire en principe indépendants du positionnement du locuteur) et les dialogiques proprement dites. Plus tard, White (2003 : 261) généralise la notion de dialogicité à toute communication verbale, que ce soit orale ou écrite, dans la mesure où tout énoncé se réfère à d'autres énoncés prononcés ou décrits antérieurement et, par conséquent, anticipe des réponses de la part des interlocuteurs réellement présents, absents ou imaginaires. Ainsi, non seulement les évaluatives, mais les évocatives aussi montrent un certain degré de dialogicité. On voit que les deux paramètres dialogicité et subjectivité sont parallèles, et qu'ils accroissent conjointement de gauche à droite dans le classement des PSF proposé à la fin de la section 2 :

(2) *évocatives* → *évaluatives* → *réactives* → *situationnelles* → *métacommunicatives*

3.3. Actes de langage

Outre le caractère dialogique dans les locutions, nous trouvons que l'apparition de différents actes de langage sert également d'indice de subjectivité. Cette tendance est néanmoins difficile à saisir, d'autant plus que les actes de langage sont classés selon des points de vue assez divergents dans la littérature⁵. Nous adopterons ici la classification de Leech (1983), qui fait la distinction entre actes locutoires (description),

⁵ Cf. Austin (1979); Searle (1977); Leech (1983); Récanati (1981); Roulet et al. (1985).

illocutoires et perlocutoires (persuasion)⁶ qui lui permettent d'établir trois classes de prédicats pour l'anglais (le français est analogue de ce point de vue). Les illocutoires se divisent en 5 types : assertives, directives (incitation), commissives (promesse), expressives et rogatives (demande). Les PSF ne se rattachent pas en général à des catégories particulières : l'acte perlocutoire peut intervenir dans certains évaluatives (axiologiques surtout) aussi bien que dans les dialogiques : *Franchement, ça ne mène pas loin et je crois qu'il faut avoir une approche un peu plus globale des problèmes* (Google) ; *Malgré tout... la roue tourne et la vie continue* (Google). Les actes illocutaires par contre présentent une distribution plus inégale : tandis que les évocatives doivent se qualifier toutes d'assertives, les évaluatives peuvent en outre accomplir un acte expressif : *L'affaire est faite !* (assertive-expressive), et les dialogiques tous les types d'actes : *On peut le dire* (assertive) ; *Ça suffit !* (expressive) ; *Vous dites ?* (directive) ; *On verra !* (commissive) ; *Qu'est-ce qui ne va pas ?* (rogative). On peut noter donc une tendance à la diversification dans les actes illocutoires en allant vers les dialogiques : en effet, il va de soi que plus le caractère dialogique est net, plus il est possible de réaliser des actes non-assertives.

La force illocutoire (l'intention du locuteur) est le plus souvent exprimée par des actes indirects (Martins-Baltar 2000; Récanati 1981) dans les PSF. Ainsi *Tu vois ? Ça te la coupe ? Tu n'as pas d'idée !* réalisent des assertions (insistance), plutôt qu'une question ou une exclamation, *Ça s'arrose !* est plutôt une incitation qu'une simple assertion, *C'est bien fait pour toi !* incite à prendre la responsabilité, *Ça ira ?* est en fait un offre, *Tu veux ma photo ?* n'est pas une question mais l'expression d'une indignation de la part du locuteur, etc.

3.4. Figement lexical

Nous avons mentionné dans l'Introduction que les paramètres du figement sont bien nombreux, mais il est possible d'en retenir seulement deux pour que la définition soit opératoire : la non-compositionnalité du sens et la non-substituabilité synonymique. C'est ce dernier qui s'avère plus susceptible d'être mesurée, ou évaluée en termes de paramètres (Nunberg et al. 1994 ; Gross 1988). Nous entendons par non-substituabilité l'impossibilité dans une distribution donnée d'échanger

⁶ Actes de langage réalisés par le fait de prononcer l'expression, par le contenu pragmatique et par le contenu sémantique de l'expression.

librement un des éléments dans sa position, sans aucun autre changement, contre un synonyme appartenant à la même classe d'objets (Gross 1994; Le Pesant 1994). Cette propriété a été mentionnée par tous les auteurs concernés par la problématique du figement, mais à notre connaissance, il n'y a eu aucune tentative en vue de quantifier ce phénomène. Néanmoins, cela pourrait être utile dans la mesure où il peut exister — c'était notre hypothèse — un rapport entre le degré de figement lexical (que nous appellerons par la suite d_{fl}) et certaines propriétés syntaxiques.

