



Édités par / Editados por Jukka Havu, Carita Klippi, Soili Hakulinen, Philippe Jacob, José Santisteban Fernández

# ACTES DU XVII<sup>e</sup> CONGRÈS DES ROMANISTES SCANDINAVES / ACTAS DEL XVII CONGRESO DE ROMANISTAS ESCANDINAVOS

Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series B 5

Tampere University Press  
Tampere 2010

**Comité éditorial / Comité editorial**

**Rédacteur en chef / Redactor en jefe**

Prof. Ewald Reuter

**Secrétaire de rédaction / Secretario de redacción**

Dr. Olli Salminen

**Membres du comité de rédaction / Miembros del comité de redacción**

Prof. Leila Haaparanta

Prof. Jukka Havu

Prof. Risto Kunelius

Prof. Anneli Pajunen

Prof. Arja Rosenholm

Prof Pekka Tammi

Prof Liisa Tiittula

Dr. Jaana Vuori

**Mise en page**

Sirpa Randell

ISBN 978-951-44-8339-4 (pdf)

ISSN 1795-1208

Tampere University Press

Tampere 2010

# Table des matières

Eva Ahlstedt <i>Construction et déconstruction de l'image publique de marguerite duras. La bataille des biographes</i>	1
Mirka Ahonen <i>La flânerie féminine dans Nadja d'André Breton</i>	16
Riikka Ala-Risku <i>"Som mi che guadagno la plata". Considerazioni preliminari sulla commutazione di codice in Quando Dio ballava il tango di Laura Pariani</i>	30
Reet Alas & Anu Treikelder <i>Remarques sur le conditionnel en français et en estonien. Variations modales dans la traduction</i>	46
Hanne Leth Andersen <i>Synergies Pays Scandinaves. Une revue scandinave pour le français</i>	63
André Avias <i>Etude de genre, étude du premier paragraphe du Mot du président de Rapports annuels</i>	73
Mari Bacquin <i>L'énigme du tutoiement et du vouvoiement en ancien français, l'exemple de quelques chansons de geste</i>	86
Angela Bartens <i>El camino hacia las elecciones presidenciales colombianas del 2006: el lenguaje al servicio de la ideología en los editoriales y notas de prensa de las FARC comparados con otros discursos</i>	104

Ken Benson <i>Estudios culturales y literatura clásica</i>	123
Luminitza Beiu-Paladi «Archeologia del presente»: continuità e negazione nell'iter narrativo di Sebastiano Vassalli	136
Elisabeth Bladh <i>La littérature antillaise francophone et sa traduction en suédois</i> – le cas de <i>Gouverneurs de la rosée</i> de Jacques Roumain et <i>Traversée de la mangrove</i> de Maryse Condé	151
Jørn Boisen <i>Camus et le sentiment tragique de la vie</i>	171
Anna Carlstedt <i>Marques d'une écriture inspirée: l'exemple du deux-points chez</i> <i>Du Bellay et chez Nostradamus</i>	186
Mickaëlle Cedergren <i>L'Amour platonique dans la littérature fin de siècle:</i> <i>Parcours croisé de textes de Péladan et de Strindberg</i>	200
Juan Carlos Cruz Suárez <i>NOSTALGIAS BARROCAS. Miguel de Sequeyros y la traducción</i> <i>de Il Cannocchiale aristotelico de Emanuele Tesauro en el tiempo</i> <i>de Luzán</i>	217
Anders Alvsåker Didriksen <i>La méthode des miroirs sémantiques: un point de départ pour</i> <i>l'identification des instructions logico-sémantiques d'un connecteur</i>	238



Maria Elvsten <i>La traducción de los pronombres de tratamiento en El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha por Miguel de Cervantes. Análisis de tres traducciones al sueco</i>	253
Hugues Engel, Mats Forsgren et Françoise Sullet-Nylander <i>De l'emploi des connecteurs en effet, effectivement, en fait, de fait, dans différentes situations de discours: observations structurales, discursives et interactionnelles</i>	273
Liisa Ernvall <i>Lecture d'un poème de Bernart de Ventadorn à travers la métaphore féodale</i>	298
Helena Eskelinen <i>L'ecfrasis paesistica come espressione dello stato d'animo nel Piacere di Gabriele D'Annunzio</i>	312
Johan Falk <i>«La princesa se declaró inocente». Ensayo de análisis construccional</i>	328
Susana S. Fernández <i>Los aportes de la Lingüística Cognitiva a la enseñanza de la gramática de lenguas extranjeras en el nivel universitario</i>	337
Margareth Hagen <i>La lotta e il mistero: Il sistema periodico di Primo Levi</i>	356
Soili Hakulinen <i>La fixation de l'indice de l'infinif dans l'évolution du français</i>	377
Eva Havu <i>Participes présents et gérondifs en traduction finnoise: perte ou changement de valeur?</i>	396

Christina Heldner <i>La critique des traductions – une théorie pour l'évaluation d'œuvres poétiques en vers</i>	412
Hans Petter Helland <i>Le passif dans les grammaires</i>	428
Marianne Hobæk Haff <i>La construction absolue – étude contrastive français/norvégien</i>	444
Andrea Hynynen <i>Lazare travesti: subversion ou tradition?</i>	455
Juhani Härmä <i>Les dédicaces dans les thèses françaises des siècles passés</i>	470
Päivi Ibl <i>El cambio de código en The House on Mango Street de Sandra Cisneros. Consideraciones sociolingüísticas y pragmáticas</i>	483
Ciro Imperato <i>Appunti per uno studio cognitivo del verbo mettere in prospettiva inter- e intralinguistica. Un confronto con il finnico</i>	502
Malin Isaksson <i>Truismes et féminismes notes sur la réception du premier roman de Marie Darrieussecq</i>	512
Esa Itkonen <i>L'explication des faits de langue et des faits de linguistique</i>	525
José María Izquierdo <i>Belén Gopegui quince años después</i>	535

Philippe Jacob <i>Un détournement de paratexte. Lecture de Sphinx d'Anne Garréta</i>	551
Kristina Jansson Ghadiri <i>Traduire les formes mixtes du discours rapporté entre le suédois et le français</i>	568
Åsa Josefson <i>L'approche théorique du fantastique en littérature: problèmes et proposition d'une issue possible. L'exemple Jean Muno</i>	583
Eva-Karin Josefson <i>Une esthétique commune aux intellectuels socialistes? Le débat littéraire en France à la Belle Époque</i>	603
Mads Jønsson <i>La complétive adnominale: Esquisse d'une analyse modulaire</i>	624
Ilpo Kempas <i>La realización del subjuntivo del pasado en hablantes bolivianos</i>	644
Poul Søren Kjærsgaard <i>Les pronoms interrogatifs et relatifs revisités</i>	660
Kimmo Kontturi <i>Sobre los desplazamientos semánticos de la preposición por en expresiones de movimiento y ubicación</i>	673
Sabine Kraenker & Ulla Tuomarla <i>Quelques remarques sur l'écriture passionnée; la lettre d'amour et de rupture dans Les Liaisons dangereuses de Laclos</i>	687
Alexander Künzli & Gunnel Engwall <i>Le Plaidoyer d'un fou de Strindberg en allemand. La traduction des points d'exclamation par Kämpf en 1893</i>	700

Sonia Lagerwall <i>La rencontre Vargas et Baudoin. Le roman graphique</i> Les quatre fleuves	715
André Leblanc <i>Le Moi en politique et en histoire, ou Benjamin Constant entre objectivité et subjectivité</i>	730
Mari Lehtinen <i>La «grammaire» de la ponctuation sur les tchats francophones</i>	746
Svante Lindberg <i>Espace national, espace littéraire et énonciation minoritaire dans Hiver indien de Michel Noël et Lapps katteland d'Annica Wennström</i>	760
Enrique José Lucena Torres <i>El translativo finés y sus equivalentes en español en la novela Juoksuhaudantie y su traducción</i>	780
Jean-Yves Malherbe <i>Paul Féval: auteur double et double auteur</i>	806
Xavier Martin <i>Le nord de Pascal Quignard</i>	822
Alicia Milland <i>De todas formas. Su función conectiva y efectos de cortesía en una conversación entre amigos</i>	837
Antonella Mirone <i>La lettura dello spazio in alcune novelle di Pirandello</i>	854
Aino Niklas-Salminen <i>Deux langues en contact</i>	873

Henning Nølke <i>La polyphonie dans tous ses états</i>	891
Coco Norén <i>La séquence présidentielle au Parlement Européen. Genre et argumentation</i>	914
Lone E. Olesen <i>Italiano e sardo in contatto: italiano regionale e sardo italianizzato?</i>	932
Anna Olkinuora <i>La construction discursive de l'identité européenne au miroir de la Turquie</i>	955
Mia Panisse <i>L'ambivalence de la figure féminine dans La Fiera de Marie Susini</i>	970
Rea Peltola <i>La fonction dialogique des modes verbaux subordonnés français et finnois dans un contexte contrastif</i>	982
Pekka Posio <i>Influencia del papel semántico en la expresión del sujeto pronominal en español y portugués</i>	1000
Aida Presilla-Strauss <i>La narración en los diarios de navegación y batalla de Pensacola en Colombeia de Francisco de Miranda</i>	1023
Mårten Ramnäs <i>Quelques constructions causatives en suédois, français et italien. Étude contrastive</i>	1035

- Andreas Romeborn  
*«Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité».*  
*La syllepse dans La Cheminée d’usine de Francis Ponge* 1056
- José Santisteban  
*Incidencia de los vernáculos andaluces en una red transversal de*  
*cuello blanco* 1070
- Jørn Schøsler  
*La réception récente de Voltaire au Danemark.*  
*Traductions, éditions et polémique* 1089
- Cecilia Schwartz  
*Da Gulla a Guillou: tre decenni di letteratura svedese in*  
*Italia (1975–2005)* 1114
- Anne Elisabeth Sejten  
*Paul Valéry: son œuvre de circonstance* 1172
- Florence Sisask  
*Le canon littéraire en question – quelques réflexions comparatives* 1185
- Elina Suomela-Härmä  
*I nomi propri del Decameron nella traduzione di Laurent de*  
*Premierfait (1414)* 1199
- Tore Frøland Sveberg  
*Se faire-infinitif en traduction, une construction causative?* 1211
- Richard Sörman  
*Quand la vie met au hasard ce que la mort assure: un paradoxe*  
*du christianisme dans Polyucte de Pierre Corneille* 1222

- Virpi Turunen  
*A multifuncionalidade do diminutivo -(z)inho no português do Brasil uma análise baseada em corpus* 1239
- Outi Veivo  
*Orthographe et reconnaissance des mots parlés en L2 – défis du français pour les apprenants finnophones* 1256
- Fredrik Westerlund  
*La relation entre cours d'eau et musique dans l'écriture de J.-M.G. Le Clézio* 1275
- Francesco Villani  
*Pronomi dimostrativi come pronomi personali: l'uso di SE in finnico e di QUESTO/QUELLO e di QUESTI/QUEGLI in italiano* 1285
- Olli Välikangas  
*Ne + déjà + plus: aperçu diachronique* 1295

## Avant-propos

Créé en 1958 à l'Université d'Aarhus, le Congrès des romanistes scandinaves a pour vocation l'échange d'idées et le resserrement des liens entre collègues géographiquement dispersés. La dix-septième édition qui s'est tenue à l'Université de Tampere du 13 au 15 août 2008 n'a pas failli à la tradition déjà cinquantenaire. Ouverte à tous les enseignants et chercheurs des universités nordiques, elle a réuni plus de 130 participants et donné lieu à 74 communications.

Le souci majeur de ce type de rencontre est, comme toujours, la répartition entre, d'une part, les langues (français, espagnol, italien et portugais) et, d'autre part, les disciplines abordées (linguistique et/ou littérature) afin de permettre au plus grand nombre des congressistes de satisfaire leurs desiderata. La variété des sujets abordés au cours de ces deux journées et demie se mesure à la lecture de la table des matières des Actes que nous publions aujourd'hui.

Quatre plénaristes ont répondu à l'invitation des organisateurs du Congrès; il s'agit de Mme Elina Suomela-Härmä, et de MM. Esa Itkonen, Henning Nølke et Rodolfo Ilari. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

L'organisation pratique du Congrès doit beaucoup à un groupe d'étudiants de l'université de Tampere qui a apporté, outre sa disponibilité, sa bonne humeur et sa gentillesse. Il s'agit de : Hanna Casile, Heini Hietikko, Sini Lassila, Päivi Niveri, Kalervo Räisänen, Grazia Secondi, Tiina Simola et Liisa Wiik.

Nos remerciements vont également à la Fédération des Sociétés scientifiques de Finlande, la ville de Tampere pour son accueil et la réception donnée dans les salons d'honneur de l'ancienne Mairie, et l'Université de Tampere en la personne de sa Présidente, Mme Krista Varantola, qui a accepté aimablement d'ouvrir le Congrès.



Enfin, nous adressons nos plus vifs remerciements aux participants eux-mêmes, car ils ont su apporter la touche de gaieté indispensable à ce type de rencontre.

Tampere, le 17 mars 2010

Les éditeurs

Jukka Havu, Soili Hakulinen, Carita Klippi, José Santisteban, Philippe Jacob

## Introducción

Creado en 1958 en la Universidad de Aarhus, el Congreso de Romanistas Escandinavos tiene por objetivo intercambiar ideas y crear lazos entre colegas dispersos geográficamente. Su XVII edición, que tuvo lugar en la Universidad de Tampere del 12 al 15 de agosto de 2008, no dejó de hacer honor a su larga tradición de medio siglo. Abierta a todos los profesores e investigadores de las universidades nórdicas, esta edición reunió a más de 130 participantes y ha generado 74 artículos.

La dificultad mayor de este tipo de encuentros suele consistir en la distribución, por un lado, de las lenguas (francés, español, italiano y portugués) y, por el otro, de las disciplinas abordadas (lingüística y/o literatura), con el fin de que la mayoría de los congresistas vean cumplidos sus deseos e intereses. La variedad de las materias tratadas en estas dos jornadas y media puede inferirse de la lectura del índice de las Actas que publicamos en el día de hoy.

Cuatro conferenciantes plenarios respondieron a la invitación de los organizadores del Congreso; se trata de la Sra. Elina Suomela-Härmä y los Sres. Esa Itkonen, Henning Nølke y Rodolfo Ilari. Les expresamos aquí nuestro más sincero agradecimiento.

La organización práctica del Congreso corrió en gran parte a cargo de un grupo de estudiantes de la Universidad de Tampere que, además de con su disponibilidad, nos regaló con su buen humor y su amabilidad. Ellos son: Hanna Casile, Heini Hietikko, Sini Lassila, Päivi Niveri, Kalervo Räisänen, Grazia Secondi, Tiina Simola y Liisa Wiik.

Damos igualmente las gracias a la Federación de Sociedades Científicas de Finlandia, a la ciudad de Tampere, tanto por su acogida como por la recepción que nos dispensó en las salas de honor del antiguo Ayuntamiento, y a la Universidad de Tampere en la persona de su Rectora, Sra Krista Varantola, quien se prestó amablemente a inaugurar oficialmente del Congreso.

Finalmente, transmitimos nuestro más profundo agradecimiento a todos los participantes, quienes supieron otorgar al evento la chispa de alegría indispensable en este tipo de encuentros.

Tampere, 17 de marzo de 2010

Los editores

Jukka Havu, Soili Hakulinen, Carita Klippi, José Santisteban, Philippe Jacob

# Construction et déconstruction de l'image publique de marguerite duras La bataille des biographes

Eva Ahlstedt  
Université de Göteborg  
eva.ahlstedt@rom.gu.se

## 1 Introduction

À la fin d'une longue et brillante carrière littéraire, Marguerite Duras (1914–1996) a laissé derrière elle une œuvre imposante et une légende concernant sa propre personne. L'auteur a elle-même contribué à la création de cette légende par les interviews qu'elle a accordées et par les éléments autobiographiques ou semi-autobiographiques qu'elle a insérés dans ses fictions. Sont ensuite arrivés sur la scène les biographes qui se sont donné pour tâche de révéler la vérité derrière le mythe mais qui en ont en réalité plutôt apporté leur propre version, A. Vircondelet (1991), C. Blot-Labarrère (1992) et F. Lebelley (1994) déjà durant la vie de l'auteur, L. Adler (1998) et J. Vallier (2006) après sa mort. On pourrait ainsi parler d'une véritable bataille en ce qui concerne la construction de l'image publique de Duras: d'une part la lutte entre l'auteur et ses biographes, d'autre part la lutte des biographes entre eux pour gagner la suprématie dans ce secteur spécifique du champ littéraire. Selon les théories de Bourdieu, celui qui sort victorieux de cette bataille peut compter sur l'acquisition d'un capital symbolique important (le prestige d'être reconnu par les autres acteurs du champ comme le biographe le plus compétent et le plus fiable) et un gain financier appréciable (une biographie de ce genre peut remporter à son auteur des revenus considérables à condition de deve-

nir un best-seller)<sup>1</sup>. En effet, la biographie est à notre époque un des genres littéraires qui se vendent le mieux (D. Madelénat 1989: 9, J. Peneff 1990: 5, M. Dvorak 1997: 11 et P. Backscheider 1999: VIII).

Dans la présente étude, nous limiterons notre analyse aux deux biographies les plus récentes sur Marguerite Duras, qui sont aussi les plus importantes dans le domaine, celle de Laure Adler de 1998 et celle de Jean Vallier, publiée en 2006<sup>2</sup>.

Notre intention est de montrer comment ces biographies ont changé l'image que les lecteurs se sont faite de Duras avant leur parution. Mais voici d'abord quelques réflexions d'ordre plus général.

Dans le cadre de l'enseignement universitaire, les biographies d'écrivains sont le plus souvent traitées comme des sources secondaires peu fiables et d'une pertinence limitée pour l'étude littéraire<sup>3</sup>. Selon la belle métaphore de D. Madelénat (1984: 9–10), la biographie est une «servante grise et sans prestige, parente pauvre de l'autobiographie [...], oubliée sitôt que lue – on fait du neuf, plutôt que de rééditer». Cependant, à l'instar de n'importe quel autre genre particulier, les biographies peuvent faire l'objet d'une étude à part, et les tentatives de systématiser ces recherches se multiplient depuis quelques années<sup>4</sup>. On peut analyser les traits particuliers du genre, son évolution historique, les méthodes utilisées, le style, la focalisation et bien d'autres aspects. Selon certains théoriciens, on a eu trop tendance, dans le passé, à considérer le biographe comme un historien, tandis qu'il aurait plutôt fallu insister sur les parallèles entre le métier du biographe et celui du romancier. Une biographie doit naturellement se baser sur une documentation fiable, mais l'accumulation excessive de faits risque de donner une trompeuse illusion

<sup>1</sup> Voir P. Bourdieu 1992: 76, 249–62 et 1971: 49 *et seq.* Selon la définition donnée par Bourdieu les champs sont des «microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes» (1992: 254).

<sup>2</sup> Il s'agit du premier tome de la biographie de Vallier. Le deuxième tome n'avait pas encore été publié lors de la rédaction de cette étude (*cf.* C. Hanania 2007: 239).

<sup>3</sup> Voir par exemple D. Madelénat (1984: 9–12, 76–77), J. Olney (1995: 9, 15) et D. Salwak (1996: IX).

<sup>4</sup> Voir par exemple J. Olney (1980), D. Madelénat (1984), S. Birkerts (1987), D. Salwak (1996), J. Peneff (1990), J. Batchelor (1989), M. Ducrocq-Poirier (1997), P. Backscheider (1999), M. Maillart (2001), B. Louichon et J. Roger (2002), M. Boyer-Weinmann (2004: 299–314).

d'objectivité qui masque le fait qu'il est impossible de tout savoir sur la vie d'une autre personne. Pour créer un récit cohérent, les biographes sont plus ou moins obligés de combler les trous d'information par leur imagination, et c'est pour cette raison que le biographe a beaucoup de points en commun avec l'auteur de fictions.

Tous s'accordent pour dire que le genre biographique est un genre particulièrement difficile. On ne saurait jamais satisfaire toutes les exigences des critiques: «[...] the perfect biography is less achievable than the perfect novel or (still less) the perfect poem», affirme par exemple J. Batchelor (1989: 6). Écrire la biographie d'un écrivain qui a lui-même produit une œuvre autobiographique est une tâche particulièrement délicate (M. Boyer-Weinmann 2004: 309).

Les théoriciens parlent parfois de la *biographie blanche* qui se distingue de la *biographie métatextuelle*. Les biographies blanches ne présentent pas leurs sources et ne commentent pas les problèmes méthodologiques qui se posent à tous ceux qui désirent entreprendre le récit d'une vie<sup>5</sup>. La biographie «métatextuelle» aborde explicitement ces problèmes (M. Boyer-Weinmann 2004: 304)<sup>6</sup>. Les biographies d'Adler et de Vallier étudiées ici ne sont pas des biographies blanches. Les auteurs commentent les problèmes d'interprétation et les lacunes qu'ils ne sont pas arrivés à remplir et ils sont conscients de ne pouvoir fournir autre chose qu'une histoire parmi d'autres possibles<sup>7</sup>. Comme le souligne M. Boyer Weinmann (2004: 307): «Toute biographie ne peut [...] être que partielle et partielle».

En fin de compte, l'intérêt du sujet que nous avons choisi réside dans le grand nombre de récits sur la vie de Marguerite Duras qui sont à la disposition du public. On a l'impression de se trouver dans un labyrinthe d'affirmations et d'infirmités. Pour le chercheur, cela implique un défi stimulant ainsi qu'une leçon de prudence et d'humilité. Sur quoi se basent en réalité

<sup>5</sup> Le terme de «biographie blanche» a été proposé par Y. Moulier Boutang (2000: 101). M. Boyer-Weinmann (2004: 304) définit la biographie blanche de la manière suivante: «la biographie sans énoncé de principes théoriques, méthodologiques, à la légitimité postulée». C'est un ouvrage avec «peu ou pas de notes, peu d'indices textuels sur les motivations, les conditions et les moyens de l'enquête» (*ibid.*). Cf. D. Madelénat (1984: 12).

<sup>6</sup> M. Boyer-Weinmann (2004: 307) qualifie de métabiographique «tout discours réflexif sur la pratique du genre».

<sup>7</sup> L. Adler l'affirme dans une interview avec F. Marmande (2000: 11–16).

nos connaissances? De nouvelles découvertes peuvent sans cesse remettre en question ce que nous tenons pour sûr, et les faits que nous considérons comme irréfutables ne le sont peut-être pas du tout.

## 2 Comparaison entre les biographies d'Adler et de Vallier

Laure Adler (docteur ès lettres, journaliste, chef de France Culture) et Jean Vallier (ancien directeur de l'Alliance française de New York) étaient tous les deux très bien placés pour écrire une biographie sur Duras: ils ont une formation universitaire qui constitue une bonne base pour de telles recherches, ils ont eu le privilège de fréquenter Marguerite Duras eux-mêmes et l'occasion d'interviewer de nombreuses personnes qui l'ont connue, ils ont fouillé les archives en quête de nouvelles pistes et ont entrepris des voyages sur les traces de Duras en France et en Asie. Ayant tous les deux mené un travail consciencieux, ils sont pourtant arrivés à des conclusions bien différentes. Pourquoi? À notre avis principalement pour trois raisons : 1) Vallier a travaillé d'une manière plus méthodique et a ainsi pu corriger un certain nombre d'erreurs de la part de ses devanciers. 2) Pour certains cas, on peut noter une différence d'opinion entre les biographes sur la manière dont il convient d'interpréter les sources. 3) Finalement, on devine, chez les deux auteurs, le désir de créer un ouvrage suffisamment neuf et sensationnel pour justifier leur projet de publication et pour captiver le public.

La biographie d'Adler est arrivée à un moment très propice, soit deux ans après la mort de Duras. Le livre a connu un grand succès de vente et a bien changé l'image de Duras. Une des pièces clés d'Adler est le manuscrit écrit par Duras durant sa jeunesse, à l'époque pratiquement inconnu, sauf des responsables des archives de l'IMEC où il avait été déposé<sup>8</sup>. Ce cahier a donné à Adler la possibilité d'offrir une nouvelle version de «l'épisode de l'amant chinois». Son hypothèse de base est que Duras, maltraitée pendant son enfance par une mère injuste et un frère cruel, humiliée par la pauvreté et le manque de statut social de sa famille, se serait plus tard vengée à l'aide

<sup>8</sup> À présent le manuscrit en question, appelé dans les archives de l'IMEC «l'histoire de Léo», a été publié dans M. Duras *Cahiers de la guerre* (2006).

de la fiction, en recréant dans son œuvre un passé moins sordide et moins douloureux.

Vallier, huit ans plus tard, remet pour sa part sérieusement en question cette interprétation. Il donne diverses preuves qui montrent que l'enfance de Marguerite Duras n'a pas du tout été aussi malheureuse que l'on avait cru jusque-là. Sa famille n'était ni aussi pauvre, ni aussi défavorisée du point de vue social que Duras l'avait laissé entendre. La biographie de Vallier prend actuellement la position, jusqu'ici occupée par la bibliographie d'Adler, de la source biographique la plus sûre et la plus complète concernant Duras<sup>9</sup>.

De temps en temps, Vallier se prononce explicitement sur sa méthode. Il pense que le biographe ne doit «en aucune façon, [...] s'ériger en juge» (*id.*, p. 558). Cela serait, à son avis «mal venu et inutile». Et il ajoute: «Mieux vaut rester près des faits et tenter de comprendre» (*ibid.*). Il a lui-même constaté que ses devanciers se sont souvent trompés tout simplement parce qu'ils n'avaient pas assez contrôlé les faits (*id.*, p. 566).

La liste des erreurs et des malentendus que Vallier arrive à corriger grâce à cette méthode est longue. Limitons-nous à quelques exemples:

1) La mère de Marguerite Duras n'a pas refusé de suivre son mari quand celui-ci est rentré en France la dernière fois (*id.*, p. 197). Ce retour précipité, effectué pour des raisons de santé, a eu lieu au milieu d'un semestre et c'est pour cette raison que Mme Donnadiou n'a pas pu quitter son poste d'enseignante. Personne n'avait prévu qu'Henri Donnadiou était si gravement malade qu'il mourrait pendant son séjour en France avant que la famille n'ait pu le rejoindre.

2) Le départ du fils aîné en France ne s'explique pas par le désir de la mère de protéger ses autres enfants de sa méchanceté (*id.*, p. 273). C'est tout simplement qu'il n'y avait pas de lycée dans la ville où elle avait été affectée et qu'elle avait, pour cette raison, choisi d'envoyer son fils en France pour qu'il soit mis en pension chez un abbé domicilié dans la région où habitait la famille de son mari.

3) Marguerite Donnadiou ne courait pas sans cesse «pieds nus «dans la brousse»» (*id.*, p. 286). C'était une jeune fille bien habillée qui allait à l'école et qui était surveillée par sa mère.

4) Vallier insiste sur le fait que la mère de Duras n'était pas une simple

---

<sup>9</sup> Cf. C. Devarrieux *Libération*, 1/6 2006.



institutrice, comme sa fille le souligne toujours: en Indochine, elle a longtemps occupé le rôle de directrice d'école primaire (*id.*, p. 364).

5) Le retour en France à la suite de l'épisode de l'amant chinois n'a pas été payé par le père de l'amant chinois. Ce voyage a bien été réalisé aux frais du ministère de l'Éducation, comme c'était prévu dans le contrat de la mère (*id.*, pp. 387, 406).

6) Marguerite n'a pas fait escale à Calcutta à l'âge de dix-sept ans et pas non plus pendant d'autres voyages, puisque les paquebots ne suivaient pas cette route (*id.*, p. 407).

7) La révélation la plus importante de Vallier concerne l'achat de la concession de la mère. Cet achat ne s'est pas fait de la manière décrite dans le *Barrage* et dans *L'Amant*, et répétée par l'auteur dans d'innombrables interviews (*id.*, p. 311). La mère n'a pas été trompée par les fonctionnaires du cadastre lors de l'achat puisqu'elle avait acheté cette concession, en 1926, d'un propriétaire privé vietnamien qui l'avait à son tour reçue gratuitement des autorités (*id.*, pp. 329–330). Mme Donnadiou avait pour ainsi dire repris du premier propriétaire la responsabilité de mettre cette terre en exploitation pour avoir le droit de la garder «à titre définitif».

9) Vallier constate aussi que Mme Donnadiou n'a pas été ruinée par cette affaire. Elle a eu de grandes difficultés au début, et pendant quelques années ses terres ont été envahies par la mer, mais la construction de digues a finalement protégé les rizières d'une partie des terres, et après une dizaine d'années, les autorités lui ont accordé la propriété à titre définitif (*id.*, p. 323).

### 3 Une source capitale à l'origine des différences: les *Cahiers de la guerre*

Une différence essentielle entre les biographies de Vallier et d'Adler a pour origine la manière dont les auteurs interprètent le manuscrit de Duras qui a, par la suite, été publié dans le volume intitulé *Cahiers de la guerre* (2006). Adler a décidé de considérer la partie du manuscrit qui raconte l'histoire de Léo comme un journal autobiographique, tandis que Vallier insiste sur le fait qu'on ne peut pas, en tant que biographe, faire confiance à ce texte, et que cela pourrait tout aussi bien être une première ébauche de roman. La

définition qu'il propose pour parler de ce texte, «mi-recueil de souvenirs de jeunesse, mi ébauche de futurs sujets de fiction» (*id.*, p. 352), est à notre avis une formule très heureuse. De toute façon, il ne s'agit pas d'un «journal intime», comme l'avait laissé entendre Adler (*id.*, p. 386), mais d'un récit écrit par Duras après coup, à l'âge de trente ans.

Dans les sous-chapitres qui suivent, nous allons tenter nous-même de vérifier directement dans le texte en question dans quelle mesure il est possible d'y repérer des arguments pour ou contre les deux prises de position. Nous nous occuperons tout d'abord des indications en faveur de l'hypothèse du récit autobiographique (sous-chapitre 4) et ensuite de celles qui font plutôt pencher pour une première ébauche de roman (sous-chapitre 5). Finalement nous essaierons (dans le sous-chapitre 6) de répondre à la question de savoir si le texte comporte des ingrédients qui sont incontestablement fictionnels, en d'autres mots des circonstances et des faits qui n'ont pas pu se produire dans la vie réelle de Duras telle qu'on la connaît et qui ont donc été inventés par l'auteur.

## 4 «L'histoire de Léo» en tant que récit autobiographique

### 4.1 Le pacte autobiographique et la structure du récit

Même dans un récit autobiographique ouvertement déclaré comme tel, l'auteur peut très bien se tromper, mentir, exagérer ou changer les faits. Le plus important n'est pas le degré de vérité du récit dans un sens absolu, mais l'impression de vérité conférée par le récit au lecteur. Le lecteur de «l'histoire de Léo», a-t-il l'impression de se trouver devant un récit véridique? À notre avis, on peut en effet y distinguer un pacte autobiographique dans le sens donné à ce terme par P. Lejeune (1975: 25): le texte est écrit à la première personne par une narratrice et il est possible d'identifier tous les personnages mentionnés comme des personnes historiques ayant réellement partagé la vie de l'auteur. En ce qui concerne les noms, il y a trois indications. 1) Le nom de l'amant: il s'appelle Léo, ce qui correspond à une version française de son nom véritable,

Lê, Huynh Thoai Lê<sup>10</sup>. 2) La mère de la narratrice est appelée une fois dans le manuscrit «Mme D» (soit Mme Donnadiou)<sup>11</sup>. 3) Le frère appelle à une occasion sa sœur «Ma petite N.», ce qui correspond dans la vie réelle à «ma petite Nénée» (M. Duras 2006: 72).

## 4.2 Manque d'intrigue romanesque et de suspens

La structure décousue du récit et l'absence d'une intrigue de roman donnent aussi l'impression qu'il s'agit de souvenirs d'enfance et de jeunesse plutôt que d'une ébauche de roman. Le premier passage du texte, qui décrit la rencontre avec Léo sur le bac, peut faire penser à un début de roman. C'est un *incipit in medias res* qui conviendrait parfaitement à un roman d'amour, mais ensuite cette histoire n'est pas développée. Le texte offre seulement des informations éparses sur la relation avec Léo, pas d'intrigue romanesque créée pour laisser le lecteur en suspens.

## 4.3 La motivation du récit selon la narratrice

À plusieurs reprises, la narratrice fait des remarques qui laissent entendre que ce qu'elle est en train d'écrire est un récit autobiographique: «Je ne veux pas m'embarquer dans une peinture de l'Indochine en 1930, mais avant tout parler de ce que fut ma jeunesse» (*id.*, p. 44). La narratrice veut selon toute apparence trouver la réponse à certaines questions qu'elle se pose sur sa famille. Une motivation très importante est, selon elle, de sauver ses souvenirs de l'oubli:

On est en droit [de] se demander pourquoi j'écris ces souvenirs, pourquoi je soumets des conduites desquelles je préviens qu'il me déplairait qu'on les juge. Sans doute pour les mettre au jour, simplement; j'ai l'impression, depuis que j'ai commencé à écrire ces souvenirs, que je les déterre d'un ensemble millénaire. [...] Aucune autre raison ne me fait les écrire, sinon cet instinct de déterrement. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. Cette pensée m'est terrible. Si je ne suis pas fidèle à moi-même, à qui le serai-je? Je ne sais déjà plus très bien ce que je disais à Léo. (*Id.*, p. 73)

<sup>10</sup> Voir par exemple F. Lebelley 1994: 73.

<sup>11</sup> «On disait: "Mme D. laisse sa fille sortir avec des Annamites"» (M. Duras 2006: 61).

#### 4.4 De nombreux commentaires se présentent comme des aveux sincères

La narratrice confie au cahier certaines expériences qu'on hésite, en général, à partager avec des inconnus. Elle raconte par exemple la honte qu'elle ressentait d'être vue en compagnie de Léo. Elle dénonce le comportement hypocrite des autres membres de la famille qui prenaient l'argent qu'elle apportait mais qui «s'arrangeaient toujours pour [qu'elle soit] seule à en porter la responsabilité» (*id.*, p. 70): «On disait: "Mme D. laisse sa fille sortir avec des Annamites, cette petite est complètement perdue, c'est malheureux." [...] on disait de moi que "je couchais avec des indigènes"» (*id.*, p. 61). Elle se défend contre les accusations d'être «la pourriture de la ville», alors qu'en réalité elle était vierge (*id.*, p. 61).

Il est vrai que les passages en question auraient pu être inventés: il existe des confessions fictionnelles, écrites à la première personne, qui créent un effet de sincérité similaire. Mais malgré cela, ces passages persuadent facilement le lecteur qu'il s'agit de souvenirs personnels «authentiques».

#### 4.5 Le ton ironique

Le récit est marqué par une attitude humoristique très seyante de la narratrice à son propre égard. Lors de sa rencontre avec Léo, elle se demande par exemple s'il acceptera de sortir avec la fille d'une institutrice, et puis elle commente: «Mais je me consolai. Bien que Léo connût Paris et fût très riche, il était indigène et j'étais blanche; peut-être s'accommoderait-il d'une fille d'institutrice» (*id.*, p. 32).

Elle trace un portrait de son apparence physique sur un ton peu complaisant :

Outre que je manquais de charme et que j'étais habillée d'une façon dont il est difficile de rendre le ridicule, je ne me distinguais pas par la beauté. J'étais petite et assez mal faite, maigre, criblée de taches de rousseur, accablée de deux nattes rousses qui me tombaient jusqu'à moitié des cuisses (je dis nattes et ce serait *câbles* qui conviendrait tant ma mère serrait et tirait mes cheveux) [...]. (*Id.*, p. 54)

Pour ce qui est de ses projets d'avenir, il n'est pas encore question de son rêve de devenir écrivain : «[...] jusqu'à l'âge de quinze ans je désirais devenir trapéziste ou star de cinéma» (*id.*, p. 56).

Duras aurait pu écrire un récit larmoyant pour attirer la pitié sur le sort de la jeune fille qu'elle avait été (si tant est qu'elle se livre ici à des souvenirs personnels), mais la narratrice à travers laquelle elle s'exprime garde le plus souvent une distance ironique qui convient parfaitement à un récit autobiographique. Cependant, la même stratégie aurait bien entendu pu être utilisée dans un roman.

## 5 L'histoire de Léo en tant qu'ébauche de roman

### 5.1 Le début *in medias res*

Comme nous l'avons déjà dit, le texte commence d'une manière qui conviendrait parfaitement à un début de roman, avec l'épisode du bac, devenu par la suite la scène centrale de *L'Amant*: «Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontrai Léo pour la première fois» (M. Duras 2006: 31).

### 5.2 Thèmes repris ailleurs

Le nombre de situations et de thèmes qui sont par la suite repris dans l'œuvre ultérieure est frappant. Le «feutre d'homme de bois de rose» (*id.*, pp. 52–53), les «robes faites par [la] gouvernante annamite» (*id.*, p. 53), le père de l'amant qui refuse le mariage et menace de déshériter son fils (*id.*, p. 58), le portrait de l'amant, le portrait de la mère, les racontars à propos du comportement de la narratrice, le fait que celle-ci aimait danser avec son frère cadet (*id.*, p. 63), le fait que l'amant aurait menacé de la tuer par jalousie: «[...] si tu me trompes je te descends» (*id.*, p. 65), le comportement et l'habillement équivoque de la jeune fille quand elle se promène à Saïgon: «Moi, on aurait pu aussi bien me prendre pour une petite putain ou pour une petite fille. J'étais l'équivoque incarnée» (*id.*, p. 95), les déclarations d'amour de l'amant: «Il me disait qu'il m'aimerait «jusqu'à la mort», que j'avais «un cœur de pierre»» (*id.*, p. 81). À

peu près tous les éléments de ce premier récit ont par la suite été réutilisés dans l'œuvre de Duras.

### 5.3 Les cahiers contiennent des brouillons des œuvres futures

Finalement, le fait que les cahiers ont effectivement servi à Duras pour noter des ébauches de futures œuvres joue, à notre avis, en faveur de l'hypothèse de «l'histoire de Léo» en tant que brouillon de roman. Après une centaine de pages qui contiennent ce qui sont, de toute apparence, des souvenirs de jeunesse, l'écriture s'arrête brusquement, et quand le texte continue, c'est avec des passages qui sont manifestement des ébauches d'*Un barrage contre le Pacifique*, c'est-à-dire des passages racontés à la troisième personne et qui comportent des personnages qui s'appellent d'abord Paul et Marie et sont frère et sœur (M. Duras 2006: 135). Quelques pages plus loin apparaît pour la première fois un bout de texte qui parle de Suzanne (le prénom finalement retenu pour l'héroïne du *Barrage*) et de M. Jo, un riche «métis» qui lui fait sa cour (*id.* p. 141, 149).

## 6 Affirmations de la narratrice en désaccord avec la réalité historique

Mais quels sont donc les éléments du cahier remis en question par Vallier et qui le font douter de la sincérité de l'auteur? Voici quelques affirmations que le biographe dénonce comme étant erronées ou exagérées:

[...] avant d'entrer au lycée, avant quinze ans, je n'avais exactement jamais fréquenté de jeunes Françaises (*id.*, p. 49).

Les seuls amis que nous avions étaient soit postiers, soit douaniers, soit membres, comme elle [la mère], de l'enseignement primaire (*id.*, p. 44).

Seule M<sup>lle</sup> C. [la directrice de la pension où habitait la narratrice à Saïgon] savait que ma mère était institutrice, elle et moi le cachions soigneusement aux autres pensionnaires qui en auraient pris ombrage. La condition d'institutrice d'école indigène était si mal rétribuée qu'on la tenait en grand mépris (*id.* p., 32).

Vallier note aussi que la narratrice du manuscrit déclare avoir eu onze ans lors de l'achat de la concession, mais qu'elle s'est trompée sur un an (M. Duras 2006: 35; J. Vallier 2006: 330).

Il est vrai que les affirmations citées ci-dessus ne correspondent pas strictement à la vérité, mais une autobiographie peut inclure des exagérations et des erreurs de ce genre. L'auteur peut consciemment ou inconsciemment changer les faits, soit dans un but d'occultation, soit par mégarde. L'exemple le plus intéressant est le passage dans lequel la narratrice affirme que sa mère avait acheté la concession directement du cadastre, ce qui, selon les preuves très convaincantes apportées par le biographe, n'est pas vrai. Si on relit soigneusement le texte du cahier, on constate cependant qu'il ne comporte qu'un seul fait erroné:

Ma mère avait obtenu *du gouvernement général, au titre de veuve de fonctionnaire et à titre de fonctionnaire* (elle enseignait depuis 1903 en Indochine), une concession de rizières située dans le Haut-Cambodge. Les concessions se payaient alors en annuités très minimes, et ne revenaient à son bénéficiaire que si au bout de  $x$  années elles étaient mises en culture. Ma mère, après des démarches interminables, obtint une immense concession de huit cent cinquante hectares de terres et forêts dans un endroit perdu du Cambodge, entre la chaîne de l'Éléphant et la mer. (M. Duras, 2006: 33–34. C'est nous qui soulignons.)

À l'exception du bout de phrase que nous avons mis en italiques dans la citation, le reste correspond à des faits vérifiables: l'emplacement de la concession, la construction de la maison, les inondations, les barrages et même l'histoire des crabes qui avaient contribué à la destruction des barrages (*id.*, pp. 34–38).

En ce qui concerne la fin de cette histoire, la narratrice écrit: «Nous étions complètement ruinés. Ma mère délaissa la plantation, plus ou moins, et s'ingénia à payer les chettys» (*id.*, p. 39). Si l'on compare cette affirmation avec les résultats des recherches de Vallier, elle est fautive et même mensongère. Et pourtant, il nous semble qu'il y a lieu d'insister sur le fait qu'il y a une grande part de vérité dans la version répandue par Duras. Sans aucun doute, la concession a été une déception pour la famille pendant de longues années, et notamment pendant toute la période pendant laquelle Duras se trouvait encore en Indochine. La biographie de Vallier montre avec une clarté louable

que Mme Donnadiou a eu beaucoup de difficultés avec les fonctionnaires du cadastre, tout d'abord lorsqu'elle avait demandé qu'on l'inscrive en tant que propriétaire de la concession, et ensuite lorsqu'elle avait essayé d'obtenir une prolongation pour la mise en valeur complète (Vallier 2006: 331–336). En fin de compte, on peut se demander si la version erronée donnée par Duras concernant l'achat de la concession ne viendrait pas du fait que la fille, très jeune à l'époque, ne suivait pas de très près les affaires de sa mère et n'était pas au courant de tous les détails. L'attribution des terres à Mme Donnadiou à titre définitif eut lieu en 1935, à une époque où Marguerite avait 21 ans et se trouvait déjà à Paris en train de préparer sa licence. L'histoire de l'échec qu'elle raconte dans le *Barrage* et ailleurs, est effectivement l'expérience qu'elle a vécue elle-même pendant son enfance et sa jeunesse.

## 7 Conclusion

En fin de compte, nous sommes d'accord avec Vallier pour dire que le manuscrit publié dans *Cahiers de la guerre* se trouve vraiment à mi-chemin entre le «recueil de souvenirs de jeunesse» et l'«ébauche de futurs sujets de fiction». Cependant, les traits qui font pencher pour un récit autoréférentiel, et sincère, sont malgré tout abondants, et les arguments qui contredisent cette interprétation sont peu nombreux et peu convaincants. Si ébauche de roman il y a, c'est en tous cas un roman qui regorge de traits autobiographiques. Cela dit, Vallier a eu parfaitement raison de mettre en garde les lecteurs: un récit autobiographique ne doit pas être considéré comme la vérité pure et simple, seulement comme une version bien subjective de la vérité, soumise à tous les défauts du souvenir humain. Mais on peut aussi se demander si Vallier ne se montre pas, de temps en temps, un peu trop sceptique: il a sans doute intérêt à souligner son désaccord avec Laure Adler en ce qui concerne l'interprétation des *Cahiers de la guerre* pour mettre en valeur la nouveauté des ses propres découvertes.

Arrivés à la fin de cette étude, citons les sages paroles de Xénophane qui affirme: «La vérité certaine, personne ne la connut ni ne la connaîtra jamais [...]. Quelqu'un pourrait bien, par hasard, proférer la vérité ultime, il n'en saurait rien lui-même. En toutes choses règne la conjecture». (Didot 1860: 103, cité d'après D. Madelénat 1984: 208.)



## Bibliographie

- Adler, Laure (1998). *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard.
- Backscheider, Paula R. (1999). *Reflections on Biography*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Batchelor, John (éd.) (1989). *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- Birkerts, Sven (1987). «Some Notes Concerning the Impossibility of Literary Biography», in: *Artificial Wilderness, Essays on 20<sup>th</sup> Century Literature*. New York: William Morrow & Co, 389–399.
- Bourdieu, Pierre (1971). «Le marché des biens symboliques», *Année sociologique*, n° 22, 49–126.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Blot-Labarrère, Christiane (1992). *Marguerite Duras*. Paris: Seuil.
- Boyer-Weinmann, Martine (2004). «La biographie d'écrivain. Enjeux, projets, contrats», *Poétique*, septembre 2004, n° 139, 299–314.
- Devarrieux, Claire (2006). «L'empire de Marguerite. Les premières années de Duras dans une biographie hyperdocumentée», *Libération*, 1/6.
- Ducrocq-Poirier, Madeleine (1997). «Biographies d'écrivains», in: *La création biographique. Biographical creation*, éd. M. Dvorak. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 35–41.
- Duras, Marguerite (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Duras, Marguerite (1984). *L'Amant*. Paris: Minuit.
- Duras, Marguerite (2006). *Cahiers de la guerre et autres textes*. Paris: P.O.L./ Imec. Édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet.
- Dvorak, Marta (éd.) (1997). *La création biographique. Biographical creation*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Hanania, Cécile (2007). «Jean Vallier. C'était Marguerite Duras, 1914–1945», *Bibliography* 30.2 (Spring 2007), 238–240.
- Lebelley, Frédérique (1994). *Marguerite Duras ou le poids d'une plume*. Paris: Grasset.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Louichon, Brigitte et Jérôme Roger (éds.) (2002). *L'auteur entre biographie et mythographie*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Madelénat, Daniel (1984). *La biographie*. Paris: Presses universitaires de France.

- 
- Madelénat, Daniel (1989). «La biographie en 1987», in: *Le désir biographique*, Cahiers de sémiotique textuelle, 16, éd. Philippe Lejeune. Université de Paris X, 9–21.
- Maillart, Michel (2001). *L'autobiographie et la biographie*. Paris: Nathan.
- Marmande, Francis (2000). «Laure Adler: écrire Duras. Propos recueillis par Francis Marmande», in: *Entretiens sur la biographie*. Éd. Francis Marmande et Éric Marty. Paris: Éditions Séguier, 11–16.
- Moulier Boutang, Yann (2000). «Althusser *in progress*: de la biographie au biogramme», in : *Entretiens sur la biographie*, éd. Francis Marmande et Éric Marty. Paris: Éditions Séguier, 98–118.
- Olney, James (éd.) (1980). *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press.
- Peneff, Jean (1990). *La méthode biographique. De l'École de Chicago à l'histoire orale*. Paris: Armand Colin.
- Salwak, Dale (éd.) (1996). *The Literay Biography. Problems and Solutions*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Vallier, Jean (2006). *C'était Marguerite Duras. Tome I. 1914–1945*. Paris: Fayard.
- Vircondelet, Alain (1991). *Duras, biographie*. Paris: François Bourdin.

# La flânerie féminine dans *Nadja* d'André Breton

Mirka Ahonen  
Université de Turku  
mirka.ahonen@utu.fi

## 1 Introduction

Le but de cet article est d'examiner la flânerie surréaliste et l'expérience de la ville moderne dans *Nadja* (1928) d'André Breton. Dans ce livre, la grande ville, symbole de la modernité, joue un considérable rôle. Les idées du surréalisme étaient mises en pratique dans la vie quotidienne et l'espace urbain, surtout Paris; et la flânerie était essentielle pour les actions et les expérimentations des surréalistes.

*Nadja* est écrit à la première personne du point de vue du narrateur masculin que l'on peut considérer comme un flâneur. Le récit central est la rencontre imprévue entre le narrateur et une jeune femme mystérieuse, Nadja. Le personnage féminin, Nadja, est quelqu'un qui refuse les normes de la société et qui a une attitude surréaliste envers la vie. C'est une femme marginale dont la santé mentale est ébranlée, mais pourtant, pour le narrateur, il y a quelque chose d'extraordinaire en cette femme. Ensemble, le narrateur et Nadja commencent à se promener dans les rues de Paris sans but précis découvrant toutes sortes de hasards. À travers le livre, le thème important est l'examen de conscience du narrateur. Dans cette réflexion, Nadja et ses différentes expériences de la ville sont fortement présentes.

Pour les surréalistes des années 20, c'était surtout l'expérience du hasard de la métropole qui était importante. Les surréalistes s'enthousiasmaient pour la poursuite des coïncidences et des événements inattendus de la vie moderne éphémère (P. Higonnet 2002: 374; Ph. Audoin 1995: 40–41). Toutes les rencontres insolites qui peuvent arriver dans ce milieu comme par exemple les affiches, les inscriptions ou bien la rencontre d'une femme étaient essentielles (voir D. Rousselier 2002: 6; G. Durozoi 2002: 173). Sou-

vent, les petits détails du milieu urbain étaient grandis et tout ce qui était considéré avant comme marginal était maintenant considéré comme la vraie essence de la vie moderne.

Dans la littérature de la modernité, c'est-à-dire à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, on décrivait presque uniquement des expériences masculines et particulièrement dans la littérature de la flânerie, les femmes n'occupaient que des rôles secondaires. Mais bien que la flânerie soit tenue pour une activité masculine, nous proposons de la regarder du point de vue de la femme. En d'autres termes, nous examinerons quel est le rôle de la femme dans la flânerie surréaliste. Il est important de remarquer que l'espace urbain n'est pas homogène et que le narrateur-flâneur masculin n'en est pas la seule figure présente. En attachant de l'importance à l'activité des femmes dans les métropoles, on peut trouver de nouveaux aspects liés à l'expérience de la ville moderne. Nous pensons qu'il faut également tenter de découvrir les raisons pour lesquelles la femme est restée dans l'ombre dans la littérature de la modernité. De plus, étant donné que le surréalisme est tenu pour un mouvement disposé à renouveler les conceptions traditionnelles, il est intéressant de voir comment les surréalistes ont vu la femme dans l'espace urbain.

Certes, on a déjà beaucoup étudié la femme des métropoles modernes et la flânerie féminine. Janet Wolff (1990, 1994) et Elizabeth Wilson, entre autres (1992a, 1992b, 2001) ont étudié cette problématique, mais ces études ont été menées en grande partie dans les domaines anglo-saxons et allemands.

Dans cet article, le point de départ est le sexe du flâneur et le concept de regard qui se rattache essentiellement à la problématique de la flânerie. Les chercheurs se sont disputés autour de la question du sexe du flâneur. Les uns ont affirmé que la femme n'a jamais pu être une flâneuse, tandis que d'autres ont dit que sous certaines conditions, la femme a aussi pu l'être. Le concept de regard est devenu primordial dans le contexte de la flânerie. Et nous aussi, nous aborderons le thème de deux points de vue différents en ce qui concerne le concept de regard. D'abord, nous examinerons comment le narrateur en tant que flâneur voit Nadja. Là, nous étudierons comment Nadja est vue et construite par le narrateur. Et ensuite, nous examinerons comment Nadja se regarde elle-même. Dans la partie suivante, nous aborderons le thème du flâneur.

## 2 Flâneur/flâneuse

### 2.1 La femme en marge dans la scène de la vie moderne

C'est Charles Baudelaire qui a introduit le thème du flâneur pour la première fois dans son essai *Le peintre de la vie moderne* (1863). Dans son essai, Baudelaire (1995: 795) parle de l'artiste qui est un dandy et qui se passionne pour la flânerie et pour l'observation dans la foule. Le flâneur est quelqu'un qui puise son inspiration dans l'observation de la vie moderne.

Le flâneur est considéré presque sans exception comme un homme de la classe moyenne et il se distingue fortement des autres groupes marginaux circulant dans la ville comme les vagabonds et les prostituées (D. Latouche 1999: 3). Souvent dans le contexte, où l'on parle de la présence des femmes dans la métropole, on soulève l'idée des sphères séparées qui a été motivée par une idéologie bourgeoise. Selon cette idéologie, les femmes ont été reliées à l'espace privé de la famille, tandis que les hommes ont été reliés à l'espace public. Le monde social était découpé selon les activités féminines et masculines. Les lieux publics étaient considérés comme défavorables aux femmes, car la femme dans les lieux publics signifiait la perte de sa vertu aux yeux de la société. Donc, la flânerie, chez les femmes, a signifié la perte de la réputation. Pourtant, les hommes ont été capables de circuler entre ces deux espaces différents.

A l'époque de la modernité, la nouvelle conscience urbaine a été avant tout masculine et c'est pourquoi la présence des femmes dans la ville et la flânerie féminine sont devenues une question problématique (E. Wilson 1992a: 5). Comme la subjectivité était plutôt masculine, les femmes restaient en dehors des représentations et il en a résulté que les femmes étaient considérées comme des figurantes ou comme des muses un peu marginales. La subjectivité était reliée à l'homme actif et rationnel et la femme n'était pas vue comme sujet, mais comme l'autre. C'est certainement ce même facteur qui rend difficile l'examen de Nadja en tant que flâneuse parce que le livre est écrit du point de vue du narrateur masculin. Donc, les activités de Nadja sont vues uniquement par les yeux du narrateur.

Janet Wolff (1990, 1994) pense que l'on ne peut pas considérer la femme de la modernité comme flâneuse, car la flânerie était une activité strictement

masculine. Elle invoque le fait que la littérature de la modernité ne décrit que les expériences de l'homme, malgré la présence de quelques femmes marginales (J. Wolff 1990: 34–35). Comme exemple, Wolff (*id.*, p. 41) prend des poèmes de Baudelaire, où l'on décrit des femmes de la ville qui sont toutes marginales. Après avoir étudié ces femmes, elle constate qu'aucune d'elles n'égale le poète, mais elles sont décrites en tant qu'objet d'observation du poète (*id.*, p. 42). Nous croyons qu'ici, le problème principal n'est pas uniquement le manque de la présence des femmes dans la vie urbaine, mais le fait que l'on n'a pas étudié leurs expériences de la ville. Nous trouvons que le fait que les femmes étaient toutes marginales et inégales à l'homme n'exclut pas la femme de la vie publique. Il est évident que cette sorte d'étude est souvent problématique étant donné que la littérature de la modernité se concentre sur les expériences des hommes. Également, dans les études sur le surréalisme, le rôle de la femme surréaliste du point de vue de la femme a reçu moins d'attention. Certes, on parle des femmes, mais elles sont toujours dans les rôles passifs. C'est également le cas de *Nadja*: dans les études, elle est toujours mentionnée, mais elle est uniquement décrite comme objet passif et mystérieux d'un ouvrage de Breton. Pourtant, à notre avis, il est possible de trouver des caractéristiques qui indiquent que *Nadja* a aussi pu avoir les qualités d'une personne active.

Il est pourtant évident que dans la littérature de l'époque de la modernité la femme est dans une position marginale tandis que l'homme est le narrateur-flâneur dont les idées sont exposées au lecteur et ainsi il est aussi en premier lieu le flâneur du récit. Souvent, la femme est vue plutôt comme un personnage passif, quelqu'un qui est vue rapidement dans la rue par le narrateur-flâneur. Pourtant, dans *Nadja* le narrateur et *Nadja* flânent ensemble dans les rues de Paris et à travers le récit *Nadja* participe aussi à l'action. Donc, bien que *Nadja* soit d'un côté, l'objet de l'expérience du narrateur-flâneur, elle participe elle-même à la flânerie. Comme la voix de *Nadja* est également présente, on peut aussi aborder l'ouvrage du point de vue de la flânerie féminine.

A notre avis, la position secondaire de *Nadja* à l'égard du narrateur ne l'empêche pas de se conduire comme une flâneuse. Au contraire, nous trouvons que dans *Nadja*, il y a beaucoup de traits intéressants qui peuvent être considérés comme des caractéristiques d'un flâneur/flâneuse. Elizabeth

Wilson (1992a, 1992b, 2001) a également examiné le concept de flâneuse et contrairement à Wolff, Wilson pense qu'il y a eu des flâneuses. Elle trouve que la thèse selon laquelle la scène urbaine a uniquement été représentée du point de vue de l'homme est exagérée, parce qu'en fait, les femmes ont participé aux activités de la vie urbaine (E. Wilson 1992: 56). Et en effet, la vie urbaine a laissé aux femmes une certaine liberté, bien que le prix de cette liberté ait souvent été l'accentuation de leur sexualité (*ibid.*).

Nous trouvons que la thèse selon laquelle la flânerie est une activité strictement masculine est trop inflexible. On peut dire également que le dandy de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est souvent considéré comme décadent, efféminé et proche de l'homosexuel (G. Zapperi 2005: 7). De ce point de vue, si déjà le flâneur était une figure exceptionnelle, qui ne représente pas des idéaux bourgeois de la masculinité, pourquoi la flâneuse en tant que figure littéraire serait-elle impossible?

## 2.2 Le regard masculin et l'accentuation de la sexualité de la femme

Donc, Baudelaire (1995: 808–809, 811–814) parle aussi des femmes dans le contexte de la flânerie, mais il ne les considère pas comme des flâneuses, mais plutôt comme des objets du regard du flâneur masculin. Dans les théories de plusieurs chercheurs, on peut voir que le concept de regard est devenu essentiel dans le contexte de la flânerie et plus particulièrement dans la flânerie féminine (voir J. Wolff 1990: 42; R. Bowlby 1992: 6; E. Wilson 2001: 78–79; L. Conor 2004: 16). Souvent, la femme est seulement vue en tant qu'objet du regard masculin par lequel le narrateur réfléchit à la vie moderne. Selon Rachel Bowlby (1992: 6), les femmes ne sont admises dans la culture de la flânerie que comme objet du regard masculin, parce que les femmes étaient elles-mêmes les décors dans la scène de la vie moderne et c'est pourquoi elles n'ont pas pu participer comme sujet actif à la flânerie.

Griselda Pollock (1991, 2007) soutient la même opinion que Bowlby. Selon elle, il n'y avait pas de flâneuses, parce que la femme ne pouvait pas flâner dans la foule et rester incognito (G. Pollock 1991: 71). A notre avis, cet argument de Pollock est trop simplifié, parce que, en réalité, la femme n'a pas été exclue de l'espace public, mais il y avait beaucoup de femmes qui étaient

habituelles dans les villes, par exemple les femmes de la classe ouvrière.

Pourtant, pour beaucoup de femmes, la flânerie a signifié la perte de la vertu et l'accentuation de leur sexualité. Souvent, les femmes ne voulaient pas payer ce prix, alors elles sont restées dans l'espace privé. D'après E. Wilson (1992a: 8), les prostituées ont fréquemment été un sujet brûlant dans la discussion de la vie urbaine et la présence de la femme dans l'espace public a été rattachée à la prostitution. Donc, on peut dire que l'opinion publique manifestait une méfiance à l'égard de la femme flânant dans les rues et la femme déçue était abandonnée par la société. Par contre, *Nadja* ne se sent pas concernée par sa réputation ou par l'accentuation de sa sexualité, mais comme le narrateur le décrit «elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants» (voir A. Breton 1989: 72). Une raison pour laquelle *Nadja* est capable de participer à l'expérience de la vie urbaine est certainement le fait que l'on peut la considérer comme une prostituée, bien que l'on n'en parle pas directement. Les prostituées ont eu plus de liberté par rapport aux 'femmes vertueuses'. Il nous semble que dans la littérature de la modernité, c'est souvent ces femmes déçues qui sont représentées dans les romans où le milieu central est l'espace urbain.

### 3 Nadja comme objet du regard masculin

#### 3.1 Le regard surréaliste du narrateur posé sur *Nadja*

Comme nous l'avons déjà constaté, traditionnellement l'homme est le narrateur-flâneur qui est en premier lieu le flâneur du récit, tandis que la femme demeure dans un rôle secondaire. Pourtant, dans *Nadja* le narrateur adresse la parole à la femme et elle ne reste pas une passante inconnue.

Dans *Nadja*, le narrateur relate des événements fortuits dans la vie qui ont un grand effet sur l'existence de l'homme. Selon lui, les épisodes importants de la vie se composent des coïncidences qui sont liées à des objets, à des lieux ou bien à des rencontres (voir A. Breton 1989: 19–20). Chez les surréalistes, ces hasards dont le narrateur parle sont des signaux qui exigent que l'on réponde à leur appel (T. Kaitaro 2001: 71). L'apparition de *Nadja* dans la rue est pour le narrateur exactement cette sorte de rencontre inattendue



qui était importante pour le flâneur. La rencontre de Nadja est un signal: elle est quelqu'un qui apparaît soudain dans la rue et qui exige que le narrateur réponde à son appel.

1. **Tout à coup**, [...] je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. **Elle va la tête haute**, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. **Curieusement fardée**, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. [...] **Je n'avais jamais vu de tels yeux**. Sans hésitations j'adresse la parole à l'inconnue, [...] (A. Breton 1989: 72–73)

Le flâneur est quelqu'un qui est attentif à la beauté des femmes qu'il croise. Et on peut aussi voir dans l'exemple que c'est l'aspect physique de Nadja qui intéresse le narrateur. Il est vrai que Nadja en flânant est un objet du regard masculin. Mais ici, c'est son apparence négligée et mystérieuse plutôt que son élégance ou beauté qui attire l'attention du narrateur. On peut voir que Nadja est traitée en objet d'admiration et que le narrateur rattache à Nadja des aspects énigmatiques et fragmentaires. La description des yeux de Nadja, de son maquillage et de son sourire, ne donne pas vraiment d'information réelle sur elle.

Le narrateur trouve Nadja intéressante parce qu'elle se distingue des autres passants en marchant la tête haute. Donc, elle est un personnage attirant par son allure et par sa manière de marcher. Bien que Nadja soit pauvrement vêtue, elle n'est pas gênée de marcher dans la foule. Au contraire, elle ne se préoccupe pas de l'opinion des autres. Le narrateur décrit Nadja comme un personnage mystérieux et contradictoire. Cette image provient de la façon de mélanger le quotidien (son apparence négligée) et le monde des rêves (son apparence énigmatique). Elle est en même temps ordinaire, ou même banale, et merveilleuse.

Le fait que Nadja soit pauvrement vêtue fait aussi référence à sa marginalité. Il ne faut pas oublier que les surréalistes s'intéressaient aux phénomènes marginaux de la vie urbaine et que Nadja représente exactement ce type d'objet d'intérêt. Le narrateur veut que l'image de Nadja reste mystérieuse et inaccessible. Donc, les descriptions sont imprécises et bizarres à la façon surréaliste. Dans cet exemple, Nadja est passive, quelqu'un qui éveille l'inspiration poétique.

### 3.2 L'objet de désir des hommes

Nadja n'est pas regardée seulement par le narrateur, mais aussi par tous les hommes que le narrateur et Nadja croisent pendant leurs rendez-vous. Là, il faut rappeler que les surréalistes voient la femme comme un bon objet d'étude poétique et il est certain que le narrateur la considère comme objet d'observation. Dans les deux exemples suivants, Nadja est décrite comme un objet d'admiration parmi les hommes. Dans l'exemple 2, le narrateur et Nadja sont dans un restaurant.

2. Le garçon se signale par une maladresse extrême: on le dirait **fasciné** par Nadja. **Il s'affaire inutilement** à notre table, chassant de la nappe des miettes imaginaires, déplaçant sans motif le sac à main, se montrant tout à fait incapable de retenir la commande. [...] Chaque fois qu'il vient de la cuisine, il est vrai qu'il se trouve en face de nous, qu'alors **il lève les yeux sur Nadja et paraît pris de vertige**. [...] Nadja n'est aucunement surprise. **Elle se connaît ce pouvoir sur certains hommes**, entres autres ceux de race noire, qui, où qu'elle soit, sont contraints de venir lui parler. (A. Breton 1989: 114–115)

L'exemple 3 décrit la situation, où le narrateur et Nadja sont à la gare.

3. [...] un homme seul, avant de sortir de la gare, lui envoie un baiser. Un second agit de même, un troisième. Elle reçoit **avec complaisance et gratitude** ces sortes d'hommages. **Ils ne lui manquent jamais et elle paraît y tenir beaucoup**. (A. Breton 1989: 127)

Dans ces exemples, on peut voir que la même idée se répète: Nadja est vue comme objet du désir des hommes. Dans l'exemple 2, c'est un serveur qui admire Nadja dans un restaurant et dans l'exemple 3, il s'agit des hommes que Nadja et le narrateur rencontrent à la gare. Partout, où elle passe, elle attire le regard. Dans les deux passages, on parle premièrement de la conduite de ces hommes; tout en étant fascinés par Nadja, ils commencent à se comporter de manière bizarre.