Dans un premier temps, pour quantifier le degré de figement terme par terme dans une phrase figée donnée, nous avons exclu du calcul :

- les compléments facultatifs (leur d_{fl} est zéro en général),
- tous les déterminants et tous les adjectifs épithètes (ce qui nous a permis de faire des calculs bien plus simples, en nous concentrant sur l'essentiel),
- toutes les conjonctions (il s'agit ici de phrases figées simples, ou alors, de PSF composées dont la subordonnée est en zone libre).

Nous avons défini le d_{fl} comme une matrice unidimensionnelle de N éléments (où N équivaut à la somme de termes dans une PSF), liée à une distribution donnée, où la valeur n_i correspond à l'élément numéro i dans la locution et seulement à cet élément, les valeurs étant calculées de la manière suivante :

- la valeur est égale à 0 si la substitution synonymique est libre de toute contrainte (l'élément se trouve en dehors de la zone fixe ; cf. Laporte 1988),
- la valeur est égale à 1 si la substitution est possible dans la position donnée, mais soumise à des contraintes (cf. début de ce chapitre sur la non-substituabilité — il s'agit donc de variantes possibles, sans liberté absolue),
- la valeur attribuée est de 2 au cas où le terme en question ne peut subir aucune substitution (les valeurs 1 et 2 constituent la zone fixe de l'expression).

En dressant le tableau des d_{fl} dans les PSF, on constate de prime abord que le figement dans les dialogiques est *grosso modo* totale. Qui plus est, leur caractère figé n'est pas dû à un processus de métaphorisation, mais à l'institutionnalisation d'un énoncé situationnel. Nous les excluons de nos considérations par la suite.

Pour évaluer le figement entre le sujet et le prédicat — c'est ce qui constitue évidemment le rapport central dans les PSF — nous pren-

drons en compte seulement les deux premiers chiffres de la matrice, notamment ceux qui décrivent la position sujet et la position verbe (auxiliaire ou verbe plein). Ainsi, nous avons obtenu quatre classes, dont la matrice commence par les combinaisons suivantes⁷ :

- 11 : et le sujet et le verbe connaissent des variantes,
- 12 : c'est seulement le sujet qui permet des variantes,
- 21 : seul le verbe permet des variantes,
- 22 : les deux positions sont totalement figées.

Exemples : 11 (*Sa cote + Ses actions + Ses enchères*) (*monte(nt) + baisse(nt) + plonge(nt) + ...*); 12 (*Son cœur + Son palpitant*) (*bat (la chamade + le breloque)*); (*Le vent + La roue*) (*tourne*); (*Le sort + Les dés*) (*en*) (*sont jeté(s)*); 21 *Ça* (*va + boume + gaze + roule + marche + ...*); *La balance* (*penche + est*) (*du côté de Max*); 22 *Ça ne mange pas de pain*; *Les Anglais ont débarqué*. Evidemment, la mise en examen des EF à objet direct (ou indirect) figé, il faudrait prendre en considération avant tout les valeurs du deuxième, du troisième (et du quatrième) élément.

Après avoir soigneusement décortiqué le corpus d'expressions, nous avons fait deux observations majeures : 1. les pronoms personnels sujets n'apparaissent que parmi les PSF à sujet totalement figé (types 21 et 22); 2. les types 11 et 21 (les expressions au verbe substituable) ne comprennent que des verbes inaccusatifs ou des pronominales passifs.

Concernant l'interprétation du premier phénomène, il est à noter que la plupart des sujets pronominaux relèvent du groupe évaluatif, et sont le plus souvent exprimés sous la forme *ça*. Ce pronom n'est guère substituable étant donné son caractère non-référentiel, ce qui lui est spécifique. Un seul cas nous est apparu où le pronom *ça* alterne avec des sujets nominaux : (*ça + la main + les doigts*) (*me démange(nt) de faire cela*). Mais en réalité, l'expression en *ça* n'est pas figée (le verbe seul présente un emploi métaphorique), tandis que les variantes nominaux le sont. En plus, *ça me démange de faire cela* est un emploi transitif direct du verbe *démanger*, or dans *la main lui démange de faire cela* le verbe est transitif indirect.