Dans ces extraits, on parle aussi de l'attitude ou bien de la réaction de Nadja à l'égard de ces hommes et de leur conduite. Le narrateur constate qu'elle aime bien l'attention qu'elle reçoit et qu'elle est au courant de son pouvoir sur ces hommes. Le narrateur utilise seulement le mot «pouvoir», mais il est facile de déduire qu'il se réfère à son charme sexuel. Nadja est donc décrite

comme une femme qui a envie de se faire remarquer parmi les hommes ce qui la rend vaniteuse.

Mais d'un autre côté, on peut penser que Nadja ne se préoccupe pas des regards des hommes et qu'ainsi elle peut participer plus librement à la flânerie. En d'autres termes, bien que l'opinion publique manifeste une méfiance à l'égard de la femme qui flâne, Nadja ne s'inquiète pas de sa réputation ou de l'accentuation de sa sexualité.

D'un côté, Nadja est vue en tant que femme adorée, mais de l'autre, elle n'est qu'un objet d'étude par lequel le narrateur réfléchit à la vie en général. Donc, dans ces exemples, il peut examiner de près la conduite de ces hommes ou bien les mœurs humaines. Le narrateur est celui qui observe et Nadja n'est qu'une sorte de figurante qui a un certain rôle dans le spectacle.

Mais la femme, peut-elle être une flâneuse bien qu'elle soit simultanément un objet du regard des hommes? Comme nous l'avons déjà vu, le fait qu'elle soit un objet du regard est un moyen d'exclure la femme de la flânerie. Mais d'autre part, il ne faut pas oublier que le flâneur était quelqu'un qui en même temps observait les autres et était exposé dans la foule. Donc, dans la rue, chacun devient l'objet d'un spectacle pour l'autre. Pourquoi donc la femme doit-elle cacher son identité pour qu'elle ne se distingue pas de la foule? Nous pouvons déduire qu'il ne s'agit pas seulement du fait que la femme n'avait pas été reconnue dans la foule, mais qu'il y avait un risque qu'elle devienne uniquement un objet du regard masculin. Et cela aurait empêché la femme d'observer discrètement d'autres passants.

Donc, malgré les regards des hommes, Nadja observe elle-même des phénomènes différents de la vie moderne et on peut la considérer comme une sorte de flâneuse. C'est pourquoi nous voulons aussi soulever une question que les chercheurs n'ont pas étudiée de manière détaillée: Si le flâneur masculin regarde la femme, la femme de son côté, que regarde-t-elle? En d'autres termes, quelles sont les particularités de la femme et de son regard dans le contexte de la flânerie? Dans la partie suivante, nous étudierons quel regard Nadja elle-même porte sur la ville.

## 4 Le Regard de Nadja posé sur la ville moderne

### 4.1 Nadja dans l'espace urbain

Pour commencer, il faut souligner que bien que Nadja soit l'objet de l'expérience du narrateur-flâneur, Nadja et ses paroles font l'objet d'attention dans la narration. La ville moderne pleine de hasards se prête particulièrement bien à l'activité de Nadja et il est aussi à noter que Nadja est vue uniquement dans l'espace public. En effet, la vie de Nadja a de la crédibilité pour le narrateur, parce qu'elle appartient plutôt au monde de la rue qu'à celui de la vie domestique (W. Chadwick 1985: 34).

Les activités de Nadja sont vues par la conscience du narrateur et c'est pourquoi nous sommes forcée d'aborder Nadja et ses expériences de la ville sur la base de la représentation du narrateur. Il y a pourtant des cas qui font référence clairement au fait que Nadja elle-même observe les autres en tant que flâneuse. Le narrateur parle de Nadja de la façon suivante :

4. «[...] le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro. La plupart des voyageurs sont des gens qui ont fini leur travail. Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation. Ils pensent forcément à ce qu'ils viennent de laisser jusqu'à demain, seulement jusqu'à demain, et aussi à ce qui les attend ce soir, qui les déride ou les rend encore plus soucieux.» (A. Breton 1989: 77-78)

Dans cet exemple, Nadja ne se promène pas, mais elle est dans un métro. Le métro fait partie de phénomènes associés à la vie moderne. Avec les nouveaux moyens de transport, la mobilité des femmes dans la ville est devenue plus facile. Donc, il est intéressant de voir que Nadja participe à la flânerie dans un métro où elle est exposée aux hasards de la ville. Mais ce qui est plus important ici, à notre avis, c'est le comportement de Nadja: ce qu'elle fait dans le métro. Elle n'a pas de but précis, mais elle est là pour observer les gens.

Cet extrait illustre bien qu'elle aime cette activité et qu'elle est à l'aise avec la foule. Son comportement est aussi quelque chose qui se répète, donc le fait qu'elle soit dans le métro et regarde les gens n'est pas un cas unique, mais plutôt quelque chose qu'elle a l'habitude de faire.

## 4.2 Les découvertes surréalistes de Nadja

Nadja se présente aussi comme un personnage actif dont la voix est présente et elle tient aussi, de temps en temps, une place centrale dans la narration. Elle se promène et regarde de façon aléatoire et, à la façon d'un flâneur, rencontre aussi de petits événements inattendus. Il faut souligner que même si la ville est une expérience esthétique, le flâneur ne se contente pas de voir sans comprendre ce qui se cache derrière les phénomènes. Pour les surréalistes, les hasards de la ville moderne sont des signaux auxquels le flâneur doit répondre. De la même façon, Nadja rencontre de petits événements inattendus qui peuvent être interprétés comme des signaux.

Les choses regardées sont une invitation pour le flâneur surréaliste à imaginer leur histoire. Quand Nadja observe différentes choses, c'est elle-même qui leur donne la signification. Au début, certains phénomènes semblent insignifiants, mais son interprétation subjective les rend intéressants. Nadja est ouverte aux idées qui viennent de l'inconscient et elle peut peut-être voir ce que les autres ne voient pas. Son comportement est surprenant mais non déraisonnable. Par exemple, dans un jardin, elle voit un jet d'eau qui selon elle symbolise les pensées qui viennent librement de l'inconscient.

5. **Vers minuit**, nous voici aux **Tuileries**, où elle souhaite que nous nous asseyions un moment. Devant nous fuse un jet d'eau dont elle **paraît suivre la courbe**. «Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élancement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment.» (A. Breton 1989: 100)

Donc, en regardant un jet d'eau ordinaire, elle est capable de lui donner une telle interprétation. Dans les phénomènes marginaux et souvent ordinaires que l'on ne remarque pas généralement dans la vie quotidienne, Nadja voit des choses significatives que l'on peut effectivement considérer comme des *découvertes surréalistes*. Nous pouvons dire que Nadja regarde la ville d'une manière surréaliste. Ses interprétations sont ambiguës et originales, parce qu'elle ne se préoccupe pas des règles traditionnelles. Là, l'état mental de Nadja, le fait qu'elle soit folle, est sûrement un des facteurs qui rend possible les interprétations surréalistes. La folie permet à Nadja de se libérer des règles

traditionnelles et ainsi elle est capable d'agir plus librement.

Il faut aussi remarquer qu'ils se promènent dans un jardin qu'on peut considérer comme un lieu semi-public. Les lieux semi-publics, tels que jardins et théâtres, étaient considérés comme convenables aussi pour les femmes de la classe moyenne (J. Wolff 1994: 119). Ces lieux offrent la possibilité pour la femme de se promener dans l'espace public sans éveiller la désapprobation. Mais d'un autre côté, le fait qu'ils soient là vers minuit fait référence au fait qu'il ne s'agit pas d'une promenade qui convient aux femmes respectables.

## 5 Conclusion

Pour conclure, la réponse aux questions de recherche en ce qui concerne le regard du narrateur masculin sur *Nadja* et le regard de celle-ci dans la ville est la suivante: Tout d'abord, *Nadja* est effectivement considérée comme un objet du regard par lequel le narrateur réfléchit à la vie en général. Cette image de la femme répète dans une large mesure les mêmes images féminines que l'on peut voir dans la littérature masculine en général. Compte tenu du fait que les surréalistes ont souligné l'importance des visions révolutionnaires, il est étrange que l'un de leurs thèmes principaux, la femme, reste au niveau des stéréotypes traditionnels. D'autre part, même si le terme *flâneuse* est problématique, *Nadja* participe à l'action de la vie urbaine et elle peut être considérée comme une flâneuse. *Nadja* a un regard surréaliste: elle observe tout ce qui se passe autour d'elle et essaie de trouver des expériences du hasard de la ville. Et c'est notamment les interprétations de *Nadja*, donc l'activité de la femme, qui rendent l'atmosphère de cet ouvrage particulièrement captivante et intense.

Si l'intégration entre art et milieu est essentielle pour les surréalistes masculins, on peut bien remarquer qu'elle est aussi importante pour la figure féminine. En général, on pourrait présumer que la folie, la marginalité et le fait que la femme soit une prostituée sont des facteurs qui délimitent l'espace de la femme. Mais en ce qui concerne *Nadja* et son rôle dans la flânerie, ce sont ces mêmes facteurs qui lui permettent de participer à la vie publique et qui lui donnent plus d'espace.

## Bibliographie

### Source primaire

Breton, André (1989). [1928, 1964]. *Nadja*. Paris: Editions Gallimard.

### Sources secondaires

Audoin, Philippe (1995). *Les surréalistes*. Paris: Seuil.

Baudelaire, Charles (1995). *Œuvres complètes*. Préface de Claude Roy; notice et notes de Michel Jamet. Paris: Laffont.

Bowlby, Rachel (1992). *Still Crazy After All These Years. Women, Writing & Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.

Chadwick, Whitney (1985). *Women Artists and Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson.

Conor, Liz (2004). *The Spectacular Modern Woman. Feminine Visibility in the 1920s*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Durozoi, Gérard (2002). *History of the Surrealist Movement*. Translated by Alison Anderson. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Higonnet, Patrice (2002). *Paris. Capital of the World*. Cambridge & London: Belknap Press.

Kaitaro, Timo (2001). *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismin.* Helsinki : Gaudemus.

Latouche, Daniel (1999). «Les territoires de la ville: la mondialisation comme aventure urbaine». [http://www.fl.ulaval.ca/geo/cgq/textes/vpl\\_41/no\\_114/MA596.htm](http://www.fl.ulaval.ca/geo/cgq/textes/vpl_41/no_114/MA596.htm). 25.1.2003.

Pollock, Griselda (2007). *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. London & New York: Routledge.

Pollock, Griselda (1991). *Vision & Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. London & New York: Routledge.

Rousselier, Danièle (2002). «Les surréalistes encore et toujours». [http://www.cndp.fr/themadoc/poesie/tdc\\_lepoint.htm](http://www.cndp.fr/themadoc/poesie/tdc_lepoint.htm), 26.1. 2003.

Wilson, Elizabeth (2001). *The Contradictions of Culture. Cities, Culture, Women*. London: Sage Publications.

- 
- Wilson, Elizabeth (1992a). *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Los Angeles & Oxford: University of California Press, Berkeley.
- Wilson, Elizabeth (1992b). «The Invisible Flâneur», *New Left Review*, 191, <http://cepa.newschool.edu/~quigley/vcs/flaneur-wilson.pdf>, 18.7.2008.
- Wolff, Janet (1994). « The Artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris », in: *The Flâneur*, éd. Keith Tester. London & New York: Routledge, 111–137.
- Wolff, Janet (1990). *Feminine Sentences. Essays on Woman and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Zapperi, Giovanna (2005). «Le dandyisme de Marchel Duchamp. Le dandy, le flâneur et les débuts de la culture de masse à New York dans les années 1910». [http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts\\_et\\_societes\\_page\\_electronique/f/f-zapperi.html](http://centre-histoire.sciences-po.fr/centre/groupes/arts_et_societes_page_electronique/f/f-zapperi.html), 9.6. 2008.



# “Som mi che guadagno la plata”

## Considerazioni preliminari sulla commutazione di codice in *Quando Dio ballava il tango* di Laura Pariani

Riikka Ala-Risku  
Università di Helsinki  
riikka.ala-risku@helsinki.fi

### 1 Introduzione

Come scrive G. Berruto, “La commutazione di codice o code-switching è l’insieme dei fenomeni di alternanza e mescolanza di più sistemi linguistici nel discorso” (2004: 54) e questo mio lavoro è un primo tentativo di analizzare il fenomeno nella forma scritta. Infatti analizzerò l’uso dei dialetti a fianco della lingua italiana nella letteratura contemporanea in un contesto più vasto di studi sul bilinguismo e plurilinguismo in generale e sul code-switching e code-mixing in particolare. Già l’oscillare della terminologia utilizzata per descrivere questi meccanismi fa capire che è urgente decidere quali etichette adoperare per riferirsi alle manifestazioni linguistiche che il *corpus* in questione contiene. Per il momento utilizzo il termine code-switching (CS). Inoltre, gli studi più importanti sul code-switching trattano solo la produzione orale e alcuni studiosi addirittura rifiutano esplicitamente di considerare quella scritta come possibile o appropriata per una tale analisi. Per complicare ulteriormente le cose ho scelto come *corpus* il romanzo *Quando Dio ballava il tango* di Laura Pariani, la quale ricorre non solo a due ma bensì a tre codici diversi: oltre all’uso del dialetto lombardo, accanto alla lingua italiana troviamo lo spagnolo. Lo scopo è studiare quali e quanti siano i modi impiegati dalla scrittrice all’interno di quest’espressione plurilingue molto particolare. Una volta risolti i problemi riguardanti le limitazioni terminologiche, si procede a un’analisi bidimensionale: prima viene tratta-

to l'aspetto grammaticale, poi esaminerò le funzioni discorsive dell'uso del code-switching. Per concludere intendo esaminare i ricorrenti meccanismi metatestuali come le traduzioni e le perifrasi utilizzate per garantire che il lettore capisca le espressioni potenzialmente oscure.

## 2 Corpus

Il romanzo di Laura Pariani contiene quindi tre codici diversi: l'italiano standard, il dialetto lombardo occidentale e lo spagnolo americano. Le vicende sono ambientate prevalentemente in Argentina e raccontano la storia di alcune famiglie di immigrati della valle del Ticino. I 16 capitoli che formano l'opera sono dedicati ad altrettante donne, italiane e argentine di diverse generazioni. La Lombardia è tra le regioni che hanno originato le onde d'immigrazione più grandi e l'Argentina una delle mete più popolari soprattutto prima della I guerra mondiale risultando il paese più italiano dell'America latina. Chi partiva in quell'epoca aveva un basso livello d'istruzione e parlava piuttosto il dialetto che l'italiano. Inoltre, sul grado di bilinguismo influiscono anche l'età e altri fattori sociali (Haller 1997: in particolare 401). Esiste un legame forte tra la formazione sociolinguistica del parlante e le sue scelte nell'uso del CS ed è stato dimostrato che questo vale anche per la produzione scritta (Callahan 2004: 90). Di conseguenza occorre notare che Laura Pariani, nata nel 1951, dice di essere cresciuta in un contesto bilingue italiano – dialetto. Ha vissuto poi, in età adulta, un'esperienza di emigrazione in Argentina. Dopo la pubblicazione del romanzo qui analizzato, la Pariani spiega che all'inizio aveva cercato di scrivere in italiano censurando sia gli elementi dialettali sia quelli in lingua spagnola, caratteristici del suo idioletto. Però ne risultò una lingua che le sembrava estranea e capì di “dover lasciare venire in superficie” le sue altre lingue. Ha avuto più difficoltà con il dialetto che con lo spagnolo, probabilmente per la forte censura in epoca scolastica, che l'ha fatta assumere “il dialetto come una lingua che non si poteva scrivere”<sup>1</sup>. La

---

<sup>1</sup> Pariani commenta le sue scelte linguistiche in un ciclo di conversazioni sull'uso della lingua italiana nelle arti della parola organizzato dalla Fondazione Corriere della Sera nel 2002, riportato sul sito <http://www.nazioneindiana.com/2004/02/01/narrando-in-italiano-2/>

scrittrice dice di sentire molto forte la questione del dialetto che considera la lingua dell'appartenenza, lingua materna, a cui è molto legata per motivi affettivi<sup>2</sup>.

### 3 Studi precedenti

Le basi dello studio del bilinguismo e del CS nella produzione orale sono ormai solide. Per cogliere i punti più salienti cito solo alcuni autori più importanti. P. Auer e J. J. Gumperz si sono dedicati soprattutto agli aspetti funzionali e discorsivi del CS in diverse analisi importanti, mentre S. Poplack e C. Myers-Scotton hanno cercato di stabilire le restrizioni grammaticali e individuare i punti sintattici in cui la commutazione diventa possibile. Tutti quanti hanno utilizzato un *corpus* orale. Per quanto fondamentali siano gli studi di P. Auer, in questo caso aiutano poco dal momento che lui condanna sia i casi del CS scritto in mancanza dell'aspetto sequenziale, che permetterebbe un'analisi discorsiva, sia l'alternanza tra la lingua standard e il dialetto, che secondo lui non può essere considerato come CS ma piuttosto come "style-shifting" (1995: 117). J. J. Gumperz invece accoglie nella sfera di CS anche lo scambio tra due sistemi o sottosistemi e offre esempi utili sulle varie funzioni del CS dal punto di vista discorsivo. Per lui il CS è piuttosto uno strumento stilistico e metaforico che grammaticale (1982: 72–73). Proprio l'aspetto grammaticale è invece l'oggetto dello studio di S. Poplack, la quale mette in risalto i fattori linguistici che ne governano l'uso e propone due restrizioni fondamentali secondo cui il CS si realizza solo nei punti nei quali la giustapposizione delle due lingue non compromette le regole sintattiche di nessuna delle due (*free morpheme constraint* e *equivalence constraint*). Lei collega inoltre la competenza o il grado di bilinguismo del parlante al tipo di CS usato. Invece il modello di gran lunga più citato è quello di C. Myers-Scotton, il *Matrix Language Frame* (MLF), che mira a un'analisi esauriente delle restrizioni sintattiche per creare una grammatica del CS. Da notare che quando lei usa il termine CS si riferisce sistematicamente al CS intrafrasale. La sua teoria distingue tra la *Matrix Language*, la lingua matrice, la lingua dominante che offre la cornice morfosintattica dentro la quale si inseriscono

<sup>2</sup> <http://www.nazioneindiana.com/2004/02/02/narrando-in-italiano-5/>

in misura variabile gli elementi della *Embedded language*, la lingua incassata<sup>3</sup>. C. Myers-Scotton divide i morfemi tra *system morphemes* e *content morphemes* e i primi possono essere solo della lingua matrice, mentre la lingua incassata può manifestarsi solo sotto la forma dei secondi, i *content morphemes* (1993; 2004).

Il CS in una situazione come quella tra l'italiano e i suoi dialetti presenta molte caratteristiche che mettono in questione le restrizioni delineate nei modelli grammaticali. A. Giacalone Ramat nota che l'affinità strutturale fa sì che ci sono molti più punti potenziali per il CS, molti cosiddetti *neutral sites* che sono lemmi o morfemi omofoni in entrambi i codici e che facilmente fanno scattare uno *switch* e creano controesempi alle regole proposte da S. Poplack e C. Myers-Scotton. La difficoltà per il linguista sta nel fatto di dover rompere nelle sue analisi il *continuum* lingua-dialetto in modo tale da poterli considerare come due sistemi separati e per poter distinguere se un termine proviene dalla lingua o dal dialetto. Inoltre, la convivenza tra vari dialetti italiani, uniti dai contatti di natura lunga e stabile rende inutile la dicotomia proposta da J. J. Gumperz tra “*we code*”, p. es. lo spagnolo degli immigrati portoricani negli Stati Uniti, e “*they code*”, l'inglese, la lingua di maggioranza che accoglie la minoranza ispanica. Nel caso italiano si tratta di due codici diversi in un ambiente monoculturale e per questo il CS sarebbe maggiormente di natura stilistica che sociale o funzionale (Giacalone Ramat 1995: 59). Gli studi sui dialetti italiani confermano che la commutazione di codice risulta un comportamento molto frequente presso i parlanti bilingui ma G. Berruto critica la validità del modello di C. Myers-Scotton nel caso del CS italiano perché i fenomeni di interferenza e convergenza fra l'italiano e il dialetto intervengono a complicare ulteriormente la situazione. Nella molteplicità di varianti tra dialetti, koinè dialettali, italiani regionali e italiano standard l'omofonia è molto diffusa e l'assegnare una forma a un codice o l'altro diventa arbitrario. Lo studioso propone un *continuum* sul contatto linguistico tra italiano e dialetto e distingue i seguenti tipi intermedi: 1) *code alternation* che si manifesta in prestiti lessicali; 2) *code-switching* che si riferisce esclusivamente a un'interferenza interfrasale; 3) *code-mixing*, quando si ha un'interferenza intrafrasale; e finalmente 4) l'ibridazione che ci porta alla mescolanza di codici all'interno di un solo lessema (Berruto

---

<sup>3</sup> Traduzioni sono di G. Berruto.

2004; 2005: 94–95). Riassumendo, in questo studio continuo ad utilizzare il termine *code-switching* (CS) esteso sia per il CS interfrasale sia intrafrasale (a differenza di C. Myers-Scotton) mentre l'ibridazione verrà escluso. Sui prestiti mi soffermo brevemente nel seguente capitolo. Verrà adottata la terminologia di C. Myers-Scotton per i vari codici: in Pariani la lingua matrice (LM) è l'italiano, la prima lingua incassata (LI1) è il dialetto lombardo e la seconda lingua incassata (LI2) è lo spagnolo.

Finora il CS in un contesto scritto è stato studiato poco (Callahan 2004 ; Camarca 2001; Montes-Alcalá 2001; per un trattato generico Schneider 2002). Lo studio più importante sul CS scritto è quello di L. Callahan (2004) sulla produzione dei diversi scrittori di lingua spagnola negli Stati Uniti, nel quale lei mette in prova in modo sistematico l'applicabilità del modello di C. Myers-Scotton su un *corpus* scritto e conduce un'analisi sia grammaticale sia discorsiva sulla commutazione tra l'inglese e lo spagnolo. A differenza di quello che è stato detto della particolarità della situazione italiana, nel caso dell'uso dello spagnolo da parte degli scrittori portoricani e messicani immigrati negli Stati Uniti, acquisiscono un'importanza particolare la forte divisione tra le due lingue e la tematica minoritaria dell'uso della "propria" lingua. Tuttavia, in linea di massima gli studi confermano che nonostante le ovvie differenze tra l'uso orale e scritto del CS, quest'ultimo è tutt'altro che arbitrario e i principi del MLF valgono anche qui. Sostanzialmente l'uso del CS scritto è uno strumento letterario, testuale; "una marcia in più" insomma. Detto questo, vediamo le differenze tra il CS e i prestiti.

#### 4 Tra codeswitching e prestiti

Per poter analizzare gli elementi delle LI, occorre stabilire se si tratta di un prestito lessicale da un'altra lingua o se può essere considerato come un CS. La differenza è importante e sull'approccio non esiste un accordo unanime. Qui seguiamo il metodo scelto da L. Callahan, per esempio la parola *siesta* è indubbiamente di origine spagnola ma non si tratta di un CS perché è ormai entrata a far parte anche del lessico italiano consultabile nei dizionari. Altri esempi considerati prestiti, che vengono esclusi dall'analisi CS nel nostro *corpus*, sono i seguenti lemmi: *campesino*, *estancia*, *machete*, *macho*, *pampa*,

*patio* e *poncho*. Invece ritengo opportuno considerare come CS le forme plurali spagnole come *estancias*, *patios*. Da notare che nei primi due esempi lo *switch* è preceduto dall'articolo in LM, come del resto nella grande maggioranza dei casi in L. Pariani.

1. I malati deambulano per i *patios*, urlando, picchiandosi, abbandonati a se stessi. (123)<sup>4</sup>
2. Gli operai volevano [...] che nei dormitori delle *estancias* non si dormisse tutti *amontonados*. (117)

Inoltre consideriamo forme CS i diminutivi o spregiativi formati da una parola omofona in LM e LI (per esempio *casa* o *cano*) che però portano il suffisso derivante dalla LI.

3. Appare finalmente la sua *casita* di legno rialzata su una specie di palafitta. (32)
4. “Tuo padre Joao stava tornando sulla sua *canoita* nel posto dove allora abitavamo.” (49)
5. Filippo se n'era andato, dopo averla sistemata in una *casucha* sull'argine del Paraná. (151)

Rimane tuttavia un caso problematico, i termini di parentela. C. Myers-Scotton scarterebbe l'uso dei termini di parentela in LI come prestiti mentre L. Callahan li accoglie in alcuni casi. Io ho deciso di considerare i termini di parentela in LI, frequentissimi soprattutto nell'uso puramente referenziale, come CS appunto perché non rispondono ad una vera necessità lessicale e perciò si tratta di una scelta stilistica che trasmette un significato sociolinguistico, emotivo.

6. Pensava a quante ne doveva aver viste quel letto: le rabbie egoiste di *sopà*, lo strazio di *somà*. (172)
7. Aveva sempre sentito dire da *sonòna* Mentina che la morte arriva in veste da mietitore. (164)
8. Ma perché continuo a pensare a tutto quello che *mamá* farebbe o direbbe? (60)

---

<sup>4</sup> I numeri tra parentesi dopo ciascun esempio si riferiscono alle pagine in L. Pariani.

## 5 Analisi grammaticale

Abbiamo stabilito che cosa viene considerato come CS nel presente contesto e cosa invece viene escluso. Vediamo quindi le proporzioni delle LI nel romanzo analizzato. Il risultato è molto chiaro: del totale di 1031 enunciati considerati CS, 255 sono in dialetto e 776 in spagnolo, quindi solo un quarto rispetto a tre quarti. Prevala nettamente la LI2, lo spagnolo. Tra l'altro l'uso del dialetto si concentra chiaramente in 4 racconti, 4 personaggi mentre lo spagnolo è diffuso in tutto il romanzo.

**Tabella 1. Proporzioni delle due LI in Pariani.**

	LI1 DIALETTO	LI2 SPAGNOLO	TOTALE
ENUNCIATI CS	255 (24,7%)	776 (75,3%)	1031 (100%)

Le due LI solitamente non vengono mischiate, ma ne abbiamo nonostante alcuni esempi, come il titolo di questa presentazione.

9. “*Som mi che guadagno la plata!*” (19)
10. Non alzò mai la mano su di me, come avevo visto fare *mepà* Luis con la Catterina<sup>5</sup>, ma certe sue parole, certe *miradas terribles*, erano peggio degli sberloni. (98)

Per quanto riguarda la dimensione di un CS singolo, vanno distinti il CS interfrasale e quello intrafrasale. Vale a dire che il cambio di codice accade o tra due frasi separate o all'interno di una frase. Troviamo che il tipo interfrasale del CS occupa un ruolo marginale in entrambe le LI, 17 casi (6,7%) in LI1, dialetto lombardo, e 55 casi (7,1%) in LI2, spagnolo. I seguenti esempi ne riportano alcuni :

11. “*Serra la tó buccàscia!*” Quante volte me la sono sentita piombare addosso ‘sta frase. (98)
12. “Qui non c’è la persona che cerchi. *Puedes entenderlo de una vez, niña?*” (63)

<sup>5</sup> L'uso dell'articolo determinativo con i nomi propri è molto diffuso in tutto il romanzo, sia nei racconti caratterizzati dall'uso del CS italiano – dialetto, sia da quello italiano – spagnolo. Il fenomeno potrebbe, a mio avviso, essere ricondotto a entrambe le LI e non verrà discusso qui per motivi di spazio.

13. *Qué estoy haciendo yo aquí...* Le ginocchia mi si fanno molli. (64)
14. “Cosa c’è? *No le gusta?*” (81)
15. *Tenías razón, abuela.* Non credere che non abbia capito. *He entendido lo fundamental.* (263)

Quindi nella maggior parte dei casi, abbiamo il CS all’interno di una frase. Il CS intrafrasale, che G. Berruto preferirebbe chiamare *code-mixing*, copre quindi più di nove casi su dieci in entrambe le LI. Di questi la gran maggioranza è costituita dai sostativi singoli, il risultato che concorda con quello di L. Callahan (2004: 48). La tabella riassume le cifre.

**Tabella 2. CS interfrasale – CS intrafrasale in Pariani.**

	LI1 DIALETTO		LI2 SPAGNOLO	
CS INTERFRASALE	17	(6,7%)	55	(7,1%)
CS INTRAFRASALE	238	(93,3%)	721	(92,9%)
<i>di cui</i> SOSTANTIVI	142	(55,7%)	438	(56,4%)
NON SOSTANTIVI	96	(37,6%)	283	(36,5%)
TOTALE	255	(100%)	776	(100%)

Più della metà dei CS si presenta sotto la forma di un sostantivo.

16. “Sì, era un uomo strano. Come se non si sentisse bene qui a *câ* sua.” (14)
17. Da un anno aveva altri interessi per la *cabeza*. (265)
18. “Nessuno l’ha picchiata, sta male di *dulùr* e basta...” (27)
19. Sicuramente sono venuti a vedere le *ruinas* dei Padri Gesuiti. (31)
20. È strana la brace di un *cigarillo* quando brilla nel vuoto della scurità, en la *nada* enorme che è una strada di periferia di notte. (272)
21. Doveva fare una consegna in una *aldea* lontana. (289)

Oltre ai sostantivi, nessun’altra delle categorie grammaticali del CS intrafrasale mostra una particolare diffusione. Gli articoli determinativi sono quasi esclusivamente in italiano ma in pochi casi vediamo i sostantivi preceduti dagli articoli in LI.

22. Tutti gli uomini a levarsi *el sombrero* davanti a lui, *las mujeres* a offrirgli la sedia, *los niños* che per un attimo la piantavano di frignare, intimoriti anche loro. (91)



Di particolare interesse sono i possessivi, di cui abbiamo molti casi in LI1 ma nessuno riconoscibile in LI2.

24. “Ché io che in Mèrica pensavo sempre a voi, alla *mé* casa, al *mé* paese, alla *mé* famiglia!” (24)
25. “Basta che fai il *tó* dovere come si deve e io ci metterò una pietra sopra.” (90)

Inoltre, sono diversi gli esempi di aggettivi e avverbi in entrambe le LI.

26. Sbirciò le conoscenti, quella *puta* della Ramini s’era fatto un vestitino nero *muy llamativo*, che gridava sacrilegio solo a guardarlo. (141)
27. Ma come potevano aiutarla? loro due, quasi *desconocidas*, spaesate tra le reliquie della vita di Socorro. (244)
28. Per vivere le emozioni dei giornalotti d’amore che leggevo *a escondidas*, immaginandomi il luccichio delle vetrine della grande città. (274)
29. L’ho fatta venire su da me, poveretta, m’ha guardata stralunandosi *toda todita* per le macchie di sangue... (284)
30. “Cosa ci avete con quella faccia da *malmostoso*? La febbre *bartulâscia*?” gli ha domandato il Pidrö. (26)
31. E io sempre *citto* mosca perché, se solo avevo rimostranze da fargli, mi pestava. (269)

Talvolta i verbi CS si trovano da soli, o possono far parte dei sintagmi verbali.

32. Suo padre *se culpaba* per il fatto di non essersi fatto vivo con loro, neanche con una lettera. (45)
33. Non ben sicura di quel che volevo fare, ma a un certo punto la mia indecisione *se ha convertido en propósito*. (59)
34. Piântala, gli dico, *mùccala*, la mia voce è ringhio di risentimento. (168)
35. “Cos’hai ancora da *caragnare*?” (54)
36. “Gli dava pena *irse de la vida* senza conoscervi” disse Socorro. (240)

Per quanto riguarda le preposizioni, nel mio *corpus* non occorrono da sole in nessuna delle due LI. Invece, troviamo diversi sintagmi preposizionali.

37. Che cosa ci resta, quando si affonda *en medio de toda esta mierda*, se non le abitudini? (179)
38. Chissà forse proprio adesso qualcuno stava prendendo nota del suo nome, primo passo *para un procedimiento* che l’avrebbe portata in prigione o *a la muerte*. (178)

39. Però adesso che sono qui *en una ciudad tan grande* come non avevo mai vista, non ne sono più così sicura. (55)

Molte volte Pariani ricorre ad un linguaggio che consiste di un'alternanza continua della LM e della LI2, spagnolo. Un procedimento analogo non si verifica con la LI1, dialetto.

40. E se ne sta andando, lui che sembrava *que fuese a estar siempre*, eterno come queste montagne, indifferente al *paso del tiempo*. (242)  
41. La *vida* son debiti che *no se pagan*, sono lunghe promesse che *no se cumplen*, pensa Encarnada. (45)

Il CS può manifestarsi anche all'interno di frasi coordinate o subordinate come nei seguenti esempi e allora si formano passaggi piuttosto estesi :

42. Aveva spiato da dietro le persiane il rientro dell'Alfonso [...] restando perfettamente immobile *como esos insectos que para salvarse se confunden* con una crepa del muro. (271 – 72)  
43. Quando la ragione è di scarso aiuto e *los hombres se mueven como sonámbulos* verso una meta che il più delle volte solo intuiscono oscuramente... (26)

Il risultato di questa prima analisi sulla misura e diffusione grammaticale degli elementi CS conferma la prevista presenza massiccia dei singoli sostantivi ma anche la prevalenza del CS intrafrasale sul CS interfrasale in generale. Forse più sorprendentemente scopriamo anche una grande differenza quantitativa nell'uso delle due LI.

## 6 Analisi discorsiva

Le forme CS possono assumere varie funzioni dal punto di vista discorsivo. Non è possibile stendere un elenco esauriente delle diverse funzioni, ma analizzo qui le più salienti, segnalate anche da L. Callahan (2004: 70–75) e J. J. Gumperz (1982: 75–84). Oltre all'uso puramente referenziale sono diffusissimi gli enunciati CS nel ruolo di una citazione.

44. “*Y vos leíste todo esto?*” chiese lui incredulo. (186)  
45. Ché lei del Pidrö era stata innamorata d'amore, “come *'na pitta*”, la prendeva in giro la Catterina. (88)

46. Suo padre Luis invece rideva, dicendo nel suo castigliano sgangherato “A l’è proprio *verdad*”. (88)  
 47. ”*Vos jamás supiste lo que es Dios*” mi ha detto un giorno Gabriel. (235)  
 48. “*A dormir la siesta, señoras!*” dicevano con un tono *jugueton* alle donne. (115)

Analogamente, una funzione molto ripetuta è l’allocuzione realizzata in LI.

49. “*Ohé, balenga*, ti è uscita dalla mente la fame che pativamo? (167)  
 50. “Lo sapevo che un giorno o l’altro ti saresti fatta viva, *hija!*” (53)  
 51. “*Pelànda*” diceva “*serra* la bocca”. (98)  
 52. “Sei matta, *niña*. Completamente *loca*.” (58)  
 53. “*Chiquita*, vorrei che tu capissi...” (156)

Molte volte il CS si usa per ripetere o commentare un messaggio, per dare informazioni in più che non sono indispensabili per capire il significato dell’enunciato nella sua totalità.

54. Ma questa è Buenos Aires, la *capital*. (58)  
 55. Eppure la loro vita insieme era stata lunga e serena, *como el fluir de un gran río*. (244)  
 56. Invece nella memoria ho solo scene staccate, *como en fotografías*. (118)  
 57. Io e mio fratello Juan Evangelista, invece, avevamo una piccola *canoita* ciascuno, *de dos remos*.(35)  
 58. Certo, il Pidrö era fascista, come tutti gli italiani della *aldea*, con la *camisa negra y brazo en alto*. (102)

Un gruppo vario consiste di esclamazioni e formule cristallizzate e idiomatiche, che L. Callahan chiama *set frases* o *tags*.

59. *Oh Signùr*, quando piangere aveva fatto. (67)  
 60. “*De verdad*, Silvia, non ti capisco.” (261)  
 61. “Ma a casa tua non entravano i serpentoni delle piogge, *verdad?*” (35)  
 62. *Puede ser* che sua madre indovinasse che mai la Catte sarebbe stata felice. (78)  
 63. Se fosse venuto un figlio, non saremo a questo punto, *quién sabe*, eh, cara la mia Lina? (138)

Altri usi discorsivi di minore frequenza abbiamo con le imprecazioni e i marcatori discorsivi :

64. “In ogni paese comanda chi ha di più, *porcamadò...*” (89)
65. “Allora mi sono messa ai piedi della bara, *ne'*, e ho cominciato il rosario.” (79)
66. *Ché sei niños* quel porco gli aveva fatto fare alla prima moglie, uno era già morto, e *s'ciau*. (67)

L'analisi discorsiva è un ottimo strumento per capire la vera natura stilistica del CS e, infatti, è impiegato in molte funzioni diverse come si può vedere negli esempi citati.

## 7 Impatto sul lettore – traduzioni

Infine, a differenza del CS orale che è indirizzato solitamente ad un interlocutore che condivide le competenze in entrambi i codici, il CS scritto ha un pubblico presumibilmente monolingue o in ogni caso di una competenza limitata in LI. Pertanto nell'uso scritto di CS gli autori, come L. Pariani, ricorrono a vari meccanismi per tradurre, spiegare e rendere comprensibili gli enunciati in LI. Le traduzioni possono essere divise in tre categorie: traduzione letterale, traduzione non letterale e traduzione contestuale (Callahan 2004: 103–109; Camarca 2005: 233–234). La traduzione letterale segue o precede le parole o frasi in LI, o si trova comunque vicino.

67. Le ricorda i garbugli della sua famiglia, le mezze verità di suo padre; e poi la sua attuale condizione di esule, *desterrada*. (21)
68. Dice il proverbio che gli uomini sono come i *scirés*, le ciliegie: dove ne va uno, *ga 'n van dés*. (15)
69. *Antes y después*, prima e dopo. (182)
70. Per non parlar dei topi. Pieno di *ratas*, ovunque. (68)

Anche le traduzioni esplicite fanno parte di questo gruppo, a volte accompagnate da un commento metalinguistico.

71. “*Golondrinas*” si chiamano in castellano i lavoratori stagionali come il Togn. “Rondini”. Che nome poetico per una vita d'inferno, pensa la ragazza. (23)
72. La porta *triumfanta tri fiò la gh'èa, tri fiò la cancelléa, tri in-da-la cüna, tri vistì da lüna, tri in-dal cünén, tri vistì da anadén, tri in-sul pulé, tri vistì da capp a pé...* Canta questa melodia antica [...] come facevano le vecchie di casa quando lei era piccolina e voleva sapere perché la porta triumfanta vesti-

va i suoi bambini in modo tanto strano, e soprattutto perché era così cattiva con loro da farli fuori uno dopo l'altro. (65–66)

A volte le traduzioni possono risultare ridondanti:

73. *Quando se muere la carne*, quando muore la carne... (197)

74. “*Perdóname*, Nelida... Baciami, perdonami.” (226)

La traduzione non letterale invece è una perifrasi che segue o precede le parole o frasi in LI. Le spiegazioni, talvolta anche estese fanno parte di questo gruppo.

75. “Be’, di mangiare in Argentina ce n’è: sanguinacci, le *torrejas* che son pezzi di carne foderati di cervella e serviti in salsa brusca...” (22)

76. Pilar cominciò a curarlo preparandogli la “*sustancia*”, facendo colar il siero dalla carne fresca della selvaggina che Juan Evangelista cacciava. (44)

L'ultimo tipo, la traduzione contestuale risulta la più diffusa e include diversi tipi di modalità.

77. “*Cállate* e mangia, che si fredda. Quand’ero piccola mia madre ripeteva sempre a noi *chicos* di non parlare quando si ha la bocca piena.” (48)

78. “*Abuela*, ce li hai i *fosforos*?” La vecchia apre la borsa: il piccolo *monedero*, il libro di preghiere, il rosario. Fruga per controllare che ci siano anche i lumini e la scatola di fiammiferi.

79. “Tu pensi troppo” mi disse Gabriel “*y cuando te ponés a pensar* diventi brutta.” (227)

80. Ho detto comunque a Dulce che giravi armato di coltello, perché non ti piaceva il revolver: dicevi che il *cuchillo era para cerca*, e da vicino era l'unico modo in cui volevi guardare le cose. (118)

A volte la traduzione contestuale può essere utilizzata in un modo molto sottile come nel seguente esempio. Essa viene ripresa con un altro termine in LI1 a distanza di una pagina.

81. “*Abuela*, conta la storia della *creciente*” chiede il bambino. E la vecchia docile: “Quando io ero piccola, più piccola di te, venne un’onda di piena spaventosa che invase la foresta e gli *yerbales*. Le acque del Paraná trasportavano [...] animali morti, ma soprattutto serpenti, il gran *viborón* delle piogge...” (34)

82. “Quando arrivava la *inundación*, mio padre e mia madre tiravano sul tetto il loro letto-barca...” (35)

## 8 Conclusione

I risultati di questo tentativo confermano in linea di massima quelli degli altri studi, soprattutto dell'analisi di L. Callahan. Dal punto di vista grammaticale prevale il CS intrafrasale sul CS interfrasale e particolarmente i sostantivi tra diverse categorie grammaticali. Il modello di C. Myers-Scotton risulta generalmente valido. Forse più sorprendentemente scopriamo anche una differenza quantitativa notevole nell'uso delle due LI. Dal punto di vista discorsivo, invece, il CS si rivela frequente e rivolto a un numero elevato di usi diversi, di cui molti attestati già in altre analisi. Avverto le difficoltà caratteristiche dell'analisi fra tre codici strettamente imparentati tra loro. I lemmi omofoni e i *neutral sites* sono illimitati e a volte è difficile stabilire se un termine fa parte di un codice piuttosto che di un altro. Dato che il pubblico del CS scritto è solitamente monolingue, si ricorrono a vari meccanismi di traduzione, come si è visto nel capitolo precedente. Questa è una caratteristica fondamentale del CS scritto rispetto a quello orale. Però in L. Pariani c'è una differenza tra le due LI, perché il dialetto non viene quasi mai tradotto, lo spagnolo lo è invece in continuazione. Quasi come il dialetto fosse un codice più chiuso che può essere capito solo dagli addetti ai lavori, mentre la comprensione dei tratti in spagnolo è garantita in vari modi. Sembra necessario sottolineare un aspetto essenziale di questo tipo di studio: come naturalmente l'uso orale monolingue diverge dall'uso scritto monolingue, analogamente l'uso orale del CS si manifesta in una maniera differente da quello scritto. Ma questo non significa che entrambi non siano governati dalle stesse regole né lo studio del CS scritto abbia bisogno delle giustificazioni come una forma meno autentica. Nelle fasi successive dello studio sarà di grande importanza riuscire a “rompere il *continuum*” e prestare maggiore attenzione alle problematiche del contatto linguistico nel caso italiano. Inoltre bisogna stabilire se anteporre l'aspetto grammaticale o quello discorsivo, e nel primo caso scegliere se accettare il modello di C. Myers-Scotton come punto di partenza o tentare un altro approccio. Una parte dello studio dovrà

essere dedicata alla lunga e continua tradizione del plurilinguismo letterario italiano<sup>6</sup>. Infine, i fenomeni del CS nella situazione italiana saranno poco tipici o imprevedibili ma, proprio per questo motivo, sono molto interessanti e presentano un banco di prova per verificare l'applicabilità delle teorie del CS.

## Bibliografia

- Auer, Peter (1984). *Bilingual conversation*. Amsterdam: Benjamins.
- Auer, Peter (1995). «The pragmatics of code-switching». *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching* (eds. Lesley Milroy e Pieter Muysken). Cambridge: University Press, 115–135.
- Berruto, Gaetano (2004). «Su restrizioni grammaticali nel codemixing e situazioni sociolinguistiche. Annotazioni in margine al modello MLF», *Sociolinguistica* 18, 54–72.
- Berruto, Gaetano (2005). «Dialect/standard convergence, mixing, and models of language contact: the case of Italy». *Dialect change, convergence and divergence in European languages* (eds. Peter Auer, Frans Hinskens e Paul Kerswill). Cambridge: University Press, 81–95.
- Callahan, Laura (2004). *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Amsterdam: Benjamins.
- Camarca, Silvia (2005). «Code-switching and textual strategies in Nino Ricci's trilogy», *Semiotica* 154–1/4, 225–241.
- Giacalone Ramat, Anna (1995). «Code-switching in the context of dialect/standard language relations» *One speaker, two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching* (eds. Lesley Milroy e Pieter Muysken). Cambridge: University Press, 45 – 67.
- Gumperz, John J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: University Press.
- Haller, Hermann W. (1997). «The dialects abroad». *The Dialects of Italy* (eds. Martin Maiden e Mair Parry). London – New York: Routledge, 401–411.
- Montes-Alcalá, Cecilia (2001). «Written codeswitching: Powerful bilingual images». *Codeswitching worldwide II* (ed. Rodolfo Jacobson). Berlin: Mouton de Gruyter, 157–191.

<sup>6</sup> Termine di I. Paccagnella 1983; 1994.

- Myers-Scotton, Carol (1993). *Duelling languages: Grammatical structure in Codeswitching*. Oxford: Clarendon Press.
- Myers-Scotton, Carol (1998). «Introduction». *Codes and consequences: choosing linguistic varieties* (a c. di Ead.). New York – Oxford : Oxford University press, 3–17.
- Myers-Scotton, Carol (2004). «Precision tuning of the Matrix Language frame (MLF) Model of codeswitching», *Sociolinguistica* 18, 106–117.
- Paccagnella, Ivano (1983). «Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi». *Letteratura italiana, vol. II Produzione e consumo* (ed. Alberto Asor Rosa), Torino: Einaudi, 103–170.
- Paccagnella, Ivano (1994). «Uso letterario dei dialetti». *Storia della lingua italiana: le altre lingue* (eds. Luca Serianni e Pietro Trifone). Torino: Einaudi, 495–539.
- Pariani, Laura (2002), *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli.
- Poplack, Shana (1980). «Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: towards a typology of code-switching». *Linguistics* 18, 581–618.
- Schneider, Edgar W. (2002). «Investigating variation and change in written documents». *The handbook of language variation and change* (a c. di J. K. Chambers, P. Trudgill e N. Schilling-Estes). Malden, MA: Blackwell, 67–96.

## Siti Internet

- <<http://www.nazioneindiana.com/2004/02/01/narrando-in-italiano-2/>> 20.6.2008.  
<<http://www.nazioneindiana.com/2004/02/02/narrando-in-italiano-5/>> 20.6.2008.



# Remarques sur le conditionnel en français et en estonien

## Variations modales dans la traduction

Reet Alas  
Anu Treikelder  
Université de Tartu  
reet.alas@ut.ee  
anu.treikelder@ut.ee

### 1 Introduction

Le conditionnel désigne une certaine catégorie de formes verbales en français aussi bien qu'en estonien. Cependant les fonctions ainsi que les contextes d'usage de celles-ci sont assez différents. Dans notre article<sup>1</sup>, nous présentons les résultats d'une petite étude effectuée sur un corpus de traduction qui nous a servi de point de départ pour détecter ces différences fonctionnelles. Dans cette étude, nous nous sommes concentrées sur la traduction du conditionnel français en estonien dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier. Même si notre corpus est assez restreint et qu'il se base sur un texte littéraire, ce qui nous prive de certains emplois du conditionnel français, il nous permet quand même de faire quelques observations intéressantes sur la non-correspondance entre le conditionnel dans les deux langues. Nous sommes bien conscientes du fait que ces observations devront être vérifiées sur un corpus plus vaste, comprenant également des traductions dans l'autre sens et des textes comparables, pour obtenir des résultats vraiment fiables sur les deux systèmes linguistiques.

---

<sup>1</sup> Nous remercions Mlle Clotilde Beckand pour la lecture de cet article.

## 2 Généralités sur la (non-)correspondance du conditionnel en français et en estonien

Avant d'examiner les équivalents estoniens du conditionnel français dans la traduction, il convient de présenter d'abord quelques remarques générales sur les correspondances de ces modes en estonien et en français.

Il est intéressant de noter que, dans les deux langues, le nom «conditionnel» donné aux paradigmes correspondants a été mis en question. Il est bien connu qu'en français le conditionnel est souvent rattaché à l'indicatif en raison de sa forme (réunissant les marques du futur et de l'imparfait) et de certains de ses emplois (le conditionnel dit «temporel»). Pour l'estonien, où les morphèmes du conditionnel n'ont aucun lien avec le paradigme temporel, il a été observé qu'il pourrait être considéré également comme subjonctif, étant donné qu'il a des emplois propres à ce mode, absent en estonien (cf. Metslang 1999a: 127). Les paradigmes correspondants sont présentés dans le tableau 1.

**Tableau 1. Formation du conditionnel**

	Français	Estonien
<b>Formation</b>	verbe infinitif + marque de personne (avoir imparfait)	radical de verbe + <u>marque de COND</u> + marque de personne
<b>Exemple</b>	je VIVR-AIS	ma ELA-KSI-N

Le conditionnel estonien recouvre donc partiellement le champ du subjonctif français, mais il s'agit là d'une problématique à part qui ne concerne pas directement la traduction du conditionnel français vers l'estonien et que nous n'allons pas traiter dans cet article.

Dans son étude partant d'une approche polyphonique, Pierre-Patrick Haillet (2002) considère comme le trait sémantique commun de tous les emplois du conditionnel français la représentation du procès comme «non intégré à la réalité du locuteur». Selon nous, ce trait caractérise également le conditionnel estonien. Haillet regroupe tous les emplois du conditionnel français en trois catégories fondamentales selon lesquelles nous allons étudier la correspondance générale des équivalents estoniens au conditionnel

français: le conditionnel temporel (a), le conditionnel d'altérité énonciative (b) et le conditionnel d'hypothèse (c).

a) Le conditionnel temporel (ou le «futur dans le passé»):

1. Il *décida* que, dès le lendemain matin, qui était un jeudi, il *irait* trouver Frantz. Et tous les deux ils *partiraient* pour là-bas! Quel voyage sur la route mouillée! Frantz *expliquerait* tout; tout *s'arrangerait*, et la merveilleuse aventure *allait reprendre* là où elle s'était interrompue... (Alain-Fournier 2000: 114)

Ta	otsustas,	et	kohe	järgmise	päeva
Il	décider.PRET.3SG	que	immédiatement	suivant.GEN	jour.GEN
hommikul – matin.ADE	see ce	oli être.PRET.3SG	neljapäev – jeudi.NOM	<b>läheb</b> <b>aller.PRES.3SG</b>	ta il
Frantzi Frantz.GEN	juurde. chez.POST	Nad Ils	<b>sõidavad</b> <b>rouler.PRES.3PL</b>	koos ensemble	sinna! là.ALL
Missugune Quel	reis voyage.NOM	neid ils.PART	ootab attendre.PRES.3SG	juba déjà	
laguneval se_décomposer.PPR.ADE	teel! route.ADE	Frantz Frantz.NOM	<b>seletab</b> <b>expliquer.PRES.3SG</b>	talle il.ILL	
kõik tout.NOM	ära; PRT	kõik tout.NOM	<b>võtab</b> <b>prendre.PRES.3SG</b>	hea bon.GEN	
pöörde tournant.GEN	ja et	imepärane merveilleux.NOM	seiklus aventure.NOM	<i>jätkub</i> <i>continuer.PRES.3SG</i>	sealt, là.EL
kus où.INE	ta il.NOM	oli katkenud... interrompre.PQP.3SG			

(Alain-Fournier 1996: 96)

Le conditionnel temporel suppose l'existence dans le contexte d'un repère dans le passé, fourni généralement par un procès dans la principale (*décida* dans l'exemple 1). Tous les autres procès dans l'exemple (*irait*, *partiraient*, *expliquerait*, *s'arrangerait* et également *allait reprendre*) sont considérés comme postérieurs à ce repère.

L'estonien ne connaît pas le futur morphologique ni le phénomène de la concordance des temps. Par conséquent, il n'est pas surprenant que, dans la traduction, nous trouvions un présent simple pour tous les procès au conditionnel.

b) **Le conditionnel d'altérité énonciative**, connu aussi sous les noms de conditionnel «journalistique», «médiatif», «épistémique», etc., apparaît surtout dans le contexte journalistique, mais aussi dans les textes scientifiques ou d'histoire. Ce type de conditionnel implique la référence à une source d'information différente du locuteur principal ou un dédoublement du locuteur. Nous présentons un exemple tiré du journal *Le Monde*:

2. Identifié en Thaïlande grâce à un avis de recherche international, le pédophile présumé *serait* un enseignant canadien de 32 ans. (Delahousse 2007)

L'estonien a ses propres outils pour exprimer ce type d'altérité énonciative, plus précisément le mode *quotatif* avec le marqueur *-vat* qui nous donnera la traduction suivante:

Tais	tänu	rahvusvahelisele	tagaotsimiskulutusele
Thaïlande.INE	grâce_à.PREP	international.ADJ.ALL	avis_de_recherche.ALL
ära tuntud	arvatav	pedofiil	<b>olevat</b>
identifier.PP	présumé.ADJ.NOM	pédophile.NOM	<b>être.QUOT.3SG</b>
32-aastane	kanada	õpetaja.*	
âgé_de_32_ans.ADJ.NOM	canadien.ADJ.NOM	professeur.NOM	

\* C'est nous qui traduisons.

Mais ce type d'exemples peut prêter aussi à une autre traduction, recourant au présent de l'indicatif (*on* 'il est') accompagné d'un adverbe de probabilité (*arvatavasti* 'selon ce qu'on pense', 'probablement'), comme dans l'exemple suivant:

Tais	tänu	rahvusvahelisele	tagaotsimiskulutusele
Thaïlande.INE	grâce_à.PREP	international.ADJ.ALL	avis_de_recherche.ALL
ära tuntud	arvatav	pedofiil	<b>on</b>
identifier.PP	présumé.ADJ.NOM	pédophile.NOM	<b>être.PRES.3SG</b>
<i>arvatavasti</i>	32-aastane	kanada	
<i>probablement.ADV</i>	âgé_de_32_ans.ADJ.NOM	canadien.ADJ.NOM	
õpetaja**.			
professeur.NOM			

\*\* Cf Sepper (2007) pour plus de détails sur l'expression de l'information médiatisée en estonien.

### c) Le conditionnel d'hypothèse

Selon Haillet (2002: 12), les assertions au conditionnel d'hypothèse représentent le procès comme **imaginé en corrélation avec un cadre hypothétique**. Ce cadre peut être mis en place par l'emploi de (*même*) *si* + *imparfait* ou de (*même*) *si* + *plus-que-parfait*, mais il peut être exprimé par d'autres moyens, pourvu qu'il y ait la possibilité de leur attribuer une paraphrase en *si* + *imparfait/plus-que-parfait*. Le cadre hypothétique comparable en estonien est construit à l'aide des connecteurs *kui* ('si), *isegi kui* ('même si'). Il est important de souligner que l'estonien construit, contrairement au français, la protase et l'apodose avec les mêmes formes verbales, à l'aide des marqueurs du conditionnel. Voici un exemple:

3. Je ne puis pas t'emmener, François. *Si* je **connaissais** bien mon chemin, tu **m'accompagnerais**. Mais il faut d'abord que je le retrouve sur le plan, et je n'y parviens pas. (Alain-Fournier 2000: 40)

Ma	ei	saa	sind	kaasa	võtta,	François.	Kui
Je	ne	pouvoir.PRES	tu.PART	avec	prendre.dINF	François.	Si
						NOM	
ma	teed	hästi	tunneksin,	siis	võiksid		
je	route.PART	bien	connaître.COND.ISG	alors	pouvoir.COND.2SG		
mind	saata.	Enne	aga	pean	ta		
je.PART	accompagner. dINF	Avant	mais	devoir. PRES.ISG	il.GEN		
kaardilt	üles leidma.						
carte.	trouver.mINF						
ABL							

(Alain-Fournier 1996: 32)

Parallèlement, pour exprimer la comparaison et l'hypothèse, l'imparfait et le plus-que-parfait sont utilisés avec des conjonctions *si* et *comme si*. Leurs équivalents estoniens *kui*, *nagu*, *otsekui*, *justkui* sont suivis d'un conditionnel et non pas d'un temps de l'indicatif.

Nous voyons donc que, *grosso modo*, si nous ne prenons en compte que les exemples typiques des trois emplois fondamentaux du conditionnel, seulement un type, le conditionnel d'hypothèse, est susceptible d'être traduit en estonien par une forme verbale au conditionnel. Pour les deux autres types,

d'autres moyens linguistiques sont employés.

### 3 Traduction du conditionnel français dans le corpus

Dans la traduction que nous avons dépouillée pour notre étude, nous avons repéré au total 179 occurrences de conditionnel français (comprenant les formes simples et composées du conditionnel). Étant donné qu'il s'agit d'un texte littéraire, il n'est pas surprenant que ces formes appartiennent surtout aux catégories du conditionnel d'hypothèse (123 occurrences) et du conditionnel temporel (56 occurrences). La rareté du conditionnel d'altérité énonciative dans un corpus littéraire a déjà été signalée, par exemple par Kronning (2002). Il est cependant à noter que, dans la classification de Haillet (2002), le conditionnel d'altérité énonciative comprend des emplois (du type *je serais enclin à dire que...*) qui ne sont généralement pas considérés comme conditionnel dit «journalistique» (exemple 2 présenté plus haut). Il y a ainsi quelques exemples dans notre corpus pour lesquels on pourrait avoir des hésitations, mais comme nous ne les traitons pas spécialement dans notre article et qu'ils représentent seulement quelques cas marginaux, nous les avons rattachés provisoirement au conditionnel d'hypothèse.

**Tableau 2. Conditionnel français dans le corpus**

Le Grand Meaulnes	Minu sõber Suur Meaulnes	Nombre	% partial	% total
CONDITIONNEL D'HYPOTHÈSE		123	100,0	68,7
	CONDITIONNEL (présent, passé)	72	58,5	40,2
	INDICATIF (présent, prétérit, parfait)	44	35,8	24,6
	Autre (infinitif en <i>-da</i> , non traduit)	7	5,7	3,9
CONDITIONNEL TEMPOREL		56	100,0	31,3
	INDICATIF			
	(présent, prétérit, parfait, plus-que-parfait)	52	92,8	29,1
	CONDITIONNEL	1	1,8	0,6
	Autre (infinitif en <i>-da</i> , non traduit)	3	5,4	1,7
		179		100

Comme on peut le voir dans le tableau 2, le conditionnel temporel se traduit tout régulièrement à l'indicatif en estonien (voir l'exemple 1). Quelques

rare exceptions apparaissent dans les phrases où le traducteur a décidé de remplacer la forme au conditionnel par l’infinitif en *-da* (exemple 4) ou de la supprimer dans la traduction<sup>2</sup>.

4. Quant à la mère du fugitif, il fut décidé qu’on attendrait pour lui écrire. (Alain-Fournier 2000: 32)

Põgeniku	emale	kirjutamisega	otsustasime	siiski
Fugitif.GEN	mère.ALL	action_d’écriture.COM	décider.PRET.1PL	cependant
veidi	<b>oodata.</b>			
un peu	<b>attendre.dINF</b>			

(Alain-Fournier 1996: 25)

Quant au seul exemple du conditionnel temporel français traduit au conditionnel (voir l’exemple 5), il introduit en estonien la modalité déontique (à l’aide du verbe modal *pidama* ‘devoir’), absente dans l’original.

5. Parfois, dans un coin de salon où l’on dansait, il engageait conversation avec quelque dandy, et se renseignait hâtivement sur les costumes qu’on **porterait** les jours suivants... (Alain-Fournier 2000: 65)

Vahel	alustas	ta		mõnes	salongi
De_temps_en_temps.	commencer.	il		quelque.INE	salon.GEN
ADV	PRET.3SG				
nurgas,	kus	tantsiti,	juttu	dändidega	ja
coin.INE	où.INE	danser.PRET.	causerie.PART	dandy.PL.KOM	et
		IMPS			
päris	ruttu	järele,	missuguseid	kostüüme	
demander.PRET.3SG	vite.ADV	PRT	quel.PL.PART	costume.	
				PL.PART	
järgmisel	päeval	<i>peaks</i>	kantama.		
suisant.ADE	jour.ADE	devoir.	porter.mINF.		
		COND.3SG	IMPS		

(Alain-Fournier 1996: 53)

En revanche, les résultats qu’a donnés la catégorie du conditionnel d’hypothèse sont beaucoup plus intéressants : dans plus d’un tiers (36%) des cas, le conditionnel a disparu dans la traduction et est rendu par différents temps

<sup>2</sup> Une transformation pareille se rencontre également dans la traduction du conditionnel d’hypothèse.

de l'indicatif en estonien. Ce sont ces exemples qui ont particulièrement attiré notre attention et que nous allons commenter par la suite.

#### 4 Quelques exemples de non-équivalence du conditionnel d'hypothèse en français et en estonien

Notre corpus permet de dégager des différences dans l'usage du conditionnel d'hypothèse, qui, à la première vue, semble avoir des emplois analogues, excepté bien sûr l'emploi du conditionnel estonien dans le cadre hypothétique introduit par la conjonction *kui* ('si'), que nous avons mentionné plus haut.

Parmi les exemples où le conditionnel n'est pas gardé dans la traduction, nous pouvons distinguer d'une part les cas dans lesquels l'emploi du conditionnel serait possible en estonien (voir l'exemple 6), mais le traducteur a choisi de supprimer la modalité ou bien a utilisé d'autres moyens pour l'exprimer. Il s'agit donc, fondamentalement, de la préférence du traducteur.

##### 6. Il **vaudrait** mieux tout oublier. (Alain-Fournier 2000: 134)

Parem	on	kõik	unustada.
Bon.ADJ.COMP	être.PRES.3SG	tout.NOM	oublier.dINF

(Alain-Fournier 2000: 112)

D'autre part, et ce sont les cas les plus intéressants pour nous, il y a des exemples présentant un cadre discursif qui semble exclure l'emploi du conditionnel en estonien. Un groupe important semble se dessiner parmi ces exemples, qui sont tous caractérisés par le fait que **le cadre hypothétique n'est pas explicitement présent dans le contexte**. Voici un exemple qui contient 5 procès de ce type :

7. Mais je n'étais plus avec eux. *J'imaginai* le roulement de voiture qui **s'arrêterait** soudain devant la porte. Meaulnes **sauterait** de la carriole et **entrerait** comme si rien ne s'était passé... Ou peut-être **irait-il** d'abord reconduire la jument à la Belle-Étoile ; et **j'entendrais** bientôt son pas sonner sur la route et la grille s'ouvrir... Mais rien. (Alain-Fournier 2000: 30)



Aga Mais	minu je.GEN pensée.PL.NOM	mõtted ne	ei être.PRET	olnud plus	enam	nende ils.GEN
juures. chez.POST	<i>Kuulsin</i> <i>Entendre.PRET.ISG</i>	<i>vaimus</i> <i>esprit.INE</i>	vankrimüürinat, bruit_de_voiture.PART			
<i>kuulsin</i> , <i>entendre.PRET.ISG</i>	kuidas comment	see elle	meie nous.GEN	ukse porte.GEN	ees devant.POST	
<b>peatub</b> . <b>s'arrêter.PRES.3SG</b>	Mealines Mealines.NOM	<b>hüppab</b> <b>sauter.PRES.3SG</b>	kaarikult voiture.ABL	maha PRT		
ja et	astub <i>sisse</i> , <b>entrer.PRES.3SG</b>	nagu comme	poleks être.NEG.COND	midagi rien	juhtunud... se_passer.PP	
Või Ou	läheb aller.PRES.3SG	ta il	enne avant	Belle-Étoile'i Belle-Étoile.INE	hobust cheval.PART	
ära viima emporter.mINF	ja et	varsti bientôt	<b>kuulen</b> <b>entendre.PRES.ISG</b>	ma je	teel route.ADE	tema il.GEN
samme pas.PL.PART	ning et	värava grille.GEN	avanemist. ouverture.PART	Aga Mais	ei midagi. rien	

(Alain-Fournier 1996 : 23)

---

Tous les procès au conditionnel de l'exemple 7 sont traduits par l'indicatif présent en estonien. Le seul élément estonien qui réfère au fait que les procès présentés sont imaginés est le complément *vaimus* ('en esprit') qui accompagne le verbe *kuulsin* ('j'entendais'). Si l'exemple 7 peut prêter à l'ambiguïté entre la valeur d'hypothèse et la valeur temporelle parce qu'il y a un repère passé fourni par le procès *j'imaginais* dans le contexte, l'exemple 8, qui est analogue, exclut cette interprétation :

8. Assis sur le banc, grelottant, misérable, *je me plais à imaginer* que quelqu'un *va me prendre* doucement par le bras... Je **me retournerais**. Ce **serait** elle. «Je me suis un peu attardée», **dirait-elle** simplement. Et toute peine et toute démenche *s'évanouissent*. Nous *entrons* dans notre maison. Ses fourrures *sont* toutes glacées ... (Alain-Fournier 2000: 133)

Istun	pingil,	olen	õnnetu,	lõdisen	
Être_assis.PRES.1SG	banc.ADE	être.PRES.1SG	malheureux	gre lotter.PRES.1SG	
külmast	ja	<i>kajutlen,</i>	et	keegi	<i>tuleb</i>
froid.EL	et	<i>imaginer.PRES.1SG</i>	que	quelqu'un	<i>venir.PRES.3SG</i>
kohe	ja	<i>võtab</i>	tasa	mu	käsivarrest
tout de suite	et	<i>prendre.PRES.3SG</i>	doucement	je.GEN	bras.EL
Ma	pöördun ümber...	See	on	tema.	„Ma
Je	se_retourner.PRES.1SG	Ce	être.PRES.3SG	elle	Je
hilinesin		veidi, <sup>6</sup>	ütleb	ta	lihtsalt.
être_en_retard.PRET.1SG		un_peu	dire.PRES.3SG	elle	simplement
Kogu	valu	ja	meetus	<i>haihtuvad</i>	korraga.
Toute.NOM	peine.NOM	et	démence.NOM	<i>disparaitre.PRES.3PL</i>	soudain
Me	<i>läheme</i>	oma	majja.	Ta	karusnahkne
Nous	<i>aller.PRES.1PL</i>	son.GEN	maison.ILL	Elle.GEN	fouuré.NOM
krae	ja	mütsike	<i>on</i>	ülени	härmas...
col.NOM	et	bonnet.NOM	<i>être.PRES.3PL</i>	complètement	gtvré.ADJ

(Alain-Fournier 1996: 112)

Le verbe qui introduit la scène imaginée est au présent en français (*je me plais à imaginer*), il n’y a donc pas de repère passé. En plus, le premier procès imaginé est au futur proche (*va me prendre par le bras*), mais le conditionnel est employé pour les procès suivants. Dans l’exemple estonien, tous les procès imaginés sont à l’indicatif présent et le verbe *kujutlen* (‘j’imagine’) seul indique que les procès sont imaginaires, les procès eux-mêmes sont représentés comme intégrés à la réalité du locuteur. L’exemple 8 montre que le français peut également recourir au présent de l’indicatif dans ce contexte (les procès *s’évanouissent, entrons, sont* qui suivent dans l’exemple). En estonien, par contre, seul le présent de l’indicatif est envisageable ici et il ne pourrait pas être remplacé par le conditionnel.

Il nous semble que, fondamentalement, il y a une analogie entre cet emploi du conditionnel et un effet de sens parfois relevé, le conditionnel dit «ludique» du type (cf. Merle 2001: 226):

9. Je serais le roi et tu serais mon écuyer

mais que Haillet (2002) ne mentionne pas dans sa classification. Jean-Marie Merle (2001) signale l’impossibilité de traduire ce type de conditionnel à l’aide de *will/would + base verbale* en anglais. Nous constatons la même impossibilité en estonien, qui recourt dans ce contexte à l’indicatif présent accompagné par un complément *mängult* (dont la traduction approximative serait ‘dans le jeu’, ‘en jouant’). La traduction de l’exemple 9 serait donc:

Mina	olen	<i>mängult</i>	kuningas	ja	sina
Je	être.PRES.1SG	<i>en_jouant.ADV</i>	roi.NOM	et	toi.NOM
mu		kannupoiss.			
je.GEN		écuyer.NOM			

Il est intéressant de noter que selon Metslang (1999b: 58), le finnois, langue finno-ougrienne très proche de l’estonien, utiliserait comme le français une construction conditionnelle pour parler du monde ludique.

Même si dans les exemples 7 et 8, il ne s’agit pas d’une situation ludique, ils sont liés à ce type de conditionnel par le fait qu’ils représentent un monde imaginaire, qui ne dépend pas directement de la réalisation d’une condition hypothétique comme c’est le cas pour le conditionnel d’hypothèse prototypique. Il nous semble ainsi difficile de reconstruire pour ces exemples un

cadre hypothétique en *si + imparfait/plus-que parfait*, demandé normalement pour le conditionnel d'hypothèse selon Haillet (2002). Ce même phénomène se manifeste à notre avis dans un autre type d'exemples dont Haillet fait mention dans son livre. Il s'agit d'un conditionnel d'hypothèse combiné avec une marque de comparaison :

10. Je ne reconnaissais plus la femme aux cheveux gris, que j'avais vue courbée devant la porte, une minute auparavant, avec cet air suppliant et hagard de poule qui **aurait perdu** l'oiseau sauvage de sa couvée. (Alain-Fournier 2000: 17)

Ma	ei	tundnud	enam	äragi	hallpäist	
Je	ne	reconnaitre.PRET	plus	PRT	aux_cheveux_gris.ADJ.PART	
naist,	keda	ma	mõni	hetk	tagasi	olin näinud
femme.PART	que	je	quelque.NOM	instant.NOM	auparavant	voir.PQP.1SG
ukse		taga	küürutavat,	mures	ja	hädas
porte.GEN		derrière.POST	se_courber.vatINF	soucieux	et	en_détresse
nagu	kana,	kes	on välja haadunud	pardipoja.		
comme	poule.NOM	qui	couver.PRF.3SG	caneton.GEN		

(Alain-Fournier 1996: 12)

Selon Haillet (2002: 64), il s'agit d'un effet de sens secondaire du conditionnel d'hypothèse, qui apparaît surtout dans les relatives déterminant une entité imaginaire. Dans l'exemple 9 l'entité imaginaire à laquelle on compare *l'air de la femme aux cheveux gris est poule*<sup>3</sup>. D'après Haillet, c'est justement le conditionnel qui attribue à cette entité un caractère imaginaire, l'emploi de l'indicatif étant aussi possible (*qui a perdu...*). En estonien, le seul équivalent possible du conditionnel passé français dans ce contexte est le parfait (*on haudunud* 'a couvé'). Dans cet exemple également, la reconstruction d'un cadre hypothétique en *si* nous semble problématique.

## 5 En guise de conclusion

Pour conclure, nous pouvons dire que notre petite étude a montré que, du point de vue contrastif, il est indispensable de distinguer différents types d'emplois dans la catégorie du conditionnel d'hypothèse et de discriminer l'hypothétique, qui peut se réaliser sous certaines conditions, et l'imaginaire, qui ne demande pas de cadre hypothétique spécifique. Nous avançons l'hypothèse qu'en estonien l'emploi du conditionnel d'hypothèse est beaucoup plus lié à l'explicitation du cadre hypothétique qu'en français. Sans cadre hypothétique explicite, l'estonien a plutôt tendance à représenter les procès comme intégrés à la réalité du locuteur et le cadre imaginaire est créé par d'autres moyens linguistiques. Mais, comme nous l'avons signalé au début, ces résultats devront être vérifiés sur un corpus plus large et plus diversifié, de préférence unilingue et original, afin d'éviter toute contamination interlinguistique.

<sup>3</sup> Dans l'exemple français, il n'y a pas de marque explicite de comparaison, mais il s'agit certainement de comparaison, comme le montre également la traduction estonienne contenant la marque *nagu* ('comme').

## Bibliographie

- Alain-Fournier (1996). *Minu suur sõber Meaulnes* (traduit par Nora et Jaan KAPLINSKI). Tallinn: Perioodika.
- Alain-Fournier (2000). *Le Grand Meaulnes*. Paris: Fayard.
- Haillet, Pierre Patrick (2002). *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*. Paris: Ophrys.
- Delahousse, Mathieu (2007). Le pédophile «Vico» est cerné en Asie par Interpol, in: *Le Monde* 17/10/07.
- Kronning, Hans (2002). Le conditionnel «journalistique» : médiation et modalisation épistémiques, in: *Romansk forum* 16–2002/2.
- Merle, J.-M. (2001). *Étude du conditionnel français et de ses traductions en anglais*. Linguistique contrastive et traduction. Paris: Ophrys.
- Metslang, Helle (1999a). Is the Estonian and Finnish conditional actually a conditional? in *Estonian Typological Studies III* (éd. M. Ereht). Tartu Ülikooli eesti keele õppetooli toimetised 11, 97–127.
- Metslang, Helle (1999b). Soome konditsionaalivormide vastetest eesti keeles (Sur les équivalents estoniens du conditionnel finnois), in: *Lähivertailuja 10: suomalaisvirolainen kontrastiivinen seminaari Tampereella 14*. Tampere Folia Fennistica & linguistica, 47–60.
- Sepper, Maria-Maren (2007). Indirectal in Literary Estonian, in: *Trames* 2007, 11 (61/56), 3, 299–323.



## Abréviations

1, 2, 3 première, deuxième et troisième personne  
ABL ablatif  
ADE adessif  
ADJ adjectif  
ADV adverbe  
ALL allatif  
COM comitatif  
COMP comparatif  
COND conditionnel  
dINF infinitif en *-da*  
EL élatif  
GEN génitif  
ILL illatif  
IMPS impersonnel  
INE inessif  
mINF infinitif en *-ma*  
NEG marque de négation  
PART partitif  
PL pluriel  
POST postposition  
PP participe passé  
PPR participe présent  
PQP plus-que-parfait  
PREP préposition  
PRES présent  
PRET prétérit  
PRF parfait  
PRT particule  
PV participe *en -v*  
SG singulier  
TRNSL translatif  
vatINF infinitif en *-vat*

# Synergies Pays Scandinaves

## Une revue scandinave pour le français

Hanne Leth Andersen  
Ecole des Hautes Etudes Commerciales de Copenhague  
hla.ll@cbs.dk

### 1 La promotion de l'usage du français par l'enseignement

La connaissance et l'accès aux cultures passent par l'acquisition des langues. La compréhension des individus et de leurs cultures est incontestablement plus profonde quand elle n'implique pas de traduction. La situation de l'Europe aujourd'hui, la collaboration entre les pays européens comme avec le reste du monde, exigent une réelle connaissance et une véritable compréhension des cultures et des nations. Ainsi, les principaux objectifs de la revue *Synergies Pays Scandinaves* seront à la fois de faciliter la promotion de l'usage du français dans les pays scandinaves et de constituer un véritable forum pour les enseignants de français, de l'école primaire à l'université en passant par le lycée et les IUFM. Elle ouvre un véritable forum permettant de présenter des approches pédagogiques originales et de discuter des buts et des moyens possibles d'études du français à ces différents niveaux, pour faciliter la compréhension mutuelle et le travail en commun.

Dans cette revue, la langue est au centre des préoccupations : Comment l'acquérir, qu'il s'agisse du son, de la grammaire, du texte ou du discours ? Comment l'enseigner, du niveau le plus élémentaire au niveau universitaire ? La langue peut être considérée comme un système linguistique, un moyen de communication, un objet d'étude, comme l'un des éléments inhérents de la culture et des cultures, de notre identité. Dans cette revue, la vision globale, c'est que la langue n'existe jamais sans la culture, mais que les deux – de même que leur rapport mutuel – ne peuvent pas rester statiques mais évoluent continuellement. Voilà ce qui stimule encore plus notre intérêt, en

tant que chercheurs et enseignants, en tant qu'êtres humains.

## 2 Le GERFLINT, les *Synergies* et *Synergies Pays Scandinaves*

*Synergies Pays Scandinaves* fait partie de l'association GERFLINT (Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale) qui existe depuis 1999 et qui se déploie aujourd'hui en 24 revues solidaires dans le monde entier (<http://gerflint.forumpro.fr/>).

*Synergies Pays Scandinaves* est une revue de didactologie de langue en français dans l'acception de la langue comme comprenant également la culture. La revue est focalisée sur l'enseignement du français langue et culture, dans tous les sens et à tous les niveaux, et se destine aux enseignants de français de tous les niveaux d'éducation dans les pays scandinaves. Plutôt que d'isoler les différents niveaux, il nous<sup>1</sup> semble fructueux qu'enseignants et chercheurs puissent partager leurs réflexions, leurs théories et leurs expériences pour assurer une progression conjointe et pour s'unir dans un même effort de qualification de l'enseignement du français. Cela est bien évidemment doublement urgent à une époque où l'enseignement des langues recule, même dans nos pays scandinaves traditionnellement plurilingues. Ainsi, selon la vision des revues *Synergies* distribuées dans le monde entier, l'enseignement a besoin d'être partagé par les différents acteurs qui s'en occupent, aussi bien d'un point de vue théorique que pratique.

## 3 Thématiques traitées

Les thèmes qui sont récurrents dans les quatre numéros parus de 2006 à 2009 sont l'enseignement du français à tous les niveaux, les expériences d'enseignement à partager, les programmes des études de langues, la formation

---

<sup>1</sup> Rédactrices en chef de *Synergies Pays Scandinaves* sont Merete Birkelund, maître de conférences à l'Université d'Aarhus et l'auteur de cet article. Merete Birkelund a remplacé en août 2009 Dorte Fristrup, inspectrice de français au Ministère de l'Éducation au Danemark.

des enseignants, la recherche en acquisition. Les grandes thématiques générales traitées par *Synergies Pays Scandinaves* jusqu'à ce jour sont la constitution des programmes d'études, le rôle de la grammaire et de la description linguistique, la didactique et la recherche en acquisition<sup>2</sup>.

### 3.1 Thématique générale 1 : études de langue et de culture

Pour développer l'enseignement des langues, il faut s'intéresser aux programmes proposés: le contenu ne semble pas toujours très clair ni pour les enseignants, en dehors de leur propre discipline, ni pour les étudiants. Le thème du curriculum est central pour *Synergies Pays Scandinaves*: les études des langues modernes à l'université ne comportent plus tout à fait les mêmes disciplines et ne visent plus à développer tout à fait les mêmes compétences qu'il y a vingt ou trente ans; de plus, la distribution et le poids des différents éléments varient selon les départements. Les différentes théories et les différents domaines de recherche sont appréhendés sous des formes disparates qu'il s'agisse de l'apprentissage de la langue, de la linguistique et des belles-lettres. Depuis de nombreuses années, les programmes font l'objet de débats; quel est le rôle des différents éléments dont les uns sont dits de *contenu* (littérature, société, histoire et connaissances en linguistique), les autres de *langue*, concernant les compétences orales et écrites. Avec la montée de la linguistique et des sciences littéraires, les études de langue ont souffert d'une séparation quelquefois très explicite entre langue et contenu (Andersen 2003), alors que l'enseignement des compétences orales et écrites a été effectué sans beaucoup de fondement dans la recherche de l'acquisition (Andersen 2010). La collaboration entre les différents piliers traditionnels de la philologie ou des études de langues, des littératures et des cultures varie beaucoup. Ainsi, la structure, le contenu et l'objectif des programmes d'études du français constituent un sujet important. La discussion de savoir si les études de français ont pour but principal la communication, les connaissances culturelles et interculturelles ou la réflexion personnelle, est plus pertinente que jamais (Boisen 2007; Jørgensen 2008). Quelle est la mission des études des langues dans un monde globalisé?

<sup>2</sup> Dans ce chapitre figurent des exemples illustratifs d'articles, mais pas tous les articles des quatre numéros de *Synergies Pays Scandinaves* parus jusqu'ici.

En ce qui concerne les programmes de l'école primaire et du lycée, la place de la culture dans l'enseignement du français varie et change (Guðjónsdóttir 2006), ainsi que le font les types de sujets et la possibilité et la volonté de collaboration avec d'autres matières à l'école. Une question essentielle liée à cette thématique est celle qui intéresse le rôle des réformes des programmes pour l'enseignant des langues, et leur rapport avec les principes de l'approche du *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*. Quel est le rôle des politiques et des réformes dans l'élaboration des manuels et la formation des enseignants de français, non seulement en didactique, mais également en langue et en civilisation?

### 3.2 Thématique générale 2: grammaires et grammaire

La grammaire a toujours joué un rôle important dans l'enseignement du français en Scandinavie; elle reste un élément incontournable de l'enseignement du français langue étrangère. La thématique générale de la revue, impose de s'intéresser non seulement au rôle de la grammaire par rapport à l'acquisition, mais aussi aux différents points de vue des grammaires, à diverses visions modernes du langage et de son fonctionnement. Ainsi sont présentés dans les numéros parus jusqu'ici des réflexions et des fondements méthodologiques et théoriques sur lesquels reposent de nouvelles grammaires françaises, les niveaux d'analyse et de description, de la morphologie et la syntaxe en passant par des explications sémantiques et pragmatiques pour arriver aux textes et dialogues (Helland 2007; Nølke 2008). Sont intégrées également des analyses de l'acquisition d'éléments spécifiques de la grammaire française, par exemple le subjonctif (Sundberg 2007) ou les marqueurs d'infinitif, importants pour la vision, la compréhension et l'acquisition du français langue étrangère, de même que des réflexions sur le rapport entre la langue et la culture dans l'interaction verbale et le besoin de correction des fautes dans une vision progressive par rapport à l'acquisition. Un autre sujet essentiel est celui de la place de la grammaire et de son usage dans l'enseignement par rapport aux objectifs définis ou non de l'enseignement.

### 3.3 Thématique générale 3: didactique, méthodes d'enseignement

La didactique et les méthodes d'enseignement constituent un centre d'intérêt important pour une revue de didactologie: la présentation de méthodes, d'hypothèses ou de principes pour l'enseignement, les comptes-rendus d'expériences pédagogiques, l'emploi de matériaux novateurs ou spéciaux pour l'enseignement. Le français peut être enseigné de manières créatives et ludiques, par le théâtre ou par les films (Ferdjioui 2007). L'intégration des technologies, des media, du t'chat (Norén 2006), la collaboration avec d'autres matières, l'interaction entre les élèves pour faciliter les buts de l'enseignement à différents niveaux, sont des thèmes qui sont partagés par les enseignants à tous les niveaux et qui peuvent être développés, discutés et mis en rapport avec les théories de l'acquisition, de la langue et de la culture. La didactique des langues est un domaine de pratique et de recherche multidisciplinaire.

### 3.4 Thématique générale 4: recherche en acquisition

Pour le développement d'une didactique du français et pour créer un cadre permettant de faire évoluer l'enseignement du français, plusieurs domaines scientifiques sont concernés, mais peut-être surtout la recherche en acquisition des langues qui nous permet de réfléchir, d'agir pour faciliter autant que possible l'acquisition des langues étrangères. Cette recherche constitue ainsi forcément un domaine privilégié qui mérite une attention particulière dans la revue. Ainsi ont été présentées au cours des trois premiers numéros des thématiques telles que le rôle des connaissances métalinguistiques des apprenants de français langue étrangère (Ringquist 2006), la reconnaissance des mots dans la parole continue en L2 (Hedevang 2006), l'acquisition et la reconnaissance des mots et des sons (Hedevang 2008), l'acquisition du subjonctif (Platner 2008), le rôle de l'âge des apprenants (Markowski 2008).

#### 3.4.1 *Le rôle des jeunes: mémoires de maîtrise en didactique du français*

Dans chaque numéro, une rubrique est consacrée à la présentation de mémoires de maîtrise des universités scandinaves en didactique du français ou en rapport avec l'enseignement du français. Les étudiants en français

sont cordialement invités à partager leurs réflexions et les résultats de leurs études, notamment de leurs mémoires ou thèses. Selon notre expérience, les étudiants s'intéressent vivement aux méthodes d'enseignement, à l'acquisition et à la place de la culture, des textes ou de la grammaire à différents stades d'acquisition.

Il nous semble que tous les articles témoignent de la richesse et du renouvellement didactologiques qui caractérisent depuis quelques années déjà l'enseignement des langues étrangères dans les pays scandinaves. On ne peut que se réjouir et s'enthousiasmer de l'innovation et de la créativité des études et recherches en didactologie et dans l'enseignement des langues étrangères à une époque où, précisément, la diversité des langues enseignées semble menacée.

#### 4 Un numéro thématique sur la production verbale écrite

Le numéro 5 de *Synergies Pays Scandinaves*, qui paraîtra en 2010, sera le premier numéro thématique de la revue, dédié aux «approches pluridisciplinaires de la PVE en langue française de France et d'ailleurs». Ce numéro est coordonné par Christophe Leblay (Université de Jyväskylä) et de l'auteur de cet article, et traite la question de la production verbale écrite qui a été analysée de manières différentes par la didactique, la génétique, la linguistique ou la psychologie cognitive, le plus souvent indépendamment l'une de l'autre. Récemment cependant, plusieurs points ont déjà fait l'objet d'une attention particulière visant à rendre les frontières entre ces disciplines moins imperméables et à transgresser les frontières disciplinaires en faisant collaborer les spécialistes, ce qui est bien dans la vision de la revue.

Ce numéro thématique de *Synergies Pays Scandinaves* aura donc pour objectif d'apporter des éléments nouveaux sur le fonctionnement de la production verbale écrite dans une perspective pluridisciplinaire forte. Les articles pourront traiter d'unités de traitement pertinentes pour le processus scriptural, du fonctionnement du processus rédactionnel en langue maternelle, en langue étrangère ou selon le genre textuel, des innovations technologiques (logiciels de traitement de texte, tablettes graphiques, capteurs de mouve-

ments oculaires) et des possibilités de partage entre le chercheur et le didacticien. Une partie des articles portera sur l'enseignement du français écrit comme langue étrangère, en Scandinavie, fidèle à l'esprit de la revue, une partie de ce cinquième numéro sera toujours réservée à des travaux d'étudiants (présentation de résultats de mémoires de maîtrise).

## 5 Le besoin d'une revue

Il existe des revues plus générales dans le domaine de l'enseignement des langues; au Danemark la revue *Sprogforum* est éditée par l'École Universitaire Pédagogique (Université d'Aarhus) alors que deux autres revues, également en langue danoise, sont destinées aux enseignants de langue au primaire, *Sproglæreren* et *PS Sprog*. Ces revues couvrent toutes les langues. D'autres revues couvrent le français, comme au Danemark *Fransk Nyt*, en Suède *Fransklärar Bulletinen*, les deux étant les revues de l'Association des Professeurs de français et s'adressant – en français et en langue maternelle du pays – presque uniquement aux enseignants de lycée. Le besoin d'une revue en français sur l'enseignement du français dans des pays qui partagent une certaine approche et une tradition quant à la linguistique et à l'enseignement des langues étrangères – comme à l'enseignement tout court – semble évident.

## 6 Invitation à partager et à participer

Une revue comme *Synergies Pays Scandinaves* ne pourrait pas exister sans le milieu scientifique et didactique vivant et amical qui continue à exister en Scandinavie, mais aussi dans le monde entier autour des revues *Synergies*. Nous participons à un mouvement transculturel qui implique des contributions d'auteurs d'articles et de rédacteurs du monde entier, avec les approches à la langue, à la culture et à l'enseignement bien différentes et quelquefois quasiment opposées. Le présent article est une invitation aux lecteurs de faire partie de ce mouvement mondial par une adhésion à *Synergies*, en souscrivant un abonnement et mieux encore en nous adressant vos



réflexions, vos recherches, vos expériences sur l'acquisition, l'enseignement ou la théorie du français, par un article destiné à *Synergies Pays Scandinaves*.

Nous tenons à remercier tous nos collègues danois, suédois, norvégiens, islandais, finlandais, polonais, anglais et français qui ont jusqu'ici, d'une même voix et sans hésiter, consenti à contribuer à la revue par des articles de haut niveau, articles de recherches ou articles de témoignages à partager. Ensemble, nous avons fait un grand pas en avant pour partager les connaissances et les expériences de l'enseignement du français dans la totalité du système d'éducation dans les pays scandinaves. Tous ces chercheurs et enseignants qui se dévouent pour faire vivre la langue et la culture d'autres pays, et ainsi participent à l'enrichissement de notre culture et de notre système éducatif: ce sont eux qui constituent la force de cette revue. Nous ne saurions assez les remercier:

*Frédéric Rauser, Jean-Claude Beacco, Johanna Panthier, Jóhanna Björk Guðjónsdóttir, Turid Henriksen, Christian Puren, Jacques Cortés, Coco Norén, Serge Pouts-Lajus, Sigríður Anna Guðbrandsdóttir, Eva Larsson Ringqvist, Lise Hedevang, Jørn Boisen, Nina Hauge Jensen, Myriam Ferdjoui, Eva Westin, Hans-Petter Helland, Ann-Kari Sundberg, Elisabeth Østergaard, Ulla Pedersen, Winnie Gaarde, Maj-Britt Mosbæk Fløjstrup, Rikke Thea Fabricius, Valérie Drake, Jean-Georges Plathner, Grzegorz Markowski, Henning Nølke, Jean-Michel Kalmbach, Julie A. Lawton et Maj-Britt Mosegaard Hansen, Turid Henriksen, Steen Bille Jørgensen, Randi Sneskov, Sébastien Doubinsky.*

Il faut remercier également tous ceux qui nous ont aidées et encouragées dans le projet de continuer le travail pour une revue française sur la scène scandinave: le président de GERFLINT, Jacques Cortès, professeur émérite de l'Université de Rouen; le comité scientifique de *Synergies Pays Scandinaves* (Lise Hedevang, Hans Petter Helland, Anne Jensen, Turid Henriksen, Eva Larsson-Ringquist, Coco Norén, Suzanne Schlyter, Outi Merisalo); le président d'honneur de *Synergies Pays Scandinaves*, Henning Nølke; l'Ambassade de France à Copenhague et désormais aussi l'Ambassade de France à Stockholm; les départements de français de l'Université d'Aarhus et de Roskilde; le Fond de Recherches de l'Université d'Aarhus et l'Association des professeurs de français au Danemark, de leur soutien financier qui reste fondamental pour la revue.

Nous espérons, dans les prochains numéros de *Synergies Pays Scandi-*

*naves*, pouvoir continuer toutes les belles discussions sur la langue, la culture, les formations et les programmes de langues dans un monde qui bouge et qui change, au niveau culturel et linguistique, car il semble que même les citoyens les plus mondialisés continuent à communiquer dans d'autres langues que l'anglais ou le chinois.

## Références

- Andersen, Hanne Leth et Dorte Fristrup (2006). *Ouvertures didactologiques, Synergies Pays Scandinaves 1*. Århus: Systime/Gerflint.
- Andersen, Hanne Leth et Dorte Fristrup (2007). *Grammaire, langue et culture, Synergies Pays Scandinaves 2*. Århus: Gerflint.
- Andersen, Hanne Leth et Dorte Fristrup (2008). *La langue au(x) programmes, Synergies Pays Scandinaves 3*. Århus: Gerflint.
- Andersen, Hanne Leth et Dorte Fristrup (2009). *Langue et culture, Synergies Pays Scandinaves 4*. Århus: Gerflint.
- Andersen, Hanne Leth (2003). «Modern Language Studies in Current Educational Planning», in *Changing Philologies : Contributions to the Redefinition of Foreign Language Studies in the Age of Globalisation*, éd. Hans Lauge Hansen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 41–50.
- Andersen, Hanne Leth (2010). «Mundtlig sprogfærdighed i tysk og fransk: et oplagt udviklingsområde», *Sprogforum*, Aarhus Universitetsforlag, 41–47.
- Boisen, Jørn (2007). «Enseigner en français au Danemark – Essai sur le bon usage de l'enseignement de la langue et de la culture», *Synergies Pays Scandinaves 2*, 13–21.
- Ferdjioui, Myriam (2007). «Le français au service du théâtre», *Synergies Pays Scandinaves 2*, 26–35.
- Guðjónsdóttir, Jóhanna Björk (2006). «Le baccalauréat en Islande : projet de restructuration et ses effets sur l'enseignement du français langue étrangère», *Synergies Pays Scandinaves 1*, 37–47.
- Hedevang, Lise (2006). «La reconnaissance des mots dans la parole continue en L2 : processus, facteurs et problèmes», *Synergies Pays Scandinaves 1*. Århus: Systime/Gerflint (114–131).
- Hedevang, Lise (2008). «Les mots et les sons : Acquisition et reconnaissance en (français) langue seconde», *Synergies Pays Scandinaves 3*, 15–26.

- 
- Helland, Hans Petter (2007). «Pour une nouvelle grammaire du français», *Synergies Pays Scandinaves* 2, 49–63.
- Jørgensen, Steen Bille (2008). «Lettres vivantes», *Synergies Pays Scandinaves* 3, 103–112.
- Markowski, Grzegorz (2008). «L'influence de l'âge des jeunes apprenants sur leur attitude envers le processus d'apprentissage de la langue étrangère», *Synergies Pays Scandinaves* 3, 45–50.
- Norén, Coco (2006). «Réflexions sur le t'chat comme moyen d'acquisition du FLE», *Synergies Pays Scandinaves* 1, 81–91.
- Nølke, Henning (2008). «La genèse d'un nouveau manuel de grammaire française : Visions, travail, résultat», *Synergies Pays Scandinaves* 3, 53–61.
- Platner, Jean-Georges (2008). «La conscientisation dans la classe de français avec l'exemple du subjonctif», *Synergies Pays Scandinaves* 3, 27–44.
- Ringquist, Eva Larsson (2006). «Le développement des connaissances métalinguistiques des apprenants de français langue étrangère», *Synergies Pays Scandinaves* 1, 100–113.
- Sundberg, Ann-Kari (2007). «Le subjonctif – un 'phénomène autre' dans la classe de français langue étrangère», *Synergies Pays Scandinaves* 2, 70–84.

# Etude de genre, étude du premier paragraphe du Mot du président de Rapports annuels

André Avias  
Centre d'études supérieures d'Østfold  
andre.avias@hiof.no

## 1 Introduction

Le premier paragraphe d'un texte pris dans un genre factuel professionnel, comme ici pour le Mot du président dans le Rapport annuel (ci-après MdP et RA), fonctionne souvent comme une introduction avec indication du plan dans ce qui va suivre. Les RA qui ont une fonction pragmatique de représentation et d'image de l'entreprise et de sa direction, sont pour cette raison le plus souvent des documents de qualité. Le MdP qui lui communique surtout l'image du P-d.g est un texte bien écrit et travaillé dans la majorité des cas. Il suit et respecte pour cela certaines règles d'écriture comme nous l'avons vu pour le RA de l'Oréal<sup>1</sup>.

Notre idée dans ce travail est de penser que nous allons donc de façon générale retrouver dans le premier paragraphe-introduction une présentation des topiques présents dans les *étapes rhétoriques*<sup>2</sup> du texte. A partir d'une liste que nous allons introduire ci-dessous, nous souhaitons rechercher dans nos textes et leur premier paragraphe la présence de ces étapes rhétoriques (*moves*).

---

<sup>1</sup> Publié dans les actes du XVI<sup>e</sup> Congrès des Romanistes scandinaves à l'université de Roskilde: <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/KFL/KFL11-Avias/>

<sup>2</sup> Traduction que nous choisirons pour le terme anglais *moves*.

## 2 Définitions et contexte

Cette recherche se place dans le contexte des travaux de Swales et Bhatia ; voici donc quelques définitions importantes que nous utilisons dans notre réflexion. En premier lieu ce sont celles de *communauté discursive*, d'*intention communicative* et d'*étapes rhétoriques*. Nous introduirons ensuite les propositions de Nickerson et De Groot qui seront le point de départ de notre analyse.

Communauté discursive: Tout texte reconnu par une certaine communauté comme faisant partie d'un genre spécifique (un événement);  
L'intention communicative, l'identification de *moves* qui structurent le genre et les stratégies rhétoriques pour leur réalisation linguistique;  
Une étape (move) est un segment de texte qui est formé ou déterminé par une fonction communicative spécifique (subdivision en *steps*) [dénommée chez Hasan 'element'; et chez Martin 'stage']

C. Nickerson et E De Groot dans un article intéressant récemment paru (in *Genre Variation in Business Letters*, Lang 2005: 325–346) effectuent une analyse du genre le MdP dans le RA en le considérant comme un sous-genre au genre de la lettre commerciale (Corpus anglais et hollandais). Leur étude se place dans une tradition qui suit les travaux de Swales et Bhatia. Elles proposent la structure du genre suivante en considérant un certain nombre d'étapes (*moves*) :

- context: background information over the past year
- financial performance past year: details on the corporation's financial performance over the past year
- financial performance future: the future financial health and aims of the company
- operations: details on operational performance over the past year
- strategy: details on corporate strategy in general and in the future
- credentials: about leadership, workforce and social responsibility

Elles indiquent aussi qu'à ces six étapes peuvent s'ajouter, comme dans une lettre, une salutation et une signature. A partir de cette hypothèse nous allons analyser nos textes et les comparer à ce modèle, en nous limitant, dans

un premier temps donc, aux premiers paragraphes<sup>3</sup>.

Dans un autre article présent dans le même ouvrage : *Letters to Shareholders and Chairman's Statements : Textual Variability and Generic Integrity*, de G. Garzone (op. cit.), est indiqué le rôle présumé jouer par le premier paragraphe qui serait celui d' "exprimer un jugement général sur l'année écoulée" (p. 195, ma traduction).

Ce type de texte peut sans doute être considéré comme de type argumentatif, au minimum à orientation argumentative car il s'agit d'y défendre un bilan. L'ordre des arguments n'y est donc pas forcément ni anodin ni laissé au hasard. En règle générale, dans un texte qui se veut médiatique et qui se trouve donc être médiatisé, on placera en premier les arguments de poids qui pour une raison ou une autre, et dans l'esprit de l'auteur, doivent être placés en première position. Notons encore que cette partie introductive préfigure souvent aussi déjà de la conclusion à venir, si conclusion il y a. Nous allons donc effectuer la recherche des premiers topiques présents dans le premier (ou les deux premiers parfois) paragraphe de chaque texte choisi.

### 3 Du texte aux étapes rhétoriques

Nous choisissons de nous limiter ici aux premiers paragraphes pour vérifier certaines hypothèses que nous faisons sur leur rôle d'introduction des topiques principaux du MdP. En effet, nous pensons que tout texte non fictionnel d'une certaine qualité introduit en son début les topiques et points de vue développés ensuite. Ceci n'est pas une règle fixe toujours suivie mais correspond à un certain canon d'écriture, à un style de communication très fréquent car il représente une recherche de qualité, de clarté et d'efficacité. Cette hypothèse a été étudiée et démontrée dans un travail précédent sur le rapport de l'Oréal (voir note 1). Nous verrons toutefois ici-même que les variations sont nombreuses.

Nous choisissons d'étudier le ou les deux premiers paragraphes là où cela sera nécessaire pour retrouver une structure du genre. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que cette partie introductrice du plan de texte peut avoir

<sup>3</sup> Nous n'allons pas discuter ici la question du genre, et de l'appartenance ou non au genre épistolaire. Notre sujet est centré sur les étapes rhétoriques.

une longueur variable, allant de la simple phrase jusqu'à couvrir deux paragraphes, ceci étant sans doute lié aussi à la longueur même du MdP, certains pouvant être très courts. A partir de l'analyse des premiers paragraphes de dix MdP de mon corpus nous allons établir un tableau synthétique récapitulatif qui nous permettra finalement de tirer quelques conclusions. Notre travail se limitera ici à un découpage en propositions et étapes qui nous permettra de dévoiler leur contenu sémantique et leur fonction pragmatique.

## 4 Textes analysés

Les paragraphes analysés font partie de dix RA choisis sur une base assez simple qui était de réunir des sociétés françaises cotées en bourse et de taille internationale et venant de branches variées. Les sociétés sont les suivantes, dans leur ordre d'apparition : L'Oréal, Michelin, Renault, Dassault, Lafarge, Carrefour, Pinault, Axa, Danone et Total. L'Oréal est placée en première position car nous l'avons étudiée précédemment de façon détaillée<sup>4</sup> et nous l'utilisons en partie comme modèle d'analyse.

## 5 Analyse

Ci-dessous nous allons présenter cinq cas et non l'ensemble de notre corpus. Les résultats d'une première analyse d'ensemble seront toutefois synthétisés dans un tableau (Cf. le point no. 5).

*Paragraphes étudiés de chaque texte:*

*L'Oréal 2001:*

Etape0 [*De la croissance qui dure à la croissance durable*]

Etape1 [p1 [Les nombreux succès des produits] p2 [et la forte dynamique de la croissance internationale] p3 ont compensé les perturbations dues à la dégradation de la conjoncture mondiale] p4 [et aux événements tragiques du 11 septembre.]]

<sup>4</sup> Cf. note 1.

Etape2[p1 [La forte croissance interne,] p2 [la rapide intégration des acquisitions] p3 [et une nouvelle amélioration des marges ont permis] p4 [de réaliser une très belle année 2001.]]

Etape 0: Titre

Etape 1: Contexte

p1: Nombreux succès

p2: Croissance internationale

p3: Compensation de la dégradation conjoncturelle

p4: le 11 septembre

Etape 2: Résultats

p1: Croissance interne

p2: Acquisitions

p3: Amélioration des marges

p4: Résultat: bonne année 2001

## Commentaires

Nous avons ici surtout une introduction des bons résultats obtenus par la société en 2001. Après la présentation du contexte économique et une conjoncture mauvaise (étape 1), les bons résultats de l'année sont expliqués. L'auteur présente de façon rapide dans ce premier paragraphe d'introduction-conclusion tous les topiques principaux qui seront repris et développés par la suite.

### *Michelin 2002: Le message d'Edouard Michelin*

Etape0 [*Madame, Monsieur, Cher Actionnaire*]

Etape1 [p1 [Tenir le cap !... A bonne vitesse !...Telle était notre ambition en 2002.]

p2 [Croissance ciblée. Gestion rigoureuse de nos actifs. Réduction de la dette. Tout en poursuivant des investissements pour soutenir l'avenir.] p3 [Nous avons annoncé pour 2002 une progression de notre marge opérationnelle. Avec un résultat de 7,8 %, en hausse de 1,2 point, nous avons tenu l'objectif.] p4 [Cette performance est le fruit d'un travail méthodique et pragmatique de nos équipes; un travail de fond engagé depuis plusieurs années.]

Etape2 [p1 [Je souhaite insister aussi sur le fait que ces bonnes performances



ont été obtenues sans oublier les mesures de gestion prudente et de maîtrise des risques] p2[qui ont toujours accompagné le développement de Michelin.]

Etape0: Prise de contact

Etape1: Objectifs, stratégie et résultats

p1: Rappel des objectifs (forme orale)

p2: Stratégie choisie

p3: Objectif-prévision-résultat

p4: Résultat du travail

Etape2: Stratégie maison Michelin

p1: Gestion prudente

p2: à la Michelin

## Commentaires

Ce message est écrit dans un style oral. C'est un discours qui de plus se veut dynamique et volontariste. Il y a plusieurs signes qui le soulignent: les interjections, les expressions courtes, les phrases incomplètes, l'emploi de «Je souhaite». Nul doute qu'il doit être lu à haute voix, et sans doute devant l'assemblée des actionnaires. Cela lui donne un style original et différent des autres MdP.

Il comporte une forme de politesse de prise de contact que les autres n'ont pas. Ensuite sont indiqués les objectifs pour 2002 et le fait de les avoir atteints. Puis est rappelée la stratégie – ou une partie – suivie.

### *Carrefour 2003: Message du président*

Etape0 [Au rendez-vous de la performance

**En 2003, le Groupe Carrefour a été au rendez-vous de la performance.**

Tous nos objectifs ont été atteints, voire dépassés. Nous avons en effet progressé de manière significative sur les trois priorités que nous nous étions fixées: le chiffre d'affaires, les coûts et le cash.]

Etape0 [LA HAUSSE DE NOTRE CHIFFRE D'AFFAIRES RÉSULTE D'UNE DYNAMIQUE COMMERCIALE CONDUITE PAR UNE VISION GLOBALE]

Etape1 [p0 [Comme nous l'avions prévu,] p1 [dans un contexte difficile,] p2 [marqué par les tensions internationales,] p3 [notre Groupe a bien réagi]] Etape2 [et a augmenté son chiffre d'affaires de 6 % à taux de change constants.] Etape3 [p0 [C'est le résultat d'un plan d'action global adapté à chacun de nos trois formats majeurs pour renforcer la dynamique commerciale dans chaque pays.]

Etape4 [Nous avons ainsi lancé, dans tous les hypermarchés et supermarchés en Europe, en Amérique latine et progressivement en Asie, les produits "N° 1", qui offrent des prix inférieurs à ceux du hard discount.] p2 [Le succès a été au rendez-vous et ces produits ont fait croître nos ventes en volume de manière parfois spectaculaire.]

Etapeσ: Résumé

Etape0: Le titre

Etape1: Le contexte

Etape2: Les résultats

Etape3: La stratégie

Etape4: Détails de l'activité

## Commentaires

Le MdP de Carrefour commence par un titre-conclusion qui souligne fortement les succès obtenus. L'incipit qui suit ne fait qu'étayer cette affirmation. Le premier paragraphe est précédé d'un titre et reprend l'idée du succès en la liant au thème de la stratégie. Le premier paragraphe va ensuite reprendre tous ces thèmes et les développer. Il y a un effet répétitif, presque jubilatoire, dans de telles répétitions. Le paragraphe est assez court ; en peu de mots tout est dit. On retrouve sans surprise les étapes classiques du contexte, des objectifs et de la stratégie, avec une exemplification dans ce dernier cas pour concrétiser les raisons du succès.

### *Pinault 2003: Message du président*

Etape0 [Le Groupe confirme son potentiel de développement en se concentrant sur ses activités les plus prometteuses.]

Etape1 [p1 [Dans un contexte toujours difficile,] p2 [Pinault-Printemps-Re-

doute aura enregistré en 2003 des progrès importants en matière stratégique, opérationnelle et de gouvernance.]]

Etape2 [p1 [Sur le plan stratégique, la transformation de Pinault-Printemps-Redoute en un groupe centré sur un client unique, le particulier, autour de ses deux métiers complémentaires du Luxe et de la Distribution Grand Public, s'est poursuivie à un rythme soutenu.] p2 [Le Groupe a ainsi continué à se désengager, dans les meilleures conditions, de ses activités non stratégiques de distribution professionnelle] p3 [(activité «contract» de Guilbert en mai 2003, Pinault Bois & Matériaux en juin) et de crédit à la consommation, avec la cession au Crédit Agricole d'une nouvelle tranche de 14,5 % de Finaref en décembre.] p4 [Parallèlement et conformément à ses objectifs annoncés, le Groupe s'est à nouveau renforcé au capital de Gucci Group, portant sa participation à 67,58 % à fin décembre 2003.] p6 [Malgré ce nouveau renforcement, la structure financière du Groupe est restée solide, avec un ratio d'endettement à 58 % à la fin 2003.]]

Etape0: Titre

Etape1: Le contexte

Etape2: La stratégie

## Commentaires

Dans ce MdP de Pinault l'essentiel n'est pas nommé: les résultats concrets de l'année d'exercice. Il est tentant de penser qu'ils n'ont pas été très bons. Par contre tout le paragraphe est consacré à la stratégie suivie, au désengagement d'un côté et à l'engagement renforcé de l'autre. De plus le titre le souligne bien, la focalisation se pose sur le 'potentiel' de l'entreprise, donc sur l'avenir. Le succès des objectifs atteints, indiqué en début de paragraphe, est un succès d'ordre stratégique d'application de plans établis auparavant. L'auteur joue donc un peu sur les mots en parlant de 'succès'.

### *Axa 2002: Message du président du conseil de surveillance*

Etape1[p0 [L'année 2002 aura accentué la tendance du mouvement qui s'était dessiné en 2000 et 2001:] p1 [celle de la déconnexion de l'économie réelle et des marchés.] p2 [Tandis que l'on parle de plus en plus de développement durable,] p3 [c'est-à-dire du devoir de faire en sorte que les activités présentes

---

ne nuisent pas aux activités futures mais au contraire les favorisent,] p4 [les marchés financiers s'enfoncent dans un "court termisme" de mauvais aloi.]

Etape1: Le contexte

### **Commentaires**

Ici nous avons un premier paragraphe qui n'introduit que l'aspect contextuel, c'est le seul exemple que nous avons de ce type dans notre corpus. Il y a donc un effet fort recherché par l'auteur pour sensibiliser le lecteur à la problématique du contexte et de son importance pour la situation de l'entreprise. Cela pourrait indiquer des résultats médiocres sans doute suivant d'autres résultats médiocres, voire présageant d'autres mauvais résultats pour l'avenir. Si on lit tout le MdP on relèvera qu'au dernier paragraphe il est question d'un cours en bourse malmené malgré de bons résultats et ceci du fait de mauvaises nouvelles pour l'ensemble de la branche et de la spéculation en bourse, clairement critiquée d'ailleurs.

## 6 Synthèse de l'étude

### Tableau de rappel: contenu du 1<sup>er</sup> paragraphe

Ordre linéaire proposé →

	Prise de contact	Contexte	Résultats atteints	Stratégie	Détails de l'activité	L'avenir/remerci- ts	Totaux
L'Oréal	Ø / signature	Dégradation de la conjoncture (1)	Très bonne année 2001 (2)	Ø	Ø	Ø	2
Michelin	Mme, M., cher actionnaire (0) + signature	Ø	Rappel des objectifs, indication de la marge (1)	Petite référence, et culture interne (2)	Ø	Ø	2
Renault	Ø / sign.	Transition : nouveau directeur (1)	Ø	Ø	Ø	Ø	1
Dassault	Ø / sign.	Conjoncture internationale (2)	Vente de Falcon (1) [et activité]	Ø	Ø	Ø	2
Lafarge	Ø	Conjoncture internationale (1)	Résultats en hausse (2)	Suivie avec rigueur (3)	Ø	Ø	3
Carrefour	Ø / sign.	Contexte difficile (1)	Hausse de 6% (2)	Plan d'action suivi (3)	Oui (4)	Ø	4
Pinault	Ø / sign.	Contexte difficile (1)	Ø	La transformation du Groupe (2)	Ø	Ø	2
AXA	Ø / sign.	Le court-termisme des marchés (1)	Ø	Ø	Ø	Ø	1
Danone	Ø	Ø	Une très bonne année (1)	Pas le fruit du hasard (2)	Ø	Ø	2
Total	Ø / sign.	Année favorable (1)	Très bons résultats (2)	Ambition de persévérer (3)	Ø	Ø	3
<b>Totaux</b>	1 / 8	8	7	6	1	0	22

## 6.1 Explication et synthèse générale

Le tableau proposé a été établi de la façon suivante: nous avons repris dans chaque colonne une étape à partir de notre analyse et des résultats obtenus. Nous les avons placés dans un ordre chronologique qui nous paraît être le plus courant et qui correspond assez bien à l'ordre de la liste proposée. Pour chaque société nous avons donc relevé les résultats de notre analyse; nous ajoutons aussi entre parenthèses la place qu'elles ont réellement dans chaque texte. Toutefois nous indiquons une position zéro pour les titres et formulation d'adresse qui forcément seront toujours en début de texte. Nous avons totalisé ci-dessous la fréquence des différentes occurrences et noté aussi leur place ou position textuelle:

Tableau 2

Liste Nickerson / De Groot	Ma liste/traduction	Fréquence	Place
Context	Contexte	8	1 (x 7)
Financial performance last year	Résultats de l'exercice	7	2 (x 4)
Financial performance future	L'avenir	0	-
Operations (details)	Détails d'activités	1	4 (x 1)
Strategy	Stratégie	6	3 (x 3)
Credentials	Remerciements	0	-
----	----	----	----
+ Salutation and Signature	Prise de contact (début et fin)	1 (et 8)	-

Nous constatons que de par leur nombre, les topiques du *contexte* (8) et des *résultats* atteints (7) sont les plus représentés, ce qui ne surprend guère. Apparaissent ensuite la *stratégie* (5) et la *prise de contact* (4 titres et 1 adresse). Par contre *l'avenir* ou les *objectifs visés* sont absents de ce paragraphe. Bien qu'ils ne soient pas présents sous forme d'appel dans un plan de texte, il semble assez probable qu'ils seront bien souvent présents dans la suite du texte. La conséquence aussi de ce résultat est la prise en considération que comme aucune *étape* n'est toujours présente dans le premier paragraphe, aucune d'elles n'est réellement obligatoire. Finalement, ce sont certainement les différences entre les MdP qui sont les plus intéressantes à analyser, et la question serait bien sûr, pourquoi de telles différences.

Les *étapes* proposées sont sans doute un filet trop grossier pour pouvoir récolter ou expliciter tous les topiques présents dans nos premiers paragraphes, ceci est le cas de notre exemple de départ L'Oréal. Ceci peut être une indication des limites du modèle proposé.

Cependant nous pouvons constater que nous retrouvons bien les *étapes* de notre liste de départ, même si nous avons choisi des appellations légèrement différentes du fait du changement de langue. Ce que nous constatons encore une fois c'est que les *étapes* correspondent à une structuration de ce que l'on pourrait aussi appeler des *macro-topiques* introduits linéairement dans le texte, c'est-à-dire que dans cette partie introductrice sont introduits et dénommés de façon générale les topiques importants qui seront repris et développés par la suite.

Les différences de fréquences d'apparition entre les deux listes tiennent bien sûr au fait que je n'ai, dans ce travail, qu'étudié les premiers paragraphes et pas la totalité des textes. Les *étapes* proposées nous semblent absolument correctes, cependant leur apparition peut se faire à des places variables. Leur liste peut en effet laisser supposer que chaque *étape* apparaît de façon indépendante et étayée. Ceci n'est pas le cas car bien sûr chaque situation est unique et chaque MdP présente une information avec une orientation argumentative locale, c'est-à-dire variable et adaptée à une logique interne choisie par l'auteur du MdP.

On constatera encore que mis à part deux cas, pour toutes les autres sociétés l'ordre d'apparition des *étapes* est respecté. Les deux sociétés en question que sont Dassault et L'Oréal ont connu de très bons résultats financiers et construisent leur argumentation de ce succès à partir de la situation conjoncturelle qui d'ailleurs est diamétralement opposée: positive pour l'un (Dassault) et négative pour l'autre. De plus, ces deux sociétés sont sans doute des cas à part tellement elles semblent être au dessus du marché, pour Dassault ou le survolant avec aisance pour L'Oréal.

## 7 En guise de conclusion

Nous pouvons constater que l'ordre le plus courant des étapes rhétoriques dans le premier paragraphe est le suivant : *contexte*, *résultats*, *stratégie* (+ *détails* parfois). Dans notre corpus nous avons deux cas avec seulement les étapes *résultats* et *stratégie*. Puis apparaît un bouquet de cas uniques avec chacun une configuration différente, comme Carrefour où on retrouve les 4 éléments, AXA où on n'en a qu'un (le contexte), Dassault où les résultats arrivent avant le contexte et un cas tout à fait à part : Renault (du fait d'une nouvelle direction).

## Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (1999). *Linguistique textuelle, des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan Université.
- Avias, André (2005). «Analyse compositionnelle : découpage propositionnel, analyse polyphonique, étude d'un ca : L'Oréal – analyse du message du P-d.g., 2001», <http://www.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/KFL/KFL11-Avias/>, XVI<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves, Roskilde Universitet.
- Swales, John (1990). *Genre Analysis – English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bhatia, Vijay K. (1993). *Analysing Genre : Language Use in Professional Settings*. London: Longman.
- Garzone, Giuliana (2005). «Letters to Shareholders and Chairman's Statements : Textual Variability and Generic Integrity», in : *Genre Variation in Business Letters*, eds. P. Gillaerts & M. Gotti. Bern: Peter Lang, LI24.
- Nickerson Catherine et Elizabeth De Groot (2005). «The Business Letter Genre in Annual General Report», in: *Genre Variation in Business Letters*, eds. P. Gillaerts & M. Gotti. Bern: Peter Lang, LI24.
- Paltridge, Brian (1994). «Genre Analysis and the Identification of Textual Boundaries», in: *Applied Linguistics* 1994 15(3). Oxford University Press, 288–299.



# L'énigme du tutoiement et du vouvoiement en ancien français, l'exemple de quelques chansons de geste

Mari Bacquin  
Université de Lund  
mari.bacquin@rom.lu.se

## 1 Les apostrophes, limites et considérations théoriques

Quand on lit des textes en ancien français on s'aperçoit de la diversité des emplois des deux formes de pronom dans les apostrophes, le *tu* et le *vous*, et on peut bien souvent être frappé par l'apparente inconséquence qui règne dans ce domaine. Il n'est en effet pas rare de voir un personnage s'adresser à un autre tantôt en le tutoyant, tantôt en le vouvoyant et cela parfois au sein d'une même phrase! Cet usage semble se rencontrer dans toutes les couches sociales, et dans tous les genres: les romans, les chansons de geste, les fabliaux et les œuvres théâtrales. Les grammairiens de l'ancienne langue qui se sont penchés sur le problème ont donc souvent fini par dire que les deux formes semblent interchangeable, sans nuance particulière. Lucien Foulet constate que «ces variations semblent se produire absolument au hasard; les circonstances n'y sont pour rien», mais il finit tout de même par émettre l'hypothèse qu'il s'agit de «l'écho d'un usage populaire qui reste à déterminer»<sup>1</sup>. Nous relèverons ce défi ici, du moins partiellement, en nous penchant sur l'emploi de l'apostrophe dans un certain nombre de chansons de geste. Qu'on ne s'attende pas à trouver des règles incontestables de cet usage, mais à une tentative de déterminer s'il y a des tendances dans ce domaine et, dans ce cas, comment les interpréter.

Plusieurs savants ont été confrontés à la problématique des alternances entre tutoiement et vouvoiement à travers les éditions et les traductions qui

---

<sup>1</sup> *Petite Syntaxe de l'ancien français*. (1930) 3<sup>e</sup> ed. revue, Paris: Champion, p. 199.

ont été faites dans des genres divers. À titre d'exemple, Albert Henry, dans sa traduction du *Jeu de saint Nicolas*, choisit de garder le mélange des deux formes d'adresse, ressentant probablement que cela pouvait avoir une certaine importance pour l'auteur et le public de l'époque<sup>2</sup>. La tendance actuelle qui veut qu'on s'en tienne à un seul et même choix pour une personne donnée dans la plupart des cas n'avait pas forcément une pertinence dans l'ancienne langue, et il serait dommage de risquer de supprimer une subtilité sous prétexte qu'elle n'existe plus aujourd'hui.

Nous avons délimité notre domaine de recherche pour cette étude à quelques chansons de geste de la première génération. Il est toujours délicat de se restreindre à un seul genre pour la pertinence de l'analyse, mais la nature orale des chansons de geste et la quantité de dialogues qu'on y trouve font d'elles un choix intéressant. De plus, la matière que les gestes peuvent fournir donne une image diversifiée de la société de cette époque à travers les situations différentes, les groupes sociaux divers et parfois même des cultures diverses qu'elles évoquent. Étant donné qu'il s'agit de textes en vers, il faut garder en mémoire que des considérations métriques ont pu déterminer l'auteur (ou le copiste) dans le choix des alternances et des habitudes langagières au profit d'une plus grande poétisation. C'est un élément commun à un certain nombre de textes de cette époque, et ne concerne pas, bien entendu, uniquement les chansons de geste, et comme toujours dans le domaine de l'interprétation textuelle des anciens textes, il reste possible que les scribes aient pu changer les alternances initiales des manuscrits recopiés, et que de ce fait les formules ne se ressemblent plus d'un manuscrit à un autre. Afin de ne pas tomber dans le piège des généralisations hâtives, nous avons pris le soin de consulter parallèlement des transcriptions différentes, tout en pensant que si l'on part de l'idée que la langue littéraire reflète une certaine réalité historique et psychologique du contexte dans lequel elle est conçue, chaque texte et même chaque variante apportent leur propre témoignage dans une question donnée. Tout témoignage est donc intéressant à relever. Les chansons que nous avons choisi d'analyser sont les suivantes: *La Chan-*

---

<sup>2</sup> «Après plusieurs essais de transpositions totales en français moderne, j'ai gardé les alternances *tu – vous* que l'on trouve en plusieurs endroits du dialogue», *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*. (1981) Bruxelles, p. 125.

*son de Roland*<sup>3</sup>, *Le Couronnement de Louis*<sup>4</sup>, *La Chanson de Guillaume*<sup>5</sup>, *Le Charroi de Nîmes*<sup>6</sup> et *La Prise d'Orange*<sup>7</sup>. Elles ont été choisies en fonction de leurs dates de composition, qui sont relativement homogènes et qui ne dépassent pour aucune des cinq le milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Beaucoup de sociétés sont caractérisées par un système de distinction sociale entre les individus qui les composent, et pendant la période qui nous concerne, c'est la hiérarchie féodale qui forme le cadre référentiel. Les hommes et les femmes dans la société médiévale sont répartis selon leurs rôles et leurs liens dans une organisation de subordination interne qu'on devrait pouvoir apercevoir dans la littérature. Même si la fiction n'est que le reflet d'une réalité supposée qu'il nous est difficile d'appréhender du fait de la distance temporelle qui nous en sépare, c'est tout de même elle qui peut nous fournir une matière de réflexion dans ce domaine.

## 2 Les origines du *vous* de politesse

Pour commencer, nous savons que le tutoiement était de mise en latin, quelle que soit la condition sociale des interlocuteurs. On voit en effet dans les textes latins qu'on tutoyait l'empereur Auguste (63 av. JC–14 ap. JC), malgré le début du culte impérial qui a été instauré à son époque. Le linguiste danois C. Nyrop soutient que ce n'est que dans les derniers temps de l'époque impériale que l'on trouve des dénominations telles que *vestra mansuetudo*, *vestra excellentia*, *vestra claritudo* et *vestra majestas* adressées à l'empereur<sup>8</sup>. Mais en vérité déjà chez Ovide (né en 43 av. JC) on peut trouver des traces d'un vouvoiement de politesse, et c'est alors un cas d'extrême flatterie, assez

<sup>3</sup> Éd. J. Bédier (1922) et J. Dufournet (1993). Les deux éditions ne présentent pas de différences dans le domaine du tutoiement et du vouvoiement, mais l'édition de M. Dufournet permet en plus de faire une comparaison avec la transposition en français moderne. Les références qui seront données en guise d'exemple seront tirées de cette dernière.

<sup>4</sup> Éd. Y. G. Lepage (1978) avec les variantes des mss. A, B et C et J. Frappier (1967).

<sup>5</sup> Éd. D. Mc Millan (1949-50) et F. Suard (1991).

<sup>6</sup> Éd. D. Mc Millan (1978).

<sup>7</sup> Éd. C. Régnier (1986).

<sup>8</sup> *Linguistique et histoire des mœurs*, (1934) Genève / Paris: Droz, p. 55.

inhabituelle à cette époque, de même que chez Tacite un peu plus tard dans l'histoire (55–120 ap. JC).

Il semblerait que la forme ait ensuite commencé à s'employer à la première personne. Gordiane III (empereur entre 238 et 244 de notre ère) aurait été le premier à s'être servi du *nous* de majesté qui par la suite a trouvé son correspondant dans le *vous* de politesse de façon plus générale. Il est intéressant de constater au passage que ce *nous* de majesté a ensuite changé de signification pour devenir un *nous* de modestie extrême, employé dans le contexte religieux pour souligner le peu d'importance qu'on accordait à l'individualité. On peut évoquer en guise d'exemple Grégoire de Tours au VI<sup>e</sup> siècle qui parle de lui-même comme étant *mediocritatis nostrae persona*.

La structure de la société romaine change à partir de Dioclétien (245–313 ap. JC), et une sorte de «féodalisation» commence à s'installer lentement. Le système du principat, fondé sur un principe de souveraineté relative, laisse la place à un système de dominat où l'empereur est le maître absolu. C'est probablement à partir de circonstances sociales dues à une hiérarchisation des fonctions que naît le besoin d'une distinction langagière. Cela ne veut pas dire que le tutoiement dit «patriarcal» disparaît à cette époque, mais simplement que le vouvoiement gagne du terrain. La nécessité d'une telle différenciation n'était pas utile dans l'ancien système, où selon le principe d'Auguste, l'empereur était effectivement le premier des citoyens, mais quand même un citoyen comme les autres. Les esclaves bénéficiaient à cette époque-là aussi d'un statut quasiment familial.

### 3 Du latin à la tradition littéraire française

Nous savons qu'un bon nombre des anciens textes littéraires français ont des correspondants en latin. F. Bakos montre dans une étude des années 50 que *La Passion du Christ*, datant du X<sup>e</sup> siècle, ne connaît encore aucun exemple de vouvoiement de politesse dans les passages de discours direct<sup>9</sup>. Ladite *Passion* est une paraphrase de la *Bible* et la source directe est en latin. *La Vie de saint Alexis*, un siècle plus tard, en fournit par contre des exemples

<sup>9</sup> «Contributions à l'étude des formules de politesse en ancien français. I.» (1955) in *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, V.

parlants. Les parents d'Alexis tutoient leur fils, alors que sa jeune épouse le vouvoie à quelques reprises. Il s'avère, chose intéressante, que les passages de discours direct qui présentent ce vouvoiement sont de la plume de l'auteur français et n'ont pas de correspondance dans la version latine. Cela invite à croire que l'usage français l'emporte sur la tradition stricte du latin.

Quand on arrive aux chansons de geste, on peut constater que le vouvoiement y est déjà très fréquent. C'est probablement, à en juger par les œuvres consultées, la forme d'adresse la plus courante dans le milieu noble. Le roi et les gens du milieu chevaleresque semblent donc se vouvoyer poliment. Ce qui retiendra ici notre attention ce sont donc les emplois de tutoiement qui viennent rompre cette norme apparente. Nous essayerons de voir si, de façon globale, le tutoiement correspond à une intention stylistique dans l'écriture ou s'il se produit comme on a pu le dire «absolument au hasard», les circonstances n'y étant pour rien.

#### 4 L'adresse à Dieu

Dans la hiérarchie globale, on peut constater que lorsque les protagonistes de nos chansons s'adressent à Dieu ils ont recours au tutoiement parallèlement au vouvoiement, aussi bien du côté chrétien que du côté païen. Le mélange entre les deux formes est fréquent, mais il ne s'agit là nullement d'un *tu* d'intimité, comme on pourrait le croire, mais d'un reste du *tu* patriarcal latin qui rivalise avec le système plus moderne représenté par le *vous* de politesse. La première traduction intégrale de la *Bible* montre effectivement que le tutoiement était de mise, quel que fût le statut social ou spirituel des interlocuteurs. Le vouvoiement y était employé uniquement pour désigner une pluralité. Les humains se tutoient entre eux, Dieu y tutoie les humains et ils le tutoient au retour<sup>10</sup>. Dans les chansons de geste il semble que le tutoiement soit le plus courant dans ce que l'on appelle «les prières du plus grand péril». Quand le héros se trouve dans une situation de danger extrême, et qu'il s'approche d'une mort certaine, il implore la grâce divine sous une forme assez stéréotypée, inspirée de l'Écriture et des formules bibliques.

<sup>10</sup> M. Quereuil (1988) *La Bible française au XIII<sup>e</sup> siècle. Edition critique de la Genèse*. Genève: Droz.

Guillaume parle à Dieu avant et pendant le combat contre Corsolt:

1. Glorieus peres, qui me feïstes né,  
Feïs la terre tot a ta volenté,  
Si la closis environ de la mer;  
Adam formas et puis Evain sa per;  
En paradis les en menas ester; [...] (*Le Couronnement de Louis*, v. 699–703)
2. Diex, [...] qui formastes saint Loth,  
Deffent moi, sire, que je ne muire encor. (*Le Couronnement de Louis*, v. 957–958)

*La Chanson de Guillaume* fournit des exemples semblables. Vivien est en danger sur le champ de bataille, et il invoque Dieu en lui demandant du secours:

3. Deus, veirs de gloire, qui mains en trinité,  
E en la virgne fustes regeneré,  
E en treis persones fud ton cors comandé,  
En sainte croiz te laissas, sire, pener,  
Defent moi, pere, par ta sainte bunté [...]  
Deus, ne la mente, par ta sainte bunté  
Tramettez mei, sire, Willame al curb niés; (*La Chanson de Guillaume*, v. 897–901, 905–906)

C'est alors une imitation de l'écriture sainte que de tutoyer Dieu dans ces circonstances, et non d'une manière d'être plus proche de Dieu. *Le Charroi de Nîmes* et *La Prise d'Orange* fournissent d'autres exemples semblables, et le *tu* semble l'emporter sur le *vous* dans les prières du plus grand péril.

La divinité chrétienne est par ailleurs invoquée souvent et spontanément dans la vie quotidienne. C'est une manière d'encadrer les discussions et les conflits, et ces allusions relèvent d'un schéma mental fortement marqué par une religiosité omniprésente. L'originalité dans ce domaine est rare et la fixité des formules de salutation, de vœux et de protection montre une formation commune, un cadre de référence généralisé. Les exemples de tutoiement, ou de mélanges entre *tu* et *vous*, abondent dans ce domaine et les deux formes d'adresse sont équivalentes.