Quant aux verbes, il a été démontré à l'aide de plusieurs tests par certains linguistes (Levin & Rappaport-Hovav 1995) que les inaccusatifs et les passifs ont ceci en commun que leur sujet est un objet profond, autrement dit, le théta-rôle du sujet (agent, expérienceur, etc.) n'est pas attribué dans ces constructions, le sujet étant le thème dans ces phrases. Par contre, suivant le témoignage des observations sur corpus,

⁷ La valeur 0 est exclu dans les deux positions vu la définition donnée au section 1.

si une PSF possède un sujet agent, le verbe n'est pas substituable. L'explication de ce phénomène est assez compliquée et exigerait une discussion qui dépasse les cadres de la présente étude. Nous nous contentons ici de remarquer qu'une bonne partie de ces locutions invariables pour le verbe sont néanmoins variables pour l'objet direct : *Rien ne l'arrête* ; *Ça ne casse pas les (vitres + briques + trois pattes à mon canard + ...)*, le reste se compose majoritairement de locutions qui décrivent des situations assez spécifiques comme : *le pavillon couvre la marchandise*, *le diable bat sa femme*.

Tout compte fait, nous concluons que le sujet tend à être variable dans les PSF sauf dans le cas du *ça* non-référentiel (qui — d'ailleurs — n'est pas pourvu de sens métaphorique comme le sont la plupart des sujets nominaux). Les verbes transitifs et inergatifs ont tendance à être invariables, mais peuvent avoir un objet direct variable dans certaines circonstances. Évidemment, toutes ces observations doivent être vérifiées par des recherches plus approfondies pour mieux contribuer à comprendre le rapport entre le figement lexical et la syntaxe.

3.5. Tropes illocutoires

En décrivant la réalité, ou en donnant notre opinion sur une chose, nous avons recours à des moyens directs en général en ce sens que l'acte d'assertion (ou de l'expression des sentiments) est clairement présent dans la forme de l'énoncé. Selon la classification de Leech, outre les assertives (exemple de PSF : *un ange passe*) et les expressives (*les bras m'en tombent*), nous pouvons parler de rogatives qui servent à interroger l'interlocuteur (*Tu y viens ?*), de commissives (promettre d'exécuter quelque chose ; *J'en ai pour une minute !*) et de directives (la présence du sujet exclut les impératives de notre liste).

C'est en effet les trois derniers types d'actes de langage qui peuvent s'exprimer d'une manière indirecte aussi (Kerbrat-Orecchioni 1994a; Martins-Baltar 2000). Ces énoncés qui réalisent un acte de langage pour exprimer un autre peuvent se concevoir comme des tropes, en ce sens qu'ils représentent une expression qui est institutionnalisée comme une forme destinée à signifier autre chose que son sens propositionnel. *Peux-tu me passer le sel ?* — évidemment ce n'est pas une question, mais une requête polie.

Nous trouvons des occurrences de tropes illocutoires parmi les PSF, notamment celles du type dialogique. Ainsi,

- une assertion peut s'exprimer sous forme d'interrogation (*Tu vois ? ; Ça te la coupe ? Tu sais quoi ?*—insistance ; *Ça va pas (la tête) ? ; Tu as trouvé ça tout seul ? Quelle (mouche + guêpe + bête) t'a piqué ? Qu'est-ce que ça peut te faire ? Est-ce que je sais moi ?*—indignation),
- une affirmation par une négation (*Je t'explique pas ! ; Je te dis pas ! ; Je te raconte pas !*—insistance ; *On n'a jamais vu ça !*—surprise),
- une assertion peut prendre la place d'une incitation (*Ça va !* au sens de rejet, *Ça s'arrose !* [= «fêtons ça !»], *Quand je te le disais !*—[«il faut porter la responsabilité»]) ou d'une négation (*Je vais me gêner* [= «je ne vais pas me retenir»] ; *Ça me ferait mal (au cœur + au ventre + aux seins) ; Je m'en voudrais ! ; Tu vas vite en besogne ! ; Le bureau des pleurs est fermé ! Mon petit doigt me l'a dit !*—rejet).