Le peuple et les clercs s'adressent à Dieu en le tutoyant:

4. Saint pere, sire, secor ton champïon;  
Se il muert, male iert la retraïçon;  
En ton mostier, pour tant com nos vivon,  
N'avra mes dit ne messe ne leçon. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1062–1065)
5. Que fes-tu or, saint Pere?  
Se il muert, c'iert male destinee;  
En ton mostier n'iert mes messe chantee,  
Tant com ge vive et ge aie duree. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1086–1089)

On peut voir également que lorsque ce que l'on pourrait appeler des «voix célestes» s'adressent aux humains, c'est généralement avec le *tu* comme dans les textes religieux. C'est le cas de l'ange qui s'adresse à Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, et aussi quand saint Gabriel descend pour lui parler afin de lui donner des forces.

6. Charle, chevalche, car tei ne falt clartet!  
La flur de France a perdu, ço set Deus.  
Venger te poez de la gent criminel. (*La Chanson de Roland*, v. 2454–2456)
7. Seint Gabriel de part Deu li vint dire:  
«Carles, sumun les oz de tun emperie!  
Par force iras en terre de Bire,  
Reis Vivien si succuras en Imphe,  
A la citet que paien unt asise:  
Li chrestien te recliment e crient.» (*La Chanson de Roland*, v. 3993–3998)

## 5 L'adresse au roi

Ce type de tutoiement respectueux a ensuite pu se répandre aussi au roi, le représentant de l'ordre matériel sur terre. Le fait de tutoyer le roi devient donc une façon de l'honorer et une marque de respect à son égard. L'emploi de cette forme de politesse n'a cependant rien d'obligatoire, il est même plutôt rare, mais semble tout de même être une possibilité parallèlement au vouvoiement. Les deux formes d'adresse sont ainsi équivalentes également pour le roi.

Mais pourquoi ne pourrait-on pas envisager une autre explication de ce type d'adresse? Une forme d'intimité ou d'intimidation de la part d'un interlocuteur audacieux? C'est possible dans des cas bien particuliers, mais ne serait pas une explication satisfaisante pour la très grande majorité des exemples, interprétés bien entendu dans leur contexte. La courtoisie et la mesure sont des qualités indispensables pour la chevalerie, et cela est valable sur tous les plans, y compris dans le langage. Historiquement c'est Charlemagne qui a élevé la vassalité au rang d'une institution, et il a alors spécifié que le roi était le premier du royaume, mais que «l'homme de mon homme n'est pas mon homme»<sup>11</sup>. Les vassaux des barons du roi n'étaient donc pas en dépendance directe vis-à-vis du roi. En regardant des documents authentiques de pacte entre suzerains et vassaux, on s'aperçoit que le vouvoiement mutuel y est souvent employé déjà à partir du X<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

*La Chanson de Roland* ne fournit qu'un seul exemple de tutoiement à l'égard du roi Charlemagne. C'est Ganelon qui s'adresse à Charlemagne.

8. Quant ço vos mandet li reis Marsiliun,  
Qu'il devendrat jointes ses mains tis hom,  
E tute Espagne tendrat par vostre dun,  
Puis recevrat la lei que nus tenum,  
Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,  
Ne li chalt, sire, de quel mort nus muriuns. (*La Chanson de Roland*, v. 222–227)

*Le Couronnement* présente un statut royal quelque peu ambigu à cause du changement de roi qui s'opère à l'intérieur de l'histoire narrée. *La Chanson de Guillaume* présente deux occurrences d'un *tu* adressé au roi Louis, une fois par Guillaume et une autre par un membre de la famille.

9. Lowis, sire, ci vus rend vos feez. [...] Qui que te plaist, le refai ottrier. (*La Chanson de Guillaume*, v. 2535, 2537)
10. Fel seit li home qui puis te rendrat servise! (*La Chanson de Guillaume*, v. 2587)

<sup>11</sup> R. Boutruche (1970) *Seigneurie et féodalité*. t. II: *L'Apogée*. Paris: Aubier, p. 309.

<sup>12</sup> R. Boutruche (1970) *Seigneurie et féodalité*. t. I: *Le premier âge – des liens d'homme à homme*. Paris: Aubier.



*Le Charroi de Nîmes* est plus riche de ce point de vue. Il présente un nombre important de passages où Guillaume s'adresse au roi tantôt en le tutoyant, tantôt en le vouvoyant. On peut d'après les contextes divers voir que la tonalité du dialogue n'a rien d'hostile, ni de provocateur et que Guillaume insiste même sur les liens féodaux qui l'unissent au roi. Guillaume se voit ici obligé de parler de ses mérites au roi Louis, qu'il juge oublieux des services rendus:

11. Ne t'ai servi par nuit de tastonner, [...]  
Mes par mes armes t'ai servi comme ber,  
Si t'ai fourni maint fort estor chanpel. (*Le Charroi de Nîmes*, v. 65, 67–68)
12. Dont ne te membre del grant estor chanpel  
Que je te fis par desoz Rome es prez? (*Le Charroi de Nîmes*, v. 134–135)
13. Rois, quar te membre d'une fiere bataille  
Que je te fis au gué de Pierrelate  
Pris Dagobert qui vos ert demorable  
Veez le vos a ces granz peaus de martre [...] (*Le Charroi de Nîmes*, v. 157–160)

## 6 Tu aux personnes nobles

Ce type de tutoiement sporadique apparaît aussi dans des adresses à d'autres personnes hiérarchiquement haut placées, alors souvent mélangé avec le vouvoiement. En regardant les contextes, on s'aperçoit qu'il s'agit assez souvent de l'expression d'une nécessité impérieuse de secours, d'une supplication ou d'une soumission. Ce tutoiement n'a donc pas le caractère familier qu'on a tendance à lui accorder aujourd'hui, mais reste une adresse respectueuse et consciente des différences sociales.

Gautier de l'Hum interpelle Roland de cette façon dans *La Chanson de Roland*.

14. E! gentilz quens, vaillans hom, u ies tu?  
Unkes nen oi poür, la u tu fus. (*La Chanson de Roland*, v. 2045–2046)

*La Chanson de Guillaume* en fournit aussi des exemples. Vivien fait appel à Guillaume dans un besoin urgent de secours, et il le tutoie.

15. E! Ber marchiz, qui n'est en bataille,  
De tun gent cors avun hui suffraite. (*La Chanson de Guillaume*, v. 480–481)

Guillaume appelle son neveu Gui:

16. Vien, Gui, bels niés! [...]  
Securez mei, si unques fus chevalers! (*La Chanson de Guillaume*, v. 1818–1819)

Une supplication ou une soumission peuvent aussi donner lieu à ce type d'adresse. Dans *Le Couronnement*, on voit plusieurs personnages supplier Guillaume de leur épargner différentes misères. Le roi païen le supplie de ne pas le tuer après la bataille, un chevalier essaie de s'enfuir mais change d'idée et implore la grâce, de même qu'un Sarrasin qui est si attaché à son cheval qu'il prie pour qu'on le lui rende. Les variantes des autres manuscrits confirment souvent ces alternances.

17. Ber, ne m'oci, quant tu Guillelmes iés,  
Mes vif me pren, mout i puez gaaigner.  
Ge te rendrai le riche roi Gaifier,  
Lui et sa fille et sa franche moillier  
Et .XXXM. de chetis prisonniers [...] (*Le Couronnement de Louis*, v. 1247–1251)
18. Ber, ne m'oci, se tu Guilleleme iés,  
Mes pren moi vif, mout i pués gaaigner:  
Ge te dorrai un grant mui de deniers. (*Le Couronnement de Louis*, v. 2325–2327)
19. Rend le mei, sire, par la tue bunté! (*La Chanson de Guillaume*, v. 2191)

## 7 Tu entre égaux

Parallèlement à ce tutoiement respectueux et conscient des différences, apparaît de toute évidence un autre type qui traduit une forme de proximité entre individus. *Le Couronnement de Louis* présente un cas intéressant où Gui d'Allemagne s'adresse à Guillaume sans le reconnaître. Quand il ap-

prend qu'il est en train de parler à Guillaume il change brusquement de pronom d'adresse. Le changement va du *vous* au *tu*, ce qui semble bien indiquer que le tutoiement peut comporter une nuance d'estime ou de proximité.

20. Es tu ce, va, Guillelmes li marchis,  
 Cil de Nerbonne, fils au conte Aymeri!  
 Fesons la pes et soion bon ami,  
 Et moi et toi avrons Rome a tenir. (*Le Couronnement de Louis*, v. 2504–2507)

D'autres exemples intéressants de mélange de tutoiement et de vouvoiement se trouvent dans *La Chanson de Guillaume*, entre des personnages différents, mais toujours de la même classe sociale. Les exemples de ce type abondent. C'est la facilité et la nature fréquente de ce mélange entre les deux formes d'adresse qui font qu'on peut tirer la conclusion que les formes sont à la fois équivalentes et porteuses d'une nuance. Le contexte dans lequel elles apparaissent nous renseigne sur la valeur des rapports entre les protagonistes. Pour illustrer ce propos on peut évoquer que Guillaume tutoie son neveu Gui dans *La Chanson de Guillaume* quand il est content de lui, quand il trouve qu'il manifeste une grande sagesse pour son âge. Ce même type de tutoiement apparaît entre Guillaume et son autre neveu Bertrand dans *Le Charroi de Nîmes*. Les deux chevaliers se vouvoient généralement, mais lorsque Guillaume veut exprimer sa satisfaction c'est le tutoiement qui est employé.

Un autre cas de figure qui peut renforcer ces observations se trouve dans les dialogues entre Guillaume et Guibourc dans *La Chanson de Guillaume*. Ce type de tutoiement ne se trouve pas fréquemment, du fait même de la nature du genre qui ne présente que peu d'exemples de dialogues entre hommes et femmes en relation amoureuse.

21. Seor, dulce amie, [...]  
 Bone fud l'ore que jo te pris a per,  
 E icele mieldre que eustes crestienté. (*La Chanson de Guillaume*, v. 945–947)
22. Secor le, sire, ne te chaut a demurer  
 Mun niefs Guischard te voldrai comander;  
 Tue merci, ben le m'as adubé.  
 Sire Willame, jo te changerai Guiscard; [...]

Tue merci, avant her le m'adubas.

Si nel me renz, ne girras mes entre mes braz. (*La Chanson de Guillaume*, v. 1030–1033 1035–1036)

La scène la plus significative dans ce domaine se déroule entre les deux époux quand Guillaume revient au château après la bataille. Guibourc refuse de lui ouvrir la porte, et tant qu'elle ne l'a pas reconnu par la bosse sur le nez, elle le vouvoie. Une fois qu'elle l'a reconnu, elle se met à le tutoyer:

23. Ki estes vus qui a la porte clamez?  
Dame, [...] ja me conuissiez asez; [...] (*La Chanson de Guillaume*, v. 2237–2238)
24. Vus me mentez! [...]  
Culvert paien, mult savez cuntrover!  
Par tels enseignes ça enz nen enterez, [...]  
Si vus fussiez Willame al curb niés,  
Od vus venissent set mile homes armez [...] (*La Chanson de Guillaume*, v. 2240–2242, 2244–2245)
25. E, Guiburc, dame, me larrez vus entrer? (*La Chanson de Guillaume*, v. 2308)
26. Se ne me mustrez la bosce sur le nes [...] (*La Chanson de Guillaume*, v. 2310)
27. Sire, [...] qu'as tu fait de ta gent  
Dunt tu menas quatre mil set cent? (*La Chanson de Guillaume*, v. 2337–2338)
28. Sire, [...] qu'as tu fait de Bertram (*La Chanson de Guillaume*, v. 2344)
29. Sire, [...] qu'as tu fait de Guiotun (*La Chanson de Guillaume*, v. 2363)
30. Sire, [...] qu'as tu fait de Walter (*La Chanson de Guillaume*, v. 2372)

Par ailleurs dans les chansons qui mettent en scène des dames, on constate que le vouvoiement est de mise avec une dame noble.

## 8 Tu aux personnes inférieures

L'emploi du tutoiement peut aussi clairement marquer une nuance de distinction sociale entre les protagonistes. C'est fréquent notamment dans les ordres à un inférieur. Dans *La Chanson de Roland* le roi Charlemagne confie le traître Ganelon à son cuisinier.

31. Ben le me garde, si cum tel felon! (*La Chanson de Roland*, v. 1819)

Charlemagne donne un ordre après un conseil avec ses ducs:

32. Va, sis pent tuz a l'arbre de mal fust!  
Par ceste barbe dunt li peil sunt canuz,  
Se uns escapet, morz ies e cunfunduz. (*La Chanson de Roland*, v. 3953–3955)

Dans *Le Couronnement*, Guillaume s'adresse au portier en le tutoyant. Le portier répond avec le vouvoiement.

33. Oevre la porte, ne nos fai ci targier, (*Le Couronnement de Louis*, v. 1514)

Des exemples semblables se trouvent dans *La Chanson de Guillaume* et dans *La Prise d'Orange* :

34. Ohi, porter frere, lai mei lainz entrer! (*La Chanson de Guillaume*, v. 2216)  
35. Oevre, portier, lai nos leanz entrer; (*La Prise d'Orange*, v. 421)

Le modèle est reproduit dans le camp des païens qui s'adressent à leurs portiers de la même façon:

36. – Va donc, beau frere, lai les ceanz entrer; (*La Prise d'Orange*, v. 442)

Guillaume adresse un ordre à un écuyer:

37. Va, si me di dan Gautier de Tudele,  
Gontier de Rome en diras la novele: [...] (*Le Couronnement de Louis*, v. 1601–1602)

Dans *La Prise d'Orange*, Guillaume ordonne à son serviteur de venir avec de quoi manger pour leur hôte:

38. Aporte li a mengier a planté,  
Et pain et vin et piment et claré,  
Grües et jantes et poons en pevré. (*La Prise d'Orange*, v. 172–174)

Guillaume est surpris dans l'église par un clerc qui s'occupe de protéger le jeune roi. Comme Guillaume ne sait pas exactement à qui il a affaire, il montre son autorité en le tutoyant:

39. Que veus tu, frere? Garde n'i ait menti. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1672)

Le tutoiement à un inférieur est fréquent également quand il ne comporte pas de nuance d'ordre, mais indique simplement une distinction sociale. Guillaume parle généralement à son portier en le tutoyant, et ce dernier le vouvoie au retour. Cette distance sociale se perçoit dans ce dialogue tiré du *Couronnement*:

40. Amis, beau frere, [...]  
Estoutement m'as ton hostel vaé;  
Mes savoies en quel terre fui né  
Et de quel gent et de quel parenté,  
A cest exemple que je t'oi conter,  
Mout l'ouverroies volontiers et de gré. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1541–1547)
41. Gentils hom, sire, se j'osasse parler,  
Ge demandasse de quel terre estes nez  
Et de quel gent et de quel parenté.  
– Voir, dit Guillelmes, ja orras verité,  
Qu'ainz pour nul home ne fu mon non celé:  
Ge sui Guillelmes, de Nerbone fui né. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1549–1554)

Un peu plus tard, Guillaume demande un conseil à son portier. Il est intéressant de constater que quand Guillaume est content du conseil, il change de pronom d'adresse. On pourrait parler d'une promotion sociale.

42. Amis, beau frere, se me vels conseiller,  
J'ai mout de gent que ge doi herbergier. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1614–1615)

43. [...] Bien m'avez conseillé,  
 Par saint Denis, que ja miez ne vos quier;  
 N'i seroiz plus ne garde ne huissier  
 Eincois seroiz mon mestre conseilier. (*Le Couronnement de Louis*, v. 1624–1627)

De la même manière on tutoie souvent les messagers, même ceux qui revêtissent ce rôle de façon sporadique pour accomplir une mission, de même que les marchands et les paysans. Les déguisements de chevaliers en marchands sont assez fréquents dans la littérature, et dans *Le Charroi de Nîmes* on peut noter que le roi païen tutoie Guillaume tant qu'il ne l'a pas reconnu, mais qu'il change pour le vouvoiement quand il sait à qui il a affaire. Ces changements ne sont probablement pas fortuits.

## 9 Le tu de message

Le tutoiement peut également apparaître dans les messages. Il s'agit alors d'une parole directe de celui qui envoie le message à celui qui le reçoit, et non d'une familiarité ou d'une insolence de la part du messager. Le messager ne sert que d'intermédiaire entre deux instances. On peut remarquer que le changement de pronom s'opère au moment où le message arrive, ce qui peut signaler que le messager ne parle plus en son nom propre. Il semble clair que tous les messages ne se transmettent pas avec le tutoiement, mais parmi les exemples que nous avons analysés on constate que ceux qui s'adressent aux personnes proches ou au contraire aux ennemis le font. Cela se comprend dans la mesure où ce sont des contextes où le tutoiement n'est pas étranger. On peut évoquer en guise d'exemple le message que Guillaume fait passer de Tiébaud à Orable dans *La Prise d'Orange*:

44. François nos pristrent as portes de la cit,  
 Si nos menerent devant le palasin.  
 Mes ant est riches et enforciez d'amis  
 Que il n'a cure ne d'argent ne d'or fin;  
 Ains nos lessa eschaper par ainsi:  
 Desor noz lois nos convint a plevir,  
 Il le vos mande, ge sui qui le vos di,

Que tu t'en fuies el regne de Persis;  
Qu'ainz verras passer le mois d'avrill  
Que te sivra a .XXM. fervestis;  
Ne te tendront li mur ne li paliz,  
Les amples sales ne li forz roilleiz; (*La Prise d'Orange*, v. 701–712)

45. [...] Ja orroiz verité.  
Tant par est riche, menanz et assazé  
Que il n'a cure d'or fin ne d'argent cler;  
Ainz nos lessa por neant eschaper,  
Mes sor noz lois nos fist il afier,  
Il le te mande, nel te devon celer,  
Que tu t'en fuies en Aufique outre mer.  
Ja ne verras le mois de mai passer  
Qu'il te sivra a .XXM. ferarmez;  
Ne te garront les tors ne li piler,  
Les amples sales ne li parfont fossé;  
A maus de fer te seront estroé.  
S'il te puet prendre, a martire es livré,  
Penduz as orches et au vent encroé. (*La prise d'Orange*, v. 577–590)

46. Sire, dist il, entendés ma raison:  
Ne vos salu, deffendu le m'a on.  
Seis que te mande Guillelmes li frans hom,  
C'est Fierebrace, qui cuer a de baron?  
Vien faire droit Loes ton seignor  
Isnelement, car de toi se plaint mout. (*Le Couronnement de Louis*, ms. C, v. 1555–1561)

## 10 Le tu d'autorité ecclésiastique

Dans un même ordre d'idées, une personne qui revêt une autorité ecclésiastique peut aussi tutoyer les autres sans considération pour les statuts par ailleurs. C'est le cas de Roland auprès de Turpin, lui-même homme d'église, quand ce dernier est en train de rendre l'âme.

47. E! gentilz hom, chevalier de bon aire,  
Hoi te cumant al Glorius celeste! (*La Chanson de Roland*, v. 2252–2253)



C'est aussi ce que fait le pape pour Guillaume avant le combat contre Corsolt, alors que par ailleurs les deux hommes se vouvoient.

48. Ahi! Guillelmes, li marchis au vis fier,  
 Cil te garisse qui le mont doit jugier!  
 Contre sa force n'a la teue mestier. (*Le Couronnement de Louis*, v. 554–556)

La même tendance se trouve dans les dialogues des païens, faits, bien entendu, sur le modèle français.

49. [...] Mahom te puist aidier! (*Le Couronnement de Louis*, v. 674)

## 11 Conclusion

Nos analyses préalables montrent qu'on peut répartir les occurrences de tutoiement dans deux catégories distinctes, le tutoiement par motifs sociaux et celui qui s'emploie par motifs affectifs. Les exemples évoqués dans cette étude font partie de la première catégorie. On peut selon les contextes voir qu'on tutoie Dieu, le roi et des personnes nobles, mais le tutoiement apparaît également entre égaux et dans les adresses à quelqu'un de socialement inférieur. Il se trouve aussi dans des messages, ou quand celui qui parle revêt une autorité ecclésiastique.

Le brouillage des repères entre une politesse extrême d'un côté et une nécessité de distinction sociale de l'autre fait que le lecteur moderne a du mal à s'y retrouver dans les anciens textes. Nos observations montrent bien que les deux types d'adresse peuvent paraître complètement équivalents, et qu'ils le sont dans un certain sens, mais que le tutoiement aussi bien que le vouvoiement comportent des nuances selon les contextes dans lesquels on les observe. Le tutoiement à cette époque peut donc aller d'une grande marque de respect, à un signe d'égalité et continuer vers une proximité pour finir par marquer clairement une distance sociale entre les protagonistes.

## Bibliographie

- Bakos, F. (1955). «Contribution à l'étude des formules de politesse en ancien français. I.», in *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, V, 295–367.
- Bédier, Joseph (1922). *La Chanson de Roland*. Paris.
- R. Boutruche (1970). *Seigneurie et féodalité*, t. I: *Le premier âge – des liens d'homme à homme*. t. II: *L'Apogée*. Paris: Aubier.
- Dufournet, Jean (1993). *La Chanson de Roland*. Paris: GF-Flammarion.
- Faral, Edmond (1934). *La Chanson de Roland: étude et analyse*. Paris.
- Foulet, Lucien (1990). *Petite Syntaxe de l'ancien français*. 3<sup>e</sup> éd. revue. Paris: Champion.
- Frappier, Jean (1967). *Le Couronnement de Louis*. 2<sup>e</sup> éd.
- Guidot, Bernard (1986). *Recherches sur la chanson de geste au XIII<sup>e</sup> siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*. 2 vol., Aix-en-Provence: Publ. Univ. de Provence.
- Henry, Albert (1981). *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*. Tome LXV. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.
- Lejeune, Rita (1948). *Recherches sur le thème: Les chansons de geste et l'histoire*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et de Lettres.
- Lepage, Yvan G. (1978). *Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis*. Genève / Paris: Droz.
- McMillan, Duncan (1949–50). *La Chanson de Guillaume*. Tomes I-II. Paris: La Société des Anciens textes français.
- McMillan, Duncan (1978). *Le Charroi de Nîmes, Geste du XII<sup>e</sup> siècle. Éditée d'après la rédaction A,B*. Paris: Bibliothèque française et romane.
- Moignet, Gérard (1965). *Le pronom personnel français. Essai de psycho-systématique historique*. Paris: Klincksieck.
- Nyrop, Christophe (1934). *Linguistique et Histoire des Mœurs*. Genève-Paris: Droz.
- Quereuil, Michel (1988). *La Bible française au XIII<sup>e</sup> siècle. Edition critique de la Genèse*. Genève: Droz.
- Régnier, Claude (1986). *La Prise d'Orange*. Paris: Klincksieck.
- Suard, François (1991). *La Chanson de Guillaume*. Paris: Bordas.

# El camino hacia las elecciones presidenciales colombianas del 2006: el lenguaje al servicio de la ideología en los editoriales y notas de prensa de las FARC comparados con otros discursos

Angela Bartens  
Universidad de Helsinki  
angela.bartens@helsinki.fi

## 1 Introducción<sup>1</sup>

Las observaciones siguientes se insertan en el campo del Análisis Crítico del Discurso (ACD) como es practicado por Norman Fairclough, Ruth Wodak y Teun A. van Dijk (cf. Fairclough 1995b; 2001a; 2001b; Fairclough & Wodak 1997; van Dijk 2001; 2003; Weiss & Wodak 2003; Wodak 2001). Una de las preocupaciones fundamentales de los investigadores que trabajan en el campo del ACD es la de señalar la existencia de conflictos sociales y políticos, explicar por qué han surgido y en el mejor de los casos contribuir a sus soluciones. Se presta atención sobre todo a la relación recíproca entre los discursos y el ejercicio del poder y también a la intertextualidad y la recontextualización. Ese interés en el ejercicio y la falta de equilibrio del poder, la intertextualidad y la recontextualización es compartido por ciertos enfoques dentro de los estudios de los medios de comunicación y en los estudios culturales de índole crítica como los estudios sobre la mujer o aquellos basados en la obra de Foucault (cf. Fairclough 1995a; Cotter 2001; Bell 1991).

Cada texto sirve para mantener o cambiar representaciones, relaciones e identidades (Fairclough 1995a:5). Si esas representaciones, relaciones e iden-

---

<sup>1</sup> Quisiéramos agradecer a Enrique Lucena Torres la revisión lingüística del presente trabajo. Los errores que permanecen son de responsabilidad nuestra.

tidades se quieren cambiar, eso se puede lograr a través del ejercicio generalmente oculto del poder mediante la manipulación o mediante el debate abierto (Fairclough 2001a: 62). Esta ponencia la centramos principalmente en la construcción de los valores concernientes a experiencias, relaciones y expresiones en el nivel textual del corpus elegido. Por consiguiente, la presentación de las causas del conflicto socio-político que constituye el contexto de este estudio está fuera del ámbito del trabajo (véanse, no obstante, p.ej. Pärssinen & Talero 2001; Pärssinen & Lammila 2006), y una solución factible requeriría mucho más que la opinión de algún investigador. Siguiendo a Fairclough (2001a: 92–93), dividimos el escrutinio del nivel textual en el estudio del léxico, la gramática y las estructuras textuales. Teniendo en cuenta que apenas podremos considerar ejemplos cortos de textos más largos, dirigimos nuestra atención hacia el léxico y la sintaxis. Sin embargo, las dimensiones contextuales e intertextuales se consideran cuando son relevantes.

## 2 El contexto

El contexto político más amplio del presente estudio está constituido por la guerra civil colombiana que se prolonga desde hace ya más de cuatro décadas. El contexto inmediato está constituido por las elecciones presidenciales colombianas de mayo de 2006 en las que se otorgó un segundo mandato al presidente Álvaro Uribe Vélez, un resultado esperado pero también fuertemente disputado. Las FARC (-EP) (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo), aún muy poderosas en aquel entonces, son un actor opuesto al gobierno colombiano y suelen presentarse como el representante legítimo de la nación. Desde el 11 de septiembre de 2001 el gobierno colombiano y seguidamente también la comunidad internacional las han calificado de terroristas. Diametralmente opuestas al sistema político establecido, las FARC hicieron todo para denigrar al presidente en funciones en los editoriales y los comunicados de prensa publicados en su página web durante los primeros cinco meses de dicho año.

Otro grupo armado, aunque de menor tamaño, el ELN (Ejército de Liberación Nacional) marxista-leninista, publicaba una revista bimensual llamada *Revista Insurrección* en Internet. En ella, los comentarios eran menos

beligerantes. Esto posiblemente se debió al hecho de que el ELN estaba involucrado en unas negociaciones de paz con el gobierno a esas alturas, ya que el gobierno claramente consideró que, entre el ELN y las FARC, era más fácil lograr que el primero abandonara las armas que las segundas<sup>2</sup>.

El desmantelamiento de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), la organización techo de los grupos paramilitares de derechas, se inició en el 2003 y estaba en una fase bastante avanzada en aquella coyuntura. En los discursos publicados en su página web seguían en su línea tradicional de apoyo al gobierno y al presidente en el cargo.

Entre los candidatos presidenciales, sólo Carlos Gaviria del Polo Alternativo Democrático (partido de izquierdas) y Horacio Serpa del Partido Liberal Colombiano tuvieron algunas posibilidades de ser elegidos. Entre los demás candidatos, el antiguo alcalde de Bogotá, Antanas Mockus con su Movimiento Alianza Social Indígena, constituía una alternativa original cuyas declaraciones fueron seguidas con mucho interés por el público.

### 3 El corpus

Nuestro corpus principal consiste en los editoriales y los comunicados de prensa publicados por las FARC en su página web entre el uno de enero y el 28 de mayo de 2006, día de la primera y única ronda electoral (29 textos en total). Como material comparativo utilizamos artículos que se publicaron en la *Revista Insurrección* del ELN (ocho números con un total de 96 páginas), la edición de Internet del periódico colombiano más importante, *El Tiempo* (81 textos) y los programas políticos de los candidatos presidenciales, así como otras noticias ocasionales, por ejemplo aquellas publicadas por otros periódicos, en las páginas del Ministerio de Defensa de Colombia y un discurso de Álvaro Uribe (Uribe 2006).

---

<sup>2</sup> El gobierno de Andrés Pastrana Arango (1998-2002) entabló negociaciones de paz con las FARC que fracasaron.

## 4 Análisis

### 4.1 Las FARC

#### 4.1.1 Los títulos

Una comparación de los títulos de los comunicados de prensa y de los editoriales difundidos en la página web de las FARC revela que los primeros se han emitido como reacción a una coyuntura política específica, por ejemplo para conmemorar el Día Internacional de Trabajo. La mayoría simplemente se titulan “Comunicado de prensa”. Obviamente hay excepciones, p.ej.

1. La farsa del Comisionado Restrepo en Alvarado (11.3.2006)

Se hace alusión a la declaración pública de Restrepo, según la cual las FARC hubieran sufrido una derrota importante en Alvarado, Tolima. Las FARC contestaron que su alegada derrota debía por un lado incitar a los electores a confiar en el éxito de la política de mano dura de Uribe y a votar por él, y por el otro distraer la atención sobre el hecho de que el ejército había supuestamente torturado a miembros de las FARC en otro municipio de Tolima. El término *farsa* tiene una carga expresiva mediante la cual el escritor se precipita a evaluar la verdadera naturaleza de la acción de Restrepo.

Los títulos de los editoriales contienen un lenguaje más figurativo, en general continuado en el propio texto, p.ej.

2. Señores de la horca y cuchillo (27.3.2006)

Se hace referencia a los presidentes Bush y Uribe y sus gobiernos, retratados como unos campesinos guerreros de tiempos preindustriales, quienes masacraron a gente inocente con horcas y cuchillos. El título

3. Estamos listos en nuestras montañas (24.4.2006)

es una cita directa de una carta escrita por Augusto César Sandino en Nicaragua en 1927. Un pasaje corto de dicha carta encabeza el texto, comunicando al lector que se establece una referencia intelectual con la revolución sandinista para legitimar la lucha armada de las FARC. No obstante, se puede

establecer otra referencia intertextual con el mito creador de las FARC, que se fundaron en las montañas de Marquetalia tras la “Operación Marquetalia” del ejército colombiano que puso fin a la “República de Marquetalia” en mayo de 1964. Así se quiere evocar el conocimiento por experiencia de los lectores sobre el pasado heroico de las FARC.

De todos los títulos de editoriales el más expresivo es

#### 4. El Judas de América (11.5.2006)

donde se equipara al presidente en funciones con Judas mediante una referencia intertextual a la Biblia. El mensaje supuestamente basado en experiencias reales está claro: el presidente es un vil traidor que ha estafado a su pueblo.

#### 4.1.2 *Los textos*

A continuación hago unos comentarios sobre un editorial, “El Judas de América” antes mencionado (FARC 2006a), y el primer comunicado de prensa del año 2006 (FARC 2006b). El comunicado de prensa es atípico en el sentido de que no es una mera respuesta a algunas acusaciones ni un comentario acerca de un acontecimiento específico.

##### 4.1.2.1 **El Judas de América**

Al llamativo título le sigue un subtítulo que pretende clarificar las circunstancias bajo las que el presidente de la nación reveló ser un Judas:

5. Este Judas acaba de traicionar a la Comunidad Andina y mañana ahorcará al país con la soga del TLC.

Con esta imagen fuerte, Uribe se identifica como el actor principal – seguramente las negociaciones sobre el TLC (Tratado de Libre Comercio) involucraron al gobierno colombiano entero (en efecto, eso se reconoce más adelante en el texto). Se utiliza la metáfora de ahorcar con una soga para expresar la derrota del país. El pueblo colombiano, unificado e impersonalizado bajo el término “país”, se presenta como un sufridor pasivo.

La referencia intertextual a la Biblia se repite al inicio del texto:

6. Eso es el gobierno de Colombia. Eso es Uribe: un Judas, pero mucho más dañino y peligroso que aquel bíblico.

Además, conforme a una selección de palabras sumamente expresivas, se evalúa a Uribe de manera negativa. Al mismo tiempo *mucho más dañino y peligroso* se puede considerar como un caso de exageración léxica (*overwording*), un recurso común para influir en los valores relacionados con las experiencias de los lectores (Fairclough 2001a: 96). A Uribe se le atribuye la responsabilidad de haber encargado al DAS (Departamento de Asuntos de Seguridad) de intentar asesinar a Hugo Chávez, presidente de Venezuela:

7. ¿Acaso quería que Chávez – a quien ha intentado matar a través del DAS – lo felicitara por la perspectiva de bombardear a Venezuela con productos importados desde los Estados Unidos?

El uso evaluador de la modalidad subraya la escasa probabilidad de que Chávez haya apreciado la adhesión de Colombia al TLC. La metáfora militar del bombardeo se emplea en el sentido de que Colombia vaya a inundar el Mercado venezolano con productos, lo que no es una visión exactamente neutra del comercio internacional – suponiendo que tal exista.

Mediante una selección léxica expresiva, en todo el texto al presidente se le evalúa de manera negativa:

8. Uribe es un desvergonzado.
9. ...Uribe es un experto en el fraude electoral que posa de inocente mientras sus “jorges”, el del DAS [el ex-director Jorge Noguera] y el paramilitar alias 40 [Rodrigo Tovar Pupo], llenan las urnas de votos con sufragantes fantasmas.

Participar activamente en el fraude electoral o por lo menos tolerarlo es otra acusación fuerte hacia el presidente.

La metáfora militar del ejemplo 7 antes citada no es la única en el texto:

10. Este agente de Colonia incrustado en el Palacio de Nariño, ha colocado a nombre de Washington, una poderosa carga de demolición al proteccionismo andino, al desarrollo industrial y a la ampliación del mercado regional.
11. El TLC es una bomba desintegradora de naciones accionada por la mano criminal de la Casa Blanca.



12. Si el congreso colombiano asumiera una posición de defensa de los intereses de la patria, tendría que echar al cesto de la basura el ignominioso tratado.

Nótese que en el ejemplo 10, por el uso del participio *incrustado*, el autor sugiere que Uribe llegó accidentalmente al Palacio de Nariño y que su posición actual no es resultado de sus esfuerzos o méritos. El hecho de que se cite a la Casa Blanca como agente de una estructura pasiva al final del ejemplo 11 hace que Uribe parezca el primer responsable, seguido por su gobierno y la Casa Blanca sólo en tercer lugar. El ejemplo 12 contiene nuevamente el uso evaluativo de la modalidad, un recurso menos obvio y por ende más persuasivo que la simple negación para alegar que al Congreso estadounidense no le interesa el bien del país. También se utiliza una metáfora muy divulgada para el concepto de deshacerse de algo echándolo al cesto de basura. El mensaje de que el gobierno de Uribe actúa en contra de la voluntad y de los intereses de la nación se reitera por ejemplo en lo siguiente:

13. ...el país no sabe qué fue lo que firmaron contra la patria los negociadores uribistas en Washington.

Otra metáfora coloquial se encuentra en:

14. Que se bajen de esa nube.

Conforme observamos anteriormente, el pueblo colombiano se presenta como un todo homogéneo al que el gobierno de Uribe ataca. Es muy típico de los discursos de las FARC que crean una división en *nosotros*, los buenos, contra *ellos*, los malos (cf. Van Dijk 2003). El papel de los últimos les corresponde a Uribe y su gobierno, así como a la Casa Blanca. En el ejemplo 15, todas las naciones afectadas por el TLC se incluyen en el campo de *nosotros*. Nótese que *sobreseguros* es un superlativo coloquial de *seguros*:

15. Nos dividen para exprimarnos hasta la última gota, sobreseguros de que encontrarán poca o ninguna resistencia.

La solución que las FARC proponen está muy clara y la sintaxis de las oraciones que la exponen es lo más sencilla posible:

16. Sin resolver la inequidad no hay nada. Sin paz no hay nada. Y esta sólo es posible como resultado de una solución política del conflicto interno o del

triunfo de las fuerzas insurgentes respaldadas por el pueblo.

Pese a la considerable procesabilidad sintáctica, en las dos primeras oraciones se hace uso de la topicalización para influir en la opinión de los lectores en un mayor grado comparado con oraciones del tipo *No hay nada sin...* La nominalización en *el triunfo de las fuerzas insurgentes respaldadas por el pueblo* hace que este triunfo posible parezca algo abstracto y contundente. La actividad militar y los sacrificios humanos que conlleva se reducen a una simple frase preposicional.

Las opiniones expresadas en los editoriales ganan en credibilidad citando a expertos, una estrategia de recontextualización frecuente en los textos emitidos por los medios de comunicación (Caldas-Coulthard 2003:276). En este caso específico se cita al “educador económico” (en sus propias palabras) conocido Joseph E. Stiglitz.

Otra referencia intertextual se hace citando a Simón Bolívar. A pesar de que “es muy raro que un texto sea de la autoría de una sola persona” (Wodak 2002: 11), las FARC se apropian deliberadamente de discursos ajenos para sus propios fines. Así contribuyen al carácter estratificado del discurso mediático (Bell 1991: 50–55). Véase, por ejemplo, el uso irónico de una cita atribuida a Uribe:

17. “el TLC ya fue sometido a referendo ciudadano ... ya sabían a qué atenerse en materia de TLC”

Aunque podríamos comentar mucho más sobre este texto, nuestras observaciones son obviamente preliminares y subjetivas; sin embargo, la subjetividad es una característica general del ACD. Para no limitarnos a un texto, pasamos a comentar un comunicado de prensa.

#### 4.1.2.2 Saludo de las FARC-EP, año 2006

Este comunicado de prensa está lleno de elecciones léxicas con carga ideológica. Por ejemplo, ciertos términos empleados por el gobierno colombiano y fuentes cercanas a él se explican en el primer párrafo, señalando sus valores supuestamente basados en experiencias (nótese que primero se indica el término utilizado por el gobierno, y seguidamente aquel propuesto por las FARC):

18. empleo – rebusque
19. bonanza generalizada – la ganancia de los banqueros
20. colaboración – el arrodillamiento ante los gringos
21. seguridad para todos – la violencia terrorista del Estado

El gobierno de Uribe, así como los anteriores, se identifican como oligárquicos, creando una referencia intertextual a tiempos de la antigüedad, considerados como menos civilizados:

22. ...[el] periodo que lleva gastado el régimen de Uribe; y sobre varios de los gobiernos oligárquicos anteriores.

Nótese el doble sentido de *gastar* ‘gastar’ como también de ‘despilfarrar’. Por consiguiente, se puede hallar un comentario evaluativo en ese equivalente de ‘estar en el poder’. La referencia a los tiempos de las oligarquías continúa en el tercer párrafo del mismo texto con una alusión al hecho de que el gobierno colombiano haya impuesto una *pax Romana*.

En general, los discursos practicados por las FARC están repletos de metáforas. Este también es el caso de este comunicado de prensa:

23. ...paremos el péndulo, ¡cambiémosle el rumbo al país!
24. Las estrategias de este y de los anteriores gobiernos ... son caldo de cultivo de mayores y mas dramáticas confrontaciones en el futuro inmediato.

El pueblo colombiano o, más precisamente, el pueblo colombiano olvidado por el gobierno de Uribe, se retrata metafóricamente como una familia:

25. ... reconciliar a la familia colombiana...

la que constituye la mayoría del mismo, mientras que Uribe tiene solamente el respaldo de minorías poderosas:

26. ... a costa del bienestar de la mayoría de los colombianos...
27. ...continuaran [sic] polarizando a los colombianos entre las poderosas minorías que respaldan la reelección con su violenta estrategia neoliberal como bandera y las inmensas mayorías víctimas de las políticas oficiales.

Las nominalizaciones se utilizan como un recurso mediante el cual se minimiza el papel de ciertos actores. Por ejemplo, en

28. ... la fractura social colombiana es mas profunda pese a los esfuerzos oficiales por maquillar la crisis...

la ruptura se presenta como un hecho difícil de cambiar y de la sola responsabilidad del gobierno. La nominalización en el ejemplo 29 también oculta el papel de los actores que participan en el conflicto:

29. ... la guerra fratricida que sacude al país...

La selección del lexema *fratricida* pretende crear posiblemente un enlace intertextual al Antiguo Testamento o quizás debe servir para dar un tono solemne al texto. En todos los casos, crea una representación distinta de aquella en que se emple *guerra* sin calificativos.

La variación en las estructuras de constituyentes de la frase y entre la voz activa y pasiva crean representaciones de actores y sujetos pasivos. En el ejemplo 30 encontramos además la metáfora de la luz frente a la oscuridad para el bueno frente al malo:

30. La perspectiva política y electoral del año entrante, obliga a los colombianos a escoger: o mantener el rumbo actual hacia las tinieblas del fascismo y la devastación, o buscar los albores de la reconciliación y la reconstrucción nacional.
31. Todos queremos, o decimos buscar la paz; pero al país se le ha mantenido engañado, desde el poder...

El uso categórico que hacen las FARC de la primera persona del plural (opuesta a *ellos*) a veces claramente hace referencia a los miembros (de la dirección) de las FARC como en el ejemplo 32 :

32. Saludamos a todos los colombianos que creen y luchan por una nueva Colombia...

Pero a menudo este *nosotros* es difícil de limitar de un plural inclusivo que pretende influir en los valores relacionales de los lectores:

33. Nuestros votos para el nuevo año son por la unidad de todas las fuerzas que se oponen a la reelección y a la estrategia de guerra total que esta conlleva, sobre la base de priorizar la salida política al conflicto social y armado, en el entendido que la paz de Colombia la vamos a construir cimentándola sobre la justicia social, sólidos principios de soberanía, costumbres políticas trans-

parentes e incluyentes y el respeto integral a los derechos humanos por parte del Estado.

Como en el editorial, el subjuntivo se emplea para hacer comentarios evaluativos sobre hechos que no concuerdan con la realidad:

34. Por eso pensamos, que si la mayoría quisiere que se embolote definitivamente el intercambio humanitario, que se descarte la búsqueda de la solución política, que se profundice la crisis social, que sigan vendiendo el patrimonio público y la dignidad a pedazos, que aumenten los impuestos y se reduzcan las pensiones, que sigan fumigando, que continúen las detenciones masivas para los pobres y la seguridad para los paseantes ricos; si el pueblo quisiere todo esto, votaría para reelegir al dictador civil de turno que esto es lo que augura y promete.

Nótese que el subjuntivo al inicio del ejemplo 34 pertenece al paradigma del futuro del subjuntivo que en el español moderno ocurre solamente en textos jurídicos y dichos. Es posible que el autor quiera adoptar un registro solemne utilizando la forma obsoleta. Este tono viene sin embargo perturbado por el uso del verbo muy coloquial *embolotar(se)* ‘dar al traste; fastidiarse el asunto’. Para referirse al gobierno y a sus seguidores el autor utiliza formas impersonales para enfatizar la debilidad de las víctimas frente a las amenazas solapadas que emanan de aquéllos. Por fin, *augura y promete* es un caso de exageración léxica.

Nuevamente sería posible detenerse mucho más en el estudio de este texto pero queremos pasar a examinar otros discursos políticos formulados en los meses anteriores a las elecciones que ofrezcan varios puntos de referencia. Conforme al tono observado en los dos textos que hemos tratado, atacar al presidente en el cargo y a su gobierno parecía constituir el propósito principal de los demás editoriales y comentarios de prensa publicados en la web de las FARC. Preguntado por la ANNCOL, agencia de prensa próxima a las FARC, a mediados de abril sobre los candidatos presidenciales, el comandante Raúl Reyes se proclamó por Horacio Serpa y Antanas Mockus -pero curiosamente no Carlos Gaviria- diciendo que las FARC no habían decidido brindar su apoyo a ningún candidato presidencial pero que el pueblo colombiano apoyaría a cualquier candidato que no fuera Uribe<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Garlos Gaviria era el candidato más a la izquierda y por eso más susceptible de tener el apoyo de las FARC. El ELN lo citó explícitamente como alternativa viable.

## 4.2 La Revista Insurrección del ELN

Nuestros ejemplos de las prácticas discursivas del ELN provienen de dos artículos publicados en la *Revista Insurrección* en los días inmediatamente precedentes a las elecciones, un editorial titulado *El 28 de mayo: El pueblo triunfará* (ELN 2006 a), publicado el 12 de mayo, y el artículo *Mentiras que matan* (ELN 2006 b), publicado el 26 de mayo.

Se hace mucho menos uso de la primera persona del plural comparado con el discurso de las FARC. En efecto, los autores anónimos ocasionalmente hacen referencia a su organización utilizando la 3ª persona del singular:

35. El ELN está participando de manera activa y beligerante en la actual coyuntura nacional.

Las construcciones impersonales y pasivas se emplean a menudo, lo que sirve para crear inseguridad con respecto a los actores involucrados. Por ejemplo, en el artículo *Mentiras que matan*, se pueden hallar los seis ejemplos siguientes en que se hace referencia a casos de asesinatos por motivos políticos:

36. ... el 27 de abril fue asesinada Liliana Gaviria, hermana de César Gaviria, jefe del Partido Liberal en la oposición.  
 37. Por esos días es encontrado muerto el sociólogo Jaime Gómez...  
 38. En el departamento de Córdoba fue asesinado uno de los asesores de Carlos Gaviria, candidato del Polo Democrático Alternativo.  
 39. El viernes 12 de mayo, en Mingueo (Guajira), cayó Marcelino Pacheco Malo, indígena Wiwa de 29 años.  
 40. El 16 de mayo asesinaron a Pedro Coscués...  
 41. El 18 de mayo fue asesinado un concejal de Apartadó, quien un día antes se había adherido a la campaña del Maestro Carlos Gaviria.

Mientras que es poco probable que se hayan identificado a todos los asesinatos al momento de la publicación del artículo, considerando que se trata de la revista de una organización terrorista, los ejemplos citados sugieren la implicación del gobierno colombiano precisamente por no especular sobre los autores de los asesinatos.

El ELN tampoco pierde la oportunidad de insultar a Uribe y su gobierno en cuanto se refiere a la selección léxica evaluativa y repleta de ideología. Por ejemplo, la política de Uribe se describe en los términos siguientes:

42. Del lado del uribismo, votarán por lo de siempre, la política corrupta, por la usura de los banqueros, por el vasallaje al imperialismo, por los tráfugas [sic] del poder, por los señores de la guerra, por quienes la predicán y sostienen, excepto cuando los toca a ellos o a sus familias.

El propio Uribe se caracteriza como

43. ... un peón de la política imperialista en nuestro continente...

que preside un

44. ... Estado tomado por las mafias...

y cuya campaña electoral está financiada por paramilitares que trafican con drogas:

45. El séquito que rodea a Uribe hace esfuerzos supremos por ocultar las relaciones del candidato presidente con los narcoparamilitares y la incidencia notoria de éstos en su actual campaña electoral.

El uso de metáforas es menos abundante que en el discurso de las FARC. No obstante, se encuentran ejemplos:

46. En nuestra historia los dueños del poder siempre han tendido a ocultar la verdad, pero las élites que cultivan la mentira como forma de perpetuarse cavan con ella su propia sepultura.

Se hacen referencias intertextuales a los discursos del gobierno y de los medios de comunicación oficiales que se critican severamente sobre todo en el artículo que comentamos:

47. La principal distorsión hecha por las empresas de comunicación al servicio delestablecimiento en Colombia, consiste en difundir la idea que en la actual coyuntura política el país “es un remanso de paz”, a causa de la aplicación de la política de la “seguridad democrática” del presidente Uribe.

Nótese el uso del término *empresas de comunicación* por lo que generalmente se denominan como medios de comunicación, mediante el cual se pretende evocar la experiencia de una categorización capitalista del mundo.

El ELN también recontextualiza y legitima sus discursos recurriendo a la opinión de *expertos*:

48. En Colombia, desde tiempos inmemoriales se viene confirmando la teoría expuesta por el Profesor Murria Rothbard, de la Universidad de las Vegas, quien afirma que: “el Estado es la más vasta y más formidable organización criminal de todos los tiempos, más eficaz que cualquier mafia en la historia”.

El discurso del ELN está menos cargado de ideología que aquel de las FARC. Sin embargo, se pueden encontrar ejemplos como el siguiente:

49. Nuestros muertos claman justicia, la verdad prevalecerá por encima del engaño y las mentiras de las élites y sus empresas de comunicación.

### 4.3 El Tiempo

*El Tiempo* es el principal periódico independiente colombiano. Aunque oficialmente imparcial, publica a columnistas diversos entre los cuales algunos son considerados como controversiales por el público. *El Tiempo* también brindó su apoyo a Uribe casi un año antes de su reelección (cf. el editorial “Más allá de la reelección”, publicado el 28 de mayo de 2006). Su presentación del conflicto armado no difiere mucho del punto de vista del gobierno. No obstante, el gobierno a veces ha considerado el periódico como una fuente de críticas de su política: en una entrevista publicada en *El Tiempo* el 21 de mayo de 2006, el vicepresidente Francisco Santos se quejaba del antagonismo del periódico frente a Uribe. El pasaje siguiente es el comienzo de una columna titulada *A votar, a votar, a votar* publicada por el controvertido columnista Fernando Londoño el 25 de mayo de 2006 (*El Tiempo* 2006). El estilo de su columna no se puede considerar típico de *El Tiempo* en general pero constituye un ejemplo del discurso ideológicamente cargado que precedía a las elecciones en diversos medios:

50. Hora de escoger entre un mundo nuevo o la reconstrucción del Muro de Berlín. Votaremos por Álvaro Uribe Vélez con gratitud y por convicción. Jamás olvidaremos que hace cuatro años recibió un país ensangrentado, vencido, empobrecido, deshonrado ante el mundo y desintegrado como proyecto vital. Estábamos quedando en Colombia los que no teníamos a donde ir, o los que en un gesto casi suicida preferíamos apurar el cáliz de su tragedia, hasta la última gota, antes que ensayar otra vida en suelo extranjero. Ahora tenemos una patria que nos pertenece. La paz floreció en los campos y la tran-



quilidad en los caminos. Los pueblos no volvieron a ser pasto de violentos, ni vimos repetida la peregrinación de la fuga y el abandono. Somos motivo de admiración ante el mundo, porque derrotamos el terror sin ceder a la tentación de la violencia.

Hallamos una abundancia de metáforas diferentes – un mundo nuevo frente al Muro de Berlín, el símbolo de la represión y exclusión de toda una época, el cáliz de la tragedia, la paz floreciente y la tranquilidad en todas partes, etc. Llama la atención la exageración léxica al describir el país al inicio del primer mandato de Uribe frente a caracterizar el país actual que pretende crear una imagen positiva de sus logros. Por fin, el uso de la primera persona del plural apela al sentido de comunidad de los lectores.

#### 4.4 El presidente Álvaro Uribe Vélez

Los temas centrales de la campaña electoral del presidente Uribe los constituyeron la seguridad interna y la lucha contra el terrorismo. Nunca menciona a las FARC explícitamente, lo que se puede interpretar como una estrategia para minimizar la importancia de su papel como actor político. Los ejemplos siguientes están sacados de un discurso que pronunció el Día Internacional del Trabajo de 2006 y que se publicó en seguida en su página web (Uribe 2006). Uribe tampoco desiste de utilizar metáforas, en el ejemplo 51 con referencia a todos los actores involucrados en el conflicto armado y opuestos al gobierno:

51. En materia de seguridad estamos ganando pero no hemos ganado todavía.  
La culebra está viva.

También utiliza lexemas que tienen una carga muy fuerte basada en la experiencia cotidiana de todos los colombianos:

52. Son sicarios de la democracia por eso sin vacilación los llamamos terroristas.

Mediante la nominalización, el desmantelamiento de los paramilitares se representa como un evento estático en que no participaron agentes activos y se trata de convencer al público de que el proceso está bajo control:

53. Estamos en la víspera del desmonte del paramilitarismo.

Nótese también el uso de una metáfora del transcurso del día para no tener que expresarse acerca de fechas concretas. Por último, Uribe ataca a su rival más importante, Carlos Gaviria, pero sin pronunciar su nombre:

54. Es que Colombia el 28 de mayo tiene que escoger entre unas actitudes beligerantes y agresivas contra la Seguridad Democrática y al mismo tiempo mansurronas frente al terrorismo o a la nuestra, una actitud firme sin reveses en favor de la Seguridad Democrática, pero también dispuesta a los caminos de paz.

En el ejemplo citado podemos ver también cierto grado de exageración léxica y el uso de metáforas como *caminos de paz*.

#### 4.5 Carlos Gaviria

Mientras que Horacio Serpa y Antanas Mockus durante sus campañas electorales se abstuvieron de comentar en público los logros del primer mandato de Uribe y tocaron los temas de la seguridad interna y de los terroristas sólo de paso –quizás una de las razones por las cuales sus campañas no fueron muy exitosas–, Carlos Gaviria eligió el conflicto armado y los errores del primer gobierno de Uribe como temas centrales de su campaña y reclamó una solución política al conflicto en su programa electoral (Gaviria 2006).

Como si hubiera estado contestando de antemano a posibles acusaciones de Uribe, denunció cualquier acción terrorista en el corto pasaje sacado de su programa político que citamos seguidamente. Sin embargo, escoge palabras que evocan la posibilidad de experiencias vividas que puedan justificar algunas acciones consideradas como terroristas por el gobierno bajo el aspecto de reivindicaciones legítimas de justicia y paz. Gaviria va aún más lejos: implica que el estado podría estar involucrado en actos terroristas:

55. Rechazamos categóricamente el terrorismo y todas las acciones terroristas, vengan de donde vengan, y nos preocupa que el mismo Estado haya incurrido o pueda incurrir en ese tipo de acciones. No pueden considerarse ni reducirse a terrorismo las justas manifestaciones de la protesta popular ni los reclamos válidos de la sociedad organizada por mayor justicia y democracia real.

Nótese los términos con que se describe a las FARC, el ELN y los parami-

litares, las AUC inclusive, en un segundo ejemplo del programa político de Gaviria (2006):

56. ...con las organizaciones insurgentes y con los grupos paramilitares...

## 5 Discusión

En base a los ejemplos que acabamos de discutir, se puede afirmar que todos los productores de discursos en torno a las elecciones presidenciales colombianas del 2006 intentaron consolidar o cambiar los valores concernientes a experiencias, relaciones y expresiones en sus receptores de una manera favorable a su agenda política. Considerando que la ideología se puede definir como “sentido al servicio del poder” (Thompson 1990 citado por Fairclough 1995a: 14), no sorprende que esos discursos estén ideológicamente cargados, a veces hasta el punto de la inculcación, con una polarización evidente entre *nosotros* y *ellos*. Por ejemplo, las FARC no pierden ninguna oportunidad para afirmar que el gobierno colombiano no tiene ninguna legitimidad. Según su concepto ideológico, no hay nada malo en utilizar todos los recursos expresivos para denigrar al gobierno. En general, los editoriales hacen más uso de tales recursos que los comunicados de prensa. Aunque son denominados ‘editoriales’, ‘columna de opinión’ y ‘panfleto político’ serían probablemente términos más adecuados. En este sentido, los editoriales y artículos de la *Revista Insurrección* se parecen más a los textos publicados por la prensa oficial.

Comparados con los demás discursos, el de las FARC se destaca netamente de los demás: teniendo en cuenta que el lenguaje se emplea lo máximo que se pueda para servir su ideología política, la polarización de “nosotros” y “ellos” es más fuerte y por eso los actores y sujetos pasivos se identifican más nítidamente que en el discurso del ELN. Su uso abundante de metáforas y de referencias intertextuales es más digno de mención aún. Suelen mezclar lenguaje formal y/o cultivado e incluso solemne con elementos del habla coloquial de una manera sorprendente.

Los comentaristas destacaron el pacífico desarrollo de las elecciones de mayo de 2006 frente a aquéllas de las décadas anteriores. No obstante, se puede decir que el camino hacia aquellas elecciones estaba plagado de discursos persuasivos, cargados de ideología y hasta ‘beligerantes’ para retomar

un término empleado a menudo en los mismos. Los discursos que se hicieron cuando quedó claro que Álvaro Uribe Vélez efectivamente había ganado la primera vuelta con un 62% de los votos o los que se han hecho en el pasado reciente con motivo de los golpes que las FARC han sufrido últimamente merecerían un estudio.

## 6 Bibliografía

### 6.1 Referencias primarias

- ELN (2006 a). «El 28 de mayo: el pueblo triunfará» *Revista Insurrección* No. 058 – 12 de mayo 2006. <<http://www.elnvoces.com/Insurreccion/Anteriores/Insurreccion2006/INSURRECCION058.doc>>
- ELN (2006 b). «Mentiras que matan». *Revista Insurrección* No. 059 – 26 de mayo de 2006. <<http://www.elnvoces.com/Insurreccion/Anteriores/Insurreccion2006/INSURRECCION059.htm>>
- El Tiempo (2006). «A votar, a votar y a votar». <[http://eltiempo.terra.com.co/hist\\_imp/HISTORICO\\_IMPRESO/OPINION\\_HISTORICO/2006-05-25/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_HIST-2910026.html](http://eltiempo.terra.com.co/hist_imp/HISTORICO_IMPRESO/OPINION_HISTORICO/2006-05-25/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_HIST-2910026.html)> (25.5.2006)
- FARC (2006a). «El Judas de América» <<http://www.farcep.org/?node=2,2030,1>> (11.5.2006)
- FARC (2006b). «Saludo de las FARC-EP, año 2006». <<http://www.farcep.org/?node=2,1485,1>> (1.1.2006)
- Gaviria (2006). <<http://carlosgaviria2006.org/cdg/taxonomy/term/28>>
- Reyes (2006). «Raúl Reyes: «el pueblo colombiano apoyará cualquier candidato distinto a Uribe...»». <<http://www.farcep.org/?node=2,1896,1>> (13.4.2006)
- Uribe (2006). <<http://www.primerocolombia.com.co/BancoConocimiento/D/discurso01demayo/discurso01demayo.asp?CodIdioma=ESP>> (1.5.2006)

### 6.2 Referencias secundarias

- Bell, A. (1991). *The language of news media*. Oxford: Blackwell.
- Caldas-Coulthart, Carmen Rosa (2003). «Cross-Cultural Representation of

- 'Otherness'. *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity* (eds. Gilbert Weiss y Ruth Wodak). Houndsmill: Palgrave Macmillan, 272–296.
- Cotter, Colleen (2001). «Discourse and Media». *The Handbook of Discourse Analysis* (eds. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton). Malden, M.A.: Blackwell, 416–436.
- Dubois, Sylvie y David Sankoff (2001). «The Variationist Approaches». *The Handbook of Discourse Analysis* (eds. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton). Malden, M.A.: Blackwell, 282–303.
- Fairclough, Norman (1995a). *Media Discourse*. London: Arnold.
- Fairclough, Norman (1995b). *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.
- Fairclough, Norman (2001a). *Language and Power*. Harlow: Pearson Education.
- Fairclough, Norman (2001b). «Critical discourse analysis as a method in social scientific research». *Methods of Critical Discourse Analysis* (eds. Ruth Wodak y Michael Meyer). London: Sage Publications, 121–138.
- Fairclough, Norman y Ruth Wodak (1997). «Critical discourse analysis». *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, Vol. 2. *Discourse as Social Interaction* (ed. Teun A. van Dijk). London: Sage, 258–284.
- Pärssinen, Martti y Maria Elvira Talero (eds.) (2001). *Colombia. Perspectivas de paz en el 2001*. (Publicaciones del Instituto Renvall 13.) Helsinki: Universidad de Helsinki.
- Pärssinen, Martti y Anne Lammila (eds.) (2006). *Colombia. Proceso de paz en el 2006*. (Publicaciones del Instituto Renvall 22.) Helsinki: Universidad de Helsinki.
- Van Dijk, Teun A. (2001). «Critical Discourse Analysis». *The Handbook of Discourse Analysis* (eds. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton). Malden, M.A.: Blackwell, 352–371.
- Van Dijk, Teun A. (2003): *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.
- Weiss, Gilbert & Ruth Wodak (2003). «Introduction: Theory, Interdisciplinarity and Critical Discourse Analysis». *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity* (eds. Gilbert Weiss y Ruth Wodak). Houndsmill: Palgrave Macmillan, 1–32.
- Wilson, John (2001). «Political Discourse». *The Handbook of Discourse Analysis* (eds. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton). Malden, M.A.: Blackwell, 389–415.
- Wodak, Ruth (2001). «What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments». *Methods of Critical Discourse Analysis* (eds. Ruth Wodak y Michael Meyer). London: Sage Publications, 1–13.

# Estudios culturales y literatura clásica

Ken Benson

Institutionen för språk och litteraturer (Göteborgs universitet)

ken.benson@gu.se

## 1 Presentación

La presente comunicación forma parte de un proyecto interdisciplinario que ha tenido lugar en la universidad de Gotemburgo (Göteborgs universitet) financiado por el Consejo superior de investigaciones de Suecia (Vetenskaprådet) cuyo objetivo principal ha sido el de incrementar el conocimiento sobre el papel de la literatura en los cursos de formación de estudiantes y futuros profesores de lenguas extranjeras y de sueco, respectivamente. El objetivo final del mismo es aumentar el conocimiento sobre el proceso de aprendizaje de la literatura en los departamentos de literatura (entre los cuales se forman también los futuros profesores de sueco) y los departamentos de lenguas donde la literatura forma parte del currículo académico.

Dentro de este proyecto mi contribución ha sido investigar alrededor de la cuestión de si se puede encontrar una diferencia crucial entre cómo se estudia la literatura en los departamentos suecos de literatura y de lenguas modernas, respectivamente. Para poder llegar a una respuesta he llevado a cabo un análisis sistemático de diversos manuales de historia de la literatura. Estos manuales dan cuenta, por un lado, de una visión de la literatura y del canon literario vigente en un periodo literario (cfr. Bloom 1994; Guillory 1993; Morrissey 2005; Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000; Sullá 1998) y, por otro, son exponentes de un tema sumamente debatido en las últimas décadas, a saber, el carácter ideológico y constructivista de todo proyecto histórico-literario (cfr. Beltrán Almería y Escrig 2005; Cesereni 2004; Epps y Fernández Cifuentes 2005; Hutcheon y Valdés 2002; Wellek 1982; Lindberg-Wada ed. 2006). La comparación entre dos tipos de manuales pone de manifiesto el carácter ideológico y su grado de ‘construcción’ en el sentido de

que permite vislumbrar las diferencias entre cómo se presenta un mismo material según la perspectiva (tanto geográfica, como temporal y epistemológica) prevaleciente en los manuales en cuestión<sup>1</sup>. Los manuales de historia literaria constituyen una buena fuente para estudiar los modelos autorizados ('con autoridad' en cuanto que son libros de texto de consulta obligatoria por los estudiantes) que rigen en épocas determinadas. Mi objetivo ha sido indagar si mediante un análisis sistemático de un corpus limitado de textos literario-historigráficos [ver apéndice, bajo 1] se podía vislumbrar diferencias en la construcción cultural que presentan y, por tanto, si los estudiantes de lenguas (hispanicas en este caso), por un lado, y los estudiantes de sueco/literatura, por otro, reciben imágenes distintas en el proceso de su aprendizaje de un mismo 'objeto': la literatura hispánica. En mi estudio me he restringido a la literatura clásica (Renacimiento y Barroco) para tener un material suficientemente elocuente también entre los manuales suecos, pues los Siglos de Oro son también tratados en las historias de la literatura generales escritos en Suecia (a diferencia de otras épocas que prácticamente no quedan reflejadas).

## 2 Anticipo del resultado

Quiero adelantar ya desde el principio que mi análisis ha dado unos resultados elocuentes: hay una clara diferencia entre el tratamiento de la literatura objeto de análisis entre ambas categorías de manuales. Me parece que estas diferencias son muy importantes de hacerlas conocer a los estudiantes de español en nuestras universidades. En primer lugar porque estos manuales parten normalmente de los conocimientos que se tienen en los bachilleratos; esto es, los estudiantes suecos que llegan a nuestra universidad ya tienen desde sus institutos una idea (vaga y quizá inconsciente, pero está allí en su mente) de la cultura hispánica con la que hay que trabajar y hay que hacer a los estudiantes conscientes de que toda historiografía es una construcción ideológica que se ha de aprender a ver con ojos críticos. La imagen que se

<sup>1</sup> Sobre el carácter de construcción de todo discurso, cfr. Derrida 1978: 280 y Hayden White 1987: 42, y en concreto sobre el discurso histórico e histórico-literario, cfr. Hutcheon 2002: 31).

da en los manuales de bachillerato es normalmente una copia reducida de la que se ofrece en los manuales universitarios, por lo que los estudiantes de literatura en los departamentos suecos reciben una corroboración de las alteridades culturales según las han recibido en los manuales de la enseñanza secundaria. Los estudiantes que, en cambio, estudian en los departamentos de lenguas van a encontrarse con perspectivas distintas en cuanto que los manuales allí manejados parten de una perspectiva sociocultural particular dentro del mundo hispánico. Para decirlo con otras palabras, los manuales sueco-nórdicos parten de una perspectiva cultural propia (la visión que se tiene de la otredad está fundamentalmente filtrada por la unidad cultural de un sujeto que comparte la identidad cultural del estudiante), mientras que los manuales especializados rompen esta unidad de la identidad cultural y el estudiante tiene que afrontar la perspectiva de la otredad desde la perspectiva de la cultura foránea. De esta forma puede afirmarse que los manuales sueco-nórdicos sostienen una comunicación monológica, mientras que los especializados construyen una relación dialógica entre el sujeto y la cultura objeto de estudio<sup>2</sup>. Pero antes de adentrarnos en cómo se reflejan estas diferencias entre ambos tipos de corpus he de presentar el material de trabajo consultado.