4. Tests

Les propriétés énumérées au chapitre précédent ne sont pas susceptibles de rendre compte de la différence entre les classes pragmatiquement définies (section 2). La déixis, la dialogicité et les types d'actes de langage ont tendance à changer graduellement entre elles, le degré de figement lexical ne fait qu'exclure certains types syntaxiques de sujets et de verbes. Pour la délimitation des trois classes *évocative*, *évaluative* et *dialogique*, nous examinerons la distribution et proposerons des tests syntaxiques de paraphrasage, d'adjonction et de diathèse dans les expressions.

4.1. Propriétés distributionnelles

Beaucoup de PSF s'emploient dans un nombre très limité de temps verbaux. Parmi les temps utilisés, c'est l'imparfait qui peut jouer un rôle décisif : les évocatives sont toutes possibles à l'imparfait (*Son cœur battait la chamade*), les évaluatives pas toujours (*La balance penchait en sa faveur*, mais : **Ça allait loin*), tandis que les dialogiques jamais (**Tu savais quoi ?*). Les modes et les aspects sont modifiables dans un certain nombre d'évaluatives et d'évocatives (*Son cœur battrait la chamade si... ; La balance pencherait de son côté, mais... ; Saurais-tu quoi ?*). En ce qui concerne l'emploi des déterminants possessifs et des pronoms personnels dans certaines locutions, on constate que l'expression évocative devient évaluative si le déterminant ou le pronom

est à la première ou à la deuxième personne : *J'ai senti le sol se dérober sous mes pas* (cf. ci-dessus, section 2). La mise au pluriel est toujours possible dans les arguments libres des évocatives et des évaluatives, mais dans les dialogiques elle est normalement impossible : *Tu vois ?* → **Nous voyons ?*

4.2. Paraphrasage

Le sort en est jeté. C'est un fait. – Ça ne casse pas les vitres. C'est mon opinion. Le premier type de paraphrase est valable normalement pour les évocatives qui constatent un fait en l'objectivant, les évaluatives—comme le montre le deuxième exemple—sont ouvertes à des jugements opposés. Ce genre de paraphrase nous semble néanmoins difficilement vérifiable et sonne parfois assez artificielle : *?Ça ne tourne pas rond, c'est mon opinion.*

4.3. Adjonction d'un adverbe

Les adverbes comme *en fait* semblent avoir un rôle parallèle à celui de *C'est un fait*, d'autres par contre, comme *peut-être* ou *plutôt* sont sémantiquement compatibles avec une opinion. Or, dans la pratique, nous pouvons voir que ni l'un ni l'autre série d'adverbes ne s'avère suffisant pour qualifier de test fiable. *En fait* est polyvalent : l'objectivité (le constat d'un fait) ou la subjectivité (l'insistance sur son opinion) peuvent s'exprimer. Ainsi : *La coupe était pleine, en fait*—est possible aussi bien que *En fait, ça va barder*. *Plutôt* ou *peut-être* s'associe plus difficilement aux évocatives, mais : *Peut-être que les murs ont des oreilles. La partie est peut-être jouée d'avance*. Les évaluatives sont aussi ambivalentes : *Ça va barder peut-être. Ça ne va plutôt pas très fort*. Mais : *?*Les carottes sont plutôt cuites ; ?Les carottes sont cuites peut-être*.

4.4. Adjonction d'une principale (subordination complétive)

Parmi les verbes exprimant une opinion (*j'estime que, je suis sûr que, je pense que, ...*) c'est l'expression *je trouve que*⁸ qui se fonde le plus sur une expérience personnelle, tout en ouvrant la voie à d'autres vues (cf. la notion d'hétéroglossie chez White 2003 : 260–261). On pourrait croire que la distinction entre les deux premières classes devient possible : *Je trouve que (ça paye + ça ne mange pas de pain)*. Mais : **Je trouve que les bras*

⁸ Voir à ce sujet Ducrot et al. 1980.

m'en tombent; *?Je trouve que la poudre parlera. La phrase *je sais que* n'est pas décisive non plus. Exemples : *Je sais que (la fièvre monte ici + que ses doigts brûlent de se venger + que rien ne va plus entre eux + ...)*. D'un autre côté, certaines évaluatives peuvent également – malgré leur caractère subjectif – entrer dans cette construction qui les objectivise : *Je sais que (ça paye + ça ne mange pas de pain + ...)*. L'adjonction d'une principale avec subordination temporelle en *avant que* par contre ne donne aucun résultat positif avec les évaluatives : **avant que (ça ne mange pas de pain + ça ne casse rien + il y ait anguille sous roche + ...)*. Ces propositions peuvent s'avérer efficaces pour la distinction entre les dialogiques et les deux autres classes, surtout si l'on les met à l'imparfait : (*J'estimais que + J'étais sûr que + Je pensais que + ...*) (*le thermomètre plongeait + ça allait chauffer + *c'était la vie*). Ainsi, non seulement les dialogiques acceptent mal la subordination, mais elles excluent de façon unitaire la concordance des temps (au champ temporel du passé).

4.5. Diathèse

Les transformations de diathèse n'apparaissent que sporadiquement dans les PSF, par conséquent, elles ne sont pas pertinentes du point de vue de la distinction entre les classes : *Nos dents claquaient de peur. On claquait des dents.* (diathèse source – substance) ; *La langue lui brûlait de parler ; Ca lui brûle la langue de ce que P* (transformation causative active)

5. Conclusion

Le traitement des expressions figées dans le cadre distributionnaliste constitue un de ses problèmes d'importance primordiale dans la mesure où les distributions des *phrases figées* recouvrent entièrement celles des *phrases libres*, et le nombre de celles-là est plus important que le nombre de celles-ci (cf. Gross 1988: 21). Dans cette approche, nous pouvons examiner les distributions une à une : entre autres celles des phrases dont le sujet et le verbe sont figés. Dans notre conception, les PSF, classe assez restreinte après l'écartement des cas considérés comme marginaux, se prêtent difficilement à une description basée entièrement sur la syntaxe, ou même sur la sémantique. Nous avons été amené à une classification qui se fonde sur la nature pragmatique des expressions, permettant d'obtenir des groupements plus « naturels » en ce sens qu'ils s'emploient dans des situations analogues. Les trois grandes classes

(évocatives, évaluatives et dialogiques) se subdivisent en sous-classes selon des critères pragmatico-sémantiques. Il est possible d'établir une série composée de cinq classes qui présentent une progression graduelle suivant différents paramètres comme la subjectivité, la dialogicité ou la présence de certains pronoms personnels et actes de langage dans les PSF.

La notion du degré de figement lexical est un phénomène qui n'a pas encore été quantifié à notre connaissance. Dans le cas des évocatives et les évaluatives, ce paramètre est particulièrement intéressant, étant donné qu'il est susceptible de prédire certaines propriétés du sujet et du verbe.

La syntaxe joue un rôle primordial dans la détermination de l'appartenance à telle ou telle classe. Ainsi, l'imparfait est exclu dans les dialogiques, la subordination avec la concordance des temps est toujours possible dans les deux autres classes, et la subordination temporelle de postériorité (*avant que*) n'est possible qu'avec les PSF évocatives :

TABLEAU 1. Tests syntaxiques

Types	Imparfait	Concordance des temps	<i>avant que</i>
Évocatives	+	+	+
Évaluatives	+ / (-)	+	-
Dialogiques	-	-	-

Après le parcours des particularités de ce groupe d'EF se dessine—à notre avis—la possibilité d'une nouvelle approche du figement, qui est basée sur la pragmatique et justifiée par des tests syntaxiques, et qui—bien évidemment—nécessite encore de nombreuses recherches dans ce domaine.

Bibliographie

- Anscombe, J.-C. (2003) : Les proverbes sont-ils des expressions figées ? *Cahiers de Lexicologie* 82 : 159–173.
- Austin, J. L. (1979) : *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Benveniste, É. (1966) : De la subjectivité dans le langage. In : *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard. 259–260.
- Bidaud, F. (2002) : *Structures figées de la conversation*. Berne : Peter Lang.
- Burger, H. et al. (1982) : *Handbuch der Phraseologie*. Berlin & New York : Walter de Gruyter.