### 3 Corpus

El corpus [1] de manuales sueco-nórdicos no requiere mayor aclaración pues he tomado los centrales que se encuentran en los listados académicos de las universidades suecas y que se encuentran en las bibliotecas universitarias. En lo que concierne a mi selección de los textos sobre la literatura hispánica, en cambio, he de aclarar mis criterios, aunque sea muy brevemente. Estos manuales están seleccionados (aparte de tener una línea diacrónica que permita ver los cambios a lo largo del tiempo y de esta manera incluir también a otro colectivo inconsciente, el de los profesores que se educaron con manuales de

<sup>2</sup> Cfr. Jauss (2001:9): "A dialogue consists not only of two interlocutors, but also of the willingness of one to recognize and accept the other in his otherness. [...] The recognition and acceptance of the 'dialogicity' of literary communication brings into play in more than one way the problem of otherness: between producer and recipient, between the past of the text and the present of the recipient, between different cultures".



una época pasada y que de una u otra manera forman parte de su bagaje cultural, y por tanto están presentes en el aula) con el criterio de estar escritos desde una perspectiva ‘de fuera’. Esto es, todos ellos están escritos por especialistas no españoles, sino franceses, ingleses y estadounidenses. Una investigación en la que se incluyen las historias literarias escritas dentro del mundo hispánico daría otros resultados. Pero la selección obedece a que en estos manuales nos encontramos con el mismo cruce de perspectivas culturales que nosotros (los profesores de español en los países nórdicos) tenemos en el aula, a saber, contemplar el objeto de estudio desde una perspectiva externa, una forma de asimilar al otro dentro de nuestro *habitus*<sup>3</sup> de conocimientos.

## 4 Diferencia

Una vez presentado el corpus de estudio podemos retomar la discusión sobre la diferencia crucial que he encontrado entre ambos tipos de manuales. La diferencia estriba en el énfasis en la perspectiva *cultural* que toman los manuales especializados, aspecto que es sustituido por una visión formalista e intrínseca de los textos literarios por parte de las historias generales sueco/nórdicas. Esto es, en su afán por llegar a comprender y explicar ‘al otro’, los historiadores hispanistas hacen un esfuerzo por explicar el contexto en el que surgen los textos literarios hispánicos, mientras que los textos de las historias generales tienden a dar una contextualización histórico-cultural igualmente general (esto es, vigente para todo Occidente sin matizar las diferencias culturales dentro de este vasto mundo). Las historias especializadas

<sup>3</sup> El término proviene de Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique* (Paris, Éditions de Minuit, 1980: 88–9). Debo este dato a la doctora Sonia Lagerwall, colaboradora en el proyecto. La definición del término es: “Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d’existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c’est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement ‘régliées’ et ‘régulières’ sans être en rien le produit de l’obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l’action organisatrice d’un chef d’orchestre.” Cfr. también la explicación de Mikael Palme en Bourdieu (1993: 2).

tratan de mostrar las *diferencias*, mientras que las generales tratan, justamente, de *generalizar*. Quiero recalcar la gran importancia que estas diversas estrategias tienen para la adquisición cultural de los estudiantes, esto es, que este acercamiento cultural de hecho sólo se consigue en los departamentos de lenguas y no en los departamentos de literatura comparada (siempre que se sigan estos textos canonizados como es en el caso de Suecia, claro está).

Muy sucintamente paso a ejemplificar cómo esta diferencia en los distintos manuales es detectable en los manuales objetos de estudio, y de paso muestro por encima y de forma simplificada la metodología utilizada en mi investigación<sup>4</sup>.

## 5 Introducciones

Sólo en las historias de las literaturas más recientes nos encontramos con introducciones en las cuales se explican los fundamentos y los posicionamientos epistemológicos del proyecto en cuestión. Esto es significativo del vuelco epistemológico que ha tenido lugar en las últimas décadas dentro de la historiografía, esto es, que la historia se ve como un discurso (una construcción y por tanto cargada de ideología, posicionamiento y decisiones) y no como una mera traslación en palabras de una realidad objetiva e incuestionable. Ahora bien, entre los textos especializados (hispanicos) y los generales (nórdicos) hay una diferencia crucial en su visión de la literatura: en éstos se puede percibir una concepción de la literatura como algo fundamentalmente universal y humano (2), mientras que en aquéllos nos encontramos con un posicionamiento cultural ante la literatura como un fenómeno que, si bien traspasa las fronteras nacionales y las ideologías imperantes (que, como es bien sabido, tradicionalmente influyen en las construcciones de las historias literarias nacionales), al mismo tiempo marca las diferencias en el discurso literario entre textos escritos en distintas zonas geográficas y bajo unas condiciones culturales e ideológicas diferenciadas. Además hay que tener en cuenta un aspecto importante. Cuando se construye una historia literaria nacional se construye asimismo una historia literaria del 'otro' para marcar más claramente la diferencia entre 'el yo' (la cultura nacional) y el 'otro' (las

<sup>4</sup> Para ver el proyecto en su conjunto remito a Thorsson y Agrell, eds. (2009).

culturas foráneas). En la historiografía literaria hispánica escrita por especialistas extranjeros existe en las introducciones una conciencia explícita de este fenómeno y desde el inicio se incita al lector a deconstruir esta construcción cultural, como puede verse en el ejemplo [3] de Canavaggio.

## 6 Contextualización de la literatura

Estudiar las historias literarias de una forma diacrónica nos permite ver cómo se ha transformado la visión del pasado (hispánico) tanto en las historias sueco-nórdicas generales, como en las especializadas. Entre las primeras, la diferencia fundamental es que en la década de los 60 y 70 se presentan las literaturas por naciones (o áreas geográficas, como la Península Ibérica), mientras que a partir de los 80 la literatura se presenta desde una perspectiva 'global'. Esto tiene consecuencias profundas en cómo se presenta el contexto de la literatura clásica española como puede observarse en los ejemplos [4], en los que la historiografía de los años sesenta y setenta presenta a España como una *rara avis* dentro del contexto europeo con paradojas un tanto inexplicables [4a, 4b], mientras que los más recientes la presentan como parte de un fenómeno cultural e histórico más amplio dentro del contexto europeo [4c, 4d]. Ahora bien, estos pasajes no dejan de desculturalizar lo hispánico; o bien describiéndolo como 'raro' o bien como 'normal'. En ningún lugar tiene el lector la posibilidad de comprender lo específico y lo diferente del texto literario en cuestión. Para llegar a percibir estas particularidades el lector tiene que consultar las historiografías especializadas. Así Joseph Pérez (en Canavaggio, vol. II) hace un minucioso análisis sociológico en el que viene a dar diversas tesis de por qué se conforman justo en ese momento y en ese lugar géneros específicos como la literatura mística o la picaresca. Y Garfield y Schulman (1991) dan por su lado una explicación del barroco hispánico como una consecuencia específica de la simbiosis cultural o 'transculturación' que se dio en el mundo hispánico a raíz de la colonización [4e].

## 7 Interpretaciones

Este posicionamiento tiene consecuencias en la interpretación de los textos y por tanto en la forma de acercarse a los mismos y entenderlos que se está transmitiendo a los estudiantes. El caso más sintomático al respecto lo podemos encontrar en las explicaciones que Hertel da a creaciones dentro del mundo hispánico que pueden ser consideradas (a nivel universal) como únicas o sobresalientes. Lo tienen uds. en los ejemplos [5a y 5b] donde se explica la picaresca como una “fórmula épica genial” o el *Quijote* por “sintetizar todo un sistema literario”. No se puede llegar mucho más lejos en el empeño de desculturalizar la explicación de los textos para darles un valor universal independientemente del lugar y la época en la que han surgido. No hay lugar aquí para entrar en mayores detalles pero las explicaciones de los textos hispánicos especializados entroncan mucho más con la especificidad del momento histórico en el lugar en que acontecieron estos fenómenos literarios dentro del hispanismo.

## 8 Conclusiones

Tras este rápido repaso por algunos aspectos de mi análisis de las historiografías literarias quiero recalcar cinco puntos que pienso esta investigación llega a mostrar y que sintetizan las diferencias entre el estudio de la literatura en un departamento unicultural (sueco/literatura comparada) y un departamento de lenguas en el que hay un cruce de perspectivas culturales entre el sujeto (el estudiante que se encuentra en Suecia) y el objeto de estudio (la cultura foránea):

- a) Estudiar la literatura (foránea) en un contexto de su especificidad cultural tiene que hacerse en un departamento de lenguas, no en el departamento de literatura comparada o *litteraturvetenskap*. [6b]
- b) Dentro de esta especificidad cultural forma indudablemente parte la lengua en la que fue escrita, conocimiento que sólo se obtiene igualmente en los departamentos de lenguas.

- c) Los estudios culturales que se han desarrollado en las últimas décadas indican con claridad que separar los objetos culturales de sus lugares de producción y consumo resulta totalmente contraproducente (cfr. Persson 2007 dentro del ámbito de la literatura comparada sueca).
- d) La perspectiva sociocultural sobre el aprendizaje indica con claridad que es fundamental situar el propio posicionamiento cultural para poder llegar a comprender 'el otro' [6c]. En los departamentos en los que exclusivamente se trata la literatura foránea desde la perspectiva nacional y se leen los textos en traducción, no hay acceso a lo específico y diferente de la cultura foránea en cuestión. Esto, igualmente, sólo se obtiene en un departamento de lenguas<sup>5</sup>.
- e) Una consecuencia final y que se infiere de los puntos anteriores es igualmente que el estudio de la literatura es un medio sumamente relevante y apropiado en los departamentos de lengua, entre otras cosas, para adquirir competencia cultural.

## Bibliografía

- Beltrán Almería, Luis y José Antonio Escrig (2005). *Teorías de la historia literaria*. Barcelona: Arco-Libros.
- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Bourdieu, Pierre (1980). *Le Sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1993). *Kultursociologiska texter* (i urval av Donald Broady och Mikael Palme). Stockholm, Symposion.
- Ceserani, Remo (2004). *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona: Crítica. [Traducción del italiano de Jorge Ledo Martínez]
- Derrida, Jacques (1978). *Writing and Difference*. London: Routledge.

<sup>5</sup> Un campo de estudio por hacer dentro de las historiografías literarias es incluir las traducciones en la historiografía nacional en cuanto que circulan junto con y se leen como los textos escritos y leídos en el contexto de la literatura nacional. En este sentido las historiografías nórdicas, si bien (aparentemente) tratan de la literatura universal, en realidad tratan de la literatura nacional en cuanto que la mayoría de los textos tratados se estudian en la versión traducida.

- Epps, Brad & Luis Fernández Cifuentes (2005). *Spain Beyond Spain. Modernity, Literary History, and National identity*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Guillory, John (1993). *Cultural capital. The problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hutcheon, Linda y Mario J Valdés (eds.) (2002). *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda (2002). "Rethinking the National Model", en Hutcheon & Valdés (eds.) (2002) *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, 3–49.
- Lindberg-Wada, Gunilla (ed.) (2006). *Literary History: Towards a Global Perspective*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Linnér, Sven (1974). "Psykologisk och biografisk litteraturforskning" en Lars Gustafsson (ed.) *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, Stockholm: Wahlström och Widstrand.
- McCormick, Kathleen (1987). "Task Representation in Writing about Literature", *Poetics*, 16: 131–154.
- Morrissey, Lee (ed.) (2005). *Debating the Canon: A Reader from Addison to Nafisi*, New York: Palgrave Macmillan.
- Perkins, David (1991). *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Perkins, David (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Persson, Magnus (2007). *Varför läsa litteratur. Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*. Studentlitteratur.
- Pozuelo Yvanco, José María & Rosa María Aradra Sánchez (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Sullá, Enric (comp.) (1998). *El canon literario*. Barcelona: Arco-Libros.
- Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken. Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Prisma.
- Valdés, Mario J. (2002). "Rethinking the History of Literary History", en Hutcheon & Valdés (eds.) (2002) *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, 63–115.
- Wellek, René (1982). "The Fall of Literary History", in *The Attack on Literature and Other Essays* (Chapel Hill: University of North Carolina Press).
- White, Hayden V. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.

## Apéndice

### [1] CORPUS UTILIZADO:

#### Historias de la literatura generales (sueco-nórdicas)

Tigerstedt, E. N. (ed.) (1960). *Bonniers Allmänna Litteraturhistoria. Renässans – barock – klassicism*. Stockholm: Bonniers, vol. 3, ”Spansk renässans och motreformation”, ”Spansk barock”, 96–141.

Fredén, Gustav (1963). ”Renässansens litteratur”, varav ”Spanien och Portugal” i Breitholtz, Lennart, *Västerlandets litteraturhistoria*, I; Stockholm: Almqvist&Wiksell, 310–329.

Breitholtz, Lennart (ed.) (1976 [1971]). *Epoker och diktare. Allmän och svensk litteraturhistoria*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, andra upplagan. ”Spansk renässans” (sid. 329-340) och ”Sydromansk barockdiktning” (sid. 401–406).

Fredén, Gustaf (1972). ”Den europeiska litteraturen”, i *Litteraturens Världshistoria*. Stockholm, Norstedts. Band 3: *Renässansen*, och band 4 *Klassicismen*.

Hertel, Hans (ed.) (1986). *Litteraturens historia*. Stockholm: Norstedts, del 3.

Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar (1995). ”Manierismen och barocken”, i *Litteraturens Historia i Världen*, Stockholm: Norstedts, 187–213.

#### Historias de la literatura especializadas (dentro del campo hispánico)

Jones, R.O, (ed.) (1983 [1971]). *A Literary history of Spain* (7 vol.). London: Ernest Benn/ New York: Barnes & Noble.

Garfield, Evelyn Picon y Ivan A. Schulman (1991). *Introducción a las literaturas hispánicas. Introducción a su estudio*, vol. 1. Michigan: Wayne State University Press.

Canavaggio, Jean (ed) (1994). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.

### [2]

”Människan är inte bara ett politiskt djur, utan också ett symbolskapande och historieberättande djur” [Hertel, I: 13]

”[Vi] uppfattar [...] världen som en enhet och den litterära aktiviteten som en bred, *global process*” [Hertel, I: 18]

[3]

”Los franceses están descubriendo España; o por lo menos, una España insospechada. En lugar de la España austera de Felipe II, perpetuada por El Escorial, de la España pintoresca –corridas y flamenco- popularizada por los románticos, de la España trágica de la guerra civil y de la dictadura, sumergida bajo el turismo de masas, ven afirmarse una España inédita que, en poco más de diez años, ha restaurado la democracia, ha mostrado su dinamismo económico y se ha unido a la Europa comunitaria. [...] Son [...] actos simbólicos del espíritu que impulsa a todo un pueblo que, visto desde el extranjero, expresa y manifiesta su genio creador por medio de pintores y escultores, de arquitectos y bailarines, de directores de teatro y cineastas” (Canavaggio, “Prólogo”, reproducido en cada uno de los volúmenes que constituyen la obra, pág. vii)

[4]

[a]

“Den obarmhäftiga censuren var blott av religiös art. Varken Copernicus eller Galilei stod på den spanska inkquisitionens index. Och mot vitterheten visade de kyrkliga och statliga myndigheterna stort överseende. [...] Vetenskapsmannen, diktaren, konstnären och skådespelaren är lika typiska för ‘guldålderns’ Spanien, som inkvisitorn, mystikern och conquistadoren.” (Tigerstedt: 98)

[b]

“Denna likgiltighet för den italienska poetiken är så mycket märkligare, som man i Spanien ivrigt studerar och efterliknar den italienska poesin [...]. Den förste som skriver sonetter är [...] markis av Santillana [...] men det dröjer ett sekel, innan han får efterföljare. Dröjsmålet beror inte på någon kulturell eller litterär avmattning [...] eller på avbrott i förbindelserna med Italien [...]” (Tigerstedt: 100; mi cursiva)

[c]

”Medan Italien var splittrat i en mängd småstater, uppstod det på andra håll i Europa nationalstater: Frankrike blev ett enat rike sedan engelsmännen drivit ut vid hundraårskrigets slut, England efter Rosornas krig, Spanien vid den dynastiska föreningen av Kastilien och Aragonien och morernas utdrivande, de nordiska länderna efter unionens upphävande.” (Olsson&Algulin: 146)



[d]

”Ända sedan västgoternas rike föll år 711 vid muslimernas invasion hade Spanien varit uppdelat i en rad tämligen självständiga furstendömen, både moriska och kristna. Men 1469 gifte sig Ferdinand av Aragonien med Isabella av Kastilien [...] och de lyckades] förvandla Spanien till en centraliserad furstestat. Så inleddes den spanska guldåldern, el siglo de oro. Genom arv blev Karl V av Habsburg härskare över Nederländerna, Spanien och dess besittningar i Italien, Afrika och Amerika, genom val 1519 dessutom tysk kejsare. [...] Och som grund för detta världsherravälde valde han just Spanien. [...] Efter många sekel av isolering syntes nu Spanien vidöppet och själv kräva en ledande roll i det moderna Europa.” (Hertel: 34–35)

[e]

”En la literatura barroca es frecuente el sentido de desengaño frente a un mundo en crisis, y un espíritu de burla e ironía frente a los contrastes de la sociedad: austeridad de la Iglesia/licencia de la corte y la nobleza; lujo de los poderosos/miseria del pueblo. La literatura barroca, sin embargo, no es una expresión en decadencia. Todo lo contrario. Las letras florecen (otro contraste) frente a las circunstancias del imperio: la debilidad económica y el decaimiento militar de España; la dominación represiva de España en América; la sociedad feudal de las colonias que prosperan a expensas de la explotación de indios y negros; y la cerrazón en España y América frente al desarrollo intelectual de Europa, especialmente la nueva ciencia (de Galileo y de Newton) y la nueva filosofía. En lugar de salir al encuentro de ideas nuevas, hay un refugio en la redención espiritual de un catolicismo ortodoxo. Y la voz de la autoridad se perpetúa tanto en España como en América. Las víctimas son no sólo los pueblos de indios o la población de esclavos negros sino los criollos, frustrados y enojados por ser excluidos de la jerarquía administrativa cultural.” (Garfield & Schulman: 131–132)

[5]

[a]

”i Don Quijote synes han [Cervantes] sammanfatta ett helt litterärt system, som Rabelais ett halvsekel tidigare, och frigöra alla dess slumrande krafter. Detta förklarar kanske romanens exempellösa framgång i samtid och eftervärld” (Hertel: 165, mi cursiva).

[b]

[Pikareksromanen är] ”något vida mer [än en bild av Spaniens begynnande nedgång], en genial episk formel för att belysa samhället underifrån och den dagliga kampen för att överleva. Den hade sin sanning – likaväl som eposet och andra ’höga’ genrer” (Hertel: 158, *mi cursiva*).

[6]

[a]

“Culture, like history, is always a site of social struggle. Culture can never be represented as a unified system for a whole society” (Berkhofer 1995: 6).

[b]

“En diskussion om varför man ska läsa litteratur är omöjlig utan att också diskutera kultur.” (Persson 2007: 10)

[c]

”Förmågan att tänka och lära handlar i avgörande utsträckning om att behärska sådant som ligger bortom människans egen kropp och hjärna. Som ett samlingsnamn på alla dessa resurser som finns delvis hos individen, delvis i social interaktion och delvis i den materiella omvärlden kan man använda begreppet kultur” (Säljö 2000: 29)

## «Archeologia del presente»: continuità e negazione nell'iter narrativo di Sebastiano Vassalli

Luminitza Beiu-Paladi  
Università di Stoccolma  
luminitza.beiu-paladi@fraitu.su.se

Gli ultimi volumi di Sebastiano Vassalli (*La morte di Marx e altri racconti*, *Il robot di Natale e altri racconti*, *L'Italiano*, e *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*), usciti nel breve lasso di tempo di due anni (2006–2008), hanno sconcertato tanto i critici che i lettori. Uno scrittore che ha ripetutamente dichiarato di cercare le chiavi del presente nel passato, per sfuggire al rumore del contingente, si guarda intorno e decide non solo di prendere di petto la realtà (italiana o meno), ma anche di immaginare un futuro apocalittico, in parte prevedibile.

Nel caso di uno scrittore che ha esordito nel 1965 (con un volume di poesie), e che negli ultimi anni pubblica almeno un volume all'anno, su cui già si è scritta una monografia (Nesi, 2005), per non parlare dei numerosi studi e articoli dedicati alla sua opera letteraria, si prospetta interessante l'idea di scavare archeologicamente nel suo passato artistico, per vedere se veramente si tratta di una nuova fase del suo iter narrativo, oppure di un ritorno al primo tempo, in un'altra forma.

L'esordio letterario di Vassalli è stato in genere collegato all'attività del gruppo 63. Già nelle poesie di *Lui (Egli)* (1965), *Nel labirinto* e *Disfaso* (1968), Vassalli si annuncia come artista dissacratorio, che cerca una via di mezzo tra ironia e provocazione aperta, trovandola nella «polverizzazione/ a diversi livelli (e quindi con diverse implicazioni) / dell'istituzione linguistica/ nel suo rapporto col significare», come afferma Franco Cavallo, nella prefazione in forma di poema in prosa che accompagna il terzo «esperimento» del

poeta, cioè *Disfaso*. Sempre Cavallo, poeta lui stesso e compagno di strada del più giovane Vassalli, enuncia un teorema, che attribuisce alla più recente avanguardia: «dire non significando nulla, dunque; ma dire, appunto, per necessità di significare» (1969: 8). Il giovane poeta inventa perfino un nuovo «genere» letterario, il «collage freddo», di cui è composto il volume *Nel labirinto*, dove vengono mescolati materiali tratti da varie pubblicazioni, per esempio da settimanali femminili di moda. Il tono diventa più serio, addirittura accusatorio nella quarta raccolta, *La poesia oggi* (1971), dove Vassalli denuncia il carattere mercificato dell'arte moderna (l'ultima poesia s'intitola appunto *Usura e arte* ed è dedicata a «Ezra Pound e a tutti gli artisti moderni beneficiari di usura»), la frattura tra oggetti e parole (*Muovere parole*) o l'alleanza dei poeti con il potere (*Ed è subito festa*). Caratteristico per l'atmosfera di gruppo è il motto di Nanni Balestrini postposto alla poesia *Dietro la pagina*: «un mare di ambiguità / dietro la pagina» (versi tratti da una poesia del 1968, *Ma noi*). Nel volume intitolato suggestivamente *Febbre, furore e fiele*, Giuseppe Zagarrìo nota il pericolo di afasia che minaccia la poesia di Vassalli, ma indica anche la possibilità di una «strada diversa» verso una poesia più dimessa, umile nel suo intento di «muovere parole» (1983: 125–26). Su questa strada si iscrivono molte delle poesie apparse negli anni '70–'80, in volume o in varie riviste, di cui la maggior parte sarà ristampata a cura di Giovanna Ioli nell'antologia *Ombre e destini. Poesie 1977–1981* (1983). Prendiamo, ad esempio, la poesia *La distanza* della raccolta omonima del 1980:

Tra il pensiero del gesto e la sua mano, / tra il gabbiano e il suo volo, tra la foglia /  
 e il vento che la muove è la distanza. / Una parola che si sente appena / e non nomina niente: /  
 distanza è un complemento dell'assenza, / è una voce felice / del verbo distanziare. / [...] Sono ancora capace di aderire / al fondo dell'acquario / aereo. Posso ancora rovesciare / la vecchia pelle coi suoi strappi, farne / un vestito di gala, un'uniforme. / Mi posso allontanare dallo specchio / del tempo, stare qui senza invecchiare. / Distanza è un'infinita adolescenza (p. 19).

Nonostante la poesia di Vassalli sembri più musicale e più regolare sintatticamente, vi sentiamo ancora le note del farsesco, della canzonatura, che permette a Zagarrìo di sottolineare «quel tipo di calda comicità popolare, già bene individuata da Bachtin come 'grottesco realista'» (1983: 435).

Se l'antologia del 1983 chiude la carriera poetica di Vassalli, si sviluppa ulteriormente quella narrativa, i cui primi agganci risalgono, come per la poesia, all'atmosfera sperimentale del Gruppo 63 (Gioanola 1993: 165). La sua partecipazione al convegno di Fano (1967), i suoi primi volumi di prosa (*Narcisso e Tempo di massacro*) sono prove dell'adesione sincera al gruppo (più tardi ripudiata) da parte di un giovane artista, pittore e poeta, alla ricerca di un dialogo con il mondo circostante. Il primo testo, *Narcisso* (1968), chiamato genericamente dall'autore «romanzo», ha la fortuna di essere pubblicato dall'editore Giulio Einaudi con una postfazione di Giorgio Manganelli, il quale nota le qualità retoriche dell'autore, che riesce con una prosa di nette valenze foniche a catturare l'attenzione del lettore-ascoltatore. Qualità che si mantengono in *Tempo di massacro: romanzo di centrimento & sterminio* (1970), come ha notato anche Maria Corti nella recensione elogiativa pubblicata su *Strumenti critici* (1970). Questa volta lo stile diventa più aulico, più adatto al genere del «trattato didattico» secentesco, anche se conserva il tono di oralità, tra satirico e grottesco, che diventerà una costante della narrativa vassalliana. Nell'ambito del grottesco, sia *Narcisso* sia *Tempo di massacro* manifestano un'attenzione alla sfera corporea del basso che, se era ben presente nella letteratura del tempo (penso a Moravia, Pasolini, e soprattutto a Volponi), rimanda tanto al «carnealesco» rabelaisiano quanto a un concetto corporeo del testo. È stato notato che tra il corpo del protagonista A e il corpo del testo in *Narcisso* c'è un continuo cambio di rimandi (Nesi 2005: 24), il quale costituisce un antiromanzo, un romanzo sull'impossibilità di scrivere un romanzo:

inchiodato in questo corpo che dicono assurdo traversato / trafitto cauterizzato da rapidi atroci pensieri / un sole si alza a intermittenze prescritte, l'aria mi / avvolge da tutti i pori il vento fischiando senza volerlo / respiro / [...] / a questo punto bisogna introdurre l'azione se questa /struttura astratta in conclusa è una novella un romanzo, / così come in realtà non è eppure non può essere se le /strutture di novella romanzo sono le mie strutture di A / se tutto in me che sia A è novella romanzo astratto / in concluso (pp. 97-98).

Vi troviamo un accumulo di risate amare (tematiche e foniche) che sboccheranno nel volume scatologico *AA. Il libro dell'utopia ceramica* (composto tra il 1969 e il 1971, ma pubblicato nel 1974). La trascrizione fonetica del riso, presa in prestito dal trovatore Jaufré Rudel, «AA.», chiude ogni capitolo

del libro dedicato alla ceramizzazione del mondo che prende l'avvio intorno all'oggetto centrale, il cesso. La metafora della piastrellazione del mondo, per suggerire la frammentazione o la polverizzazione, è il modo in cui Vassalli traduce il disagio linguistico, presente anche nella poesia, accompagnandolo nella prosa da un pessimismo gnoseologico-formale che si manterrà come tale in tutta la sua produzione narrativa.

Al riguardo, un momento di punta è rappresentato dalla pubblicazione del libro, *Il millennio che muore* (1972), uscito come n. 11 nella serie italiana «La ricerca letteraria» della casa editrice Guido Einaudi (a cura di Guido Davico Bonino, Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti). Nella collana, Vassalli aveva già pubblicato *Narcisso* (n. 5) e si trovava in buona compagnia, accanto a Alice Ceresa (*La figlia prodiga*, 1967) e Gianni Celati (*Comiche*, 1972). Dalla quarta di copertina di un libro in cui la sperimentazione vassalliana raggiunge risultati rilevanti, leggiamo:

In questo scorcio di millennio che muore, le parole sono ammassi di lettere informi, insignificanti, inservibili. E il linguaggio, cioè il verbo, è come il «gran pruno» della selva dei suicidi dantesca: per ogni frammento di parola, per ogni lettera che ne stacchi, dal tronco escono insieme voci di dolore e sangue. Dolore e sangue delle generazioni e generazioni di parole (di uomini?) che transitando nei secoli vi hanno proiettato le loro illusioni di vita, le loro assurde speranze.

Nel *Millennio che muore* Vassalli sperimenta sul tema della Letteratura come mimesi della Morte del mondo. Ma sotto questo tema maggiore, notato già da Davico Bonino nella postfazione dell'edizione einaudiana, si sente anche il conflitto acceso tra un io poetico, di cui il narratore-poeta ha sempre tentato di sbarazzarsi a tutti i costi, e l'io del narratore, che man mano si fa largo intorno, per poi sciogliersi nella prima persona del verbo. La lotta si conclude così: io giocoliere presentatore stenografo di questo libro / che muore celebratore di questo millennio / che anch'esso muore IO consapevole della mia morte / mi piego sulle ginocchia accosto l'orecchio per terra / [...] / ascolto il pulsare del libro, il battito lento, immutabile (pp. 55-56).

Lo fa con una prosa pervasa da furore espressionistico, ma anche con inserti di poesia visiva, di *lettering*, introducendo elementi di semantica grafica oppure semplici lettere in combinazione che riproducono il gioco dei tasti della macchina da scrivere.

La fortuna editoriale del primo Vassalli è senz'altro legata a Einaudi (casa editrice a cui Vassalli è tuttora fedele). Vi si accosta un'intensa attività pubblicistica che si concretizza in testi poetici e narrativi, in interventi critici e polemici sparsi in varie riviste d'avanguardia o di cultura alternativa. È stato un aspetto meno indagato dell'iter artistico di Vassalli, che riesce a dare un'immagine più complessa della sua partecipazione alla vita culturale degli anni settanta.

Già nel 1968, insieme a Franco Cavallo, Giorgio Bàrberi Squarotti, Felice Piemontese ed altri amici, fonda a Novara il foglio bimestrale *Ant. Ed* (4 numeri 1968-69), da cui sarebbe nato il gruppo di *Pianura* (Ivrea) con un'antologia (1974) e una rivista fondata esclusivamente da Vassalli (1976-1981). Inoltre, Vassalli che era anche pittore, collabora a varie riviste d'arte d'avanguardia come *Ex* a Roma, diretta da Emilio Villa e Mario Diacono (5 numeri 1963-1968), *Geiger* a Torino (dei fratelli Spatola, Adriano, Maurizio e Tiziano, Torino, 9 fascicoli tra il 1967 e il 1982), *Gramma* a Lecce (3 fascicoli nel 1971) e *Tam tam* a Torino (diretta da Adriano Spatola e Giulia Niccolai, 1972-1983)<sup>1</sup>. Vi si aggiunge la collaborazione alle riviste propriamente letterarie come *Altri termini* (1972) e *Colibri* (1979) di Franco Cavallo, a *Salvo Imprevisti* di Mirella Bettarini (1973) o alla rivista apertamente interdisciplinare di Corrado Piancastelli, *Uomini e idee* (nuova serie 1966). Nelle pagine di queste riviste Vassalli pubblica poesie e prose sperimentali che sono ancora più trasgressive dei testi pubblicati in volume, ma anche interventi critici sulle opere dei contemporanei o risposte a indagini sulla sorte del romanzo<sup>2</sup>. Come affermava Luciano Caruso, uno dei protagonisti di spicco della poesia sperimentale, si trattava «di inventarsi non tanto degli spazi fisici, ma una maniera diversa di trasmettere messaggi 'da dentro'; i collaboratori di queste riviste si consideravano operatori del 'fuori', «dentro una condizione aliena, un fallimento del presente nel presente, in vista di una modificazione profonda tramite l'utopia» (1978: 8). C'è nella collabora-

<sup>1</sup> Si veda il bel libro di G. Maffei e P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni sessanta/settanta in Italia* (2005), che contiene una presentazione riccamente illustrata di queste riviste (con i nomi dei collaboratori), in ordine alfabetico.

<sup>2</sup> All'inchiesta avviata da Mario Miccinesi sulle pagine di *Uomini e libri*, intitolata «Il romanzo oggi: equivoci di una crisi» (n. 23, 1969), Vassalli rispondeva con un intervento assai comico sulla «storia delle morti e delle resurrezioni del romanzo» (p. 19), immaginando un gigantesco funerale dei vari sottogeneri romanzeschi.

zione di Vassalli a queste riviste una volontà di mantenere una maniera di scrivere non compromessa con l'industria culturale e con i suoi canali istituzionali, per superare la crisi del Gruppo 63, frammentato in una congerie di tendenze e derive.

*Ant. Ed e Pianura, Geiger, Gramma e Tam tam*, sono tutte riconducibili al fenomeno dell'esoeditoria, termine che appare nel catalogo dell'esposizione internazionale di Trento del 1971, per indicare «tutto ciò che sta fuori dell'industria editoriale, per scelta o per necessità» (Peterlini 2005: 7). Sono riviste autogestite e autofinanziate, che producono anche libri, *plaquettes*, piccoli cataloghi, manifesti e volantini. Molte di queste riviste si presentavano come semplici fogli stampati o ciclostilati su carta povera, graffiati insieme, messi in contenitori o addirittura in buste da lettera, con strutture artigianali. Erano spesso fatte nelle case degli artisti stessi, che si trasformavano in vere case editoriali, piene di ciclostili, carta, inchiostri di vario colore, lettere provenienti da tutto il mondo (*ibid.*: 13). Hanno avuto una periodicità assai breve e irregolare, per il loro carattere artigianale, per il carattere deperibile del loro materiale, per la loro tiratura limitatissima e per il modo aleatorio della loro diffusione. Pertanto sono oggi difficilmente reperibili. Alcune biblioteche comunali ne contengono copie disperate, altre con funzione di deposito nazionale le conservano nel gabinetto-stampe, mentre all'asta molte copie raggiungono oggi dei prezzi considerevoli.

Ciò che caratterizza la partecipazione italiana e internazionale a queste riviste è la creazione di una rete di relazioni che non tenga conto dei vari principi di poetica e delle differenze di orientamento ideologico, in uno spirito comune rivolto contro la cultura ufficiale, accademica o massificata. Prevale anche un chiaro intento di comunicazione a tutti i costi, una ricerca affannata di maniere diverse di trasmettere messaggi. Il concetto di interdisciplinarietà artistica intesa come coesistenza di vari linguaggi che si compenetrano e si integrano, allo scopo di creare un modello di arte ibrida, o in altri termini, totale, per meglio capire la vita, sta alla base della poetica collettiva di tutte queste riviste. Cito dal programma di *Ant. Ed* (Foglio bimestrale di poesia e scienze affini), testo non firmato uscito sulla copertina del primo numero (22 luglio 1968):

MA IL TUTTO TENDE A UN DISCORSO DI ESSENZE – SULL'UOMO  
TOTALE – CHE APPENA RAGGIUNTE SI DELINEANO COME UNA



POSSIBILITA' SCANDALOSA DELL'UOMO RISPETTO A QUELLO CHE OGGI SI CREDE O SI CONOSCE – IN QUESTO VIAGGIO VERSO IL QUARTO MONDO – NEI MOMENTI INTERMEDI SI VIVE LA CONDIZIONE DEL FUNAMBOLO – DELL'EVOCATORE DI SPIRITI – DEL SUSCITATORE DI EPIFANIE /

Oppure dall'antologia curata da Vassalli, *Pianura* (1974):

Dalle catacombe (versione italica dell'anglosassone underground) si esce fuori allo scoperto, in pianura: che non è né regno ampio de' venti, né terra desolata, né palus putredinis; che non è dunque spazio metaforico ma reale: della letteratura e della vita, diciamo (a scandalo dei benpensanti).

Anche se ora la pianura è quasi deserta, pazienza; ché c'è da fare, tanto; dovendosi ognuno aprire la sua strada nel folto; incontrando difficoltà d'ogni genere, tali da sviare i più precisi progetti; respirando a fatica, anche: per via di disumane rarefazioni linguistiche che si producono in fine (di partita, di secolo); incombendo nuvole gonfie d'ogni sapienza accademica; che sta per rovesciarsi su terra: a miracol mostrare: a far germogliare sterminate messi di generazioni alfabetiche; per il terzo millennio; per esiti che non è dato prevedere meravigliosi o tragici (p. 7).

La metafora della pianura, che tornerà spesso nella narrativa di Vassalli, racchiude in sé un tono diverso da quello con cui finiva *Il Millennio che muore*, e segna un passo in avanti verso un utopico arrivo del terzo millennio.

L'attenzione al corpo, cui si è accennato a proposito di *Narcisso*, ritorna in molte delle poesie e delle prose sparse nelle varie riviste, ad esempio nella poesia *Onomastica rude*, pubblicata su *Uomini e idee* (maggio/ottobre 1968), e costituisce il tema principale di un vero *Manuale di corpo*, come si intitola la raccolta di «voci ilare» ideata nel 1972 e pubblicata nel 1983. Nella Postfazione che accompagna la ristampa del volume nel 1991, Vassalli vede in quest'aspetto «le ragioni migliori dell'avanguardia (prima fra tutte, l'idea di letteratura come *corpo* di parole)» (p. 74), e una possibile via d'uscita da un percorso «senza sbocchi».

Attraverso il suo gusto per la fantascienza e il fantastico, Vassalli ha intrapreso un'altra via per mantenere il contatto con un pubblico più ampio e per uscire dall'asciuttezza neoavanguardista. Corpo (inteso come sesso) e fantascienza si uniscono in un volume firmato Stephen Blacktorn, *Sesso. Piccola*

*enciclopedia di fantasesso* (1970), che Vassalli fa passare per una traduzione. Nella Prefazione, Vassalli discute lo statuto letterario della fantascienza e, prendendo in giro le distinzioni tra letteratura da «l» maiuscola o minuscola» (1970: 5), confessa la predilezione per questo genere. Predilezione che verrà confermata dalla sua presenza nella rivista *Pianeta*, cioè nell'edizione italiana della francese *Planète* di Louis Pauwels, una rivista di fantascienza ed esoterismo, tradotta in quattro lingue. Il primo numero dell'edizione italiana uscì nel Marzo/Aprile 1964 a Torino. Politicamente ambigua, piuttosto di destra, la rivista si avvaleva di firme illustri quali: Borges, Dalì, Henry Miller, ecc., e accoglieva la partecipazione di scrittori di fantascienza residenti al di là della cortina di ferro (rumeni, polacchi e sovietici). I testi fantascientifici di Vassalli sono inseriti nel 1971–1973 sotto la rubrica «Le virtù dell'immaginazione»: *I mondi e i loro abitanti* (n. 42); *Manuale di esobiologia* (n. 43); *L'ininterrotto momento della presenza* (n. 44); *Viaggi interstellari* (n. 45); *Dell'uomo e del suo posto nell'Universo* (n. 46); *Biologemi, morfemi e biòpodi. Catalogazione e «spiegazione» delle piante dell'esobiologia* (n. 50). Una varietà di temi si presenta per la prima volta nella prosa dell'autore: le forme possibili degli abitanti di altri mondi (la legge dell'isomorfismo), l'animale universale di cui è fatto il mondo, la discontinuità del tempo, la varietà infinita delle piante e degli animali extraterrestri (esobiologia). Partendo da testi fantascientifici (molti pubblicati su riviste di genere come *Galassia* e *Urania*), i contributi di Vassalli adottano un tono tra umoristico e satirico, prendendo spesso in giro le fonti usate. Come per esempio quando si sofferma sulle pretese di supremazia cosmica delle varie razze evolute e pensanti o sui possibili contatti umani con altre razze:

I terrestri si domandano, insomma, perché in tanti secoli e millenni della loro storia e della loro evoluzione, i loro fratelli maggiori, o per lo meno cugini prossimi, non si siano fatti mai vivi. [...] l'uomo, dico, si sente terribilmente trascurato e offeso per il fatto che i suoi sforzi di raggiungere le stelle, e conseguentemente i suoi ipotetici fratelli e cugini, non vengano ricambiati con pari entusiasmo e ardore (*Pianeta*, n. 44, 1972, p. 75).

Umoristico è anche il discorso sulla «fauna divina» del nostro universo, dal «dio cibernetico» al «dio pazzo», al «dio collezionista» ecc. (*Pianeta*, n. 46, 1972, pp. 118–19). Due sono, secondo Vassalli, le caratteristiche migliori della fantascienza: il lato utopistico-profetico e il lato tragico (*ibidem*, p. 122).

Se alcuni temi fantascientifici ritornano nei romanzi *3012, Stella avvelenata* e *Un infinito numero* (Beiu-Paladi 2006), è soprattutto il tono profetico-amaro di cui parlava Vassalli nel 1972 che mi sembra caratterizzi la sua produzione più recente. Nella raccolta *La morte di Marx e altro racconti* (2006), la contemporaneità è vista nella sua mostruosa modernità, che ha un tono utopico-profetico nel suo presente, invadente come se fosse eterno e immutabile. La prima parte, *Ciao Kafka*, descrive i segni della metamorfosi dell'uomo moderno in un uomo-macchina che, al posto delle zampe del personaggio kafkiano, ha delle ruote: «la trasformazione sarà completa, includendo anche la sfera psichica del soggetto. L'automobilista incomincerà a strombettare, a lampeggiare, ad accennare sorpasso in luoghi che precedentemente erano destinati a tutt'altre funzioni: per esempio in ufficio, a tavola, nel letto coniugale» (p. 6).

Tutti i racconti di automobilisti hanno qualcosa di mostruoso, di assurdo, essendo allo stesso tempo estremamente banali se non addirittura volgari. La seconda parte, *La morte di Marx*, illustra il fallimento degli ideali della Rivoluzione francese, la morte delle ideologie, del marxismo, per esempio, fino all'impossibilità della democrazia o al degrado umano e dell'ambiente, collocato questa volta in un'isola del Mar Baltico, in cui l'io narrante, uno scienziato svedese, si vede la casa invasa da giovani ubriachi. La terza parte, *Dopotutto, è amore. Sei storie per il terzo millennio*, contiene le frustrazioni, le psicosi e le anomalie erotiche dell'uomo moderno: Sebastiano, lo scrittore del primo racconto, vorrebbe avere un rapporto erotico con una ragazza nigeriana che una notte suona alla porta della sua villa per chiedergli aiuto, ma rinuncia e la riporta in macchina fino al posto dove lei avrebbe continuato a prostituirsi; Horst è un chimico che colleziona insetti, in particolare mantidi religiose, perché è affascinato dal loro accoppiamento che guarda da dietro un vetro; Leonid è un pedofilo che uccide le sue vittime. A parte queste tematiche sordide che danno una certa unità a ciascuna parte in sé, c'è una grande varietà di modalità discorsive, tra cui prevale quella del dialogo: dal dialogo da operetta morale leopardiana (*Dialogo sulla democrazia*) al dialogo da verbale tra un avvocato e un automobilista accusato di omicidio («*La mia Golf mi chiedeva aiuto*»), o alla confessione, come i sei racconti in prima persona della terza parte. Anzi, nello stesso racconto ci possono essere due discorsi diversi, appartenenti a due personaggi-testimoni, interrogati sull'ac-

caduto (*La morte di Marx e Rocco del Grande Fratello*). C'è in quasi tutti i racconti una nota di ironia velata che mette una distanza tra la tragicità dei fatti narrati e la loro rappresentazione testuale. Questa distanza, insieme all'irrisorio tono utopico-profetico, si incontrano nel sottotitolo della terza parte «Sei storie per il prossimo millennio», ironico accenno al sottotitolo dato alle *Lezioni americane* di Calvino, «Sei proposte per il prossimo millennio».

*Il robot di Natale e altri racconti* (2006) raccoglie cinque testi brevi, apparsi sul *Corriere della Sera*, in cui riconosciamo lo stesso tono ironico della visione fantascientifica che animava i testi pubblicati su *Pianeta*. Il racconto che dà il titolo al libro, riprende quasi negli stessi termini il tema dei contatti mancati tra i terrestri e gli abitanti di altri pianeti e annuncia una storia presente nel prossimo volume, di un nemico mandato da un'altra civiltà a mettere freno alla corsa umana verso l'autodistruzione.

*Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* (2008) è un «romanzo teologico» articolato in tre parti: la prima, raccontata dalla parte di un Dio, presenta storie d'amore e di morte, dovute tutte alla stupidità. Ne è protagonista un Dio molto vicino alle sue varie immagini fantascientifiche che Vassalli aveva descritto nelle pagine di *Pianeta*. La seconda, ci racconta con le parole di un Diavolo bonario e innamorato, l'episodio del dirottamento dell'aereo americano avvenuto l'11 settembre 2001. In fine, nell'ultima parte, puramente fantascientifica, appaiono delle Mosche metalliche, meccanismi luminosi inquietanti (come la *Blue Dun*, mosca artificiale da pesca, del collage con cui Vassalli ha personalmente illustrato la copertina del libro) che dispensano vita e morte a caso in un universo agghiacciante nella sua mostruosità. Tutto avviene sullo sfondo del disastro ecologico, in cui la terra si è trasformata in un immenso deserto:

Della Mosca si sa tutto e non si sa niente. Si sa che, annientando in modo indolore o quasi indolore una parte consistente del genere umano ci ha permesso di continuare a esistere sulla Terra, perché ci ha costretti a riconoscere i nostri errori e, in pratica, a ricominciare tutto da capo. Per causa della Mosca, la terra e il mare si sono trasformati in un immenso cimitero di corpi umani insepolti; ma, al punto in cui eravamo giunti, quello era il prezzo che bisognava pagare per fermarsi, ed è stata una fortuna che si sia potuto pagarlo (p. 140).

Mi sembra una citazione che si ricollega tematicamente ai racconti sull'uomo-macchina, ai racconti sulla fine delle ideologie e al racconto *Robot di Natale*. Per parlare di un presente che diventa subito passato non c'è altra via che quella fantascientifica.

Nello stesso tempo, è evidente che assistiamo in questi ultimi volumi a una polverizzazione narrativa, che riprende a distanza di decenni la polverizzazione linguistica del periodo sperimentale, chiamata, con la metafora delle piastrelle, piastrellizzazione nell'*Utopia ceramica*, come se il mondo presente non fosse più raccontabile nella sua totalità ma per frammenti che eventualmente si offrono a una ulteriore composizione. La polverizzazione prende nell'ultimo volume le vesti di un'altra metafora: una pallina impazzita di un flipper si mette a rimbalzare e dà vita a situazioni diverse, ci porta in luoghi lontani, da un capo all'altro del mondo, per presentarci casi clinici di stupidità. Interessante è da notare che la polverizzazione narrativa prende ogni tanto la forma grafica delle pagine sperimentali con numerosi da capo, che contengono lunghe enumerazioni, con inserimento di parole scritte con maiuscole, ecc. Come nel frammento che descrive la trasformazione in un universale baccano dei rumori fatti dalla pallina:

Quel rumore si è poi moltiplicato fino a coprire tutte le altre voci dello spazio, è diventato il rumore dei tacchi di un ballerino di tip tap,

è diventato lo scroscio della pioggia o della grandine in un temporale d'estate,

è diventato il ronzio delle api, registrato con un microfono e amplificato, all'interno di un'arnia,

è diventato il frastuono di una tempesta tropicale [...]

Rumore di fondo, fortissimo: TOC TOC TOC (pp. 51–52).

Come mai avviene questo cambiamento di rotta nell'attività creativa di Vassalli? Dopo aver trovato la vena narrativa nel 1980 con *Abitare il vento* (Tamiozzo Godmann 1990), recuperato i sottogeneri narrativi a partire da *La notte della cometa* del 1994 (Beiu-Paladi 1999: 88–93), lungamente elaborato un tipo di romanzo in cui si mescolano e si ibridano vari generi (Beiu-Paladi 2003; 2006), Vassalli sembra tornare alla sperimentazione, in forma di polve-

rizzazione narrativa, e riprende l'interesse per le possibilità grafiche di rappresentazione che si allontanano sempre di più dalla compattezza narrativa del romanzo. Dunque, il periodo dell'avanguardia ha rappresentato per lui, come per altri scrittori, un vero «apprendistato», «un'apertura al paesaggio letterario (e non solo letterario) europeo» (Tamiozzo Goldmann 2004: 94), e gli acquisti più preziosi si vedono tuttora.

L'idea di intraprendere uno scavo archeologico per interpretare la recente produzione letteraria di Vassalli è stata ribadita nel momento in cui, sfogliando le pagine di *Pianeta*, ho trovato nel n. 59, luglio-agosto del 1974, un'intervista a Fred Forest, intitolata *L'archeologia del presente* e pubblicata sotto la rubrica «Per capire il nostro tempo». Forest spiegava nell'intervista le ragioni artistiche della sua video-installazione in una galleria parigina, intitolata *Archéologie du présent: autopsie électronique de la rue Guénégaud*. Alla domanda rivolta da uno dei redattori della rivista, Franco Torriani: «Fred, che cosa intendi per archeologia del presente?» il pioniere dell'arte interattiva rispondeva così: «La chiamerei meglio un'investigazione archeologica del presente. Una telecamera riprende una strada, ne trasmette incessantemente le immagini che, simultaneamente, vengono proiettate al chiuso, in una sala di proiezione. Il presente diventa storia». E aggiungeva: «Il fine è quello di sensibilizzare il pubblico a riguardo dei grossi problemi individuali e collettivi che tutti stiamo dimenticando, presi come siamo nella nostra vita irragionevolmente vorticoso» (p. 9).

È un testo che senz'altro è caduto sotto gli occhi del giovane collaboratore a *Pianeta*, dato che il titolo sarà ripreso in uno dei romanzi più interessanti di Vassalli, *Archeologia del presente* (2001), centrato sul destino tragico di una coppia di intellettuali, Leo e Michela, prodotti tipici della generazione del '68, che «sognò di cancellare le leggi, le frontiere, i documenti di identità, le caserme e le prigioni, e di poter fare a meno dei preti e dei soldati» (p. 3). Ma nel romanzo si tratta, soprattutto, della storia delle grandi delusioni, del trasformismo dal rivoluzionario al politicamente corretto, dell'idiozia umana in genere. I trent'anni di storia recente percorsi in uno spazio anonimo indicato con tre asterischi, che sembra quasi un non-luogo, paiono registrati da una macchina fotografica, in un fotomontaggio dove solo le indicazioni temporali del narratore permettono di percepire la successione, tanto sembrano appiattite nel presente della narrazione che chiude il romanzo, annunciando

la prossima fase della narrazione vassalliana:

2 gennaio 2001, martedì. Quando ho incominciato a scrivere questa storia, nel novembre del 1998, avevo paura che non sarei riuscito ad arrivare in fondo; invece ci sono arrivato. Non è stato nemmeno troppo difficile. Mi sono limitato a tirare fuori i ricordi della memoria, uno dopo l'altro, come un archeologo tira fuori dal terreno *i frammenti* di un vaso o di una statua; *li ho puliti dalle incrostazioni del tempo*. Li ho trascritti, e ho cercato di farli combaciare tra loro. Non ho aggiunto e non ho tolto niente. Più che un lavoro creativo, il mio è stato *un lavoro di recupero e di restauro*. Archeologia, anzi: archeologia del presente (p. 170, c.n.).

Nel progetto di Forest vedo una possibile origine del messaggio che invia l'ultima narrativa di Vassalli, per sensibilizzare i lettori e per renderli consapevoli dei grossi problemi del presente. I nuovi procedimenti (la frammentazione narrativa, il recupero, il paradosso) ci invitano a mettere continuamente in discussione il nostro vissuto e il rapporto con lo spazio-tempo, e hanno un indubitabile valore gnoseologico.

## Bibliografia

### Testi di Sebastiano Vassalli:

*Disfaso*. Roma: Trevi, 1968.

*Narcisso*. Torino: Einaudi, 1968.

*Piccola enciclopedia di fantassesso*. Torino: Della Valle, 1970.

*La poesia oggi*. Novara: Ant. Ed., 1971.

«I mondi e i loro abitanti», *Pianeta*, n. 42, sett.-ott. 1971, 87-98.

«Manuale di esobiologia», *Pianeta*, n. 43, nov.-dic. 1972, 77-84.

«L'ininterrotto momento della presenza», *Pianeta*, n. 44, genn.-febb. 1972, 73-95.

«Viaggi interstellari», *Pianeta*, n. 45, marzo-apr. 1972, 87-99.

«Dell'uomo e del suo posto nell'Universo», *Pianeta*, n. 46, maggio-giugno 1972, 105-23.

*Il millennio che muore*. Torino: Einaudi, 1972.

- «Biologemi, morfemi e biopodi», *Pianeta*, n. 50, genn.-febb. 1973, 75–87.
- A.A. *Il Libro dell'Utopia ceramica*. Ravenna: Longo, 1974.
- Pianura. Poesia e prosa degli anni Settanta* (a cura di). Ivrea: Ant. Ed., 1974.
- La distanza*. Bergamo: Il bagatto, 1980.
- Manuale di corpo, ovvero sentenze di scrittori antichi e moderni*. Siena: Quaderni di Barbablù, 1983; poi, Milano: Leonardo, 1991.
- Archeologia del presente*. Torino: Einaudi, 2001.
- La morte di Marx e altri racconti*. Torino: Einaudi, 2006.
- Il robot di Natale e altri racconti*. Novara: Interlinea, 2006.
- Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni*. Torino: Einaudi, 2008.

## Studi

- Beiu-Paladi, Luminitza (1999). *Generi del romanzo italiano contemporaneo*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Beiu-Paladi, Luminitza (2003). «La commistione dei generi in alcuni romanzi di Vassalli», in: *Atti del VI Congresso degli Italianisti Scandinavi*, Lund, 16–18 agosto 2001, a c. di Verner Egerland e Eva Wiberg. Lund: Studentlitteratur, 78–83.
- Beiu-Paladi, Luminitza (2006). «Sebastiano Vassalli e la metamorfosi del romanzo», in *Atti del XVI Congresso dei Romanisti Scandinavi*, Copenaghen/Roskilde, agosto 2005, a cura di Enrico Garavelli e Elina Suomela-Härmä, [www.ruc.dk/isok/skriftserier/XVI-SRK-Pub/](http://www.ruc.dk/isok/skriftserier/XVI-SRK-Pub/), 12 pp.
- Caruso, Luciano (1978). *Il piccolo scrivano. Mostra di edizioni di poesia sperimentale in Italia*, 16–22 dicembre 1978. Firenze, Palazzo Strozzi.
- Cavallo, Franco (1969). «Introduzione» in: Sebastiano Vassalli, *Disfaso*. Roma: Trevi, 6–8.
- Corti, Maria (1970). «Tempo di massacro», *Strumenti critici*, n. 12, 231–33.
- Gioanola, Elio (1993). «L'alternativa radicale di Vassalli», in *L'immagine di Novara negli sguardi letterari di sei scrittori dell'ultimo secolo*, a cura di Roberto Cicala, Novara: Interlinea, 165–73.
- Maffei, Giorgio e Peterlini, Patrizio (2005). *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*. Milano: Sylvestre Bonnard.



- 
- Miccinesi, Mario (1969). «Il romanzo oggi: equivoci di una crisi», *Uomini e libri*, n. 23.
- Nesi, Cristina (2005). *Sebastiano Vassalli*. Fiesole (Firenze): Cadmo.
- Peterlini, Patrizio (2005). «Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia», in: Maffei, Giorgio e Peterlini, Patrizio, *Riviste d'arte d'avanguardia*, cit., 7–27.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (1990). «Abitare il vento. Note su Sebastiano Vassalli narratore», *Autografo*, n. 9, 39–56.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2004). «Palinsesti contemporanei. Storie senza fine o fine delle storie? Le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia», *Testo*, n. 48, 93–107.
- Zagarrio, Giuseppe (1983). *Febbre, furore e fiele*. Milano: Mursia.

# La littérature antillaise francophone et sa traduction en suédois

– le cas de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques  
Roumain et *Traversée de la mangrove* de Maryse  
Condé

Elisabeth Bladh  
Université des West Indies Université de Stockholm  
elisabeth.bladh@sprak.gu.se

## 1 Introduction

Cette étude examinera la traduction en suédois de deux romans qui représentent une littérature peu connue en Suède: la littérature caribéenne francophone. Cette écriture est intéressante, notamment dans une perspective traductologique. Les romans antillais comportent souvent un vocabulaire riche de termes en français régional et en créole qui peut poser des difficultés au traducteur suédois. L'étude présente d'abord un état des lieux des romans des Caraïbes francophones qui ont été traduits en suédois; puis suit un examen de deux traductions relativement récentes, c'est-à-dire *Daggens härskare* (Roumain 2004) et *Färden genom mangroven* (Condé 2007). Le but principal est d'examiner les stratégies utilisées par les traducteurs pour rendre les énoncés propres à la culture antillaise afin d'établir si les deux traductions suivent des tendances ethnocentrique (*domestication* selon la terminologie de Lawrence Venuti (1995)) ou exocentrique (la *foreignizing translation* de Venuti (ibid.)).

## 2 La littérature antillaise d'expression française et sa traduction en suédois

Selon une étude quantitative examinant les traductions de la littérature francophone qui sont indiquées dans l'Index Translationum<sup>1</sup>, le suédois ne figure pas sur la liste présentant les dix langues vers lesquelles cette littérature se traduit le plus (Lievos 2006: 74). Il est toutefois à noter que cette base de données se fonde sur l'information bibliographique que font parvenir les bibliothèques nationales des États membres de l'UNESCO. Comme les données concernant les traductions suédoises ont été fournies à l'Index Translationum de façon sporadique pendant une longue période<sup>2</sup>, il n'est peut-être pas si surprenant qu'une recherche sur la combinaison «langue d'arrivée: suédois» et les noms des cinq romanciers antillais francophones qui sont traduits en suédois, Myriam Warner-Vieyra, Jacques Roumain, Maryse Condé, Dany Lafèriere et Patrick Chamoiseau, n'a rendu aucune réponse<sup>3</sup>. Grâce au site web *Macondo*<sup>4</sup>, un projet public dont le but est de promouvoir les littératures de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique latine et du Moyen-Orient auprès des Suédois, il est toutefois facile pour un Suédois de se renseigner sur la littérature antillaise francophone en suédois. Les articles bibliographiques qui traitent de la littérature latino-américaine et caribéenne existent également dans une version imprimée (Stenvång 2002), précédée par une introduction de la rédactrice.

Il n'existe aucune anthologie en suédois qui regroupe uniquement du matériel d'écrivains antillais francophones. D'autre part, *Ögon och sten av vatten: En karibisk antologi*, une anthologie de littérature caribéenne éditée en 1994 par Nancy Julien et Peter Landelius, rassemble dans l'ordre alphabétique des dix-huit pays et îles inclus, 102 contributions de 63 auteurs, dont quatorze francophones: Jacques Stephen Alexis, Aimé Césaire, Maryse Condé, Patrick Chamoiseau, Léon-Gontran Damas, René Depestre, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Bertène Juminer, Antony Phelps, Jacques Rou-

<sup>1</sup> <[http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=20\\_01.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=20_01.html)>

<sup>2</sup> (I. Berg, communication personnelle).

<sup>3</sup> La recherche a été effectuée le 15 décembre 2008.

<sup>4</sup> <<http://www.macondo.nu>>

main, Simone Schwarz-Bart, Guy Tirolien et Joseph Zobel. Cette compilation donne la priorité à des écrivains reconnus, afin d'orienter un lectorat qui aujourd'hui est peu familiarisé avec le canon littéraire des Caraïbes. Au détriment de nouveaux talents et d'auteurs célèbres, tels qu'Alfred Alexandre et Yannick Lahens. La majorité de ces écrivains francophones étaient pourtant déjà accessibles en suédois, notamment grâce aux activités d'Artur Lundkvist, grand introducteur de la littérature non occidentale, surtout africaine, en Suède pendant les années '50<sup>5</sup>.

Comme il a déjà été indiqué, les romanciers antillais francophones qui sont traduits en suédois ne sont pas nombreux. De plus, l'action ne se place pas nécessairement dans la région natale des écrivains. Les deux premiers romans caribéens francophones traduits en suédois, publiés pendant les années '80, se déroulent par exemple en Afrique. Ce choix n'est pas si surprenant dans la mesure où l'intérêt en Suède pour la littérature africaine, surtout anglophone certes, remonte aux années '50 et '60. De même, il ne faut pas oublier que l'État suédois, notamment à travers l'Agence suédoise de coopération internationale au développement (ASCID, en suédois SIDA), s'engage depuis les années '60 au développement de plusieurs nations africaines. Pendant les années '70 et '80, l'ASCID a encouragé ses volontaires à lire des ouvrages d'écrivains africains comme un moyen de préparer leurs séjours en Afrique (Henricsson 1982). À cette fin, l'organisme a publié une anthologie de littérature africaine rassemblant uniquement des écrivains africains (Ruuth-Bäcker 1974). Il a également soutenu la publication de *Ségou, murar av lera och vatten, en afrikansk släktsaga* (Condé 1989), un roman qui en version originale connaissait un «exceptionnel succès de librairie» (Hoffmann 1998: 135). Ce n'était pourtant pas une période propice à l'émergence de ce type de littérature en Suède. D'ailleurs, seul le premier des deux tomes de la saga africaine a été traduit en suédois.

Le tout premier roman caribéen francophone traduit en suédois, *Jule-tane – svart dagbok* (Warner-Viyera 1985), est sorti chez le même éditeur qui quelques années auparavant avait publié *Brev från Senegal*, la traduction suédoise d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1980). Les deux livres traitant de la même problématique, la polygamie traditionnelle en Afrique, la maison

<sup>5</sup> Pour une analyse du rôle important qu'a joué Artur Lundkvist pour l'introduction de la littérature africaine en Suède, voir Granqvist (1985).

d'édition Bergh a construit sa promotion du roman de Warner-Viyera sur le rapprochement entre les deux écrivaines.

Pour qu'un écrivain des Antilles francophones soit traduit en suédois, il semble nécessaire que la personne ait déjà obtenu une certaine renommée internationale. La traduction de *Texaco* (Chamoiseau 1994) est ainsi liée au Prix Goncourt que l'auteur a obtenu en 1992 pour ce roman. De même, les rumeurs ces dernières années concernant la possibilité que Maryse Condé obtienne le Prix Nobel de littérature ont probablement facilité la publication de *Färden genom mangroven* (Condé 2007), ainsi que son succès.

### 3 *Gouverneurs de la rosée* et *Traversée de la mangrove*: deux études de cas

Même si 45 ans distinguent le roman guadeloupéen *Traversée de la mangrove* (Condé 1989) du roman haïtien *Gouverneurs de la rosée* (Roumain 1944), les deux livres présentent quelques points en commun qui justifient une comparaison: ils sont tous les deux des «classiques» qui figurent sur le cursus des cours universitaires de littérature francophone; l'action se déroule aux Antilles et comportent beaucoup de mots, expressions et chants en français régional et en créole qui dans la plupart des cas sont expliqués en notes de bas de page (il y a 41 notes dans *Gouverneurs de la rosée* et 95 notes dans *Traversée de la mangrove*); ils ont à peu près la même longueur en nombre de pages (environ 200–230 pages) et leurs traductions en suédois sont assez récentes (2004 et 2007). Dans les deux sous-chapitres suivants, les traductions suédoises seront présentées plus en détail, le but principal étant d'examiner les stratégies qu'ont adoptées les traducteurs pour rendre les multiples références à l'univers culturel, linguistique et géographique de la région caribéenne.

#### 3.1 *Gouverneurs de la rosée*

*Gouverneurs de la rosée* raconte l'histoire de Manuel, un homme trentenaire qui retourne à son village natal après quinze ans passés dans les champs cubains de cannes à sucre. Pendant sa longue absence, la vie à Fonds-Rouge

a complètement changé. La terre, auparavant si propice à l'agriculture, est désormais sèche, les villageois ayant coupé les arbres des mornes pour en faire du charbon. De surcroît, une dispute violente a divisé le village. À Cuba, Manuel a toutefois appris la force de la lutte collective et, après avoir trouvé une source, il va s'en servir pour unir les villageois dans un «coumbite», c'est-à-dire le traditionnel travail agricole haïtien en commun.