- Casadei, F. (1996): *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*. Rome: Editore Bulzoni.
- Ducrot, O. et al. (1980): *Les mots du discours*. Paris: Minuit.
- Fónagy, I. (1982): *Situation et signification*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gross, G. (1988): Degré de figement des noms composés. *Langages* 90: 57–72.
- Gross, G. (1994): Classes d'objets et description des verbes. *Langages* 115: 15–31.
- Gross, G. (1996): *Les expressions figées en français Noms composés et autres locutions*. Paris: Ophrys.
- Gross, M. (1982): Une classification des phrases figées du français. *Revue Québécoise de Linguistique* 11: 151–185.
- Gross, M. (1993): Les phrases figées en français. *Information grammaticale* 59: 36–41.
- Halliday, M. A. K. & R. Hasan (1976): *Cohesion in English*. London: Longman.
- Hunston, S. & G. Thompson (eds.) (2000): *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1994a): *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1994b): Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées. *Langue Française* 101: 57–71.
- Laporte, É. (1988): La reconnaissance automatique des expressions figées. *Langages* 90: 117–126.
- Le Pesant, D. (1994): Les compléments nominaux du verbe lire. une illustration de la notion des «classes d'objets». *Langages* 115: 31–46.
- Le Petit Robert (2002): *Le Petit Robert—dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. CD-ROM*. Paris: Dictionnaires le Robert/VUEF.
- Leech, G. (1983): *The Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Levin, B. & M. Rappaport-Hovav (1995): *Unaccusativity. At the Syntax–Lexical Semantics Interface*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lexis (1993): *Lexis. Dictionnaire de la langue française (sous la dir. de Dubois, Jean)*. Paris: Larousse.
- Ludi, G. (1981): «Tu parles!» Étude de sémantique pragmatique. *Études de linguistique appliquée* 44: 113–140.
- Martins-Baltar, M. (2000): Les énoncés usuels: de nouveaux objets pour de nouveaux dictionnaires. *Actes de GLAT 2000*: 111–122.
- Náray-Szabó, M. (2002): Quelques remarques sur la définition du phrasème. *Revue d'Études Françaises* 7: 71–81. Budapest: ELTE.
- Nunberg, G. et al. (1994): Idioms. *Language* 70: 491–538.
- Rey, A. (1989): *Dictionnaire des expressions et des locutions*. Paris: Les Dictionnaires Le Robert.
- Roulet, E., A. Auchlin, J. Moeschler, M. Schelling & C. Rubattel (1985): *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne: Peter Lang.
- Ruwet, N. (1983): Du bon usage des expressions idiomatiques. *Recherches linguistiques* 11: 5–84.
- Récánati, F. (1981): *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*. Paris: Minuit.

- Searle, J. R. (1977) : A classification of illocutionary acts. In : A. Rogers, B. Wall & J. P. Murphy (eds.) *Proceedings of the Texas conference on performatives, presuppositions and implicatures*, Arlington : Center for Applied Linguistics. 27–45.
- White, P. R. R. (2002) : Appraisal. In : J. Verschueren, J.-O. Östman, J. Blommaert & C. Bulcaen (eds.) *Handbook of Pragmatics*, Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins. 1–27.
- White, P. R. R. (2003) : Beyond modality and hedging : A dialogic view of the language of intersubjective stance. *Text* 23 : 260–262.

Biagio D'Angelo: Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy. Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, 2005, 274 pp.

No todo esfuerzo en el panorama intelectual alcanza los éxitos merecidos, sin embargo éste no es el caso de la reciente y muy joven Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC), que luego de unas laboriosas jornadas realizadas en noviembre de 2004 complementa su labor de investigación con la publicación de las actas de aquel referido evento.

“Confluencias e intercambios” es un texto que refleja la propuesta renovadora de esta asociación que pretende colocarse en el debate cultural de hoy, gracias a su convocatoria interdisciplinaria e intersemiótica; intención que, dicho sea de paso, muchas veces se ve obstaculizada por el anacronismo y la fosilización de ciertos sectores que no ven con optimismo la ampliación del debate literario y prefieren la secularización cómoda de un discurso lineal y llano. Por eso mismo, “Confluencias e intercambios” apunta a reflexionar sobre dos puntos esenciales: la actualidad de la literatura comparada en el Perú y la relación del discurso literario con otros campos artísticos. De esta manera, es una ocasión prudente para poder examinar el contenido de algunos artículos destacados que articulan expresamente esta propuesta.