Le livre est un «roman paysan», un mouvement qui naît vers la fin de la première occupation américaine (1915-1934) quand les écrivains haïtiens commencent à décrire le monde rural (Hoffmann 1998: 46-51). L'intrigue, linéaire et simple, est fortement imprégnée des idées marxistes de l'auteur (Hoffman 1998: 48). Mais c'est avant tout la langue que Léon-François Hoffmann avance comme le grand mérite de l'ouvrage:

Roumain a su forger une langue écrite inspirée par l'expression orale des paysans créolophones: langue française certes, en ce qu'elle est directement accessible à tout francophone, mais singulière par l'usage systématique d'archaïsmes, de créolismes et de dérivés originaux. (Hoffman 1998: 48)

La toute première édition, publiée à Port au Prince en 1944, n'a été vendue qu'à mille exemplaires (Cook 1946: 406, cité dans Hoffmann 2003: 259). C'est ainsi la première édition française de 1946 qui assure le succès international du roman (Hoffmann 2003: 259). Les nombreuses traductions, dont un grand nombre furent publiées dans des pays marxistes, dépendent probablement du fait que l'auteur ait été un des fondateurs du Parti Communiste Haïtien (Hoffmann 2003: 261). En comparaison avec d'autres traductions, publiées surtout pendant les années 50 et 60, la traduction suédoise du chef-d'œuvre de l'écrivain haïtien Jacques Roumain est à considérer comme très tardive. *Daggens härskare*, publié en 2004, a en effet servi à commémorer le bicentenaire de l'indépendance haïtienne.

L'initiative de traduire le roman en suédois a été celle de Göran Lundin, éditeur d'une petite maison d'édition située au nord de la Suède<sup>6</sup>. Avant de se lancer dans ce projet de traduction littéraire, la maison Ord & visor avait édité un certain nombre de livres ayant un rapport avec Haïti, dont trois romans écrits par l'éditeur lui-même. De même, la photo de la couverture de la version suédoise de *Gouverneurs de la rosée* est reprise d'un livre de

<sup>6</sup> (G. Lundin, communication personnelle).

reportage publié en 1998 (Lundin et Segerstedt 1998: 99), visualisant un paysan pauvre travaillant la terre aride. L'intérêt particulier pour cette nation caribéenne s'explique d'ailleurs par la situation familiale de l'éditeur, dont les trois enfants adoptés d'Haïti lui ont permis de visiter le pays à plusieurs reprises.

Même si les informations bibliographiques indiquent comme traducteur Jan Larsson, enseignant de français et ancien ami de l'éditeur, il s'agit en effet d'un travail en équipe composée de trois membres<sup>7</sup>. D'abord, Larsson a effectué la plus grande tâche en traduisant le texte français en suédois. Ensuite, deux personnes, dont l'éditeur Lundin, maîtrisant le créole et riches d'expériences personnelles de la culture haïtienne, ont révisé le texte. Lors du processus de traduction, l'équipe a consulté la traduction américaine (Roumain 1978 [1947]), dont les nombreuses omissions ont pourtant causé une certaine frustration. En revanche, ils ne se sont pas servis de l'édition critique de l'UNESCO (Roumain 2003)<sup>8</sup>, probablement pour des raisons financières vu le prix élevé de l'ouvrage (il coûte environ 100 €), même si l'important appareil de notes qui accompagne le roman comporte de nombreuses explications supplémentaires aux notes fournies par l'auteur dans l'édition originale.

Comme il est souvent le cas en Suède, le nom du traducteur n'est pas indiqué sur la couverture. D'autre part, il figure dans l'avant-propos de remerciement, qui s'adresse également au troisième membre de l'équipe de traduction, Gisèle Poletti-Arvidsson, ainsi qu'à Antoine Petit<sup>9</sup>. C'est également Jan Larsson qui introduit l'ouvrage dans une brève «préface du traducteur» dans laquelle il expose quelques similarités qu'il a répertoriées entre le roman haïtien et l'épopée du chemin de fer de l'écrivaine suédoise Sara Lidman. Par contre, les commentaires portant sur la spécificité linguistique du texte de départ ou sur les stratégies de traduction adoptées sont absents.

La version originale en français comporte 41 notes en bas de page, rédigées

---

<sup>7</sup> (G. Lundin, communication personnelle).

<sup>8</sup> (G. Lundin, communication personnelle).

<sup>9</sup> Il s'agit en effet du même Petit qui, en 1978, publia une étude lexicale de *Gouverneurs de la rosée*. Depuis 1968, ce journaliste haïtien vit en Suède où il travaille comme conducteur de métro. Il a également publié un roman en suédois sous le pseudonyme de Gilbert Lindet.

par l'auteur ou un de ses proches qui ont assuré la publication posthume du roman (Hoffmann 2003: 259). Ces notes servent à expliquer quelques termes spécifiques à la culture haïtienne, surtout liés au culte du vaudou, ainsi qu'à traduire des chants créoles et des énoncés en créole ou en espagnol. Autrement dit, il s'agit de notes inscrivant l'œuvre dans une place et une culture spécifiques (Kullberg 2008). La traduction suédoise a réduit le nombre de notes à huit dont trois sont des ajouts par le traducteur. Aucune marque ne distingue pourtant les notes présentes déjà dans l'original de celles qui ont été rajoutées dans la version suédoise. Deux notes ajoutées sont très brèves: il est indiqué que *tonnellen*, emprunt traduisant *la tonnelle*, veut dire *berså* (DH<sup>10</sup> 21), c'est-à-dire l'équivalent en suédois, et que *peristylen*, lui-même un ajout dans le corps du texte d'arrivée pour expliquer le placement du *poteau central*, veut dire *ceremoniplatsen* (DH 65, fr. *l'endroit de la cérémonie*). La troisième note ajoutée explique un jeu de mots dû à la situation diglossique de l'île: un paysan créolophone ne maîtrisant pas complètement le français croit à tort que *ratine* veut dire *nid de rat* alors que ce terme réfère à une sorte de lainage, comme l'explique la note suédoise (DH 44).

Les mots créoles qui ont été empruntés dans le texte d'arrivée sont toujours expliqués au lecteur suédois, mais uniquement à la première occurrence. L'explication est fournie dans une note, comme dans l'exemple 1. ou directement dans le corps du texte, souvent après une virgule, voir l'exemple 2. Un exemple a aussi été attesté où un mot créole a été expliqué à la fois dans une note et dans le texte même, voir l'exemple 3.

1. On prie pour la pluie, on prie pour la récolte, on dit les oraisons des saints et des loa\*. \*Divinités afro-haïtiennes. (Notes de J.R.) (GR 293)  
Ni ber om regn, ni ber om skörd, ni ber till helgonen, ni ber till loa\*.  
\*De haitiska gudarna i vodoun kallas loa. (DH 50) [Traduction littérale: Vous priez pour la pluie, vous priez pour la récolte, vous priez aux saints, vous priez aux loa. \*Les dieux haïtiens du vaudou sont appelés loa.]

<sup>10</sup> Les abréviations suivantes seront utilisées par la suite pour faciliter la référence aux ouvrages cités: DH = *Daggens härskare* (Roumain 2004), GR = *Gouverneurs de la rosée* (Roumain 2003), FM = *Färden genom mangroven* (Condé 2007) et TM = *Traversée de la mangrove* (Condé 1989).



2. – Le houngan\*, mon fi. \*Prêtre du vaudou. (Note de J.R.) (GR 301)  
 – Houngan, vodouprästen, min pojke. (DH 63)  
 [- Houngan, le prêtre du vaudou, mon garçon.]
  
3. À l'époque, on vivait tous en bonne harmonie, unis comme les doigts de la main et le coumbite\* réunissait le voisinage pour la récolte ou le défrichage.  
 \*Travail agricole collectif (Note de J.R.) (GR 269)  
 På den tiden levde man harmoniskt förenade, som handens fingrar, och i arbetslaget, coumbite\*, förenades grannarna vid skörd och odling.  
 \*Coumbite kallas den traditionella formen av arbetslag på den haitiska landsbygden. (DH 12)  
 [À l'époque, on vivait harmonieusement unis, comme les doigts de la main, et dans l'équipe de travail, coumbite\*, les voisins se réunissaient lors de la récolte et du défrichage.  
 \*On appelle coumbite la forme traditionnelle d'équipe de travail à la campagne haïtienne.]

Le traducteur a parfois utilisé différentes stratégies pour rendre le même énoncé. Par exemple, le vocable *coumbite*, illustré dans 3, a aussi été traduit par l'équivalent suédois *laget* (DH 17, fr. l'équipe). Les mots créoles qui ont été empruntés dans le texte d'arrivée sont rarement modifiés suivant les règles syntaxiques de la langue d'arrivée. Dans les exemples 1–3 ci-dessus, on lit par exemple *loa* au lieu de *loarna*, *houngan* au lieu de *hounganen* et *coumbite* au lieu de *coumbitet*.

Le texte d'arrivée présente cependant un changement significatif pour ce qui est de la traduction de la première occurrence de l'expression *pitite mouin*, comme dans l'exemple 4., énoncé qui veut dire 'mon petit' et qui figure cinq fois dans le texte de départ. Ici l'édition suédoise a réduit le premier élément *Pitite* en *Ti*, suivi du second élément *mouin* ainsi que de la traduction en suédois après une virgule.

4. – *Pitite mouin, ay pitite mouin\**.  
 \*Mon petit, ah mon petit. (Note de J.R..) (GR ???)  
 – *Ti mouin*, min lilla pojke, min lilla ... (DH 33)  
 [- *Ti mouin*, mon petit garçon, mon petit ...]

Il s'agit sans doute d'une confusion, due à l'orthographe francisée qu'utilisait Roumain à l'époque, entre les deux expressions créoles *ti moun* et *petit*

*mwen* qui veulent dire ‘enfant’ et ‘mon petit’<sup>11</sup>. Notons toutefois qu’il s’agit d’un hapax puisque les autres occurrences de cette formule sont traduites par des équivalents suédois, par exemple *lilla pojken min* (DH 178, fr. petit garçon à moi).

Une telle modification d’un mot étranger du texte original est sans doute très rare, dans la mesure où il exige un certain polyglottisme de la part du traducteur. Dans le cas actuel, on y voit probablement une trace de la discussion au sein de l’équipe de traduction, concernant la possibilité de mettre à jour l’orthographe de Jacques Roumain, qui ne s’utilise plus en Haïti. Cette stratégie a toutefois été abandonnée, vu que l’orthographe actuelle n’est pas tout à fait stable ni maîtrisée par l’ensemble de la population haïtienne<sup>12</sup>.

L’original comporte également un certain nombre de chants en créoles. Ces chants, qui pour la plupart du temps sont traduits en français dans une note dans le texte de départ, sont un exemple de l’intention réaliste de l’auteur (Bernabé 2003 [1978]: 1572). Comme l’a pourtant signalé Jean Bernabé (2003 [1978]: 1570), l’auteur rompt à plusieurs reprises avec cette stratégie de traduction, rédigeant par exemple des bribes de chansons vaudou en français, ou renonçant à traduire certains énoncés espagnols.

Tous les chants créoles ont été rédigés en suédois dans la traduction suédoise, comme par exemple la chanson accompagnant le travail des paysans dans 5. La traduction devient par conséquent plus homogène et transparent par rapport à l’original.

5. – *Femme-la dit, mouché, pinga / ou touché mouin, pinga-eh\**

\* La femme dit: Monsieur, prenez garde – à ne pas me toucher, prenez garde. (Note de J.R.) (GR 270)

*Kvinnan säger: / «Min herre, tag er i akt! / Rör mig inte! Tag er i akt! (DH 14)*  
[Traduction littérale: La femme dit: / Monsieur, prenez garde / Ne me touchez pas ! Prenez garde!]

Les énoncés en espagnol ne sont jamais expliqués en note dans la traduction. Mais il n’est pas clair pourquoi certains de ces énoncés ont été rendus par un vocable suédois, dans 6, alors que d’autres ont été empruntés, comme dans l’exemple 7, accompagnés parfois d’une traduction littérale après une

<sup>11</sup> Je tiens à remercier Marie-José Nzungou-Tayo de m’avoir proposé cette explication.

<sup>12</sup> (G. Lundin, communication personnelle).

virgule, dans l'exemple 8.

6. «Haitiano maldito, negro de mierda»\* hurlaient les Gardes.  
\*Maudit Haïtien, sale nègre. (Note de J.R.) (GR 284)  
– Förbannade haitier! Jävla nigger! tjöt vakterna. (DH 36)  
[Maudit Haïtien! Sacré nègre! hurlaient les gardes.]
7. – Adieu, *compadre*\*\*.\* \*\*Compère (GR 290)  
– Adjö, *compadre*! (DH 47)  
[– Adieu, compadre !]
8. – *Parece* une véritable malédiction, à l'heure qu'il est. (GR 279)  
– *Parece*, det verkar som en ren förbannelse som det är nu. (DH 29)  
[– *Parece*, il semble comme une vraie malédiction comme c'est maintenant]

Malheureusement, la traduction se caractérise aussi par un certain nombre d'erreurs, même assez élémentaires. Ces fautes passent généralement inaperçues dans la mesure où la traduction suédoise est tout à fait intelligible, et que la différence qu'elle présente par rapport à l'original ne se laisse remarquer qu'à travers une comparaison avec le texte de départ. Il est par exemple difficile d'expliquer un changement tel que 9, autrement que comme une erreur.

9. Il était grand, noir, vêtu d'une veste haut boutonnée (GR 277)  
Han var stor och klädd i en svart jacka som var högt knäppt i halsen (DH 25)  
[Il était grand et habillé d'une veste noire qui était boutonnée haut à la gorge]

Bien qu'il ne soit pas tout à fait politiquement correcte dans la Suède de nos jours de parler de la couleur de la peau de quelqu'un, ce tabou ne devrait pas empêcher le traducteur de transmettre cette information au lecteur suédois, d'autant plus que la couleur de la peau du protagoniste est importante pour la construction du roman: le héros Manuel qui va sauver le village est noir, pas «rouge», ni mulatte, c'est-à-dire il est aussi pauvre, illettré que les autres «habitants du village».

L'étude montre ainsi qu'en faisant appel à un traducteur non qualifié, souvent faute de ressources suffisantes, une maison d'édition peut mettre en jeu la qualité du texte d'arrivée. Le travail d'une telle petite maison d'édition est tout à fait louable dans la mesure où elle ose investir dans un projet risqué comme la publication d'un roman haïtien. Il est néanmoins regrettable que ces maisons d'édition n'aient pas toujours les moyens ou le temps de confier

la traduction ou la révision à un professionnel, d'autant plus que ces enthousiastes tiennent à offrir aux lecteurs suédois un produit de haute qualité: le grand soin qu'a apporté l'éditeur Göran Lundin à la traduction de *Gouverneurs de la rosée*, (il a toutefois engagé trois personnes lui-même inclus dans ce projet), témoigne bien de son sincère souhait de vouloir établir un texte d'arrivée de tout premier ordre.

### 3.2 *Traversée de la mangrove* – une traduction

*Traversée de la mangrove* est un pastiche sur un genre cher aux lecteurs occidentaux, à savoir le roman « policier » (Kullberg 2008: 3), un genre littéraire que l'écrivaine reprendra une dizaine d'années plus tard<sup>13</sup>. Au début du roman, une villageoise trouve dans la forêt le corps de Francis Sancher, un étranger arrivé au village Rivière au Sel à la Guadeloupe. Il n'est pas clair s'il s'agit d'un meurtre ou d'une mort naturelle de ce personnage énigmatique dont le lecteur fera la connaissance à travers les voix multiples des habitants du village qui à tour de rôle racontent leurs versions de son histoire.

La traduction suédoise de *Traversée de la mangrove* est l'initiative de la traductrice Helena Böhme, bibliothécaire et traductrice littéraire. Elle a d'abord lu et apprécié le livre lors d'un cours universitaire de littérature francophone; quelques années plus tard le professeur de ce cours, lors d'une réunion informelle entre traducteurs, lui a proposé de traduire ce livre en suédois. Diplômée de TÖI, l'Institut de Traduction et d'Interprétation à l'Université de Stockholm, et de Södertörns Högskola, où elle a suivi un séminaire de traduction littéraire, Böhme avait traduit deux romans français avant de s'immiscer dans l'œuvre de Maryse Condé. La traductrice n'a jamais visité les Caraïbes, et ne maîtrise pas le créole. Elle a consulté les traductions suédoises de *Texaco* (Chamoiseau 1994) et *Daggens härska* (Roumain 2004), ainsi que la version américaine de *Traversée de la mangrove* (Condé 1996)<sup>14</sup>. La maison d'édition Léopard, qui a publié ce deuxième roman en

<sup>13</sup> Le roman *La Belle Créole* (Condé 2001), qui raconte le meurtre d'une békée, suit une division en parties semblable à celle de *Traversée de la mangrove*; le premier étant divisé en l'après-midi, le serain, la nuit et épilogue, le second suivant le schéma le serain, la nuit et le matin.

<sup>14</sup> (H. Böhme, communication personnelle).

suédois de l'écrivaine guadeloupéenne, a été fondée en 2001 par l'éditeur Dan Israel et l'écrivain suédois Henning Mankell, célèbre entre autres pour sa suite romanesque consacrée à l'inspecteur Kurt Wallander. Cette maison d'édition, dont le siège est situé dans la capitale suédoise, se focalise notamment sur la littérature du «Tiers monde». Parmi les écrivains francophones publiés chez Leopard, figurent par exemple Calixthe Beyala, Assia Djebar et Emmanuel Dongala.

Par rapport à Jan Larsson, le traducteur de *Gouverneurs de la rosée*, Helena Böhme est beaucoup moins visible dans le paratexte du roman, ses remarques se résumant à trois commentaires de nature bibliographique. A la page de garde, elle indique d'abord que les mots créoles sont expliqués dans un glossaire en fin de volume, pour ensuite fournir la source d'une citation de *Daggens härskare* ainsi que quelques références bibliques. Tout comme l'édition française, la version suédoise est embellie d'images qui ressemblent à des gravures sur bois. Mais à l'encontre de l'original, où le même oiseau figure un peu partout dans le texte, la traduction suédoise comporte trois illustrations (un sentier, un chien et un oiseau) accompagnant chacune une des grandes parties selon la division tripartite du roman (le serein, la nuit et le devant-jour). Également la couverture est illustrée par l'artiste Lena Sjöberg dont la mangrove stylisée et abstraite fait penser à l'art africain. L'éditeur crée ainsi un air mystérieux qu'on pourrait caractériser d'exotique.

Tout comme l'édition suédoise de *Gouverneurs de la rosée*, *Färden genom mangroven* comporte un nombre de notes en bas de page largement réduit par rapport au texte de départ. Des 95 notes présentes dans l'original il n'en reste que 14 dont 9, c'est-à-dire plus que la moitié, ont été ajoutées par la traductrice. Böhme se sert donc des notes pour expliquer au lecteur suédois des faits connus du public visé par le texte original (par exemple un groupe de musique, un parti politique, un homme politique haïtien). Comme le précise pourtant Kullberg, il est important de distinguer les cas où cette opacité figure déjà dans l'original, et constitue une stratégie narrative de l'auteur. Au début du livre, il est indiqué qu'un des personnages (originaire de l'Inde) a construit une grande villa qu'il a baptisé «L'Aurélié». Un commentaire de la part du narrateur suit immédiatement se demandant «L'Aurélié? Qu'est-ce que cela voulait dire?» (TM 21) sans pour autant développer une réponse. Le lecteur francophone n'en saura pas plus, à moins qu'il se lance à faire des re-

cherches à l’instar de la traductrice suédoise. Le lecteur suédois, en revanche, obtient la réponse dans une note où Böhme indique que ce nom propre réfère au «premier navire amenant la main d’œuvre indienne à la Guadeloupe en 1854» (FM 17, ma traduction). Le roman raconte la relation aliénée du peuple antillais à sa propre histoire (Kullberg); à travers cette note explicative, la traduction suédoise diminue cette «[i]gnorance [qui] nous place en tant que lecteurs au même niveau que les personnages romanesques» (Kullberg 2008: 5, ma traduction).

Les nombreuses notes dans *Traversée de la mangrove* qui traduisent des termes du français régional des Antilles en français standard sont généralement omises dans le texte d’arrivée. Ces mots dialectaux sont traduits ensuite par un vocable en suédois standard qui correspond à la traduction française de la note de l’original, comme dans l’exemple 10.

10. Qu’est-ce qui lui avait pris de couper par cette trace<sup>1</sup> qu’elle n’empruntait jamais?

1. Chemin de forêt (TM 14)

Vad hade tagit åt henne som genat över den här skogsvägen som hon aldrig brukade ta? (FM 10)

[Qu’est-ce qui lui avait pris de couper par ce chemin de forêt qu’elle n’empruntait jamais]

Dans 10, le terme suédois *skogsvägen* (fr. chemin de forêt) qui rend le mot dialectal *trace* est selon Kullberg problématique dans la mesure où ce vocable chez le lecteur suédois crée des images qui ne correspondent pas au milieu décrit par Condé. Le substantif dialectal *trace* ancre le récit dans un lieu «qui est très important pour la construction du roman entier – dans la jungle qui touche à la mangrove» (Kullberg 2008: 5, ma traduction). L’équivalent choisi par la traductrice, par contre, donnerait selon Kullberg au lecteur suédois l’impression de se retrouver à Småland, une région suédoise connue pour ses denses forêts de sapins et qui correspond probablement à l’image stéréotypée d’une forêt pour la majorité des Suédois. Lorsque le mot *trace* revient à la page suivante il est traduit par *skogsstigen* (fr. sentier de forêt). Vu que la définition de *trace* dans son sens antillais est ‘sentier de montagne’ selon Larousse<sup>15</sup>, il est probable que *skogsstig* (fr. sentier de forêt) correspond

<sup>15</sup> <[http://www.larousse.fr/ref/nom-commun-nom/trace\\_98060.htm](http://www.larousse.fr/ref/nom-commun-nom/trace_98060.htm)>

plus à *trace* que *skogsväg* (fr. chemin de forêt). Ce changement lexical n'arrive pourtant pas à résoudre la problématique soulevée par Kullberg, étant donné que le second équivalent *skogsstig* se compose lui aussi de l'élément *skog-* (fr. forêt). Or l'abandon du dialecte dans la traduction suédoise n'a probablement pas ici de conséquences graves dans la mesure où l'inscription dans un lieu est assurée par les nombreux termes végétaux, telles que *guineagräset* (fr. *herbes de Guinée*), *parasitlianer* (fr. *pié-chans/lianes parasites*) et *trädlänkande ormbunkar* (fr. *fougères arborescentes*), rappelant au lecteur que l'action se déroule sur une île tropicale. Ainsi, même dans ce passage au début du roman, le contexte immédiat devrait inviter le lecteur à interpréter un vocable «typiquement suédois», tel *skogsstig*, selon le sens qu'il a dans la culture de départ.

Lorsqu'une note dans le texte de départ sert à traduire une chanson en créole, Böhme a opté en faveur d'une construction parallèle dans le corps du texte qui place la version originale en créole à côté de la traduction suédoise, laquelle traduit la note en français du texte de départ. Quand une note traduit un énoncé en créole, la traductrice a gardé l'expression créole dans le texte, suivie de la traduction suédoise entre parenthèses, dans l'exemple 11.

11. – Mais assez! Assez! Ou kon pwa ka bouyi!

1. Tu es comme des pois qui bouillent! (TM 85)

– Lugna dig! Lugna dig nu! Ou kon pwa ka bouyi! (Du är som ärtor som kokar!) (FM 85)

[– Calme-toi! Calme-toi maintenant! Ou kon pwa ka bouyi! (Tu es comme des pois qui bouillent!)]

A l'instar de *Daggens härskare*, il n'est pas possible de distinguer les notes qui ont été rajoutées par la traductrice de celles qui étaient présentes déjà dans le texte de départ. Il est aussi difficile de savoir si les notes accompagnant le texte original de *Traversée de la mangrove* sont de la main de l'auteur ou de l'éditeur. On peut toutefois constater que douze ans plus tard, la renommée de Condé est tellement grande que des notes ne sont plus nécessaires pour assurer la vente de son roman *La Belle Créole* (Condé 2001), qui pourtant comporte un vocabulaire semblable à celui de *Traversée de la mangrove*. Suivant la volonté de l'éditeur Leopard, la traductrice a rédigé un glossaire en fin de volume incluant 32 termes ou expressions créoles. La traductrice avoue qu'elle n'est pas favorable aux lexiques, vu que l'activité de chercher un

mot ailleurs dans le texte rompt la lecture<sup>16</sup>. Un autre inconvénient de cette stratégie est que les systèmes utilisés pour avertir le lecteur qu'un certain mot figure dans le glossaire démarquent ce mot des autres mots du texte. Dans le cas échéant, les mots inclus dans le glossaire sont écrits en italique chaque fois qu'ils figurent dans le corps du texte. Dans le texte de départ, un mot expliqué en note ne se distingue pas pour ce qui est du format; de plus, l'explication accompagne uniquement la première occurrence du mot. Il semble donc que l'usage d'un glossaire, permettant à la traductrice d'emprunter un grand nombre de mots qui plus que le vocabulaire français standard exprime le soi de l'auteur, rende ce vocabulaire créole plus marqué dans la traduction qu'il n'est dans le texte de départ.

Les mots créoles sont empruntés tels quels ou légèrement modifiés pour satisfaire à la syntaxe de la lange d'arrivée. L'insulte *makoumé* qui veut dire 'homosexuel(s)' s'écrit par exemple *makouméer* lorsqu'il réfère à plusieurs personnes, voir l'exemple 12.

12. Cette amitié-là avait sale odeur et les deux hommes étaient des makoumé!<sup>1</sup>

1. Homosexuels (TM 36–37)

Den där vänskapen luktade illa och de två männen var *makouméer*! (FM 35)

[Cette amitié-là sentait mal et les deux hommes étaient des makoumés.]

Un peu plus d'un tiers des entrées du glossaire donne une explication sur un mot ou deux, souvent en reproduisant la note originale correspondante. Il est par exemple indiqué aussi bien dans le texte de départ que dans le texte d'arrivée que *dame-gabrielle* veut dire 'prostituée' (TM 39/FM 251). Huit entrées sont expliquées plus amplement que dans l'original. Un exemple de cette stratégie est *migan*, expliqué dans le texte de départ comme 'plat antillais' (TM 32); la traductrice a préféré élaborer cette explication à travers l'inclusion des ingrédients principaux: «plat franco-caribéen traditionnel composé de fruit à pain et de porc» (FM 252, ma traduction), même si cette information est un peu redondante dans la mesure où il ressort du contexte antécédent que le plat se compose de fruit à pain, voir l'exemple 13.

13. Les nécessiteux allaient gauler le fruit à pain de leur migan<sup>1</sup>

[...] 1. Plat antillais. (TM 32)

<sup>16</sup> (H. Böhme, communication personnelle).



Plus loin dans le roman, le texte de départ comporte un autre plat antillais qui est expliqué dans une note, c'est-à-dire *colombo* (TM 133). Cette fois-ci la note de l'original offre un peu plus d'information, précisant qu'il s'agit d'un «plat à base de curry». Notons toutefois que le contexte immédiat permet au lecteur de déduire qu'il est sans doute question de quelque chose qui se mange, comme dans l'exemple 14.

14. Les bouches pleines de colombo<sup>1</sup> y ajoutaient des précisions fantaisistes [...]  
1. Plat à base de curry. (TM 133)

Dans le texte d'arrivée, le mot *colombo* est marqué en italique, mais il ne figure pas dans le glossaire. Ce cas semble pourtant être le seul oublié éditorial de ce genre.

Le glossaire comporte également des mots qui ne sont pas expliqués en notes dans l'original, dont quelques-uns, comme *béké* (TM 16) et *câ-presse* (TM 134), sont considérés comme déjà familiers à un public français. D'autres, tels que *yé krik yé krak* (TM 153), qui s'utilise traditionnellement pour marquer le début d'un conte créole, est sans doute aussi opaque à un public métropolitain français qu'à un lecteur suédois. La plupart des termes créoles utilisés dans le roman figurent dans le glossaire, mais pour quelques occurrences la traductrice a rendu l'expression créole dans le corps du texte par une traduction de la note explicative de l'original. Ainsi l'expression «*An nan Sorin*», «*An tan lontan*» (TM 91), composée de deux indications temporelles expliquées séparément en deux notes comme 'Au temps du gouverneur Sorin' et 'Autrefois' est rendue en suédois par une reproduction littérale de ces notes comme «*På guvernör Sorins tid*», «*Förr i tiden*» (FM 90). Il n'est donc pas tout à fait clair comment la traductrice a choisi quels mots inclure dans le glossaire, et quels mots traduire en suédois directement dans le corps du texte.

## 4 Conclusion

Les maisons d'édition qui ont publié les traductions suédoises de *Gouverneurs de la rosée* et *Traversée de la mangrove* se spécialisent entre autres dans la publication de livres consacrés à Haïti (Ord & visor) et de la littérature du

«Tiers monde» (Leopard). L'initiative de publier les deux romans est venue de l'éditeur, dans le cas de *Daggens härskare*, et de la traductrice, pour ce qui est de *Färden genom mangroven*. Les deux éditeurs ont choisi d'éliminer la majorité des nombreuses notes en bas de page qui figurent dans les textes originaux. De même, aucun signe ne distingue dans les traductions suédoises les notes qui existaient déjà dans le texte de départ de celles qui ont été ajoutées par le traducteur.

Les deux traducteurs ont apporté le plus grand soin à identifier les nombreuses références à la flore et à la faune des Caraïbes dans les textes de départ et à les rendre par les termes exacts dans la langue d'arrivée. Comme cette constatation correspond aux résultats auxquels est arrivé Brynja Svane (2001: 120) dans son étude de deux traductions, danoise et suédoise, du roman balzacien *Le lys dans la vallée*, il est possible que cette exactitude concernant les valeurs référentielles botanique et zoologique du texte original soit un trait qui caractérise le corps des traducteurs scandinaves. Il est d'ailleurs intéressant que les deux traducteurs fassent tant d'effort pour trouver des termes comme *latanierpalmer* (fr. lataniers), *kampeschträäd* (fr. campêcher), etc., que la majorité du public visé rencontre sans doute pour la première fois et qui donc ne lui permettent pas de créer une image suffisamment réaliste de la nature décrite dans l'original.

La différence la plus flagrante entre les deux traductions concerne le traitement du créole, ainsi que du français régional, dans le texte de départ. Le plus grand nombre d'emprunts dans *Traversée de la mangrove* est certainement lié au choix d'inclure un glossaire en fin de volume. À l'encontre de *Daggens härskare*, où les chants créoles ont été traduits en suédois, *Färden genom mangroven* présente une organisation bilingue dans le corps du texte, avec la version créole à gauche et la traduction suédoise à droite. Il est peut-être possible de corréler la stratégie utilisée pour traduire les énoncés créoles à la compétence professionnelle ou à la compétence linguistique des traducteurs. On se souvient que Helena Böhme est une traductrice diplômée alors que Jan Larsson n'a pas suivi de formation de traducteur. Éventuellement peut-on voir dans la stratégie dont se sert Böhme une influence du théoricien Laurence Venuti<sup>17</sup>, dans la mesure où les emprunts sont des traces visibles du texte de départ dans la traduction. Il ne faut pas non plus oublier que Böhme

<sup>17</sup> Voir par exemple Venuti (1995) et (1999).

ne maîtrise pas le créole et qu'elle n'a jamais visité les Antilles ; Jan Larsson, par contre, fait partie d'une équipe de traduction dont les deux autres membres ont appris aussi bien la langue que la culture haïtiennes à travers des séjours sur place dans les Caraïbes. Pour quelqu'un qui connaît le créole avant tout comme un moyen de communication, plutôt que comme une expression de l'identité dans un contexte littéraire, il est sans doute plus naturel de traduire les énoncés créoles en suédois, c'est-à-dire la langue vernaculaire du public ciblé. L'inconvénient d'utiliser des équivalents suédois pour rendre le vocabulaire antillais est pourtant que la traduction suédoise devient moins enracinée dans un lieu spécifique, en l'occurrence les Caraïbes. Un lecteur suédois qui veut vraiment éprouver la «langue écrite inspirée par l'expression orale des paysans créolophones» que loue Léon-François Hoffmann (1998: 48) chez Jacques Roumain est ainsi obligé de consulter l'original.

## Bibliographie

- Bâ, Mariama (1980). *Brev från Senegal*. Traduction du français par Jadwiga P. Westrup. Stockholm: Bergh.
- Bâ, Mariama (1980). Une si longue lettre. Dakar: Les nouvelles éditions africaines.
- Bernabé, Jean (2003 [1978]). «Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français: le cas de Gouverneur de la rosée», in: *Œuvres complètes*. Jacques Roumain. Édition critique sous la coordination de Léon-François Hoffman. Madrid. ALLCA XX, 1561–1575.
- Chamoiseau, Patrick (1994). *Texaco*. Traduction du français par Anders Bodegård. Stockholm: Bonniers.
- Condé, Maryse (1989). *Segu: murar av lera (en afrikansk släktsaga)*. Traduction du français par Svante Hansson. Johannesburg: Hammarström & Åberg.
- Condé, Maryse (1995). *Crossing the Mangrove*. New York: Anchor Books. [Traduction du français par Richard Philcox].
- Condé, Maryse (2001). *La Belle Créole*. Paris: Mercure de France.
- Condé, Maryse (2005 [1989]). *Traversée de la Mangrove*. Paris: Mercure de France.
- Condé, Maryse (2007). *Färden genom mangroven*. Stockholm: Leopard förlag. [Traduction du français par Helena Böhme].

- Corzani, Jack (1998). «Antilles-Guyane», in: *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, eds. Jack Corzini, Léon-François Hoffman et Marie-Lyne Piccione. Paris: Belin, 87–184.
- Granqvist, Raoul (1985). *Bilden av Sverige i receptionen av Afrikansk litteratur 1950–1970*. Umeå: Umeå universitet.
- Henricsson, Sven-Göran (1981). «Förord», in: *En litterär resa genom det svarta Afrika. En bibliografisk vägledning till afrikansk skönlitteratur*, Kerstin Ruuth-Beckar. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 5.
- Hoffman, Léon-François (1998). «Haïti», in: *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, eds. Jack Corzini, Léon-François Hoffman et Marie-Lyne Piccione. Paris: Belin, 7–85.
- Hoffmann, Léon-François (2003). «Présentation de Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain», in: *Œuvres complètes, Jacques Roumain. Édition critique sous la coordination de Léon-François Hoffman*. Madrid. ALLCA XX, 257–65.
- Joubert, Jean-Louis (éd.) (1992). «Jacques Roumain», in: *Littérature francophone. Anthologie*. Paris: Nathan, 258–259.
- Julien, Nancy et Peter Landelius (1994). *Ögon av sten och vatten*. Stockholm: En bok för alla.
- Kullberg, Christina (2008). «Att översätta sig själv: några reflexioner kring fotnoter». Contribution non publiée au workshop *Litteratur i rörelse: utomeuropeisk litteratur i svensk översättning*, Stockholm, 15–17 janvier 2008. [ms].
- Lievois, Katrien (2006). «Quelques données quantitatives concernant la traduction de la littérature francophone», *Atelier de traduction* 5–6, 67–78.
- Lundin, Göran et Erland Segerstedt (1998). *Haiti – mot alla odds. En resa in i det okända*. Skellefteå: Ord&visor.
- Roumain, Jacques (1978 [1947]). *Masters of the Dew*. Traduction du français par Langston Hughes et Mercer Cook. Harlow: Heinemann.
- Roumain, Jacques (2003 [1944]). «Gouverneurs de la rosée», in: *Œuvres complètes, Jacques Roumain. Édition critique sous la coordination de Léon-François Hoffman*. Madrid: ALLCA XX, 267–396.
- Roumain, Jacques (2004). *Daggens härskare*. Traduit par Jan Larsson. Skellefteå: Ord&visor.
- Ruuth-Bäcker, Karin (1974). *Urval av modern afrikansk skönlitteratur*. Stockholm: Sida.
- Stenvång, Eva (2002). *Latinamerikansk och karibisk litteratur på svenska*. Stockholm: Tranan.

- 
- Svane, Brynja (2001). «Le réalisme de Balzac traduit en danois et en suédois. Analyse de deux traductions de Balzac: Le lys dans la vallée», in: *Aspekter av litterär översättning*, éd. Olof Eriksson. Växjö: Växjö University Press.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1999). «Translation, Community, Utopia», in: *Translation Studies Reader*, éd. Lawrence Venuti. Florence, KY: Routledge, 468–488.
- Warner-Vieyra, Myriam (1985). *Juletane: svart dagbok*. Traduction du français par Karin Nyman. Stockholm: Bergh.

<<http://www.macondo.nu>> 15.12.2008

<[http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=2001.html](http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=2001.html)> 15.12.2008

<[http://www.larousse.fr/ref/nom-commun-nom/trace\\_98060.htm](http://www.larousse.fr/ref/nom-commun-nom/trace_98060.htm)> 15.12.2008

# Camus et le sentiment tragique de la vie

Jørn Boisen  
Université de Copenhague  
jbois@hum.ku.dk

## 1 Résurgence du tragique

«C'est la première génération complètement privée de transcendance», disait Malraux en 1947, dans un entretien radiophonique à la BBC<sup>1</sup>. La génération dont parlait Malraux était celle de l'après-guerre, celle qui, dans les décombres de la guerre, tentait de définir son existence par le fait, et par le seul fait, qu'elle se projetait dans l'avenir et, en *agissant*, se faisait exactement ce qu'elle voulait être. Il fallait oublier, car grâce à l'amnésie complète des anciennes valeurs, la génération existentialiste était radicalement libre. Il fallait repartir de zéro, recommencer sur de nouvelles bases et l'amnésie était comprise comme *tabula rasa*, comme liberté.

Cette table rase concernait en premier lieu les valeurs religieuses. L'absence de Dieu constitue un axiome, chez Sartre, Camus, Malraux, et les autres écrivains de l'après-guerre. La religion n'est qu'une illusion dangereuse qui empêche l'homme de vivre et de penser honnêtement. Pour Camus, le refus de Dieu est tout simplement une pétition de principe. Si l'on est capable de résister à la tentation de la religion, «... ce monde absurde et sans dieu se peuple alors d'hommes qui pensent clair et n'espèrent plus.» (MS, 124), écrit-il dans *Le mythe de Sisyphe*.

Or, en grattant un peu la surface de ce bel athéisme, il y a au moins un paradoxe qui apparaît sous nos yeux: en fait, parallèlement au désenchantement du monde, on assiste, dans les années 1930–1940, à une étonnante résurrection du tragique dans la littérature française. Dans le théâtre, Gide,

---

<sup>1</sup> Le mot est tombé lors d'un débat radiodiffusé sur la B.B.C. Alasdair MacIntyre y fait référence dans Alasdair MacIntyre: «A society Without a Metaphysics,» (*Listener*, Sept. 13 1956) pp. 375–6.

Giraudoux, Cocteau, Anouilh et Sartre essaient de donner une nouvelle vie aux anciens mythes grecs sur les scènes parisiennes, alors que, dans le roman, les auteurs essaient plutôt de donner une nouvelle expression au tragique moderne en créant des mythes contemporains, comme, par exemple, *La condition humaine* de Malraux (1933) ou *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932).

Comment faut-il comprendre ce retour du tragique dans la modernité?

Tout d'abord l'absence de Dieu semble susciter beaucoup plus de questions qu'elle n'en résout. A priori, il y a au moins deux manières de comprendre l'absence de Dieu, comme angoisse ou comme liberté. L'originalité de l'existentialisme sartrien est de combiner les deux attitudes. «Je suis condamné à être libre», disait Sartre. Dans ce monde sans Dieu, l'individu est sans cesse confronté à des choix arbitraires qui contribuent à bâtir son essence. Cette liberté existentielle est extrêmement angoissante. Quoi de plus angoissant, en effet, qu'un monde de pure gratuité, où chacun existe et agit sans raison, sans cause? D'où notre «mauvaise foi» par laquelle nous rejetons la responsabilité de nos actes sur des causes, alors qu'en réalité, il n'y a pas de causes.

Je ne jugerai pas ici de la pertinence des analyses de Sartre, mais l'immense succès qu'il a connu est bien la preuve d'un besoin profond de quelque chose qui puisse combler le vide laissé par Dieu. Or ce qui est intéressant pour mon propos ici est que la posture existentialiste – bien qu'elle soit fondée sur la notion de liberté absolue – est d'essence *tragique*. C'est la posture de Léonidas à Thermopyles, l'attitude de l'individu devant la bataille sans issue, mais qu'il faut néanmoins livrer. Et le tragique est loin d'être une notion innocente; c'est un concept qui interroge le rôle de l'homme dans l'univers et, partant, pose des questions métaphysiques. Le tragique lie ainsi – qu'ils le veuillent ou non – les écrivains agnostiques au sacré. La résurgence du tragique montre que l'agnosticisme de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre – malgré la mort de Dieu – n'a pas coupé le cordon ombilical entre l'homme et le sacré. Le sentiment tragique de la vie est une station de correspondance, une intersection, où se croisent le sacré et le profane, où l'athée retrouve une dimension religieuse.

## 2 Tragique antique – tragique moderne

Il y a évidemment une certaine ambiguïté dans la résurgence du tragique dans la littérature moderne. Les modernes sont les héritiers assez infidèles des Anciens. La vertu cardinale des Grecs est la mesure ou le respect des limites: le destin nous a imparti une part dont il faut se contenter. Le péché par excellence est donc naturellement de vouloir plus que la mesure impartie à chacun. Cette *hubris* a pour châtement la *némésis*, vengeance divine qui a pour conséquence de faire se rétracter l'orgueilleux à l'intérieur de ses limites. À notre morale de l'individualisme et de la liberté qu'incarne le «toujours plus» s'oppose donc une éthique de la mesure: «jamais trop».

De même, les modernes ne prêtent pas le même sens au tragique de l'existence que celui dont les mythes grecs essaient de rendre compte. Selon les Anciens, les hommes portent en eux une tare originelle; ils sont nés des cendres des Titans que Zeus a foudroyés. À la racine du pessimisme grec, il y a le sentiment d'un destin irrémédiable sur lequel l'homme n'a aucune prise. La révolte est inutile, puisque l'homme est privé de liberté. Les êtres humains ne sont que des jouets entre les mains de dieux les uns plus inquiétants que les autres. Dans l'Antiquité, le tragique reposait sur le sentiment d'un destin implacable. La fatalité, la volonté des dieux, écrase inexorablement l'être qui, volontairement ou par erreur, s'est mis en travers de leur chemin; c'est une machine infernale qui broie les mortels. Les héros tragiques de l'Antiquité tirent leur grandeur de la lutte désespérée qu'ils mènent contre la fatalité; c'est là l'essence du tragique grec. Cette fatalité est loin du malaise moderne; elle est, à vrai dire, le contraire du malaise moderne. Au XX<sup>e</sup> siècle, le tragique repose sur le sentiment d'une liberté et d'une gratuité absolues. Le monde moderne glorifie la liberté (les vieilles théories déterministes sont considérées comme des excuses de mauvaise foi), mais cette liberté provoque maintenant son angoisse. À l'omniprésence du sacré succède l'absence du sacré. Et au fur et à mesure que le ciel se dépeuple l'univers, le tragique se déplace. Le tragique de l'époque contemporaine se déroule maintenant dans le politique (ou l'histoire) et à l'intérieur de l'homme.



### 3 Camus, le Méditerranéen

Camus est un homme de son temps. Ses livres sont nourris du siècle jusqu'à la rage. Son point de départ est le nihilisme (ou tout au moins la menace du nihilisme) qui est le préalable obligatoire à presque toutes les grandes œuvres littéraires des années 1920, 1930 et 1940. Bien qu'il prenne ses distances avec l'existentialisme, il ne cesse de marteler les mêmes évidences: que tout dépend de nous, de notre lucidité et de notre courage; qu'il n'y a pas de Dieu caché dans les coulisses en train de manipuler nos destins; que le bien et le mal sont des notions toutes relatives; qu'il faut sacrifier les grandes abstractions pour revenir vers le subjectif et le concret – autant de thèmes et de motifs qui contribuent à situer Camus chez les modernes.

Or il y a chez Camus des passages qui semblent ouvrir la porte vers un autre univers, comme si la modernité des thèmes et de la facture n'était qu'un mince vernis qui cache une conception du monde autrement archaïque. Il est banal aujourd'hui d'insister sur l'importance de ses origines méditerranéennes sur sa vision du monde: le paganisme, le sensualisme préchrétiens, la philosophie grecque avec sa conception dualiste de l'existence, tout se retrouve dans sa pensée. *L'envers et l'endroit*, le premier ouvrage de Camus, annonce les couleurs de l'œuvre à venir en prenant pour thème la dualité de la vie – la vie et la mort, la lumière et l'ombre, bonne et mauvaise fortune. Dès le départ, ses textes oscillent ainsi entre deux réalités contradictoires et irréductibles. Dans *Noces*, il raconte comment les jeunes couples de Belcourt cherchent l'abri d'un mur de cimetière pour s'aimer: «Tout respire ici l'horreur de mourir dans un pays qui invite à la vie. Et pourtant, c'est sous les murs mêmes de ce cimetière que les jeunes gens [...] donnent leur rendez-vous et que les filles s'offrent aux baisers et aux caresses.» (*Noces*, p. 58) Il y a donc des affinités (que l'on hésite à appeler «électives», tant elles semblent instinctives) entre Camus et les Anciens. Chez eux il trouve une confirmation de ce qu'il ressent au plus profond de lui, et chez eux il cherche une possible inspiration pour une solution, car les Anciens avaient, eux aussi, tenté de réduire l'ambivalence tragique de l'existence dans leur réflexion, de prendre conscience des oppositions extrêmes, de chercher un idéal de modération en mesure d'inclure et de réduire le conflit entre ces oppositions.

### 3.1 «Je ne suis pas ma vie»

La pensée des Anciens gravitait autour de la notion de destin. Depuis, la notion de destin est passée de mode; «le destin» n'est pas une notion philosophique à proprement parler, elle relève du mythe. On pourrait définir le destin, d'une part, comme un déterminisme et, d'autre part, comme la saisie de ce déterminisme au moment de la mort, ce qui aboutirait à la formulation suivante: le destin, c'est «l'enchaînement des causes et des effets conduisant à la mort». Cela revient à dire que le destin n'est rien d'autre que la vie – ce qui nous laisse quelque peu sur notre faim. Je voudrais bien tenter de formuler la notion de destin autrement, par une phrase. Cette phrase, c'est «je ne suis pas ma vie».

L'homme, pour les Grecs, était le jouet des dieux imprévisibles et inquiétants. C'est une manière d'expliquer ou, du moins, de rendre compte du fait qu'il y a des moments où notre vie (notre destin, nos actes, nos sentiments) se sépare de nous pour prendre un cours indépendant de notre volonté. Il ne suffit pas de dire que les dieux grecs incarnent tout ce dont l'homme lui-même n'est pas le maître, les forces imprévisibles, irrationnelles, extérieures à l'existence. Les Grecs vont plus loin: il y a des moments où les hommes sont dépossédés d'eux-mêmes. C'est sans doute Œdipe qui incarne le mieux le modèle grec du destin. Œdipe présente un rapport de méconnaissance entre son savoir et la vérité. Œdipe possède le pouvoir et le savoir, il rivalise d'intelligence avec Tirésias; mais la vérité lui échappe totalement, la conduite de sa propre vie lui échappe, et c'est là le destin et c'est là *son* destin.

### 3.2 La mort d'Ajax

Je voudrais bien prendre un autre exemple, peut-être moins connu: la légende de la mort d'Ajax, un des héros de l'Iliade. Après la mort d'Achille, Ajax récupère avec Ulysse le corps d'Achille des mains des Troyens. Après cet acte de bravoure, les deux héros se disputent l'honneur de recevoir les armes d'Achille. Athéna guide Agamemnon dans sa décision: c'est Ulysse qui reçoit les honneurs. N'ayant pas été choisi, Ajax s'évanouit, épuisé et fou de désappointement. Quand il se réveille, il est sous une malédiction: il se précipite hors de sa tente et tombe sur un troupeau de moutons dans le camp

qu'il prend pour les chefs grecs; il les massacre, il exerce sur eux sa vengeance. Ajax, au lever du jour, revient à la raison. C'est l'instant terrible où il réalise que seule la mort peut laver son honneur. Sa vie lui a échappé un seul instant et de façon irrémédiable. Il sait qu'il est perdu, et il se tue avec l'épée qu'il avait reçue comme cadeau d'Hector. En toute concision, le récit de la mort d'Ajax montre bien le mécanisme. Il y a des moments où les hommes sont dépossédés de leur vie; ils sont *autre chose* que ce qu'il leur arrive. Leur vie s'est séparée d'eux et il n'y a pas de retour possible. Néanmoins il leur incombe de tirer toutes les conséquences de quelque chose qui s'est passé à leur insu et contre leur gré. C'est ce qu'ils font en effet, et Ajax montre l'exemple par son suicide. Œdipe, à la fin d'*Œdipe roi*, se crève les yeux avec les agrafes de la tunique de Jocaste, qui s'est pendue. Est-ce le désir de ne plus voir les horreurs dont il est la cause? Ou est-ce de sa part un acte de justice qu'il veut s'appliquer à lui-même, une autopunition? Psychologiquement ces interprétations se valent, mais ce qui est important, c'est qu'Œdipe, par ce geste, *rentre dans le rang*. L'histoire touche à sa fin, l'ordre de l'univers est rétabli, le crime (volontaire ou non) a trouvé sa punition. Et Œdipe l'assume en s'aveuglant. Il semble que cette façon de réagir – assumer la responsabilité de quelque chose dont on n'est en réalité pas responsable – soit une des spécificités de la pensée des Anciens.

#### 4 Cinq coups de feu

Revenons-en à Camus. Plus précisément le moment clé exactement au milieu de *L'étranger*, l'instant où le destin de Meursault va basculer:

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau

de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongea mes cils et fouilla mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé. J'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il n'y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur (*L'étranger*, p. 95)

Nous sommes sur une plage, décor mi-réaliste, mi-mythique. Il y a trois acteurs: Meursault debout, l'Arabe couché près d'une source et un soleil écrasant qui domine toute la scène. La chaleur est intense, insupportable, l'éclat de la lumière est perçu comme une agression (les métaphores font de la lumière du soleil la prolongation, l'augmentation, la multiplication démesurée de la faible menace de l'Arabe: «longue lame étincelante», «glaive éclatant», «épée brûlante»...) Bref, Meursault est submergé par la souffrance physique et pour s'en débarrasser il fait un pas instinctif vers la source. C'est de ce besoin irréprensible et de ce geste instinctif que va naître la tragédie. À cause du soleil, il fait un mouvement infime, et le pas en avant fait pénétrer le personnage dans le domaine de la tragédie. Meursault sait que le mouvement est inadéquat à la situation, il sait que c'est une bêtise, mais il n'est plus maître de ses mouvements: comme dans les tragédies il agit en aveugle: «Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel». C'est comme la malédiction qu'un dieu malveillant a jetée sur Ajax. Meursault n'agit pas de manière volontaire et consciente, les objets semblent agir d'eux-mêmes («La gâchette a cédé»), il est dominé par le destin ce qui est évidemment symbolisé par son aveuglement. C'est seulement après avoir commis l'irréparable qu'il recouvre la vue. Comme Ajax au petit matin, il se rend compte de la perte irrémédiable de ce qui avait fait son existence. Il a perdu «l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.» Il se rend compte qu'il a atteint un point de non-retour. Et comme les héros de l'Antiquité, comme Ajax et Œdipe, il assume l'acte qu'il n'a pas voulu commettre en tirant encore quatre fois sur le corps mort. Le jouet du destin prend en

charge ce même destin.

Ce passage est parmi les plus forts de la littérature française. L'enjeu paradoxal ici est la mise en scène d'un meurtrier innocent. Le verdict après le procès n'est pas une erreur judiciaire; Meursault a bel et bien commis un meurtre, mais Camus arrive quand même à nous convaincre de l'innocence fondamentale du personnage.

#### 4.1 L'interprétation philosophique du meurtre

S'il est relativement facile de comprendre la fonction de la scène dans la composition du roman, sa signification est moins évidente à saisir. On a pu dire (avec quelque raison) que l'erreur tragique de Meursault est de comprendre le monde comme anthropomorphe. C'est-à-dire qu'il est, un bref instant, victime de l'illusion que la nature est dotée de traits humains en quelque sorte et qu'elle s'intéresse aux affaires des êtres humains et qu'elle s'en mêle même directement. Autrement dit, Meursault perd pour une fois son attitude à la fois très *cool* et désintéressée, et il commence à *interpréter*. Voilà l'erreur! Car quel est le résultat de l'interprétation? Que la chaleur est la conséquence d'une intention, que la lumière est une agression préméditée, qu'il est la victime d'une sorte de conspiration cosmique, et qu'il est logique de se venger sur l'Arabe. Il y a d'autres arguments qui viennent à la rescousse d'une telle interprétation; par exemple le fait que le langage du narrateur pour la première fois dans le roman devient métaphorique, et comme chacun sait, les métaphores présupposent non pas seulement la perception brute de la réalité, mais également son interprétation.

Enfin cela cadre parfaitement bien avec l'idée générale du livre, à savoir la mise en cause de l'illusion de croire qu'il est possible pour la raison de reconstruire la réalité – la composition en deux parties met parfaitement en évidence que la raison et la logique se trompent irrémédiablement quand elles veulent saisir, reconstruire et comprendre la réalité du monde. Je résume: l'erreur tragique de Meursault est qu'il commence, pour une fois, à donner une interprétation, forcément erronée, du monde. C'est ce qui va causer sa perte. Voilà la séduisante explication philosophique, pour ainsi dire, de la scène cruciale de *L'étranger*.

## 4.2 Apories de l'explication philosophique

C'est une bonne explication, et je suis presque prêt à y souscrire, si ce n'était qu'une telle explication est complètement étrangère à la cohérence psychologique du personnage. Il est vrai que Meursault est très porté sur les sensations physiques, qu'il souffre intensément du soleil (comme lors de l'enterrement de sa mère). Mais, mon Dieu, pourquoi se mettrait-il tout d'un coup à *interpréter* le monde comme un romantique allemand alors qu'il est par ailleurs viscéralement rétif à toute interprétation? Quelle main invisible l'a poussé ainsi à la dérive interprétative?

Il y a, me semble-t-il, au moins un paradoxe. Un des axiomes de la philosophie de l'absurde, telle qu'elle s'exprime dans *Le mythe de Sisyphe*, est l'indifférence du monde. Le monde *est*, voilà tout, et l'homme avec sa conscience en est à tout jamais séparé. Meursault le sait très pertinemment et il agit en conséquence dès la première ligne. Or ce que nous voyons ici, c'est le monde physique qui se mêle dans les affaires humaines ou, ce qui revient au même, le personnage qui tout d'un coup se met à croire que le monde physique se mêle des affaires humaines.

Je ne pense pas que l'explication philosophique arrive au bout de la question. Je répète que Camus a besoin d'un meurtrier et qu'en plus, il a besoin d'un meurtrier innocent. Soit ! Pour son roman, il a également besoin d'un événement décisif, quelque chose qui va changer le destin de Meursault. Ce que nous voyons ici n'est pas un personnage qui tout d'un coup est saisi de folie interprétative. C'est un personnage qui est dépossédé de sa vie et qui, après coup, se rend compte que sa vie ne lui appartient plus. Lorsqu'il voit clair après l'aveuglement, c'est déjà trop tard; il ne peut plus rien changer. Comme les héros de la tragédie, *il n'est plus sa vie*.

Les Grecs avaient un nom pour les forces capables de dessaisir les hommes de leur vie; c'était tel ou tel dieu. Camus n'a pas de nom à donner à ces forces parce qu'en principe, il n'y a pas de dieux. Néanmoins le mécanisme est exactement le même.

## 5 L'étrange absence de remords

On pourrait peut-être dire que Camus se rabat sur une vieille convention littéraire, les schémas conceptuels de l'épopée et la tragédie grecques pour les besoins de son récit, mais je crois que cela va beaucoup plus profond. Il adopte le schéma narratif, mais il adopte aussi la pensée. Il renoue avec la vieille sagesse antique qui dit que pour chaque homme peut arriver un moment où votre vie vous échappe pour vous perd. L'idée de la maîtrise, de la pleine autonomie, est une illusion.

Il est cependant significatif que pour Camus, il ne s'agit pas là d'une excuse, ni d'une explication, c'est une forme de liberté tragique. La possibilité d'affirmer son indépendance et de dire: il faut que j'assume ceci, mais ce n'est pas moi. Meursault est-il saisi de remords? Nullement ! Parce qu'il n'est pas ce qui lui arrive. Ce serait un mensonge d'exprimer des regrets devant le juge. Nous ne sommes d'ailleurs pas loin de Sisyphe ici, autre exemple du mécanisme. Lui aussi peut dominer sa punition et son destin parce qu'il n'est pas directement en cause lui-même. Lui non plus n'a pas de remords.

## 6 L'enchaînement imprévu de l'action

Meursault aide son voisin de palier, Raymond, à rédiger une lettre. En guise de remerciement, Raymond l'invite à la plage, où Meursault tue un Arabe inconnu. Pour ce crime, il est condamné à mort. Il croyait aider un voisin, en réalité il fait le premier pas sur le chemin qui le mène à l'échafaud: voilà les choses qui arrivent. Ces événements ne sont pas liés par un lien *causal*. La satire du système judiciaire, dans *L'étranger*, porte précisément sur la ferme volonté des avocats, des journalistes et des juges d'inventer une causalité là où il n'y en a pas: Meursault n'a pas pleuré à la mort de sa mère; il est – donc – condamnable: son crime découle directement à la fois de ses fréquentations louches et de sa méconnaissance des règles sociales les plus élémentaires. L'aspect caricatural du procès montre l'inanité de cette prétention.

Cependant on ne peut pas non plus prétendre que les événements ne sont pas liés. En effet, si Meursault n'avait pas consenti à aider Raymond, il n'aurait sans doute pas tué l'Arabe, et il aurait pu poursuivre tranquillement son

petit bonhomme de chemin. Un acte, aussi insignifiant soit-il, n'expire pas dans la solitude; il provoque, comme effet, un autre acte et met en mouvement toute une chaîne d'événements. La lettre écrite pour Raymond est un modeste acte de bonté qui déclenche un énorme mal, mais où finit la responsabilité de l'homme à l'égard de son acte qui se prolonge ainsi sans fin, dans une transformation imprévisible et grotesque? Peut-on encore parler de responsabilité?

## 7 La fin et les moyens

Le débat sur la fin et les moyens est un débat d'essence politique – Camus en parle beaucoup dans la phase suivante de son œuvre, la phase politique: *La peste*, *Les justes*, *L'homme révolté* – mais derrière ce débat, il y a un autre débat beaucoup plus ancien et, peut-être plus fondamental: l'indépendance de nos actes. Nous pouvons peser le pour et le contre, nous pouvons choisir nos moyens avec une exactitude d'apothicaire, mais cela ne va pas pour autant empêcher nos actes de nous échapper, de se détourner de nos intentions, de se retourner contre nous et d'avoir des conséquences incalculables.

Dans *L'homme révolté*, Camus propose une analyse de l'activité révolutionnaire, à travers les époques. On a beaucoup critiqué cet essai (qui n'est pas parfait, il est vrai). Or ce qui paraissait presque choquant à l'époque, c'était le cadre interprétatif qu'imposait Camus à la révolution. Sa description de l'inéluctable transformation de l'acte révolutionnaire héroïque en une incontrôlable chaîne de conséquences qui conduit d'une tyrannie à une autre (une parfaite révolution dans le sens propre du terme) tranchait violemment avec l'historicisme ambiant des années cinquante.

Dans l'optique de Camus, les révolutionnaires ne sont pas criminels, bien qu'ils soient à l'origine de crimes atroces: ils sont tragiques. Camus utilise le mot «démésure» pour désigner l'erreur qui conduit à tant de souffrances – et là encore on n'est pas loin de l'*hubris* grecque. La plupart des révolutionnaires ont vu leur acte se retourner contre eux. Que pensaient, par exemple, les premiers révolutionnaires russes (les rares qui avaient survécu aux purges) en regardant l'État totalitaire stalinien? Peut-être espéraient-ils rattraper leur acte, l'infléchir, le redresser. Et plus cet espoir se révélait illusoire, plus res-



sortait le tragique de leur existence. À la fin d'*Œdipe roi*, Œdipe maudit ceux qui l'ont sauvé quand il n'était qu'un petit garçon dont ses parents voulaient se débarrasser; il maudit la bonté aveugle qui a déclenché un indicible mal; il maudit cette chaîne d'actes où l'honnêteté de l'intention ne joue aucun rôle; Œdipe est-il coupable, oui ou non? Cette question n'a en réalité aucun sens ici, car les conséquences de ses actes ne sont ni voulues, ni prévues, ni même prévisibles. Porte-t-on la responsabilité de quelque chose que l'on n'a en aucune manière voulu?

Les critiques de Camus, même ceux qui lui sont favorables, ont souvent remarqué l'énorme différence de qualité entre l'aspect critique (souvent très brillant) et l'aspect constructif (souvent peu brillant) de ses essais. *L'homme révolté* n'échappe pas tout à fait à ce reproche. Le sévère critique politique, philosophique et littéraire des premiers chapitres semble, dans les dernières pages, céder la place à une âme lyrique plus préoccupée par le soleil que par la politique. Or, en réalité, il n'y a pas vraiment de différence. L'essai est dominé de bout en bout par une seule et même pensée: comprendre l'histoire, y compris l'histoire moderne, sous l'éclairage de la tragédie.

La condamnation par Sartre de «l'incompétence philosophique» de Camus manifeste son incompréhension d'une éthique d'essence tragique. Camus ne se comprend en effet que par ce fragile équilibre entre un désir juste et le respect des limites. Ce qui est plutôt surprenant, dans le contexte moderne, c'est le respect des limites, car la signification profonde de ce respect est que, même au sein de la volonté la plus légitime, se cache une injustice.

Selon Hegel, la vraie tragédie ne se produit pas lorsque le bien combat le mal, mais lorsqu'un bien combat un autre bien. Le roi Créon, dans *Antigone* de Sophocle, a compris que le devoir d'un homme d'État est de maîtriser ses passions personnelles; fort de cette conviction, il entre en conflit avec sa fille Antigone, qui défend les devoirs sacrés de l'individu. Il est intransigeant, elle aussi, elle choisit la mort et lui, écrasé par sa culpabilité, désire «ne jamais plus revoir un lendemain». C'est *Antigone* qui est à l'origine de la méditation magistrale sur le tragique de Hegel: deux antagonistes s'affrontent, chacun passionnellement lié à une vérité qui est relative, mais qui, vue isolément, est aussi entièrement justifiée. Chacun est prêt à aller jusqu'au bout, jusqu'à la destruction totale de l'adversaire, pour triompher. Les adversaires sont donc tous les deux à la fois justes et coupables. Le grand honneur des personnages

tragiques c'est d'être coupables, dit Hegel. La culpabilité fait apparaître la relativité fatale des vérités humaines et, de la culpabilité, surgit le besoin de rendre justice à l'ennemi ce qui rend possible une réconciliation future.

La vie politique de l'après-guerre était polarisée à l'extrême. Des deux côtés de l'échiquier politique, des deux bords de l'Europe, la vitalité du manichéisme moral était invincible. Ce que tentait Camus c'était d'affranchir l'histoire politique contemporaine de l'interprétation naïve du combat entre le bien et le mal.

## 8 Absence du religieux, présence du sacré

Qui intervient pour détruire la vie de Meursault? Dans un deuxième temps, c'est la machine judiciaire, toute la comédie de la justice et l'hypocrisie de la société. Mais dans un premier temps? Est-ce vraiment l'apparition d'une nature menaçante qui met en question l'autonomie du sujet? J'aimerais bien revenir une dernière fois au côté paradoxal du passage, car (répétons-le) dans la pensée de Camus, la nature se distingue avant tout par son étrangeté et son indifférence par rapport à l'homme. Le sacré chez Camus est comme une absence. C'est un sacré qui exerce son pouvoir par son indifférence aux sentiments humains. Mais apparemment, à quelques rares moments, l'absence se fait quand même présence et intervient de façon décisive pour déposséder les hommes de leur vie. Le meurtre que commet Meursault est un de ces moments. Le versant positif de ce type d'intervention se trouve dans «La femme infidèle» du recueil *L'exil et le royaume*, où la femme tourne le dos au monde humain et trouve un accomplissement sexuel et personnel dans une communion cosmique. La solitude et l'isolement de la femme, Janine, sont absolus. Mais quelque chose intervient pour changer radicalement le sens de cette vie ratée. Elle cherche la solitude sur le toit de son hôtel. Cette solitude souhaitée, voulue, ce n'est pas seulement le rejet de tous les autres êtres humains ; c'est le rejet d'elle-même, de sa conscience, c'est une fuite dans l'oubli, un désir de néant, de mort. Pour elle, la réponse à la solitude existentielle semble être la dissolution de la conscience dans les éléments du monde physique.

Comme dans le cas de Meursault, le sacré est une force impersonnelle et diffuse qui se trouve dans la nature et les personnages. Meursault et Ja-

nine participent à un degré plus ou moins grand de cette force impersonnelle. Pour Janine, l'individualité se dissout dans le chaleureux unisson avec l'univers; le sacré devient une réalité transcendante que l'homme est capable d'expérimenter de façon intensément intime et émotive.

Parler du sacré, c'est se demander s'il y a bien derrière ce mot une réalité. Chez Camus, on trouve tous les fondements du sacré, sauf la religion, c'est-à-dire l'administration du sacré. Cette métaphysique est illustrée par ces quelques lignes célèbres du dialogue entre deux athées dans *La peste*, Tarrou et Rieux: «En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint. – Mais vous ne croyez pas en Dieu. – Justement. Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème que je connaisse aujourd'hui.» (Camus 1962: 1425)

Camus ne donne jamais des contours très précis au sacré, mais le sacré est souvent là comme une nuance, un soupçon dans sa pensée, et l'endroit où il se fait plus présent est dans sa conception et dans sa mise en scène du sentiment tragique de la vie.

## Bibliographie

- Camus, Albert (1962). *Théâtre, récits, nouvelles*, édition établie et annotée par Roger Quilliot. Paris: Gallimard «Bibliothèque de La Pléiade».
- Camus, Albert (1965). *Essais*, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon. Paris: Gallimard «Bibliothèque de La Pléiade».
- Camus, Albert (1974). *Noces suivi de l'Été*. Paris: Gallimard «Folio».
- Camus, Albert (1974). *L'Étranger*. Paris: Folio.
- Comte-Sponville *et al.* (1995) = Comte-Sponville, André, Laurent Bove et Patrick Renou (1995). *Camus: de l'absurde à l'amour*. Vénissieux: Paroles d'Aube.
- Cruickshank, John (1959). *Albert Camus and the Literature of Revolt*. London: Oxford University Press.
- Ellison, David (1990). *Understanding Albert Camus*. Columbia: S.C., University of South Carolina Press.
- Fitch, Brian T. (1982). *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.

- Fitch, Brian T. (1988) «'La femme adultère': a Microcosm of Camus' solipsistic universe», in: Rizzutto (éd.), *Albert Camus' L'exil et le royaume – The third Decade*. Toronto: Paratexte, 117–126.
- Knapp, Bettina L. (éd) (1988). *Critical Essays on Albert Camus*. Boston: GK Hall.
- MacIntyre, Alasdair (1956). «A Society Without a Metaphysics», *Listener* Sept. 13.
- McBride, Joseph (1992). *Albert Camus: Philosopher and Littérateur*. New York: St. Martin's Press.

# Marques d'une écriture inspirée: l'exemple du deux-points chez Du Bellay et chez Nostradamus

Anna Carlstedt  
Université de Stockholm  
anna.carlstedt@frait.a.se

## 1 Introduction

C'est aux résultats d'une étude menée sur la fonction du deux-points dans la structure informationnelle chez Joachim Du Bellay (1522–60) et chez Michel de Nostredame (1503–66) – dit «Nostradamus» – que nous consacrons cet article. Il s'agira donc de deux poètes très différents mais qui explorent tous les deux ce que l'on pourrait appeler un genre «poético-oraculaire», qui commence à se définir vers le milieu du seizième siècle en France.

Quand Nostradamus résolut de publier en 1555 ses *Centuries*, cet ouvrage a constitué une source d'inspiration. Plusieurs poètes, dont Pierre de Ronsard et Du Bellay, retrouvent progressivement dans les années 1550 et 60 une inspiration divinatoire<sup>1</sup>. Ronsard par exemple, lecteur de Nostradamus, n'ignore pas que celui-ci attribue ses prophéties à «un naturel instinct», ni non plus comment Nostradamus «évoque ses nocturnes et prophetiques supputations». Dans son *Elegie à Guillaume des Autels gentilhomme Charrolois*, Ronsard fait référence à «sa profette voix»:

---

<sup>1</sup> Voir R. Aulotte et al, *Prophètes et Prophéties au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998 et J. Céard, *La Nature et ses prodiges*, Genève, Droz, 1996.

Ou soit que du grand Dieu l'immense eternité  
 Ait de Nostradamus l'enthousiasme excité  
 Ou soit que le daimon bon ou mauvais l'agite,  
 Ou soit que de nature il ayt l'ame subite  
 Et outre le mortel s'eslance jusqu'aux cieulx  
 Et de là nous reedit des faicts prodigieux.  
 Ou soit que son esprit sombre et melancolique,  
 D'humeurs grasses repeu, le rende fantastique,  
 Bref, il est ce qu'il est: si est ce toutefois  
 Que par les mots douteux de sa profette voix,  
 Predit la plus grand part de nostre destinée.

(Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Céard 1990)

## 2 Structuration; thème/rhème

Un rapide coup d'œil sur la terminologie donne que la thématization veut dire le procédé langagier consistant à mettre en relief un élément ou un groupe d'éléments qui composent la phrase. D'après André Rousseau, qui veut reconnaître tout énoncé à visée communicative, composé d'un thème et d'un rhème<sup>2</sup>, un thème est «ce dont on parle» et un rhème «ce que l'on en dit». Malgré cette définition classique, claire et simple, Sophie Prévost a constaté que «le problème que pose la notion de thème et/ou de topique est complexe à plusieurs égards: par la polysémie de chacun des termes, par la diversité de ceux avec lesquels ils apparaissent, et par le rapport qu'ils entretiennent entre eux» (2001: 31–32). Pour une approche plus complète elle renvoie à Martin Galmiche et à Henning Nølke<sup>3</sup> mais donne au préalable les définitions les plus fréquentes, à la lignée de Rousseau:

<sup>2</sup> Dans sa communication *Les fonctions grammaticales: historique, faits et réflexions, essai de refondation* présentée au Colloque «Les Fonctions grammaticales» 26–29 Octobre 2005 à l'université de Tromsø.

<sup>3</sup> Galmiche, M. 1992. «Au carrefour des malentendus: le thème», in *L'information Grammaticale*, 54, pp. 3–10. Nølke, H. 1994. *La linguistique modulaire*, Louvain-Paris: Peeters.

- Ce dont on parle
- Point de départ

Parmi les couples possibles, Prévost cite *topic-comment*, *topique-commentaire*, *topic-focus*, *thème-rhème*, *thème-propos* et *thème-prédicat*. En même temps, elle juge utile de s'arrêter sur une dichotomie fondamentale, celle de *connu-nouveau* qui sous-tend en effet la plupart des approches informationnelles: «En effet, ce concept intervient même lorsqu'il n'est pas appliqué à l'information mais aux référents, dans la mesure où il contribue le plus souvent à délimiter le thème/topique. Or, de même que ce dernier, il est l'objet d'une certaine confusion» (2001: 39).

### 3 Le genre «poético-oraculaire» et la structure informationnelle

Malgré la complexité de la notion, la structuration à l'aide de la thématisation reste un procédé que nous trouvons pertinent pour la création du style identifié par Galand-Hallyn comme un «style bas»<sup>4</sup>. Cela veut dire un style 'politico-prophétique' haché, désordonné, fait de juxtapositions, qui porte en somme la marque des émotions qui l'animent» (1998: 185). Le style bas, qui a servi à démontrer, à raconter, est repris par la Pléiade dans le but de «descendre» dans les «zones basses de l'écriture, pour y trouver chacun à sa manière, les révélations utiles à la consolidation ou à la transmutation des fureurs divines» (*id.* p. 171). A titre d'exemple, elle cite Du Bellay qui a appelé ce genre de poème «les petits papiers de la Sibylle» (*Ibid*). Dans son avertissement au lecteur, précédant les *Jeux Rustiques*, Du Bellay récupère les mystérieuses intuitions sibyllines:

<sup>4</sup> Sur la base du principe de la rhétorique classique, qu'il faut conférer au discours un style qui lui convienne, en posant que le style d'un discours se définit en premier lieu par rapport au sujet traité, ainsi qu'aux effets que l'on souhaite produire sur l'auditoire, la rhétorique distingue traditionnellement trois niveaux de style: le style élevé, le style moyen et le style bas. D'après la rhétorique de la Grèce antique, le style élevé convient aux sujets graves, le style moyen sert à exposer, informer et expliquer tandis que le style simple ou bas vise à plaire au public et à le détendre. Pourtant, la notion de style «bas» est devenue assez polymorphe depuis les rhéteurs antiques.

Ce qui m'a contrainct de recueillir par cy par là, comme les feuillets de la Sibylle, toutes ces petites pièces assez mal cousues, mais qui, peut estre, ne te donneront moins de plaisir que beaucoup d'autres plus graves, plus polies et mieux agencées.

Du Bellay entre autres s'inscrit clairement dans une tradition transmise de l'Antiquité surtout grâce à Marsile Ficin et Pic de la Mirandole. A l'instar de ses modèles (dont Ficin), du Bellay souligne l'importance pour un poète idéal de la Renaissance de connaître les quatre délires dont il fallait mettre la *fureur prophétique* au premier rang.

Comme d'autres collègues de la Pléiade, du Bellay est ainsi prêt à faire ce qu'il appelle une *descente vers la prophétie*, et vers la *fureur basse du prophète*, surtout selon la conception néoplatonicienne. Plusieurs poèmes de du Bellay (dont *Antiquitez plus un Songe*, *Jeux Rustiques*, *Regrets*) ainsi que les *Centuries* de Nostradamus, concentrent cette structure complexe et éparpillée et un style «poético-prophétique». Plusieurs textes écrits par ces poètes dans le genre témoignent d'une volonté de se servir d'une structure informationnelle qui peut nourrir un genre dit poético-oraculaire. La *thématisation* y devient un élément important. Nous avons fait le choix de laisser de côté d'autres procédés de thématization en français, comme la dislocation simple (la mer, j'y vais chaque été); la dislocation à l'aide de prépositions, des locutions diverses (en ce qui concerne la maison, je l'ai construite moi-même) ou bien la passivation (Marianne est aimée de tous), pour nous concentrer ici sur la fonction du deux-points. Nous avons choisi deux textes dont quelques exemples seront mis sous la loupe<sup>5</sup>: les *Regrets* de du Bellay (comprenant 28 320 mots et 278 deux-points) et *Les Centuries* de Nostradamus (35 000 mots, 452 deux-points).

#### 4 Le colon/le deux-points et la structure informationnelle

Comme le constate Halliday (2004), il arrive fréquemment que les limites marquées de la phrase incluent plus d'une structure de proposition et que

<sup>5</sup> A l'aide de la base de données FRANTEXT.



l'explication de la composition repose en partie sur le fait qu'elle peut aider à mettre en relief ces structures.

Ici, il s'agira de voir comment la distribution du deux-points est liée au contenu formel et à la structure sémantique et d'analyser le rôle que joue le deux-points dans l'organisation hiérarchique – et en même temps binaire – «thème-rhème». Du point de vue de la ponctuation, la thématization est plutôt une prolepse caractérisée par la présence d'une ponctuation forte séparant le thème (en position proleptique) et le prédicat d'un énoncé. Prenons, à titre d'exemple, la fameuse citation de Blaise Pascal (1623–62):

1. Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

Comme l'invention de l'imprimerie (vers 1434) entraîne un besoin de codification systématique des usages typographiques (et les copistes cèdent la place aux typographes) les premiers véritables traités de ponctuation datent de cette période. Le traité d'Etienne Dolet (1540) devient la bible des imprimeurs, avec son cortège de signes ponctuationnels à peu près tels qu'on les connaît aujourd'hui: on trouve, grâce à Dolet, imprimeur lyonnais cher à Marot mais aussi à Rabelais, tout un ensemble de signes qui rappelle l'arsenal dont nous nous servons aujourd'hui: la virgule, le point, le deux-points, les parenthèses, le point d'exclamation et le point d'interrogation etc. Ce qu'on appelait aussi, à l'époque, *le colon* était en effet la ponctuation moyenne, une «*distinctio media*», sous la forme d'un point médian le plus souvent, mais parfois comme une petite barre, appelé *un apex* pendant le Moyen Âge. Ce colon devient chez Dolet une «*distinctio plena*» ou ponctuation forte, notre point actuel qui se trouvait d'abord en haut. Le mot provient du grec «*kolon*», membre d'une période (versifiée, oratoire)<sup>6</sup>. En tout cas, ce colon est à l'origine de l'usage du point-virgule et du deux-points.

Quand Dolet présente, dans son traité *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre, d'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle*, sa liste des signes de ponctuation, il parle de différents genres du deux-points; il y a d'abord le deux-points qui introduit le discours direct et il y a en suite le deux-points qui est là pour le rythme.

A notre époque, Jacques Drillon a constaté que le deux-points sert «essen-

<sup>6</sup> D'ailleurs, c'est le même mot que le *colon* comme membre du corps.

tiellement à *introduire* ce qui suit» mais aussi qu'il a un rôle de simulateur logique et chronologique (1991: 388). Il cite à son tour A. Furetière (1619-1688) qui l'a ainsi défini: «Deux points marquent [...] la pause où on peut reprendre haleine» (*ibid.*, p. 387). Dans un article (2006: 199-208), Carine Skupien Dekens (Université de Neuchâtel) montre comment par exemple Castellion se sert de ces deux types de construction dans sa traduction de la Bible<sup>7</sup>:

2. Si alla, poussé de l'esprit, au temple: e quand le pere e la mere apporterent l'enfant Jesus, pour en faire selon la cõtume de la loi, il le print entre ses bras, e benit Dieu, e dit:

Skupien Dekens montre dans son travail à quel point la traduction de Castellion vise une lecture à haute voix et comment le processus vers l'oralisation comprend l'emploi du deux-points qui sert à rendre le rythme de la langue plus marqué. Elle souligne l'importance de la ponctuation, qui devient chez Castellion un outil pour se faire comprendre, mais aussi une façon de mettre certains éléments du récit en relief.

#### 4.1 Du Bellay

Reprenons les lignes de Du Bellay, de son avertissement au lecteur précédant les *Jeux Rustiques*, citées au début de cet article. Elles rendent déjà compte de l'élaboration de la structuration informationnelle de Du Bellay:

Ce qui m'a contrainct de recueillir par cy par là, comme les feuillets de la Sibylle, toutes ces petites pièces assez mal cousues, mais qui, peult estre, ne te donneront moins de plaisir que beaucoup d'autres plus graves, plus polies et mieux agencées.

Or, ce sont surtout les *Regrets* parmi les textes de Du Bellay qui concentrent cette «structure complexe et éparpillée» d'un style «poético-prophétique». A notre avis, l'utilisation du deux-points sert à l'organisation de la forme choi-

<sup>7</sup> La traduction en français de la Bible par Sébastien Castellion a été publiée en 1555. Cette œuvre, curieusement jamais rééditée, témoigne du développement et du renouvellement de la langue française de l'époque. Sébastien Castellion voulait traduire la Bible pour les «idiots», ceux qui ne connaissaient pas les langues anciennes.

sie, le sonnet. Ce recueil a été écrit à Rome entre 1553 et 1557 et publié à Paris en 1558<sup>8</sup>. Déjà dans le premier sonnet du recueil des *Regrets*, en soi une sorte de protocole auteur – lecteur, le deux-points sert d'élément important pour l'organisation de la structure informationnelle:

*Sonnet 1*

Je ne veux point fouiller au sein de la nature,  
 Je ne veux point chercher l'esprit de l'univers,  
 Je ne veux point sonder les abîmes couverts,  
 Ni dessiner du ciel la belle architecture.

Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,  
 Et si hauts arguments ne recherche à mes vers:  
 Mais suivant de ce lieu les accidents divers,  
     Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure.

Je me plains à mes vers, si j'ai quelque regret:  
 Je me ris avec eux, je leur dis mon secret,  
 Comme étant de mon cœur le plus sûrs secrétaires.

Aussi ne veux-je tant les peigner et friser,  
 Et de plus braves noms ne les veux déguiser  
 Que de papiers journaux ou bien de commentaires.

Avant le premier deux-points, le poète déclare ce qu'il ne fera pas et après, il nous explique ses démarches choisies. Galland-Hallyn constate que les *Regrets* constituent une fresque pointilliste de l'univers politique et religieux de Rome, la veine saccadée et prosaïque des «papiers journalx» écrits «à l'aventure», (1998: 183). Elle cite comme exemple le dieu-Tibre, double allégorique de Du Bellay lui-même, qui prédit, à l'occasion de l'arrivée de l'ambassadeur Jean d'Avanson, le dédicataire des *Regrets*, la paix qui doit s'instaurer sous l'égide de la France. Dans le sonnet 123, le dégoût pour la guerre est exprimé. Au premier vers, le poète nous donne son point de vue, sa perspective: «nous ne sommes pas fâchés» avant de donner le thème de la strophe, la trêve. Le fait que le premier vers se termine par le deux-points importe pour la rhématisation des vers qui suivent, où le «car» directement après le deux-

<sup>8</sup> Les *Regrets* fustigent la satire, avec ces thèmes tels que la douleur de l'exil, les rapports franco-romains et la corruption de la Rome moderne.

points introduit les modalités de cette trêve:

*Sonnet 123*

Nous ne sommes fâchés que la trêve se fasse:  
Car bien que nous soyons de la France bien loin,  
Si est chacun de nous à soi-même témoin  
Combien la France doit de la guerre être lasse.

Le deux-points peut aussi servir à soutenir une structure interne d'augmentation progressive, comme dans le sonnet 134 où les crimes commis s'aggravent graduellement: avant le premier deux-points il est question du viol de la loi et de la vitupération; avant le deuxième de la fraude; avant le troisième du meurtre et du péché le plus grave, c'est-à-dire la désapprobation de la foi:

*Sonnet 134*

Celui qui d'amitié a violé la loi,  
Cherchant de son ami la mort et vitupère:  
Celui qui en procès a ruiné son frère,  
Ou le bien d'un mineur a converti à soi:

Celui qui a trahi sa patrie et son roi,  
Celui qui comme Œdipe a fait mourir son père,  
Celui qui comme Oreste a fait mourir sa mère,  
Celui qui a nié son baptême et sa foi:

Marseille, il ne faut point que pour la pénitence  
D'une si malheureuse abominable offense,  
Son estomac plombé martelant nuit et jour,

Il voise errant nu-pieds ni six ni sept années:  
Que les Grisons sans plus il passe à ses journées,  
J'entends s'il veut que Dieu lui doive du retour.

Les *Regrets* recèlent une intelligence quasi prophétique. Si le recueil constitue ainsi une réflexion sur des rapports franco-romains et les guerres, les stratagèmes de structuration opérées par du Bellay reflèteraient les préoccupations non seulement de l'auteur mais aussi de ses contemporains. Dans les strophes citées juste ci-dessus, nous pouvons identifier la guerre comme thème général, éclatant en sous-thèmes. Du Bellay garde l'introduction de son destinataire – Marseille – pour la troisième strophe où le nom de cette

ville ciblée vient directement après le deux-points. Un nombre de sous-thèmes sont à identifier dans les premières strophes, constituant le rhème du sonnet. Le sous-thème qui figure dans les deux premiers vers est séparé par le deux-points de ceux des deux vers qui suivent. Il y a une intensification de l'énumération des sous-thèmes dans le deuxième tercet, ceci à l'aide de la ponctuation. Ici, chaque vers se termine par la virgule sauf le dernier où l'on retrouve le deux-points à la fin. Du Bellay se sert non seulement de la structure informationnelle aux niveaux des phrases et des vers, mais aussi de la structure du sonnet: les deux premiers quatrains du sonnet comprennent l'énumération des sous-thèmes qui servent tous à illustrer les crimes qu'une personne désespérée est prête à commettre. Le thème principal est gardé pour les tercets, avec l'objet, *Marseille*, comme un élément de surprise au début du premier tercet. L'image de la ville trahie permet au poète d'universaliser la peine; il ne s'agit plus des tragédies personnelles mais d'une «si malheureuse abominable offense» qui va frapper tout un peuple. *L'estomac plombé*, évoqué au vers onze, devient une figure hyperbolique de la ville assiégée.

Du Bellay dit lui-même qu'on peut lire sa poésie comme un art poétique. En se nommant porte-parole sinon d'un manifeste, au moins du programme de la Pléiade, il s'applique à opérer le renforcement du français; par l'imitation mais aussi, plus important encore, le dépassement des Anciens. A titre d'exemple, Oseki-Dépré écrit que «on s'aperçoit vite de la place que Du Bellay accorde à l'épithète: qu'il met en valeur non seulement au moyen de l'**inversion** (*cognuz ornements*), donnant une tonalité latine à son texte [...] ou bien par **amplification** (*pasle couleur* à la place de «pasle»); (Oseki-Dépré 2001: 275–283).

Il est vrai que Du Bellay cherche un renouveau de l'élocution. Pour ce faire, il se sert d'un usage systématique de la structuration informationnelle, une pratique employée de la même façon par un autre poète de la même période: Nostradamus.

## 4.2 Nostradamus

Nostradamus doit sa renommée à la publication, en 1555, de ses *Centuries* ou *Prophéties*: nous avons vu que plusieurs poètes à la Renaissance s'orien-

tent vers un discours poético-prophétique, inspiré par le langage sibyllin de l'Antiquité. L'écriture des *Centuries* se signale en même temps comme une source d'inspiration et comme un développement de ce genre.

Dans ces presque mille «prophéties» sous forme poétique, les conditions de l'événement (temps, lieu, actants) sont souvent décrites dans les premiers vers du quatrain alors que les derniers évoquent l'action ou, plutôt, ses conséquences; Nostradamus passe des causes aux effets sans décrire le déroulement même. Voyons par exemple la strophe 1.10, où l'on présente les victimes d'un meurtre (*les enfans septains du roy*) ainsi que l'arme du crime (*Serpens transmis*). La scène tragique, où les parents doivent assister à la mort de leurs enfants, est décrite aux vers 3 et 4:

(4.) Serpens transmis dens la caige de fer  
Ou les enfans septains du roy sont pris:  
Les vieux et peres sortiront bas de l'enfer,  
Ains mourir voir de son fruit mort & crys.

Dans la strophe qui suit, les vers 1 et 2 présentent les lieux (*Naples, Palerme, Secille, Syracuses*), les actants (*Nouveaux tyrans*) et les prodiges (*fulgures, feux célestes*) qui annoncent les événements à venir. Aux vers 3 et 4 sont développées les conséquences: une force venue de Londres, Gand, Bruxelles et Suse causera une grande hécatombe et célébrera le triomphe:

C 2.16  
Naples, Palerme Secille Syracuses,  
Nouveaux tyrans, fulgures, feuz celestes:  
Force de Londres, Gand, Brucelles & Suses,  
Grand hecatombe, triumphe, faire festes.

Les premiers vers peuvent ainsi servir d'arrière-plan alors que Nostradamus nous présente, après le deux-points, le premier plan:

C 2.17  
Le camp du temple de la vierge vestale,  
Non esloigné d'Ethne & monts Pyrenées:  
Le grand conduit est caché dans la male  
North. getés fluues & vignes mastinées.

Les deux premiers vers de la strophe 1.23 citée *infra* présentent les actants (le sanglier et le léopard) et précisent le lieu (le champ de Mars) et le moment

(au mois de mars, au lever du soleil). La situation initiale de cette strophe est statique, et on laisse même au lecteur la tâche de deviner le déroulement du combat. Nostradamus ne le décrit pas: en passant aux deux derniers vers, le drame a déjà eu lieu. Le lecteur ne peut pas savoir si l'action se déroule en quelques minutes ou durant une journée entière. Notre poète n'en donne que le prologue et l'épilogue:

C 1.23

Au moys troisiemes se leuant le Soleil.  
Sanglier, Liepard, au champ Mars pour combatre<sup>98</sup>:  
Liepard laissé, au ciel extend son oeil,  
Vn Aigle autour du Soleil voit s'esbatre.

Certes, la ponctuation des *Centuries* (et de beaucoup d'autres ouvrages de la même époque) pose problème: comme les manuscrits de ce texte n'ont pas été conservés, nous ne pouvons pas savoir si la ponctuation des éditions appartient à l'auteur ou à l'imprimeur. Si maintes strophes des *Centuries* développent un sujet de manière cohérente sur l'ensemble des quatre vers, il y a aussi un groupe de quatrains qui comportent une pause importante signalée par le deux-points à la fin du deuxième vers. Des 100 premières strophes, la moitié (soit 51) est ainsi divisée en deux. Plus rarement (dans 14 strophes sur 100), il arrive que Nostradamus place le deux-points après le troisième vers, comme dans le cas de la strophe 1.35:

C 1.35

Le lyon jeune le vieux surmontera,  
En champ bellique par singulier duelle,  
Dans caige d'or les yeux luy creuera:  
Deux classes vne, puis mourir, mort cruelle.

Les premiers vers présentent la toile de fond: les combattants (les deux lions), le lieu (le champ de Mars) et l'occasion (un duel). Des mots clés (*surmontera*, *crevera*, *mourir*) évoquent les étapes successives de l'événement, une dynamique interne s'installant où la fin inévitable s'annonce progressivement. La lecture révèle des parallélismes mais aussi des oppositions: le verbe *mourir* est immédiatement repris sous forme du substantif *mort* alors que l'adjectif *jeune* s'oppose à *vieux*. Placer le deux-points après le troisième vers est une démarche tout à fait logique, car les premiers vers constituent l'arrière-plan

du quatrain. Ce n'est qu'au dernier vers que la voix du narrateur, ou du «prophète», venue du néant, nous présente l'événement annoncé par le prodige: la mort cruelle d'un ennemi vaincu.

Ces diverses remarques montrent l'importance que Nostradamus accorde à la ponctuation, et combien son emploi du deux-points témoigne d'une volonté de se servir d'une structure informationnelle qui peut nourrir son style.

## 5 Perspectives

Ces ouvrages cités font partie du corpus de notre projet de recherche en cours, qui vise à examiner les marques d'un éventuel genre poético-prophétique exploré par quelques poètes vers le milieu du seizième siècle en France. Par les exemples qui précèdent, de l'usage chez Du Bellay et chez Nostradamus, nous avons voulu donner un aperçu de la valeur possible du deux-points dans la structure informationnelle. Ce qui nous paraît important à souligner, si besoin était, ce sont les possibilités qui s'ouvrent en employant des outils de la linguistique moderne, dont l'analyse de la thématization, pour s'approcher les structures de la poésie du XVI<sup>e</sup>. Nous espérons pouvoir, à la lumière de ces données, continuer l'exploration de la langue et du style de ce genre, peu étudié, dit «poético-oraculaire».

## Bibliographie

### *Textes source*

(1555) Nostredame M., *Les Centuries*

(1555) Castellion S., *La Bible*.

(1558) Bellay J. Du, *Les Regrets*.

(1560) Ronsard P. de, *Elegie à Guillaume des Autels gentilhomme Charrolois*.

(1574) Pibrac G. du Faur de, *Cinquante quatrains, contenant préceptes et enseignements utiles pour la vie de l'homme*.



### Ouvrages et articles

- Aulotte, Robert (éd) (1998). *Prophètes et Prophéties au XVIe siècle*. Paris: Presses de l'ENS.
- Céard, Jean (1996). *La Nature et ses prodiges*. Genève: Droz.
- Drillon, Jacques (1991). *Traité de la ponctuation française*. Paris: Gallimard
- Foyard, Jean (1991). *Stylistique et Genres littéraires*. Dijon: Publ. de l'Université de Bourgogne.
- Galland-Hallyn, Perrine (1998). «Les 'fureurs plus basses' de la Pléiade» in *Prophètes et Prophéties au XVIe siècle*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure. pp.157–187.
- Gardes-Tamine, Joëlle (1992). *La Stylistique*. Paris: Armand Colin.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood et Christian Matthiessen (2004). *An introduction to functional grammar*. London: Arnold.
- Houdart, Olivier et Sylvie Prioul (2006). *La Ponctuation ou l'Art d'accommoder les textes*. Paris: Seuil.
- Huchon, Mireille (1988). *Le français à la Renaissance*. Paris: PUF.
- Huguet, Edmond (1967). *Etude sur la syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres prosateurs de 1450 à 1550*. Genève: Slatkine Reprints.
- Martin, Robert et Marc Wilmet (1980). *Syntaxe du moyen français*. Bordeaux: Sobodi.
- Millet, Olivier (1997). «Entre grammaire et rhétorique: à propos de la perception de la phrase au XVIe siècle» in *l'Information grammaticale* n° 75. pp. 3–9.
- Milly, Jean (2003). *La poétique des textes*, Paris: Nathan.
- Molinié, Georges (1986). *Eléments de stylistique française*. Paris: PUF.
- Morel, Mary-Annick et Laurent Danon-Boileau (1998). *Grammaire de l'intonation: L'exemple du français*. Paris: Ophrys.
- Oseki-Dupré, Inès (2001). «PARALLÈLE ET HORIZON D'ATTENTE», *Revue de littérature comparée* 298, 275–283.
- Pot, Olivier (1998). «Prophétie et mélancolie» in *Prophètes et prophéties au XVIe siècle*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Prévost, Sophie (2001). *La postposition du sujet en français aux XVe et XVIe siècles*. Paris: CNRS Éditions.
- Rastier, François (2001). «VERS UNE LINGUISTIQUE DES STYLES», *l'Information grammaticale* 89, 3–6.

- 
- Riegel *et al.* (2004) = Martin, Pellat, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (2004). *Grammaire Méthodique du Français*. Paris: PUF.
- Rousseau, André (2005). «Les fonctions grammaticales: historique, faits et réflexions, essai de refondation», *présenté au Colloque Les Fonctions grammaticales, Tromsø, 26–29 octobre 2005*.
- Saulnier, Verdun L (1948). *Maurice Scève (ca 1500–1560)*. Paris: Klincksieck
- Shepherd, David (1986). «Pour une poétique du genre oraculaire: à propos de Nostradamus», *Revue de Littérature Comparée* 65, 59–65.
- Skupien-Dekens, Carine (2006). «Liberté syntaxique et liberté stylistique dans la traduction française de la Bible par Sébastien Castellion, 1555», *Langue littéraire et changements linguistiques*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- Weber, Henri (1948). *Le langage poétique de Maurice Scève dans Délie*. Florence: Publications de l'Institut français de Florence.

### *Sources informatisées*

Frantext: [www.frantext.fr](http://www.frantext.fr)

Gallica: [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)

# L'Amour platonique dans la littérature fin de siècle: Parcours croisé de textes de Péladan et de Strindberg

Mickaëlle Cedergren  
Université de Stockholm  
Mickaelle.cedergren@frait.a.su.se

## 1 Le renoncement à la sexualité dans la littérature fin de siècle

La sexualité hante la littérature fin de siècle tout autant que son antonyme. Le renoncement aux plaisirs charnels est résolument au goût du jour et apparaît comme une anormalité lorsque «le seul modèle véritable de normalité, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, demeure la famille» (N. Prince 2002: 28). La chasteté au sein du couple, forme «d'artifice», vient, selon G. Peylet, résoudre des conflits intérieurs palliant ainsi une crise de valeurs spirituelles (1986: 12). Parallèlement, la littérature fin de siècle peint un univers qui rêve d'évacuer l'idée de nature. Or qu'existe-t-il de plus naturel si ce n'est cette force humaine qu'est la sexualité? Comme le souligne G. Peylet, le «refus de toute sensualité normale et de toute vie normale a en général conduit beaucoup de personnages à vivre seuls, seuls avec leur imagination» (*id.*, p. 133). Certains personnages littéraires trouvent une autre voie que la vie solitaire et explorent les sentiers de l'amour platonique. La chasteté vécue au sein du couple rejoint en réalité les goûts de cette fin de siècle où l'on cultivait une aversion pour le corps. Esseulé et en quête de refuge, l'homme de cette époque tente d'échapper à une société moderne qui l'effraie, à un certain conformisme bourgeois, à l'émergence du sexe féminin. Jean de Palacio parlera de la figure vertueuse comme celle d'un «faire-valoir ou, si l'on veut, d'[un] repoussoir à la décadence, comme la santé à la maladie» (2007: 243). Si le célibat apparaît bien comme un choix de vie typiquement fin de siècle, il remet néanmoins

en cause «les étaiements traditionnels, religieux et bourgeois les plus stables de la société» (N. Prince 2002: 24). À titre d'exemple, l'acte sexuel fait partie des monstruosités à rejeter de la vie du célibataire. L'amour platonique dans le couple offre un idéal très proche du célibat par son renoncement à la vie sexuelle. Mais il en est de la même façon très éloigné par son désir même de vivre en couple.

En relevant les manifestations de *La mort d'Eros* dans le roman de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, E. Roy-Reverzy note comment «cette mésentente innée du couple [est] fondée sur une mutilation du Féminin» (1997: 15). Le salut de la femme passe désormais par un retour à la religion ou à la nature (*ibid.*). Dans la littérature décadente, la femme est essentiellement un androgyne, «préféré pour l'image de la totalité qu'il recèle» (*id.*, p. 341). La figure de l'androgyne vient, selon E. Roy-Reverzy, contester l'idée de nature et représenter ainsi «une dénonciation de la femme» (*ibid.*).

## 1.1 Péladan et Strindberg en quête d'amour spirituel

Face à la nécessité d'affronter la décadence de leur temps et décidés à résoudre notamment la dialectique des sexes, Péladan et Strindberg s'ingénient eux aussi à nourrir cet idéal de vie asexuelle et illustrent à merveille ce courant de pensée. Ils proposent néanmoins des voies différentes. En créant un personnage androgyne, Péladan parvient à redessiner une identité sexuelle. Comme le relève N. Prince, la femme idéale devient une forme angélisée alors que le sexe opposé est asexué et célibataire (2002: 227). La relation mise en place par Strindberg envisage, au contraire, une harmonie fraternelle entre les deux amants. Tous deux sont à la poursuite du grand rêve d'unité entre les sexes.

F. Monneyron montrera comment la recrudescence du mythe de l'androgyne à la fin du XIX<sup>e</sup> n'est que l'expression d'un «rêve d'une réduction de la différence» (1996: 77). Pour le chercheur, Péladan est le premier à allier l'androgynie à la virginité et diffère, en cela, largement de ses contemporains pour lesquels l'androgyne est associé à l'esthète (1996: 65). En revanche, Strindberg dresse dans les drames qu'il écrit au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le portrait de couples chastes mais ne recourt en aucun cas au personnage androgénique.

Contemporain de Péladan, Strindberg a longtemps été un fervent admirateur de ce dernier<sup>1</sup>. Malgré le peu de popularité dont jouissait Péladan auprès de ses pairs, Strindberg le considérait comme un prophète et un génie, un «occultiste catholique réformant»<sup>2</sup>. Fasciné par les livres de son contemporain, Strindberg reprend le thème de l'amour platonique pour nourrir son inspiration. De plus, sa relation tumultueuse avec sa future troisième femme laisse transparaître un désir profond de trouver un terrain de paix avec le sexe opposé en spiritualisant la relation amoureuse. Cette relation devient ainsi une autre source d'inspiration pour certaines de ses nouvelles pièces de théâtre dans lesquelles la vie de couple s'apparente à une belle romance asexuelle (M. Wirmark 1989: 192). Ses lettres, à l'époque, témoignent d'une aversion tangible envers la sexualité<sup>3</sup> et l'écrivain «commence à écrire des pièces de théâtre aux accents érotiques de nature platonique» (M. Kindstedt 1988: 189; notre trad.). Le thème de la chasteté a manifestement fasciné Strindberg comme le suggère sa lettre du deux septembre 1898: «Je lis Péladan avec une admiration croissante mais non sans rester partagé. Un moraliste des plus débauchés! Un paradoxe! qui châtie sa sensualité, mais jouit de la flagellation» (notre trad.). Strindberg pressentit très vite comment morale et dépravation allaient s'entremêler chez Péladan. La lecture de son *Journal occulte*<sup>4</sup> laisse d'ailleurs transparaître cet enthousiasme pour les livres de Péladan alors que lui-même est en pleine écriture du *Chemin de Damas III*, *Pâques*, *Blanche-Cygne* et *Christine*.

## 1.2 Objectifs de l'étude et corpus de textes

Cette étude a pour objectif d'étudier et de comparer le thème de l'amour platonique dans plusieurs œuvres contemporaines de Péladan et de Strindberg.

L'établissement du corpus de textes de Péladan s'est effectué en dépouillant la correspondance, la bibliothèque et la production littéraire de Strindberg dans lesquelles les œuvres de Péladan sont largement représentées. Mais n'ont été retenus que les ouvrages dans lesquels ressortait prin-

<sup>1</sup> Pour plus de détails, se reporter à M. Cedergren (2007).

<sup>2</sup> Lettre de Strindberg le 4 mai 1897 (notre trad.).

<sup>3</sup> Voir le *Journal occulte* de Strindberg (1977: 146s.).

<sup>4</sup> Voir le *Journal occulte* (1977: 134–136).

cipalement une problématique sexuelle: *Le Vice suprême*, *L'Initiation sentimentale*, *L'Androgyne*, *Istar*, *Typhonia*, *Le Prince de Byzance* et *Comment on devient mage*.

En ce qui concerne l'œuvre de Strindberg, nous avons délimité l'étude aux pièces de théâtre post-Inferno dans lesquelles se dégagait le thème de la chasteté. La genèse de ces pièces s'étend de 1900 à 1901 et correspond à une période amoureuse mouvementée de la vie de Strindberg. Nous développerons, de manière détaillée, la problématique de l'amour platonique dans trois pièces: *Pâques*, *Le Chemin de Damas III* et *Christine* et survolerons la pièce de *Blanche-Cygne*, celle-ci ayant déjà fait l'objet d'une étude approfondie<sup>5</sup>.

## 2 Un seul idéal de vie, deux voies possibles

### 2.1 La chasteté du couple chez Péladan

Les œuvres examinées de Péladan reprennent un même fil conducteur, à savoir la promotion d'une relation fraternelle et chaste entre les amants. Cette relation amoureuse s'établit, très souvent, par l'intermédiaire d'une figure androgyne, et met aussi en scène un idéal d'amour platonique entre les amants.

Ainsi, dans l'œuvre *Le Vice suprême*, la princesse Eléonore d'Este joue le premier rôle de ce roman: c'est une belle femme dotée de charmes incomparables, une femme fatale par excellence, si envoûtante que son désir et son jeu se réduisent à une séduction acharnée de l'homme. Devant la conscience du péché dont fait preuve Eléonore, son confesseur spirituel lui donne ce conseil: «Tuer la chair, et Dieu pardonnera peut-être à l'esprit. Il vaut mieux l'orgueilleuse pensée de Faust qui veut ravir à Dieu le secret de la vie, que Don Juan qui tombe à la brute. L'idéal, c'est la continence, c'est la chasteté» (J. Péladan 1896: 28). Et pour essayer de vaincre ses penchants sexuels, elle se résoud finalement à épouser le prince Sigismond Malatesta en vue d'obtenir son indépendance. Néanmoins, après une nuit de noces terrifiante, elle dé-

<sup>5</sup> Se reporter à M. Cedergren (à paraître). «L'Idéal de chasteté dans la vie de couple chez Péladan et Strindberg», *Nouvelles francophonies*.

cide de se consacrer à une vie de continence et refuse dorénavant à son époux le devoir matrimonial. Puis une fois veuve, Eléonore n'a qu'une aspiration, celle de passer le restant de sa vie à se venger, charmant les hommes et les torturant de désir sans jamais assouvir charnellement la passion qu'elle fait naître. Mais prise au jeu, elle tombera sous le charme d'un moine, le comte Alta. Furieuse de ne pas obtenir une reddition, elle usera de mille sortilèges sans parvenir à ses fins. Ce changement de situation nous indique qu'une seule tentative pour vivre chastement parvient à son but difficile: celle du moine.

Dès l'ouverture de *L'Initiation sentimentale*, l'amour conjugal est un lieu où se déchirent les amants. Ce roman est une panoplie de petites scènes parisiennes au cours desquelles le protagoniste du roman, Nébo, le comte Noroski, fait découvrir à son amie Paule (androgyné) les méandres insoupçonnables de la vie amoureuse de plusieurs couples. Pour le personnage péladanien, la seule dignité de l'amour réside dans les sacrifices mutuels auxquels consentent les amants: «Voilà du sublime: *Aimer, c'est préférer quelqu'un à soi même, et lui sacrifier même son amour: le reste, des blagues et, en réalité, le duel de deux égoïsmes*» (J. Péladan 1979: 113; Strindberg souligne<sup>6</sup>). L'amour n'a lieu d'exister, de grandir et de se parfaire qu'au sein du mariage à condition de reposer sur la raison. La passion est l'ennemi premier à combattre et la mère de tous les vices. Paule finit par résumer avec clairvoyance les propos de Nébo pour en conclure que «le bonheur se produit en réduisant la vie végétative, en éteignant la vie passionnelle, et en développant, de toutes nos forces, la vie intellectuelle, qui est celle des anges: ce qui se résout en l'androgynéité que je leur représentais» (*id.*, p. 146–147). Le dénouement est au bout du compte une parodie. Paule séduira Nébo et Nébo se laissera séduire, il n'arrivera pas à «sauver son rêve de cet étrange péril» (*id.*, p. 339).

Le roman de *L'Androgyné* poursuit cette même thématique en mettant de nouveau en œuvre un personnage androgénique du nom de Samas. Samas est «une vierge au cerveau développé plus encore qu'un puceau» et ressemble à une fille de treize ans. L'intérêt du texte provient de la passion d'un des jeunes pensionnaires, Agur, envers Samas, passion à laquelle ce dernier re-

<sup>6</sup> Dans la bibliothèque privée de Strindberg (dite La tour bleue à Stockholm), on trouve plusieurs ouvrages de Péladan dans lesquels figurent de nombreux soulignements. La liste de ces ouvrages est redonnée dans l'article de l'auteur (2007).

fuse de répondre. Samas se veut supérieur à ces formes d'amour et rejette son prétendant. Transformé par le sacrement de la communion, il fait alors le serment de rester vierge pour s'élever au-dessus de la race humaine, au-dessus de l'amour même. La déclaration que Samas lance à son ami ne laisse place à aucun doute: «En t'aimant, je descendrais, parce que ma virginité me monte au-dessus de l'amour» (J. Péladan 1891b: 141). Et finalement, il résume son idéal: «Le gage pour l'éphèbe, c'[est] sa virginité, et non pas dans le sens de continence maintenue, sa virginité sans un nuage de concupiscence, son indemnité momentanée de l'instinct général» (*id.*, p. 146). On serait censé croire que Samas va réussir à poursuivre son idéal mais il rencontre Yvette, jeune fille bretonne et «vierge chrétienne», qui le détourne de son intention initiale. Les deux amants sacrifient alors leur virginité à leur amour et échouent ainsi à incarner leur idéal.

La virginité n'est pas seulement une abstinence sexuelle, mais une enveloppe du corps et de l'esprit qui préserve de toute concupiscence. J.-J. Breton souligne la façon dont l'homme en devenant androgyne se voue à un idéal de chasteté (1999: 162). L'androgynéité devient ainsi la voie suprême, l'idéal humain et spirituel mis en parallèle avec la vocation monastique. C'est, pour reprendre les mots de J. Pierrot, «le rêve d'une humanité débarrassée de la sexualité» (1977: 167). Dans les romans de Péladan, la virginité vécue sous les traits de la figure de l'androgyne est à chaque fois élevée au rang d'idéal humain. Comme le relève F. Monneyron, l'androgyne incarne le symbole «du grand rêve d'unité» (1996: 8).

Dans *Comment on devient mage*, Péladan délivre le même message de chasteté à l'initié qui veut marcher sur la voie du salut. En s'appuyant sur les paroles bibliques de St Paul, J. Péladan recommande cette fois-ci le célibat: «j'estime le célibat supérieur au mariage et plus propre à la perfection individuelle (1891a: 106). Ces renoncements ne vont certes pas de soi mais ils occasionnent des souffrances qui permettent à l'homme de se parfaire:

Souffre par la renonciation aux contestables mais prestigieuses joies de la passion; interdits à tes sens l'impériosité, à ton cœur le vertige.

Sois calme aux matières de fougue et maître de toi en ce qu'on appelle l'ivresse. Pour cela, il faut que tu t'imposes des lois qui gênent les instincts et endiguent le penchant sexuel. (*id.*, p. 176)



Allons-nous relever des exceptions à cette règle dans *Le Prince de Byzance*? Oui et non, car il semblerait que cette pièce offre une concrétisation plus que parfaite de cet idéal de chasteté. Tonia (jeune homme androgyne) et Cavalcanti, amoureux l'un de l'autre, choisissent de rester chastes jusqu'au dernier soupir sous le regard admiratif de l'abbé qui s'écriera «Ô Noble couple!». Cependant, l'issue tragique de cet amour non consommé que vient sceller la mort, interpelle. Cette forme d'amour s'éteint en laissant choir ce bel idéal de vie à deux.

Le roman d'*Istar* illustre, à son tour, la même problématique. Mme Istar, belle jeune femme juive, aristocrate et mariée, tombe sous le charme du jeune écrivain Nergal. Elle lui avoue ses sentiments troublés par lettre mais demande à rester sa sœur et signe sa première lettre «une sœur dans l'idéal».

Ne joignons pas nos lèvres, elles sont rouges, elles sont chaudes, verseuses de vertige, portes de volupté mais donnons-nous la main qu'enfants d'un même père nous nous serions donnée. (J. Péladan 1888: 159–160)

Bien que ces déclarations d'amitié et d'amour fraternel se fassent à répétition, Istar ne peut résister à cet amour, se révolte et finit par refuser ce type de relation asexuelle. Elle voudrait, au bout du compte, inspirer autre chose qu'un beau sentiment: «On n'est pas mon frère! vous me mentez ou vous vous mentez! je n'inspire pas cela! malgré moi, je trouble, malgré moi j'évoque le désir» (*id.*, p. 240s.). Même Nergal prévoit aussi leur chute et n'exclut pas qu'advienne une «faute heureuse» comme il la nomme:

Soyez ma sœur; et le long de la vie, allons-en nous tenant la main. Si l'inceste venait un jour joindre nos bouches, nous aurions du moins fait l'effort d'un grand devoir, et nous aurions lutté, avant la déchéance, contre la terre et sa force instinctive, nous Célohites, fils d'Atlas et d'Ether! (*id.*, p. 161)

L'avant-dernier chapitre s'achève sur l'élévation érotique des deux amants, qui sans être décrite cette fois-ci, est présentée comme leur destin irrévocable.

Dans *Typhonia*, le protagoniste du roman, Sin, est un jeune éphèbe aux longs cheveux, à la beauté de femme qui ne rêve que d'amour platonique. Sin veut rester vierge et ne pas connaître «l'inconnu sexuel» (J. Péladan 1892: 49). C'est au travers d'un dialogue avec le Père dominicain Alta que transparaît la

volonté de Sin de rester chaste:

Je crois à l'excellence de la virginité et de la continence, non seulement sous le rapport du salut, mais aussi comme élément de parfait orgueil et de meilleur développement: je ne pourrai cependant ni m'y maintenir ni résoudre la question par un mariage mal conçu, puisqu'il envisagerait l'attrait sexuel au lieu de ce qui est sa matière, le destin. (*id.*, p. 148–149).

Pour Sin, les «devoirs d'époux et de père ne s'accorderont jamais avec l'intégrité et le caractère, l'absolutisme des doctrines et le scrupule métaphysique» (*id.*, p. 156). Autrement dit, l'intellectuel, l'écrivain, l'artiste ou l'esthète doivent «s'avouer incapable[s] d'amour absolu» (*id.*, p. 159). Sin, lui, rêve de s'unir à une fée qui «serait comme une sœur incestueuse, devinant [s]es désirs et les réalisant sans songer qu'[il] le mérite ou non» (*id.*, p. 172). Après s'être aventuré dans plusieurs relations amoureuses asexuelles, Sin finit par rencontrer son âme-sœur, Nannah. Dès le début de leurs échanges amoureux, Nannah joue le rôle de la fée et Sin celui de l'enchanteur:

*Frère que j'aime seul dans l'univers, toi qui m'es tout, patiente jusqu'à mon baiser, il est proche; patiente jusqu'à mon heur, il est certain; je jure d'être la fée que tu rêvas, adorable enchanteur.* (*id.*, p. 199, Péladan souligne)

Leur relation s'épanouit sur un plan spirituel. Sin promet de rester chaste et Hannah joue le rôle de fée. Le texte s'achève sur ce monologue intérieur dans lequel Sin, désespéré face au départ de Nannah, se rappelle: «Souviens-toi de la fée des Baux, qui t'a promis la fortune, à qui tu promis le célibat!» (*id.*, p. 242).

## 2.2 L'Idéal de chasteté chez Strindberg

Bon nombre de relations amoureuses dans le théâtre strindbergien au tournant du XX<sup>e</sup> siècle désirent s'abstraire d'une relation charnelle, terrestre et très souvent impossible. Ces dernières cherchent au contraire à s'épanouir dans une relation sublimée et spirituelle, dépourvue de sexualité.

La pièce de *Pâques* (1900) semble la première à tenter l'exploration de la chasteté du couple. Dès le début de la pièce, la relation qu'entretiennent Éléonore et Benjamin se place sur un plan intellectuel. Leur échange de pa-

roles est profond et se solde par une réflexion de Benjamin soulignant leur intimité: «Tout ce que tu dis, j'ai l'impression de l'avoir pensé moi aussi» (A. Strindberg 1984: 432). Suite à ce long dialogue aux couleurs religieuses, Éléonore demande à Elis de lui tendre sa main. Ce dernier accomplit ce geste, à la suite duquel Éléonore l'embrasse sur la tête et lui fait cette déclaration d'amour fraternelle: «Maintenant, tu es mon petit frère! Dieu te bénisse et te garde!» (*id.*, p. 433). Leur amour est ainsi scellé comme le suggère M. Wirmark (1989: 64) qui interprète cette scène comme une cérémonie de mariage. Éléonore prend ici clairement l'initiative dans cette scène pleine de sensualité où aucune place n'est faite à l'érotisme.

Strindberg, dans sa correspondance, avait déjà insisté sur le rôle particulier d'Éléonore: «[Elle] devait être aimable, douce, babiller ou s'amuser à des enfantillages avec Benjamin, mignonne comme lorsque les enfants jouent à papa, maman<sup>7</sup>». La jeune fille, âgée de seize ans, manifeste à l'égard du jeune lycéen, Benjamin, de nombreux gestes de tendresse. Au fil du texte, tant les didascalies que les répliques tendent à indiquer cette sollicitude fraternelle entre les deux personnages, sollicitude qui n'est pas sans rappeler la bienveillance maternelle, prévenance qui va peu à peu prendre les contours d'une relation amoureuse. Kristina, la fiancée d'Élis, soupçonne déjà la nature des sentiments de Benjamin envers Éléonore lorsqu'elle voit la façon dont Éléonore prend soin de Benjamin. Elle *«pousse la lampe vers Benjamin pour qu'il voie mieux»* (A. Strindberg 1984: 435; Strindberg souligne) et à son tour, Benjamin effectue le même geste. L'auteur souligne ainsi la complicité des deux jeunes gens. Benjamin est maintenant apaisé, il est devenu «soumis, calme» (*id.*, p. 436). Le dialogue entre Elis et Kristina révèle, au début du second acte, la relation intime entre Éléonore et Benjamin. Il met en évidence les changements psychologiques des deux acteurs et la naissance de leur relation amoureuse:

KRISTINA: Regarde-les.

ELIS: Tu as remarqué comme Benjamin a changé? On ne sent plus en lui cette sourde révolte, il est soumis, calme.

KRISTINA: Qu'elle est douce, je voudrais presque dire belle!

[...]

ELIS: Tu as remarqué la dignité, je dirais presque la noblesse des traits de

<sup>7</sup> Lettre de Strindberg le 8 février 1901 (notre trad.).

Benjamin?

KRISTINA: C'est la souffrance... la joie banalise tout.

ELIS: Peut-être est-ce plutôt l'amour? Tu ne crois pas que ces petits...

KRISTINA: Chut!... N'approche pas ta main des ailes du papillon, il s'envolerait.

ELIS: J'ai l'impression qu'ils ne lisent pas. Je crois qu'ils ne font que se regarder. Je ne les ai pas vus une seule fois tourner la page. (*id.*, p. 436)

Le texte est suffisamment explicite pour souligner cette relation particulière entre les deux personnages. La pureté de cette relation est cependant fragile. Cette scène se termine par un geste de tendresse d'Éléonore envers Benjamin: «*Éléonore se lève, elle va jusqu'à Benjamin sans faire de bruit et lui pose son châle sur les épaules. Benjamin oppose une douce résistance et finit par céder. Éléonore retourne à sa place et pousse la lampe vers Benjamin*» (*id.*, p. 436; Strindberg souligne). Ces gestes d'attention soulignent le jeu de bienveillance qui se crée entre eux.

Plus loin dans le texte, c'est au tour de Benjamin de lui montrer son amour. Il prend le parti d'Éléonore et essaie de la défendre (celle-ci étant accusée à tort d'avoir volé une jonquille chez la fleuriste):

BENJAMIN: Non, je ne les laisserai pas te prendre, je te défendrai.

ÉLÉONORE: C'est beau, ce que tu fais là, mais tu n'en as pas le droit.

BENJAMIN, *regardant par le rideau*: Ils sont deux. (*Éléonore veut l'écartier, mais il lui résiste avec douceur.*) Pas toi, Éléonore! sinon... je n'aurai plus envie de vivre.

ÉLÉONORE: Va t'asseoir sur cette chaise, petit! Va t'asseoir. [...] (*id.*, p. 445)

Benjamin veut porter la culpabilité d'Éléonore alors que celle-ci s'y oppose. Éléonore nous présente alors par l'intermédiaire d'un long monologue ses regrets en cas d'emprisonnement et parle de la pendule de son enfance. Suite à une petite plaisanterie et au sourire de Benjamin, Éléonore lui déclare: «Tu voudrais rire sans cesse, mais tout se paie. Je ne t'aime que lorsque tu es sérieux; souviens-t'en» (*id.*, p. 447). Ce sérieux laisse présumer qu'il ne serait question, pour Éléonore, d'une intimité, d'une émotion, voire d'un élan passionnel. Dans le dialogue cité ci-dessus, Benjamin reçoit le diminutif de «petit» et est ainsi assimilé à un enfant tout comme dans l'exemple à venir. Il ne peut s'agir d'une marque de tendresse équivoque. Éléonore semble bien rejeter les sentiments de Benjamin et discrédite son attention amoureuse en

l'abaissant au rang d'enfantillage. Benjamin n'est qu'un enfant, leur relation ne peut être que fraternelle. Pour M. Fahlgren, Benjamin est subordonné à la volonté d'Éléonore, laquelle parvient à le mettre au monde (1994: 224). Si M. Fahlgren insiste sur le fait qu'Éléonore se situe à la frontière entre deux espaces que sont le monde réel et surnaturel, aucune remarque n'est faite quant à la remise en question de l'image du couple. Malheureusement, la perspective axée sur la différence des sexes fait abstraction, somme toute, de ce qui touche le domaine de la relation à deux qui, selon nous, est «spiritualisée». Dans la dernière réplique de l'acte deux, Éléonore prévoit un rétablissement de la situation et cherche à tout prix à éviter une trop forte intimité avec Benjamin. Elle lui ordonne alors de tirer les rideaux pour que «Dieu [les] voie» (*id.*, p. 447). Ce geste est chargé de symbolique puisqu'Éléonore place cette relation sous le regard divin et en souligne le versant spirituel. De nouveau, au début de l'acte trois, alors qu'Éléonore vient de rentrer du marché où elle est allée acheter des anémones bleues (notons que celles-ci sont gelées à cause du froid), Benjamin l'interroge pour savoir si elle a rencontré quelqu'un. La réplique d'Éléonore est presque viscérale: «N'essaie pas de me faire parler, Benjamin. Tu voudrais connaître mes secrets, mais tu ne sauras rien» (*id.*, p. 449). Une fois de plus, l'intimité du couple est hors jeu. Éléonore y reviendra directement en faisant allusion à l'horrible relation qu'ont Elis et Kristina qui, d'après elle, s'aiment et se haïssent en même temps. Et pour mettre encore en garde Benjamin contre ces travers, elle l'avertit ardemment: «C'est pour ça, petit, qu'il faut se tenir à l'écart du péché, de l'impureté, en préserver à la fois tes lèvres et ton cœur!...» (*id.*, p. 450). Éléonore évoque cette fois-ci, en faisant allusion à la Bible, une relation amoureuse charnelle (notons les lèvres et le cœur comme symboles d'une relation sensuelle) mais la condamne aussitôt.

Éléonore est finalement blanchie des fausses accusations de vol et se trouve ainsi réhabilitée. Elle éclate de joie auprès d'Elis, son frère, et de Benjamin. Mais l'innocence d'Éléonore est humiliante lorsqu'elle traite à nouveau Benjamin comme un enfant, un petit frère. Elle est à la limite de la cruauté et de la simplicité d'esprit. Benjamin, lui, est décontenancé, infantilisé, et semble alors bafouiller en lui avouant non pas son amour mais son amitié:

*ÉLÉONORE se jette dans les bras d'Elis et l'embrasse. Puis elle met ses bras autour du cou de Benjamin et lui baise le front: Et toi, bon petit, qui as voulu*

souffrir à ma place! Pourquoi, pourquoi?

BENJAMIN, *timidement, comme un enfant*: Parce que je t'aime bien! (*id.*, p. 454)

Cette relation va finalement demeurer à un état immature, infantile mais chaste. Cette inclination profonde a été immédiatement enrayée et ne permet pas à la passion d'exister. À la place, attention, bienveillance et tendresse prennent le relais pour exprimer sans doute le caractère innocent et pur de cette relation qui ne connaîtra pas d'autre achèvement. L'amour sexualisé ne peut et ne doit pas s'établir. Le modèle patriarcal est ainsi brisé et fait place, au contraire, à une autre compréhension de l'idéal de vie commune où l'égalité des sexes tente de prévaloir.

La troisième partie du *Chemin de Damas* (1901) illustre également ce thème de chasteté entre deux amants dans la littérature post-Inferno. En s'achevant par la séparation des époux et par l'entrée en religion de l'inconnu, la pièce propose une voie peu commune où les deux époux sacrifient leur amour<sup>8</sup>. Quand la pièce s'ouvre, les deux protagonistes, L'inconnu et la Dame sont séparés. L'inconnu est alors en route vers le monastère pour se faire moine lorsqu'il rencontre son ex-femme: tous deux échangent sur leur vie passée et leurs sentiments. La Dame loue chez l'inconnu ce désir de la rencontrer comme une personne à part entière, comme «un être humain» et non simplement comme «une femme» (A. Strindberg 1983: 299). Elle lui rappelle combien ses propres sentiments de jadis avaient été sans arrière-pensée sexuelle: «N'as-tu pas remarqué que j'ai baissé une voilette entre nous deux; ainsi le chevalier déposait une épée dans la couche nuptiale» (*id.*, p. 307). La parole de l'hôtesse de la cabane, où l'inconnu est logé en attendant de monter au couvent, est révélatrice en voyant la Dame: «Oh! c'est sûrement la sœur de Monsieur?». Et l'inconnu de confirmer: «Désormais, oui, elle est devenue ma sœur» (*id.*, p. 310). De son côté, le tentateur reproche à l'inconnu son revirement de position: «Tu parles d'amour chaste pour une femme! [...] Tu dis que tu ne la désires pas? Pourquoi alors veux-tu être près d'elle?» (*id.*, p. 314). Peu à peu, l'inconnu se rend à l'évidence qu'il veut se réconcilier avec l'humanité

<sup>8</sup> Pour ce qui est de la trilogie du *Chemin de Damas*, l'étude comparative entreprise avec deux pièces théâtrales de Péladan, *La Prométhéide* et *Le Prince de Byzance*, a déjà mis en lumière l'importance de l'idéal de la virginité féminine et la chasteté conjugale des protagonistes, l'inconnu et la Dame. Se reporter à l'article électronique de Cedergren (2007).

par l'intermédiaire de son ex-épouse. Réflexion faite, ce dernier et la Dame sont de nouveau résolus à se lancer dans une aventure de couple mais en tant qu'êtres «régénérés», selon les mots du confesseur. Mais, cette dernière tentative est malheureusement vouée à l'échec. Ils s'aiment mais «comme des êtres d'exception» (*id.*, p. 336). L'inconnu impose donc une séparation et décide de vivre leur relation «dans une vie plus haute [...] dans un autre espace où il n'existe ni éloignement, ni proximité, où deux est un, où nombre, temps, espace sont tout autres qu'ici bas!» (*id.*, p. 336). L'inconnu n'avait-il pas déjà rêvé de vivre avec la Dame dans un «couvent mixte» (*id.*, p. 299) où pouvait s'épanouir cette relation de couple? C'est une relation d'égalité et de symbiose («où deux est un») exempte de tensions sexuelles à laquelle il aspire. Se rendant compte qu'ils ne peuvent s'aimer à la manière des hommes, ils se consacrent l'un à l'autre dans la pureté d'un amour spirituel et sacrifient l'amour charnel. Pour que survive cette forme d'amour, l'inconnu se donne la mort en entrant dans les ordres et sauvegarde à sa façon cet amour qu'il désirait chaste. À travers ce dénouement, les époux subliment leur rêve d'amour pur et mettent fin à leurs déchirements.

Après *Pâques* et *Le Chemin de Damas*, la pièce de *Blanche-Cygne* (1901) est une véritable consécration de cet idéal. De multiples scènes viennent sceller l'union de Blanche-Cygne avec le prince, union à la fois passionnelle et fraternelle. À de nombreuses reprises, les deux amants avouent que leur amour ne sera totalement épanoui et béni qu'au «pays des songes». En tâchant de fuir, le prince meurt en mer, mais Blanche-Cygne parvient à lui redonner vie par la force de son amour. La chasteté de leur union apparaît, en filigrane, comme la raison de l'immortalité de cet amour (au contraire du dénouement du *Prince de Byzance*).

Dans la pièce de *Christine* (1901), Klas Tott et la Reine Christine entretiennent une relation qui reprend pour modèle les personnages mythiques de Pandore et de Prométhée mis en scène par Péladan dans *La Prométhéide* (1895)<sup>9</sup>. Si Christine représente la femme toute-puissante et manipulatrice, elle a néanmoins un rôle particulier face à Tott dont elle finit par tomber amoureuse<sup>10</sup>. Christine est friande de sa liberté et refuse de se lier dans une aventure conjugale (M. Wirmark 1989: 107). Leur amour prend cependant

<sup>9</sup> Se reporter à O. Kindstedt (1988: 189–206) et M. Cedergren (2007).

<sup>10</sup> Se reporter au portrait détaillé de la reine Christine dans Wirmark (1989: 105–120).

des dimensions spirituelles inattendues au fil des pages. Klas Tott «l'adore comme on adore un être surnaturel» (A. Strindberg 1986: 270). Selon Klas, la reine «semble ne pas toucher terre», c'est «une créature née de l'air et du ciel» (*ibid.*). Christine n'est pas paradoxalement, selon Klas Tott, une femme. Il la qualifie de mysogyne et l'assimile à Pandore. Christine se métamorphose néanmoins peu à peu en femme et acquiert féminité, beauté et douceur. Elle est désignée comme étant «la pure, la blanche comme neige» (*id.*, p. 281). Klas Tott, quant à lui, est associé à Prométhée et devient celui qui, par amour, va transformer l'être féminin de Christine, laquelle va à son tour transformer le genre humain. De femme «cruelle et infidèle», elle devient «délicieuse» (*id.*, p. 282). La métamorphose semble complète comme l'indique le texte: «*c'est maintenant une femme gracile, aux manières pleines de douceur, aux gestes languissants*» (*id.*, p. 285; Strindberg souligne). L'amour se déploie aussi longtemps qu'il demeure à l'état spirituel et platonique. Mais dès que les passions s'en mêlent, s'anéantit le rêve d'une communion uniquement spirituelle. Le baiser donné par Christine va, dès lors, constituer l'élément le plus dramatique de la pièce en troublant la pureté de cet amour, car il provoque le réveil et la chute des amants.