En el artículo de Claudia Costanzo, “Literatura Comparada en América Latina. Modelos culturales y perspectivas”, se puede hallar las razones de por qué se puede considerar como una posibilidad factible el futuro de la literatura comparada en estas re-

giones. La vigorosidad que puede poseer esta disciplina en América Latina, según la autora, se puede sustentar en una opción de complementariedad, distinta a la manera de entender la historia occidental, donde un modelo es reemplazado por otro al considerarse obsoleto como el desarrollo de cualquier tecnología. Ya Octavio Paz había advertido que el rupturismo era un movimiento frecuente en la tradición occidental, que a su modo niega lo anterior para exaltar la novedad. Esta exaltación de la oposición es de alguna manera ajena en nuestro contexto, pues aquí más bien existe una coexistencia de paradigmas, una complementariedad necesaria, que según Costanzo, se debe a los esquemas de lectura diferentes que prodiga la cosmovisión latinoamericana y que emergen en las obras de autores representativos de esta tradición como, por ejemplo, Jorge Luis Borges, cuyos textos pueden intersecar la tradición occidental con motivos regionales. De este modo, los estudios comparatistas en América Latina pueden fructificar a partir de estas diversas opciones de complementariedad.

Hilda Codina reflexiona sobre el “Perú y Brasil. Coincidencias y divergencias en sus trayectorias literarias”. Aunque vale remarcar que la autora escoge preferentemente los periodos conocidos como Modernismo y Vanguardismo en el derrotero de la Literatura Peruana y del Modernismo en la tradición literaria brasileña. Es en este panorama que realiza una serie de apuntes interesantes e iluminadores para poder entender como en ambos contextos la influencia de los movimientos vanguardistas europeos y la valoración de lo autóctono y primigenio generaron una suerte de reaccio-

nes y posturas para entender el fenómeno literario, además de dirigir al artista a una suerte de cuestionamiento frente a su propia actividad creadora y su relación con la tradición.

Un artículo destacado es el texto de Biagio D'Angelo sobre las relaciones entre literatura y música en la literatura del elogiado autor argentino Julio Cortázar, referente ineludible en la literatura latinoamericana. "Variaciones Cortázar: confluencia e intercambios entre música y literatura" es un buen ejemplo de cómo la disciplina literaria puede complementar otros espacios discursivos o viceversa. Biagio D'Angelo a partir de un aparato crítico convincente demuestra las relaciones entre el texto cortazariano y el jazz para dar forma a una misma estructura poética. De este modo, la vertiginosidad del ritmo del jazz puede justificar la creación de una forma original de novela en *Rayuela*, alejada de "esa visión lineal del fenómeno literario", proponiéndose de esa manera una "novela musical", tal como la llama Biagio D'Angelo. Además la música, como menciona el autor, no es un simple accesorio como podría pensarse, no es una novedad arbitraria de la modernidad, sino que ella sustenta también el carácter abierto y polisémico que detenta el texto literario como bien señala el autor.

Por otra parte, el carácter interdisciplinario del conjunto se refuerza además en los textos de Marli Fantini y de Benjamín Abdala Jr, investigadores literarios brasileños que aportan con su reflexión una solidez a la propuesta de la joven Asociación Peruana de Literatura Comparada. Marli Fantini aborda la intertextualidad entre el cuento "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa, y la nove-

la *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de J.M. Arguedas. A partir de las consideraciones de ambos textos la investigadora incide en observar el carácter "conflictivo del proceso de inserción a la modernidad occidental". De igual manera, el río Amazonas del intenso artículo de Benjamín Abdala Jr. sirve como símbolo para articular cuestiones político-sociales expuestas en la película *Diários de Motocicleta* de Walter Salles, el cuento "Orientação" de J. Guimarães Rosa, una novela de Julio Verne y el largo relato "Dois irmãos" del importante escritor contemporáneo Milton Hatoum. Este corte entre literatura y cine pone a su vez en sobreexposición el carácter de revisión de la historia que posee la actividad creadora en América.

Finalmente, literatura, cine, pintura, fotografía y música, son los campos en donde trasuntan el trabajo realizado por estos investigadores en aras de comprender mejor el fenómeno cultural de nuestros pueblos y a partir de ello llegar a conclusiones que puedan servir a la construcción de una nueva conciencia crítica. De esta manera, "Confluencias e intercambios. Literatura comparada e interdisciplinariedad" se convierte en un texto imprescindible que invita a la reflexión, al debate y a una polémica necesaria que muchas veces ha sido aplazada por el sedentarismo de ciertos sectores académicos.

Rauf Neme