KLAS TOTT *chancelle, perd contenance*: J'ignore ce que tu viens de me donner là, mais ce que tu m'as pris, c'est la vie!... Christine, ne me fais pas mourir, je suis si jeune! (*id.*, p. 286)

La réponse de Klas Tott est dans la lignée de cet idéal de chasteté qui sous-tend leur relation. Ce baiser, synonyme de poison, est venu tuer l'innocence et la pureté de leur amour que Tott s'imaginait surnaturel et éternel. À l'échec de la relation s'ensuit la profonde déception de Tott qui doit maintenant faire face à une femme en chair et en os. Christine craint justement d'avoir été aimée qu'en tant que reine et «reine seule» (*id.*, p. 289). Klas l'avait, en réalité, aimée «comme on aime une œuvre d'art» et ne recherchait pas de contact charnel. Les paroles de Klas Tott sont limpides: «Je veux te voir, mais non te toucher!» (*id.*, p. 292). La couronne joue un double rôle: elle les sépare mais garantit en même temps leur liaison. La couronne déposée révèle une femme nue. Tott lui fait face, mais se trouve alors transpercé de «désirs inconnus» (*id.*, p. 295). En éprouvant ces désirs, son âme se souille. Tott aspire, avant tout, à vivre cette relation platoniquement, mais face à l'amour charnel de



Christine, «son rêve du grand Amour s'anéantit»<sup>11</sup>. L'idéal de chasteté, jusque là convoité, s'envole et, avec lui, disparaît l'espoir de vivre une relation amoureuse surnaturelle. Christine rêve – pour reprendre les mots de M. Wirmark (1989: 109; notre trad.) – «d'une vie normale, d'une vie quotidienne avec son bien-aimé». Finalement, M. Falhgren souligne avec raison comment la féminité de la reine est «marginalisée» et perd sa toute-puissance puisqu'elle ne devient femme qu'à la seule condition d'être détrônée<sup>12</sup> (1994: 174). Strindberg est finalement peut-être partagé entre deux idéaux. Comment concilier la création d'une relation platonique sans mettre en échec la nature même du sexe féminin? La fin de la pièce offre selon M. Falhgren cette image de réconciliation de la féminité où toute sexualité est rejetée pour donner place à un cheminement spirituel. La féminité prend «une nouvelle fonction qui exige de nouvelles formes d'expression» (M. Falhgren 1994: 178; notre trad.).

### 3 La vie de couple comme aventure fraternelle: réussite ou échec?

À la suite de cet exposé, deux développements bien différents sont apparus chez chaque auteur. Péladan invite ses personnages littéraires à cultiver un amour platonique mais se heurte à l'échec perpétuel de ce rêve. Ce qui est posé chez Péladan ne se concrétise jamais, excepté dans le cas douteux du *Prince de Byzance* où les deux amants chastes se meurent dans l'acte final. Au contraire, Strindberg se sert de l'amour platonique pour résoudre la dialectique des sexes, en permettant à l'homme et à la femme d'être sur un pied d'égalité. Ce modèle relationnel lui permet de réhabiliter les deux partenaires dans une relation amoureuse. Cependant, pour Péladan, c'est le personnage androgyne qui, par son état même de virginité, contribue à établir cette relation amoureuse platonique et chaste. Dans les deux cas, il s'agit de trouver une voie possible pour abolir la différence entre les sexes et créer

<sup>11</sup> M. Wirmark interprète plutôt cette déliquescence comme un signe de ce que Tott «n'arrive pas à aimer une femme à son égal, [et qu'] il veut quelqu'un à admirer» (1989: 116; notre trad.).

<sup>12</sup> M. Falhgren perçoit Christine dans la scène finale comme une femme «impuissante, subordonnée sous l'autorité et la spiritualité du père» (1994: 176; notre trad.).

une harmonie de couple en mutilant le sexe féminin. Portant l'habit d'un androgyne ou d'une sœur tendre et aimante, la femme perd tout pouvoir de domination sexuelle.

En contrepartie, Strindberg résout la relation dialectique entre les sexes d'une tout autre manière. Il pose le principe d'une relation amoureuse spirituelle et crée de nouvelles structures où chacun des sexes devient frère et sœur. Si la chasteté, dans *Pâques*, est encore trop intense pour que s'épanouisse l'amour entre Benjamin et Éléonore, le même thème prend forme plus amplement dans *Le Chemin de Damas* jusqu'à atteindre son apogée dans *Blanche-Cygne* et s'éteindre à petit feu dans *Christine*. L'équilibre très précaire de cet idéal observé d'abord dans *Pâques* tend cependant à se stabiliser dans les autres pièces. Et bien que cet idéal relationnel échoue dans la pièce de *Christine*, il apparaît indispensable au fil du temps puisqu'il devient le garant de la relation amoureuse entre Klas Tott et la reine Christine.

## Bibliographie

### Textes examinés

- Péladan, Joséphin (1891a). *Comment on devient mage*. Paris: Chamuel.
- Péladan, Joséphin (1888). *Istar. La Décadence latine. Ethopée V*. Paris: Chamuel.
- Péladan, Joséphin (1891b). *L'Androgyne. La Décadence latine. Ethopée VIII*. Paris: Chamuel.
- Péladan, Joséphin (1896a). *Le Prince de Byzance*. Paris: Chamuel.
- Péladan, Joséphin (1896b [1884]). *Le Vice suprême. La Décadence latine. Ethopée 1*. Paris: Chamuel.
- Péladan, Joséphin (1897 [1887]). *L'Initiation sentimentale. La décadence latine. Ethopée III*. Genève: Slatkine.
- Péladan, Joséphin (1892). *Typhonia. La Décadence latine. Éthopée XI*. Paris: Dentu.
- Strindberg, August (1969–1994). *August Strindbergs brev*. Stockholm: Bonnier.
- Strindberg, August (1983). *Le Chemin de Damas* in: *Théâtre complet*. T.3. Paris: L'Arche. [Traduction du suédois de Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu].
- Strindberg, August (1984). *Pâques* in: *Théâtre complet*. T.4. Paris: L'Arche. [Traduction du suédois de Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu].

- Strindberg, August (1986). *Blanche-Cygne* in: *Christine. Théâtre complet*. T.5. Paris: L'Arche. [Traduction du suédois de Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu].
- August Strindberg (1994). *Inferno* in: *August Strindbergs Samlade Verk*, Vol. 37. Texte rédigé et commenté par Ann-Charlotte Gavel Adams. Stockholm: Norstedt.

### *Études critiques:*

- Breton, Jean-Jacques (1999). *Le mage dans "La décadence Latine" de Josepin Péladan: Péladan, un Dreyfus de la littérature*. Lyon: Ed. du Cosmogone.
- Cedergren, Mickaëlle (2007). «La spiritualité du théâtre strindbergien dans la mouvance de Péladan: L'idéal féminin dans *Le Chemin de Damas*», *Romanitas, lenguas y literaturas romances*, San Juan (Porto Rico), 2007, vol. 2, num. 1. [<http://humanidades.uprrp.edu/romanitas/francais/volumen2/cedergren.html>]
- Cedergren, Mickaëlle (à paraître). «L'Idéal de chasteté dans la vie de couple chez Péladan et Strindberg», *Nouvelles francophonies*.
- de Palacio, Jean (2007). *Configurations décadentes*. Louvain, Paris: Peeters.
- Fahlgren, Margareta (1994). *Kvinnans ekvation – Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*. Eslöv: Carlsson.
- Kindstedt, Ola (1988). *Strindbergs Kristina: historiegestaltning och kärleksstrategier: studier i dramats skapelseprocess*. Uppsala, Stockholm.
- Lindström, Hans (1977). *Strindberg och böckerna – Biblioteken 1883, 1892 och 1912: förteckningar och kommentarer*. Uppsala: Svenska litteratursällskapet.
- Monneyron, Frédéric (1996). *L'androgyne décadent: mythe, figure, fantasmes*. Grenoble: Ellug.
- Peylet, Gérard (1986). *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature «fin de siècle»*. Paris: Champion.
- Peylet, Gérard (1994). *La littérature fin de siècle*. Paris: Vuibert.
- Pierrot, Jean (1977). *L'Imaginaire décadent (1880–1900)*. Paris: P.U.F.
- Prince, Nathalie (2002). *Les célibataires du fantastique*. Paris: L'Harmattan.
- Roy-Reverzy, Eléonore (1997). *La Mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Sedes.
- Wirmark, Margareta (1989). *Den kluvna scenen-Kvinnor i Strindbergs dramatik*. Värnamo: Gidlund.

## NOSTALGIAS BARROCAS

# Miguel de Sequeyros y la traducción de *Il Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro en el tiempo de Luzán

Juan Carlos Cruz Suárez  
Universidad de Aarhus

## 1 Introducción

Durante los cincuenta primeros años del siglo XVIII español, una serie de autores manifestaban, a través de sus producciones, el apego incondicional a los valores compositivos del gongorismo y, con ello, su afiliación a los postulados esenciales de la poesía conceptuosa y artificial más representativa del Barroco hispano<sup>1</sup>. Frente a esa *praxis* literaria dirigida a imponer un tipo de lenguaje poético de prestigio, aparece en 1737 la obra que iniciará el giro definitivo y fundamental hacia la entrada paulatina del Neoclasicismo en España. Nos referimos, claro, a la *Poética* de Luzán. Por aquellos años, las letras españolas habían comenzado a inclinarse ante los impulsos renovadores del nuevo episteme ilustrado, es decir, hacia la aceptación de la vigilancia o limitación preceptiva que instalaba al Neoclasicismo dentro de los

---

<sup>1</sup> Las obras de Porcel, Gerardo Lobo, Mansilla, Cristóbal del Hoyo, Torrepalma, etc., encabezan la lista de aquellos barroquistas dieciochescos. Para la mejor comprensión de estos aspectos, ver: Ares Montes, José: “Del otoño del gongorismo. Agustín de Salazar y Torres.” *En Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 283–321; Glendenning, Nigel: “El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética”. *En Estudios Dieciochescos en Homenaje al Profesor José Miguel Caso González*. Oviedo. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, pp. 365–379 y “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”. *En Revista de Filología Española*. Madrid. CSIC, XLIV, 1961, pp. 323–349; Sánchez Robayna, Andrés: “Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)”. *En Anuario de Estudios Atlánticos*. Las Palmas de G.C. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, nº 38, 1992, pp. 379–430.

márgenes de un modelo vinculado al *liderazgo de la razón* de procedencia ilustrada, haciendo que se constituyera al fin como *única vía de progreso literario* para ese momento de la historia, y marginando con ello cualquier *otra posibilidad o alternativa expresiva*<sup>2</sup>. No obstante, cinco años después de que Luzán comenzara ese proceso de renovación, un monje agustino, Miguel de Sequeyros, introdujo en el espacio editorial de aquellos años la traducción de uno de los libros más aclamados desde la órbita del pensamiento ingenioso y conceptista del Barroco, *Il Cannocchiale aristotelico* (1741) de Emanuele Tesauro. Pero solo como una anécdota, incapaz por tanto de emerger frente a esa presión externa, aparece la traducción del agustino. Su éxito – que no fue tal – se avisa ahora para anunciar la resistencia nostálgica de unos pocos que difícilmente asumían que el Barroco español había iniciado su definitivo viaje sin retorno.

## 2 La postura anti-barroca de Ignacio Luzán

Como punto de partida – afirma Makowiecka – Luzán elabora su *Poética bajo el reconocimiento explícito de una decadencia de la literatura española* y, en ese sentido, incide en que esa deturpación parte, en gran medida, de la mutilación o tergiversación que la autoridad máxima en materia de poesía, Aristóteles, había sufrido con el paso de los siglos (Barrientos 2005: 163)<sup>3</sup>. Luzán, posicionado en presupuestos reformadores de corte clasicista, adquiere voz en aquellos años para juzgar los excesos retóricos de una poética desviada del buen gusto y de los patrones de la tradición grecolatina. En este sentido, como refiere Makowiecka,

si se pudiera comparar la poesía española a un río que corre siguiendo la inspiración de la fantasía, las reglas de la *Poética* de Luzán serían como muros de contención y encauzamiento (2003: 20–21).

Eso es, ‘contención’ en cuanto a la necesidad de control de la exaltación compositiva, para lograr al fin medida y equilibrio; y ‘encauzamiento’, es decir,

<sup>2</sup> Gabriela Makowiecka: *Luzán y su Poética*. Barcelona. Planeta, 1973, pp. 189–190.

<sup>3</sup> Joaquín Álvarez Barrientos: *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid. Síntesis, 2005, p. 163.

dirección, regla que dibuje o trace el camino a seguir por la práctica poética. Escribe Luzán en relación al estado de la literatura española:

Degeneró también de su primera belleza, con la elocuencia, la poesía española, y se perdió casi del todo la memoria de aquellos insignes poetas anteriores, que pudieran haber servido de norma y dechado a los modernos. Y éstos, con el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos nuevos, embellearon el vulgo; y, aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas (1974: 66)<sup>4</sup>.

De esta manera, como ya se ha comentado, el núcleo central al que iban dirigidos los ataques de Luzán era las composiciones conceptuosas que habían pervertido la poesía española del siglo XVII. Así bien, aquella proporción, claridad y ajuste a las reglas de los preceptistas clásicos se había visto degenerada por el abuso retórico de una producción que primaba el uso de metáforas oscuras y la extremosidad compositiva de un ingenio desbordado. En esa línea, sus ataques iban a cobrar pronto un protagonista de excepción: Góngora.

Comenta Luzán:

Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desarreglada, y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad del estilo, que en todas sus obras (excepto los romances y alguna composición, que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras) es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma (*id.*, p. 80).

El caso es que esa *legislación* sobre el ingenio hizo acto de presencia en el escenario poético español de la mano de Gracián quien, usando como paradigma al mismo poeta que Luzán criticaba duramente, trató de describir los procedimientos compositivos de origen agudo o ingenioso. Por ello mismo, Luzán arremetió también contra la figura de su *paisano*, pues había establecido, a través de su *Arte de ingenio* (1648), la descripción del estilo que

---

4 Ignacio de Luzán: *Poética* (ediciones de 1737 y 1789). Madrid. Cátedra, 1974, p. 66.

él denunciaba de forma explícita<sup>5</sup>. Junto a él, además, seguramente por el conocimiento de primera mano que aquella *desviación* poética había producido también en Italia, sumó a su nómina de execrados al conde Emanuele Tesauo. Dice así:

Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*, como para los italianos Emanuel Thesauro en su *Cannocchiale aristotélico* (Luzán 1974: 80).

La obra luzanesca, siguiendo esta dirección, identificaba a los nombres responsables de haber desarrollado un estilo que se alejaba del credo clasicista. A su modo de ver, las letras españolas tuvieron su época de esplendor durante el periodo renacentista. En esa época cobraron luz propia las obras de autores como Garcilaso o Fray Luis, quienes ajustados a un modelo compositivo clasicista – esto es, ceñido al equilibrio, la claridad o la medida – constituían el mejor ejemplo – o paradigma – de una práctica poética nacional imitable<sup>6</sup>. La entrada en la arena poética de la obra de Góngora, supuso una ruptura con el gusto anterior. La dificultad y la oscuridad se instalaron en la versificación del cordobés para asumir un nuevo papel rector dentro de la estructura simbólica del poema. Se estiraba o amplificaba el uso del lenguaje anterior renacentista, hasta hacer de él un nuevo modelo de expresión surgido de la penetración ingeniosa.

Los ataques de Luzán a ese estilo hinchado de origen barroco se repitieron en 1741, año de publicación de la edición española de *Il Cannocchiale*. Pocos días antes de que se editara la traducción de Sequeyros apareció el

<sup>5</sup> Si bien Hidalgo Serna discute el valor de la *Agudeza y Arte de Ingenio* como texto de preceptiva, no obstante incluye en su disertación – para contradecirla – las opiniones de Menéndez Pelayo o Farinelli que sitúan el texto de Gracián dentro del formalismo regulador y además como el causante de la degeneración de la poesía española del siglo XVII. Ver Emilio Hidalgo Serna: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona. Anthropos, 1993, p. 138.

<sup>6</sup> Sobre la importancia de Garcilaso dentro del panorama del clasicismo español, ver Russell P. Sebold: *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid. Fundación Juan March. Cátedra, 1985, p. 65 y ss.

*Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza* de Luzán<sup>7</sup>. Lo interesante de la coincidencia se produce al observar cómo dos formas antagónicas de entender la actividad poética se encontraban a disposición del público lector del año 1741. La relevancia del hecho, por otra parte, tiene que ver con el carácter reivindicativo – y opuesto – de aquellas propuestas. Por un lado, Luzán volvía a atacar el estilo gongorino, la extremosidad, la excesiva afectación, la oscuridad o artificiosidad heredadas del Barroco; y por otra parte, la aparición de *Il Cannocchiale* encarnaba la traducción en castellano del tratado más importante sobre la metáfora barroca escrito más allá de las fronteras nacionales. Al fin y al cabo, la anécdota certificaba la eclosión de un modelo llamado a restituir a otro que en su lenta agonía reclamaba un espacio para ser escuchado.

### 3 Algunas *inflexiones* sobre Miguel de Sequeyros

Miguel de Sequeyros es un desconocido. El silencio editorial y crítico con respecto a su figura es casi absoluto. Las posibilidades, por tanto, de reconstruir su perfil como traductor se limitan a unas pocas referencias. En este sentido, Francisco Aguilar Piñal (1993: 643) incorpora al agustino a su bibliografía de autores del siglo XVIII, pero al margen de su nombre, las informaciones posteriores se limitan a indicar las dos traducciones que realizó y la ubicación actual de las mismas. Esta breve incursión de carácter bibliográfico en la obra de Sequeyros, se vuelve absoluto silencio en el encomiable trabajo de M.J. Garrosa y F. Lafarga<sup>8</sup> sobre la traducción en el siglo XVIII. No se trata en este caso de un error por parte de estos excelentes críticos, sino, posiblemente, de un mero olvido. Este hecho, por otra parte, constituye en sí mismo un tipo de *accidente* que hasta cierto punto resulta inevitable.

<sup>7</sup> El *Discurso*, como comenta Guillermo Carnero, recibe el privilegio y la tasa el 27 de mayo del mismo año. Ver Ignacio Luzán: “Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza”. En *Obra raras y desconocidas*. Guillermo Carnero (Ed.). Zaragoza. Universidad de Alicante. Institución “Fernando el Católico”. Excma. Diputación de Zaragoza, 2003, p. 17. La traducción de Sequeyros ve la luz en junio del mismo año, con lo que su cohabitación editorial es total.

<sup>8</sup> Hago referencia otra vez a *El discurso sobre la traducción en el siglo XVIII*. Op. cit. Ver bibliografía.



De alguna manera, además, su ausencia en la obra de Lafarga y Garrosa, así como en casi todos los manuales y obras dedicadas a la historia de la traducción en España, potencia igualmente la figura poco significativa de un autor condenado al olvido no por el desconocimiento presente, sino por la escasa repercusión que sus trabajos tuvieron en la época en los que los produjo. Para comprender y reafirmar esa especie de *insignificancia* histórica que afecta a Sequeyros, nos basta con observar, por ejemplo, el archivo general del grupo de investigación *Traducción Monacal de la Universidad de Valladolid*<sup>9</sup>. En su muy extensa y documentada nómina de traductores agustinos de distintas épocas no encontramos ninguna huella de Miguel de Sequeyros. Más silencio, por tanto.

Sí encontramos información más precisa en las páginas que el P. Gregorio de Santiago Vela dedica a la Orden de San Agustín<sup>10</sup>. En esas notas se repiten, en gran medida, los comentarios que sobre el monje ya aparecen en las aprobaciones y censuras de sus dos traducciones, a saber, que fue Maestro de Sagrada Teología, Rector electo de su Colegio en la Universidad de Alcalá, Prior de los Conventos de Bilbao y Santiago, Denificador de su provincia de Castilla, Teólogo y Examinador sinodal de Nunciatura, y residente en el grande y célebre Convento de San Felipe en Real de Madrid (*id.*, p. 468). Estos datos, repetidos por G. Santiago Vela, los encontramos, como también indica este clérigo, en la aprobación que el Ldo. Ventura de la Fuente realiza de *Il Cannocchiale Aristotélico*<sup>11</sup>.

Así mismo, Santiago Vela recoge en sus notas los comentarios que el P. Cerdán realiza en su censura del segundo – y último – libro traducido por Miguel de Sequeyros, *Los mil y un quartos de hora* (1742)<sup>12</sup>. Entre esas notas se menciona que en su retiro acabó hablando “todas las lenguas por sus traducciones”, circunstancia que sin duda alguna reproduce la idea del soli-

<sup>9</sup> El catálogo se puede consultar en Internet: <http://mudarra.cpd.uva.es/traduccion-monacal/index.asp>

<sup>10</sup> Gregorio de Santiago Vela: *Biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*. Vol VIII, S-T. Escorial. Imprenta del Real Monasterio, 1925, pp. 468–470.

<sup>11</sup> Ver la Aprobación de Ventura de la Fuente, en la traducción de *Il Cannocchiale Aristotelico* (1741). No se cita la página.

<sup>12</sup> Texto original de Thomas Simon Guelette: *Los mil y un quartos de hora: cuentos Tártaros traducidos del idioma francés al español por P. Fr. Miguel de Sequeiros*, tal y como lo encontramos en su primera edición en 1742.

tario retiro que acompañó los últimos días de vida de Sequeyros. Además de otros datos referentes a su actividad docente – como las enseñanzas de Sto. Tomás que realizó en el colegio de la Orden en Alcalá – el P. Santiago Vela nos refiere los hallazgos encontrados en los libros de Consulta de San Felipe el Real, en donde la firma del monje se recoge a partir de 1722. Vemos, siguiendo esa línea, que en el capítulo de 1724 se menciona que “fue nombrado Rector del Colegio de San Agustín de Alcalá, y, posteriormente, en 1736, Definidor de Provincia<sup>13</sup>”. Finalmente, como último dato relevante, “según un libro de misas del convento de Madrigal”, la muerte le llega a Miguel de Sequeyros un 16 de marzo de 1743<sup>14</sup>.

#### 4 “Nueva Calíope, que a gyar empieza”

Dejando de lado la posible calidad de la traducción del monje – esta labor en todo caso compete a los especialistas oportunos – las tres aprobaciones de la obra<sup>15</sup> se ajustan a los tópicos recurrentes dentro del ámbito de la traducción en el siglo XVIII: utilidad de la obra traducida, encomio de la figura del traductor, dificultad de la tarea de traducir, literalidad o libertad en la traslación de la forma y el contenido, comprensión de la materia tratada y alabanza

---

<sup>13</sup> Incluyo una nota en este punto para mencionar, pese a su escaso valor académico, que una visita al actual archivo de la Provincia de Castilla (Madrid) sirve para verificar la falta de información sobre el monje. Después de revisar los documentos correspondientes a Actas y Decretos a partir de 1700, se puede comprobar que el material es escaso y lo único que se conserva en el índice onomástico no hace referencia a Miguel de Sequeyros; los documentos que deben recoger su nombramiento como definidor de esta provincia se destruyeron. Estos datos fueron proporcionados a través del extracto documental que me proporcionó el archivero del colegio P. David García [14/12/2007].

<sup>14</sup> Gregorio Santiago Vela: *Biblioteca iberoamericana...* Op. cit. p. 468.

<sup>15</sup> Las aprobaciones están firmadas por los religiosos Manuel de Espinilla, Jose Casani y Ventura de la Fuente. Los tres elogian la actividad realizada por Sequeyros y expresan la importancia que tiene como servicio público. Ver los preliminares de la obra, Tesauro, Emanuel: *Il Cannocchiale Aristotélico, Anteojo de larga vista o idea de la agudeza, e ingeniosa locución*. Madrid. Antonio Marín, 1741 (carece de número de páginas).

del autor de la obra, entre otras<sup>16</sup>. No obstante, para centrar el análisis de esos textos preliminares en función de la perspectiva que aquí defendemos, conviene ahora observar la lectura de las Octavas Reales que Ventura de la Fuente dedica a Sequeyros como antesala al prólogo al lector que redacta el propio agustino<sup>17</sup>:

Salve Contra la envidia de los hados,  
 Pues tu docta pluma con grandeza,  
 Es, ¡O SEQUEYROS! de Numenes passados,  
 Nueva Calíope, que a gyar empieza:  
 Cuyos albores, por tan bien fundados,  
 Te aclaman de único en la destreza,  
 Y tesoros sacando de Thesauro,  
 Te coronas de infinitos por tu lauro.

Vive, pues, noble Hesperido, y no cese  
 La fama en repetir tus alabanzas,  
 De que tu tolerancia consiguiesse  
 Interpretar conceptos, que tu alcanzas:  
 Y de que solo tu ingenio traduxesse  
 (Rescatando heroyco tus esperanzas)  
 Al Góngora de Italia, según veo,  
 Pues le has interpretado hasta el deseo.

No temas, no, de emulas tempestades  
 En tu golfo la envidia borrasosa,  
 Que tu pluma, iris de serenidades,  
 Tranquilidad te anuncia mas dichosa:  
 Y el mismo Thesauro en las Ciudades,

<sup>16</sup> Ver García Garrosa, María Jesús; Lafarga, Francisco: El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y Antología. Kassel. Edition Reichenberger, 2004; Lagarfa, Francisco. Historia de la traducción en España. Editorial Ambos Mundos. Salamanca, 2004. El texto consta de 4 estrofas. Elido la primera por no aportar información relevante. Ver Emanuel Tesauo: *Il Cannocchiale aristotélico...*, op. cit. (carece de número de página). El texto consta de 4 estrofas. Elido la primera por no aportar información relevante. Ver Emanuel Tesauo: *Il Cannocchiale aristotélico...*, op. cit. (carece de número de página).

<sup>17</sup> El texto consta de 4 estrofas. Elido la primera por no aportar información relevante. Ver Emanuel Tesauo: *Il Cannocchiale aristotélico...*, op. cit. (carece de número de página).

Sera tu voz, que en ecos clamorosa  
 Diga, por llenar nuestra fortuna,  
 Que has juntado en dos mentes solo una.

La *docta pluma* del agustino – en alusión a la erudición presupuesta al monje – deviene en *nueva Calíope, que a gyar empieza*. El verso muestra la propia actitud del aprobador con respecto a la idea que tiene sobre el trabajo re-alizado por Sequeyros; es decir, le atribuye a éste el carácter de un tipo de regla o preceptiva poética que *empieza* a guiar los caminos de la escritura. Sequeyros, nombrado aquí como la musa de la poesía, se erige, junto a su traducción, en el modelo a seguir. Teniendo en cuenta la clase de retórica a la que se circunscribe *Il Cannocchiale*, es fácil adivinar qué tipo de ideal de escritura representa el paradigma desde el que se describe el aparato regulador que constituye la obra de Tesauro. Por otro lado, la referencia siguiente a su *destreza* a la hora de haber sabido trasladar el pensamiento del italiano es, así mismo, una nueva fórmula elogiosa de la figura del traductor, quien no solo ha sabido ejercer perfectamente su oficio, sino que además faltaba quizás penetrar en el propio pensamiento de Tesauro.

Por su parte, en la siguiente estrofa se vuelve a comentar la sagacidad del agustino en exégeta de conceptos y en la gestión de su ingenio – único, por otra parte – porque ha sido capaz de realizar la traducción. Nuevamente el pensamiento del monje es instalado en esa dimensión intelectual y preceptiva que supone la expresión ingeniosa, o sea, se le vuelve a asociar con una manera determinada de creación literaria. En esta dirección, lo que con anterioridad podía constituir una sospecha – en cuanto a la adscripción del monje a un tipo de gusto literario – en los versos siguientes se confirma como posición estratégica: no solo denomina a Tesauro el Góngora de Italia<sup>18</sup>, sino que, además, esa relación especial se debe a que Sequeyros – usando la nada fortuita expresión de Ventura de la Fuente – *rescata* una forma concreta de discurso: aquel que procede de la práctica de la dificultad conceptistas que

<sup>18</sup> Si duda se trata de una atribución muy significativa si atendemos a la polémica aún vigente entorno a la figura del cordobés en los años en los que aparece la traducción del *Il Cannocchiale*. Pero al mismo tiempo, esa asociación nominal nos muestra el nivel de complicidad ideológica que se presupone a estos autores, algo que ya, como ya hemos visto, adelantó Luzán – ampliando la nómina de autores criticados con Marino y Gracián – para desprestigiar el tipo de práctica poética que defendían.

aquellos autores ejecutaron y ampararon. A fin de cuentas, denominar a Tesauro el *Góngora de Italia* es una forma elogiosa de referirse al conde, pero es también, por ello mismo, la expresión nominal de una alianza ideológica y la alabanza hacia una forma de poetizar la realidad.

La última estrofa, a su vez, fuerza la asociación efectiva del pensamiento de Tesauro y el de Sequeyros a través de la fórmula *en dos mentes solo una*; por tanto, unanimidad ideológica que catapulta al agustino como *tesorero*, difusor y actualizador de las ideas del italiano en la España dieciochesca. Pero antes, ya el aprobador advierte a Sequeyros de las *emulas tempestades*. ¿A qué tempestades se referirá? Si bien podemos extraer de esas palabras una advertencia hacia una posible crítica en función de la calidad de la traducción, no obstante la proximidad de la polémica en relación a los usos literarios nos parece más adecuada. Sin duda, el aprobador, en pleno siglo XVIII, nos refiere indirectamente el sino de una querrela que se hallaba hacia tiempo instalada en los cenáculos, tertulias y publicaciones de la época. El tránsito al Neoclasicismo había comenzado, y en ese sentido, los más férreos defensores del barroquismo anterior veían cada vez más acotado el margen de su libertad compositiva. Pero no solo eso. Ventura de la Fuente, como ya hiciera en la aprobación, inserta la obra de Tesauro en el ámbito del pensamiento; y, por la propia materia que desarrolla, además, pensamiento, ciencia o sabiduría de procedencia ingeniosa o conceptuosa. En ese sentido, para el aprobador no parece haber dudas en cuanto a que la traducción de Sequeyros representa un retorno a los planteamientos que en el siglo anterior defendiera Tesauro; y por eso mismo, unidas ambas voces en medio del siglo XVIII, *en ecos clamorosa*, deberán reverberar en las *Ciudades* como un argumento de época, defensa concretizada de una forma de escritura denostada y criticada por la mayoría intelectual de aquellos años.

Otra referencia a tener en cuenta, son las palabras que el propio Sequeyros redacta en el prólogo al lector de la obra<sup>19</sup>. En él, una vez expuesto el elogio a la obra de Tesauro en cuanto a su valor como *tesoro*, el monje introduce el elemento comparativo connotado positivamente y en un estadio superior a cualquier otro tipo de fortuna, esto es, la inteligencia, la sabiduría, frente a

<sup>19</sup> Las referencias marcadas con las comillas bajas en los párrafos siguientes están tomadas del prólogo al lector en Emanuel Tesauro: *Il Cannocchiale aristotélico...*, op. cit. (carece de número de páginas).

la cual “ni Coronas, ni Thronos, riquezas, piedras preciosas, oro, plata, ni aun la temporal salud, merecen asiento en el corazón humano”. Así pues, será la sabiduría el único y verdadero tesoro, del cual, afirma el agustino “si más escondido, más rico”. Esta última aseveración constituye una revelación personal en cuanto a una manera de entender el acceso al conocimiento. Esa ocultación, ese procedimiento destinado a complicar el acceso a la sabiduría sigue el curso de una tradición precedente, barroca, que defendía la práctica conceptuosa dada su especial dirección discursiva inclinada sobre un modelo de acercamiento al conocimiento alejado de los parámetros lógico-rationales. Sequeyros, con esa frase, nos remite a la obra de Góngora, de Gracián y por supuesto del propio Tesouro. Si bien, los siglos precedentes al Barroco ofrecieron en las obras de muchos humanistas una pulsión decisiva hacia la configuración ingeniosa de la literatura, será en el siglo XVII cuando lleguemos a su estado límite en las obras de estos autores. El agustino, en pleno siglo XVIII, se adhiere a ese pensamiento – se protege dentro de su espesura retórica – para aludir, muy significativamente, el valor de ese tesoro – la sabiduría – en función del grado de dificultad que encontramos para acceder a ella.

A continuación, el agustino justifica el hecho de haber realizado su empresa en relación al *interés común*. Por ello mismo, una vez que señala la complejidad de la tarea, y “viendo que ninguno emprendía esta provincia”, el autor confirma que dedica su tiempo a dar al lector en “vulgar Español este infinito tesoro”. A su vez, el agustino comenta que toma esta decisión por sentirse “amante de las Letras”. Serán éstas entonces, las letras, uno de los objetivos que el traductor pretende alcanzar al ejecutar su trabajo. Se trata, según inferimos, de la extensión máxima de ese concepto, en su calidad de representación de un modelo de escritura general. La fijación de esa meta no se libra del juicio axiológico del agustino, pues, aunque *las Letras* constituyen una realidad total – es decir, que incorpora todos los usos – no cabe duda de que al elegir un libro como el que traduce, Sequeyros está finalmente aprobando y privilegiando uno de esos modelos de escritura. En definitiva, está defendiendo su posición ideológica con respecto al problema que plantea. Y con ello, subrepticamente, nos refiere la corrupción de un modelo y la alabanza de otro.

A partir de ahí, el agustino realiza la explicación sucinta de los conteni-

dos o de los *tesoros* que el lector podrá encontrar en la obra y, además, nos advierte de que todo el material textual e ideológico está tamizado por la vigilancia del “toque de la piedra Filosofal Aristotélica”. Sequeyros, de esa manera, nos lleva nuevamente al encomio permanente que realiza de “aquel Héroe de las Ciencias” que fue Tesauro y, a su vez, incide en la importancia de su legado por constituir éste una auténtica cima del conocimiento. Se afianza así el discurso de la validez y vigencia de sus ideas, ya y desde entonces para el monje, imperdurables o atemporales. Verdades, por tanto, absolutas.

El acuerdo de criterios de todos estos participantes en los protocolos editoriales, consolida una posición – un auténtico cierre de filas – en torno a la traducción de un libro que constituye en sí mismo un valor efectivo y funcional para la sociedad española del siglo XVIII. Y así, por ello mismo, el agustino finalmente cobraba la fisonomía de una suerte de *héroe* que, sin embargo, perdido en un pensamiento y unas formas expresivas anteriores, representaba –en su dimensión social– a un sujeto nostálgico entrado ya en crisis desde hacía décadas.

## 5 Notas sobre el ingenio y el Barroco

El espacio de la escritura renacentista, que se encontraba iluminado con las cláusulas de equilibrio y claridad expositivas heredadas de la tradición, se vio repentinamente *sometido* al gobierno de la *oscuridad* en la práctica literaria de los autores del Barroco<sup>20</sup>. El proceso de implantación de aquel *ensombrecimiento* se produjo en una época donde lo simbólico – en relación a lo divino y a lo humano – cobró un vigor especial. De esta manera, sobre los mismos materiales con los que había trabajado el texto renacentista, se instaló una nueva forma de escritura, una poética diferente – artificiosa – que llevaba a la literatura a unos límites de flexibilidad hasta entonces desconocidos. La naturalidad del periodo anterior era así superada por al artificio

<sup>20</sup> Para profundizar en esto, ver, Joaquín Roses Lozano: *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid. Támesis, 1984.

poético<sup>21</sup>. En ese terreno, la actuación de los poetas del Barroco fue determinante, especialmente, en el caso de Italia y España, en los nombres de Marino y Góngora respectivamente. Tanto *L'Adone* como las *Soledades* representan el más alto exponente del giro de una práctica aún por describir a la altura de aquellos años. En cierto modo, estas obras nos sugieren el desvanecimiento del modelo anterior sobre la base de una estrategia que años más tarde dos pensadores – Gracián y Tesauro – fijaron de forma determinante. Desde la perspectiva de estos autores se provocaba la renovación de fórmulas agotadas sobre la base del “ennoblecimiento, de oscuridad, de ingenio, al sustento teórico de la imitación” que en su práctica final sume unos criterios nuevos “no aristotélicos” al conjunto de las producciones literarias: “la ingeniosidad conceptista, que hace razón estética de la oscuridad fecunda”<sup>22</sup>.

El conceptismo, desde su especial condición de estrategia de revisión y perturbación de un modelo anterior, se apropió paulatinamente del espacio de escritura. La maquinaria simbólica de los poetas dejó de apuntar hacia el terreno exclusivo de la literatura para, así, penetrar en el tejido social, político o religioso. En cierto modo, en la expansión de su dominio y la impronta de sus estrategias de ocultación, no solo se convirtió en otra de las fuerzas *endocéntricas* que colaboraron en la gestación de un modelo de cultura – la barroca – sino que además fue sin duda la forma de “más amplia expresión” (*id.*, p. 18–19).

La potencia de esa dialéctica entre el logos y la realidad se vio así multiplicada en un periodo donde el hombre y el mundo adquieren al fin conciencia de su relatividad con respecto a la realidad, es decir, cuando se advierte la posibilidad de una existencia imprecisa, desubicada, que se inserta en la dialéctica que se establece entre esa misma realidad o el reflejo de ésta – como ficción – en su nueva categoría de teatro. Siguiendo a Rodríguez de la Flor, el

<sup>21</sup> Javier García Gibert: “Artificio: una segunda naturaleza”. En *Conceptos: Revista de Investigación Graciana*. Universidade da Coruña. Departamento de Filología Española e Latina, núm. 1, 2004, pp. 14–15.

<sup>22</sup> Antonio García Berrio: *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid. Revista de Filología Española. Anejo LXXXVII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968. pp. 45–50. Precisamente García Berrio hace alusión en este caso a la obra *Delle Accutezze* (1639) Mateo de Pelligrini como iniciadora del programa teórico del conceptismo. No obstante, como se infiere de sus palabras, no será hasta Gracián y Tesauro hasta que esta manera de componer se vea acreditada por unos trabajos teóricos de valor universal.



mundo del Barroco – y más el hispano – encomienda al hombre – sometido a las presiones simbólicas de espíritu tridentino – el “desciframiento” de ese mundo en el que se halla *encriptado* “el proyecto de Dios”. En esa labor decodificadora, el hombre no actuará como un observador e intérprete racional, sino que, una vez advertido que el “mundo es algo que hay que descifrar” – y él también es el mundo – se dejará arrastrar hacia su propia condición de símbolo descifrable y, con ello, involucrará a sus manifestaciones vitales y a su propio lenguaje, que en el nombramiento del enigma que trata de decodificar duplica su potencia: el metalenguaje del símbolo se hace simbólico, ingenioso. Y será con ese lenguaje – el ingenio – con el que ahora el hombre actúe en su “empresa de intelección del mundo”; así en su camino de integración de los elementos que constituyen su espacio vital, el hombre realizará un mapa de relaciones, de “analogías”, de semejanzas, de proporciones o de metáforas que en su gestación y desvelamiento le estará revelando el “sentido sacral de la realidad del mundo”<sup>23</sup>. Desde esa perspectiva, las producciones simbólicas, el arte o el “artificio ingenioso” constituirán un mecanismo de acceso a la decodificación y cifra constante de una realidad que inconscientemente estructura en una red analógica, para así, en cierta medida, darle un sentido, una justificación o una verdad<sup>24</sup>. Desvelar y ocultar, a través del ingenio, en un proceso *ad aeternum* que encierra al hombre dentro del logos y que ofrece una imagen efectiva de él solo cuando ésta se disimula bajo la máscara, bajo el símbolo. Y así, ese arte del barroco, el que Gracián o Tesauro nos tratan de describir desde su prédica y regla conceptista, es, finalmente “la alegoría de la omnipotencia creadora de Dios” (Corugedo 1998: 368).

<sup>23</sup> Para el desarrollo de estas ideas, ver Fernando Rodríguez de la Flor: *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1999, pp. 390–393.

<sup>24</sup> Javier García Gibert: “Artificio...”, loc. cit. pp. 28–29. De esta manera, como defiende este especialista, el artificio deviene en una segunda naturaleza. El artificio choca directamente con los postulados racionalistas cartesianos, pues no podrá responder a las cuestiones que son competencia de la razón; por ello, entenderá que el único nivel de análisis posible para ese ingenio artificioso será el que lo vincula a la retórica escolástica que impide cualquier conocimiento proveniente de la razón. Ver, *Ibíd.* pp. 30–33. Se marca, por tanto, una diferencia sustancial entre artificio y razón que anuncia la entrada de una nueva época.

## 6 Agudeza e ingenio en *Il Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro

Cuando Miguel de Sequeyros publica en 1741 la traducción de *Il Cannocchiale aristotelico*, estaba finalmente concretando el proceso de elaboración de un discurso de época. En un tiempo caracterizado por la emergencia del episteme racional y por el resurgimiento progresivo de los modelos compositivos grecolatinos y renacentistas, el agustino instaló en el mundo editorial español un libro cuyo recorrido se inscribía en una dirección netamente opuesta al hipertexto cultural impuesto. La traducción de *Il Cannocchiale*, dejando de lado el grado de impacto que pudo tener en aquellos años, constituye una llamada de atención hacia un modelo estético y de pensamiento que se hallaba íntimamente ligado a los procesos creativos del Barroco. Su calidad de signo, por tanto, de aquellos años en los que aparece, deviene precisamente del grado de autoridad con la que aquel libro y su autor se habían coronado en el siglo XVII.

El conde Emanuele Tesauro<sup>25</sup> (1592–1675) representaba en el siglo XVII a un modelo de hombre eminentemente asociado al periodo Barroco. Formado en los clásicos y poseedor de una gran erudición, este tratadista moral y retórico italiano alcanzó una “gran popularidad” como consecuencia de la fama lograda principalmente tras la edición en 1654 de su obra cumbre *Il Cannocchiale aristotelico*. Esta obra representa el esfuerzo mayúsculo de su autor por atraer hacia el seno de la escritura la posibilidad de configurar un arte completo y universal que en su práctica permita al artista ir más allá del simple lenguaje. A través del uso tropos, ese mismo lenguaje queda revestido con la máscara<sup>26</sup> retórica que da a “las palabras un sentido nuevo y especial” (Tatarkiewicz 1970: 501), pues en su elocución última en el espacio del texto

<sup>25</sup> Fue durante un largo tiempo preceptor del duque de Saboya – a quien dedica *Il Cannocchiale*. Además, antes de hacerse clérigo seglar, pasó veinticuatro años dentro de la Compañía de Jesús. Como podemos fácilmente comprobar, fue coetáneo de Gracián, hecho sin duda nada despreciable pues los dos autores representaban la cima del conceptismo ideológico en cada uno de sus países de origen. Ver Tatarkiewicz, Władysław: *Historia de la estética* III. *La estética moderna 1400–1700*. Madrid. Akal, 1970, p. 501.

<sup>26</sup> Pero máscara que secunda “siempre el juego de la inteligencia”. Ezio Raimondi: *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura*. Madrid. Akal, 2002, p. 53.

reaparecen con la dimensión que le adjudica el recurso retórico exhibido. El ingenio, en esta operación de transformación de la palabra, será la fuerza generadora inicial de la que parte el elemento activo y transformador: la agudeza<sup>27</sup>. Escribe Tesauro:

Un parto divino de el ingenio, más conocido por el semblante, que por su origen, fue en todo tiempo, y de todos los hombres tan admirado, que quando se lee, u oye, hasta de los que no le divisan es con sumo aplauso, como a singular Prodigio recibido. Este es la AGUDEZA, gran Madre de ingeniosos conceptos: clarísima luz de la Oratoria, y Poética elocución: Espíritu vital de las muertas páginas: Sazón gustosa de la conversación civil: último esfuerzo del entendimiento: Vestigio de la Divinidad en los ánimos humanos (Tesau-ro 1741: 1).

Con estas palabras, que en gran medida representan una síntesis del tratado, inicia Tesauro su compleja disertación sobre la producción artística de origen ingenioso. Como él mismo refiere, será la agudeza la actividad última que consigue unir o percibir la distancia existente entre realidades dispares para, con ello, concertar un nuevo artefacto verbal significativo, es decir, el concepto<sup>28</sup>. Por otro lado, el concepto, como imagen efectiva de la capacidad ingeniosa y la actividad de la agudeza, adquirirá una determinada forma retórica o una estrategia comunicativa concreta: un tropo determinado. En este sentido, para Tesauro la metáfora constituye el rasgo esencial y común

<sup>27</sup> Conviene en este punto señalar la aparente similitud que existe entre los términos de *agudeza* y *concepto*. Para Mercedes Blanco estamos antes una “sinonimia casi total”; la agudeza está inscrita, según esta especialista, dentro del léxico de la retórica, y “designa primero un artificio formal que impone a la inteligencia un ejercicio gimnástico de desciframiento”. Por su parte, el término concepto, se encuadra dentro del discurso de la “filosofía escolástica”, y viene a señalar “lo que la inteligencia logra aprehender o producir, la idea, el pensamiento”. Mercedes Blanco: “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”. En *Criticón*. Toulouse, nº 43, 1988, p. 35. Pese a esa posible sinonimia, desde esta disertación separamos a un más sus límites – a fin de poder comprender mejor el proceso de la actividad ingeniosa – y adscribimos la agudeza a la misma práctica retórica de cifrado y descifrado que la imagen provoca, es decir, del concepto, que viene a ser entonces, el resultado que elude el tropo: el conocimiento o verdad encubierta.

<sup>28</sup> Tesauro, no podemos olvidarlo, considera que la actividad artística consiste principalmente en la creación de conceptos agudos. Ver, Tatarkiewicz: *Historia de las ideas...*, op. cit. p. 502.

que une a todas las representaciones artísticas (*id.*, p. 502)<sup>29</sup>; por ese motivo, en torno a esta figura se gesta una obra que adquiere la dimensión de tratado global de las artes, hasta tal punto que podemos hablar de *Il Cannocchiale* como el máximo exponente de una teoría de la metáfora en época Barroca<sup>30</sup>.

Pero la metáfora en Tesauro abre una brecha significativa con respecto a su modalidad anterior. El grado o giro de dificultad añadido se logra a través de la unión radical de pares opuestos y gracias a la actividad de una agudeza que ha sabido reconocer un camino o enlace descriptible entre las realidades que se unen en torno al tropo. En su práctica aguda, la metáfora adquiere la dimensión de un artefacto óptico, un telescopio, que desde su investidura como recurso retórico por “excelencia” deviene finalmente en “un artificio de perspectiva que permite hacer perceptible un objeto mirándolo a partir de otro”<sup>31</sup>. De esa práctica de cifrado, y en su desvelamiento, el entendimiento accede a una verdad oculta hasta entonces: sobreviene el conocimiento y el placer estético. En este sistema de relaciones, la metáfora será entonces un instrumento a través del cual podamos descubrir una verdad que previamente ha sido clausurada con la trampa retórica que el poeta ha sabido templar; pero, de igual manera, en su establecimiento o práctica poética, hará que el artista recurra al uso de los elementos ornamentales necesarios que paradójicamente supondrán la ruptura con los parámetros en los que la verdad se articula. O como refiere Gilman, “Tesauro cannot ignore the dominant ornamental conception of metaphor as a violation of the plain of truth” (Gilman 1978: 71). Es decir, la metáfora supone, desde la perspectiva clásica, una forma de manifestación estética del lenguaje – un adorno del discurso – que, al estar asociada a los procesos de ornamentación textuales, la aleja de los mecanismos de desvelamiento de la verdad. Pero desde la especial concepción de la metáfora de Tesauro, al margen de la mera función decorativa que se

<sup>29</sup> Además, escribe Mercedes Blanco a este respecto: “Para Tesauro existen agudezas no solo en los textos sino también en la pintura, en la arquitectura, e incluso en los fenómenos naturales, con tal que se les suponga un sentido”. Ver, “El mecanismo de la ocultación”, loc. cit. p. 17.

<sup>30</sup> Ver, Ezio Raimondi: *El museo...*, op. cit. p. 37. Por otro lado, el estudio de la metáfora en Tesauro parte de las ideas que sobre este tema recoge Aristóteles en su *Poética* y en su *Retórica*. El conde italiano lo que hace es sencillamente multiplicar el número de metáforas que reconoce, hasta llegar a ocho.

<sup>31</sup> Mercedes Blanco: “El mecanismo...”, loc. cit. p. 28.

le presupone, ésta constituye un acto de la actividad mental encaminado a provocar el descubrimiento de una verdad sepultada bajo el velo retórico. Así, el ornamento será finalmente parte integrante del engaño, de la trampa que captura la atención y el interés del sujeto que ha iniciado el camino de ese descubrimiento. O dicho como refiere García Berrio, la palabra resurge en la práctica conceptista para negar el simple y mero valor “ornamental” o “eufórico”; y así, al insertarse en el código de la agudeza, ésta será finalmente “significativa y apropiadísima”, pues con la fuerza integradora que esta práctica poética presupone, genera el peculiar estilo en el que “debe mirarse por igual su belleza material y su poder significativo” (Berrio 1968: 92).

Por otro lado, al desarrollar largamente los mecanismos o ingeniería de producción de esos conceptos, Tesauro nos está refiriendo, además, una suerte de teoría literaria de índole ingenioso-metafórica adscrita culturalmente al periodo donde la ruptura de la regla con respecto al modelo mimético aristotélico tradicional – y no solo en cuanto a mímesis, sino también en cuanto a *tekné* – se hace más violento, es decir, al Barroco. Serán los productores de símbolos de esta época – especialmente los poetas – los responsables últimos de aquel ejercicio de flexión extrema del lenguaje que en su desarrollo, presión o distorsión, consigue ejecutar la *admirable* novedad de un concepto o metáfora ingeniosa. En definitiva, la palabra en Tesauro es una entidad destinada a la creación, a generar una y otra vez un lenguaje diferente, artificial, que rompe el canon tradicional y reporta a la palabra la “meraviglia” e invente desde ella “un infinito sistema di concetti” (Doglio 2000: 12). Juego, al fin, de equívocos o de engaño, pues defrauda en la lectura de superficie, pero permite después descubrir, no solo en su práctica, sino también en su entendimiento posterior, que bajo la pátina del significante el concepto muestra una operación del intelecto humano que parte de la propia condición del ingenio (Tedesco 2006: 260). Injertando esta idea en un discurso más amplio, el del Barroco, Tesauro confiere al mundo una fisonomía simbólica, representativa o teatral – como hipótesis interpretativa de una realidad que se trata de advertir –, pero cuando canaliza su representación a través del uso del ingenio o la metáfora que lo “produce o lo recrea”, elimina cualquier lectura negativa con respecto a su análisis desde la perspectiva de “la ilusión óptica o de la ficción”, porque, en su caso, la explicación de su afecto en el individuo vendrá sugerida por su condición de “estructura antropológica”, es

decir, por la necesidad que mana del sujeto que, en la búsqueda de sí mismo, analiza su reflejo en el otro (Raimondi 2002: 39).

Por otra parte, como producto de una actividad ingeniosa, el resultado artificial provocaba el alejamiento inicial – el choque – del propio intelecto que, perdido entre el magma simbólico, es incapaz de establecer las relaciones aparentes suscitadas en el concepto. Alejamiento o extrañamiento de origen barroco, que sobreviene en trampa visual o engaño, o lo que es lo mismo, “sirene del barocco” que desvela el carácter engañoso de la seducción terrena (*id.*, p. 12). *Il Cannocchiale*, en ese camino trazado en pos de generar un *ropaje*, una cobertura al significado, finalmente consigue una reacción inversa, pues logra desnudar a la palabra para hacernos partícipes del desvelamiento del concepto, es decir, para conocer su sentido último o su verdad oculta. En ese sentido, el conceptismo exalta la novedad del propio proceso cognoscitivo, lo hace único desde esa mirada al símbolo que se resiste a ser desvelado. La obra de Tesauro, en gran medida, equivale a una teoría del conocimiento en la que, como criterio fundacional – siguiendo a August Buck – debemos aceptar que el *Verbum* ha cancelado del todo a la *Res*<sup>32</sup>.

Desde estos presupuestos, que claramente proporcionan al tratado una ubicación espacio-temporal y temática concreta, era difícil garantizar la supervivencia de aquel sistema dentro de los parámetros de otra modalidad de pensamiento. La *sombra* predicada por estas estrategias chocaba con la luz de los ilustrados y el equilibrio y claridad exigibles a las construcciones poético-retóricas. Por ello, la operación traductora de Miguel de Sequeyros debe interpretarse como la intención premeditada del monje de interferir de alguna manera en los procesos históricos asociados a la estética y el pensamiento que se estaban produciendo en las medianías del siglo XVIII. Aquella traducción representa, desde nuestra perspectiva, el aparato textual más sólido – por su indiscutible novedad y condición de antípoda absoluta – dirigido a exhortar al retorno a un modelo anterior que era aún vigente en la mentalidad y el deseo de muchos artistas y pensadores y, con ello, a manifestar su negación a participar en los procesos de renovación fomentados desde las instancias culturales del estado. El discurso de aquella obra canónica, vinculado a la práctica conceptuosa de desviación y ocultación de significados,

<sup>32</sup> A. Buck: *Einleitung in E. Tesauro, Il Cannocchiale Aristotelico*. Ristampa anastatica. Bad Homburg, 1968, p. XXI. Yo lo tomo de *Ibid.* p. 35.

podía constituir un serio peligro para la nueva concepción cultural – decididamente lumínica – que se estaba implantando en todos los órdenes de la vida. El *hombre retórico*, como paradigma del pasado reciente, se infiltraba en los márgenes textuales de aquel libro para verse al fin de frente con su imagen racional. Pero, de alguna manera, el edificio de la Ilustración había ya decidido quitar las cortinas, abrir puertas y ventanas, eliminar cualquier obstáculo que interfiera en la penetración y nitidez de una luz que lo debía envolver todo. Por ello mismo, la invocación de la sombra como ingrediente esencial en aquel recién inaugurado edificio constituía el reflejo tardío – imbricado en una mentalidad resentida con el cambio – de una nostalgia desatada y una esperanza contenida. Pero solo eso.

## Bibliografía

- Aguilar Piñal, Francisco (1993). *Bibliografía de autores Españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC. Tomo VII (R-S).
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis.
- Ares Montes, José (1961). “Del otoño del gongorismo. Agustín de Salazar y Torres.” En *Revista de Filología Española*, XLIV, 283–321.
- Blanco, Mercedes (1988). “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”. En *Criticón*. Toulouse, nº 43, 1988, 13–36.
- Doglio, Maria Luisa (2000). “Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura”. En Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico*. Cuneo. Torino. Editrice Artistica ,Piemontese, 2000.
- Fernández Corugedo, Víctor (1998). *El ingenio desde los presocráticos hasta Gracián*. Institutionen för Spanska och Portugiska. Stockholms Universitetet.
- García Berrio, Antonio (1968). *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid. Revista de Filología Española. Anejo LXXXVII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Gibert, Javier (2004). “Artificio: una segunda naturaleza”. En *Conceptos: Revista de Investigación Graciana*. Universidade da Coruña. Departamento de Filología Española e Latina, núm. 1, 13–33.

- Gilman, Ernest B (1978). *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven and London: Yale University Press.
- Glendenning, Nigel (1995). “El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVI-II, a la luz de la política y la estética”. En *Estudios Dieciochescos en Homenaje al Profesor José Miguel Caso González*. Oviedo. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 365–379; “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”. En *Revista de Filología Española*. Madrid. CSIC, XLIV, 1961, pp. 323–349.
- Hidalgo-Serna, Emilio (1993). *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos.
- Luzán, Ignacio de (2003). *Poética* (ediciones de 1737 y 1789). Madrid. Cátedra, 1974; *Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza*. En Guillermo Carnero (Ed.) *Obras raras y desconocidas*. Vol. II. Zaragoza. Institución Fernando el Católico Universidad de Alicante (ed.).
- Makowiecka, Gabriela (1973). *Luzán y su Poética*. Barcelona: Planeta.
- Raimondi, Ezio (2002). *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura*. Madrid: Akal.
- Rodríguez de la flor, Fernando (1999). *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Roses Lozano, Joaquín (1984). *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Tàmesis.
- Sánchez Robayna, Andrés (1992). “Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)”. En *Anuario de Estudios Atlánticos*. Las Palmas de G.C. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, nº 38, 379–430.
- Sebold, Russell P (1985). *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March. Cátedra.
- Tatarkiewicz, Wladylaw (1970). *Historia de la estética III. La estética moderna 1400–1700*. Madrid: Akal.
- Tedesco, Salvatore (2005). “La retorica arguta di Emanuele Tesaurò e il problema del paralogismo”. In *Il Corpo e la sue facoltà*. G.B. Vico, a cura di G. Cacciatori, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in <<Laboratorio dell’ISPF, II.
- Tesaurò, Emanuele (1741). *Il Cannocchiale Aristotelico, Anteojo de larga vista o idea de la agudeza, e ingeniosa locución*. Miguel de Sequeyros (trad.) Madrid: Antonio Marín.



# La méthode des miroirs sémantiques: un point de départ pour l'identification des instructions logico-sémantiques d'un connecteur

Anders Alvsåker Didriksen  
Université de Bergen  
Anders.Didriksen@if.uib.no

## 1 Introduction

Cet article présentera quelques résultats d'une étude liée au projet KIAP, qui est situé à l'Université de Bergen et dirigé par Kjersti Fløttum (voir <http://www.uib.no/kiap>). KIAP est l'acronyme norvégien d'*Identité culturelle dans le discours scientifique: nationale versus disciplinaire*. Vous trouverez les résultats principaux dans *Academic Voices* (Fløttum *et al.* 2006). Mon étude a pour but de montrer comment les connecteurs «*donc*», «*ainsi*», «*alors*», «*bien que*» et «*même si*» contribuent à l'argumentation dans les articles de recherche.

En m'appuyant sur la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (la ScaPoLine) (Nølke *et al.* 2004), je vais identifier des *sylogismes*, *enthymèmes* et *topoi* qui s'expriment implicitement dans le texte à cause de ces connecteurs. Pour me servir de La ScaPoLine dans les analyses polyphoniques des cinq connecteurs choisis, je suis obligé d'identifier leurs instructions logico-sémantiques avant de pouvoir d'entreprendre ces analyses. Les instructions logico-sémantiques d'un connecteur concernent l'interprétation du contenu sémantique des deux chaînes syntaxiques reliées par ce connecteur, et du sens complexe auquel leur combinaison donne lieu. J'ai choisi d'identifier les instructions logico-sémantiques empiriquement, plus précisément par l'utilisation d'un corpus parallèle informatisé, dans lequel les textes sources et leurs

traductions sont alignés. Ces types de corpus constituent une source riche d'information sémantique. Partant de l'assomption que les mots qui sont sémantiquement proches doivent avoir des traductions qui se recouvrent en partie ou totalement et que les mots ayant un sens large doivent avoir un plus grand nombre de traductions par rapport aux mots ayant un sens plus restreint, la méthode des miroirs sémantiques fait usage des traductions dans un corpus parallèle pour identifier des relations sémantiques entre des mots. En ce qui concerne les connecteurs argumentatifs, les traducteurs traduisent les instructions créées par le connecteur et le contexte dans la langue source en choisissant un connecteur correspondant dans la langue cible. Le connecteur choisi pour la traduction doit avoir une instruction qui correspond à l'instruction du connecteur dans la langue source dans le contexte dont il s'agit. Comme les connecteurs peuvent avoir une série d'instructions possibles dans les deux langues et que ces séries ne sont pas forcément identiques dans ces deux langues, un connecteur peut être traduit par un connecteur dans un contexte et par un autre dans un contexte différent sans que les deux connecteurs dans la traduction soient synonymes ou quasi-synonymes. Cela indique que le connecteur en question a au moins deux instructions différentes. Si on identifie la traduction en retour à la langue source, on peut regrouper les résultats dans des groupes où les connecteurs rangés dans un groupe précis seront synonymes, quasi-synonymes, hyponymes ou hyperonymes. Je vais revenir sur les détails de l'analyse. La méthode des miroirs sémantiques sera ainsi une méthode qui pourra nous permettre d'identifier empiriquement les groupes de connecteurs qui ont au moins une instruction logico-sémantique commune. Ces groupes de connecteurs seront à leur tour un point de départ d'une analyse qualitative qui m'aidera à formuler les instructions logico-sémantiques pour les cinq connecteurs examinés dans cette étude.

## 2 Le corpus parallèle – Oslo Multilingual Corpus (OMC)

Dans ce projet j'utilise quelques subcorpus de l'Oslo Multilingual Corpus (l'OMC)<sup>1</sup> pour entreprendre les recherches des traductions qui constituent la base des miroirs sémantiques. Il s'agit des subcorpus FNPC/fiction et FNPC/non-fiction contenant des textes français traduits en norvégien et des textes norvégiens traduits en français, et le subcorpus No-Fr-Ge contenant des textes littéraires norvégiens traduits en français et en allemand. Le subcorpus FNPC qui est constitué de textes littéraires et de textes prosaïques, contient au total à peu près 865 000 mots. Le subcorpus No-Fr-Ge, constitué de textes littéraires, est le plus large des deux subcorpus, contenant au total à peu près 1 680 000 mots.

**Tableau 1: le nombre de mots dans les subcorpus de l'OMC utilisés dans cette étude**

FNPC				No-Fr-Ge	
Fiction		Non-Fiction		Fiction	
Texte	Mots	Texte	Mots	Texte	Mots
Nor. original	55 800	Nor. original	117 500	Nor. original	547 500
Fra. original	63 300	Fra. original	134 000	Fra. traduit	596 700
Nor. traduit	109 300	Nor. traduit	137 000	All. traduit	536 100
Fra. traduit	111 200	Fra. traduit	136 500		

On a donc au total un corpus parallèle contenant plus de 2 500 000 mots. Les textes dans l'OMC sont alignés au niveau de la phrase et je suis ainsi obligé d'identifier manuellement les traductions au niveau des mots.

<sup>1</sup> Voir <http://www.hf.uio.no/ilos/OMC/> pour plus d'information sur OMC.

### 3 La méthode des miroirs sémantiques

La méthode des miroirs sémantiques est développée par Helge Dyvik et son équipe de recherche dans le projet *From Parallel Corpus to Wordnet*<sup>2</sup> (Voir Dyvik 1998, 2002 et 2003). Comme je viens de l'expliquer, l'idée de cette méthode est d'exploiter l'information sémantique dans un corpus parallèle. Cette information sera extraite par une analyse des traductions faites par des traducteurs qui n'ont probablement aucun souci du sémantisme des mots quand ils font ces traductions. Pour extraire cette information sémantique d'un corpus parallèle, on doit d'abord étudier les traductions d'un mot et ensuite les traductions des traductions de ce mot *etc.* Pour obtenir l'information dont on a besoin, on doit répéter cette opération trois fois. En termes plus clairs, si on a un large corpus parallèle contenant des textes en langue source (S) et les traductions correspondantes en langue cible (C), et vice versa, on peut identifier des synonymes/quasi-synonymes, hyperonymes/hyponymes du mot à par une analyse des traductions de ce mot. Pour obtenir cette information on doit identifier les traductions du mot A dans la langue C. On peut appeler ces traductions  $A_{C1}, A_{C2} \dots A_{Cm}$ .

Figure 1

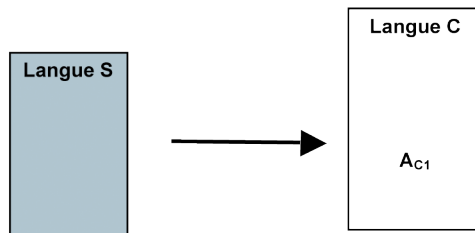


Image de T1 (traduction 1)

Deuxièmement, on doit identifier les traductions des mots  $A_{C1}, A_{C2} \dots A_{Cm}$  dans la langue S. Les traductions de  $A_{C1}$  peuvent être appelées  $A_{(C1)-S1}, A_{(C1)-S2} \dots A_{(C1)-Sn}$  et les traductions de  $A_{C2}$  peuvent être appelées  $A_{(C2)-S1}, A_{(C2)-S2}$

<sup>2</sup> Voir <http://www.hf.uib.no/i/LiLi/SLF/ans/Dyvik/CorpToWN.html>

...  $A_{(C2)-Sn}$  etc. Quand on a identifié toutes les traductions des mots  $A_{C1}$ ,  $A_{C2}$  ...  $A_{Cm}$  dans la langue S, on aura une première idée des mots synonymes, quasi-synonymes, hyperonymes et hyponymes du mot A.

Figure 2

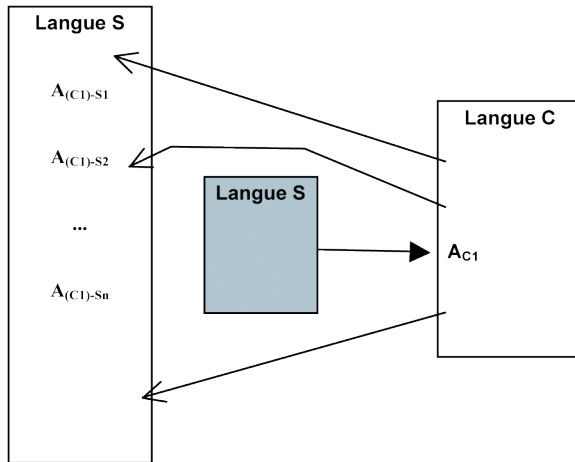


Image de T1 et T1 inverse

Dans cette étude A sera un des cinq connecteurs, la langue S sera le français et la langue C sera le norvégien. Comme  $A_{c1}$  et  $A_{c2}$  sont toutes les deux une traduction de A, il va de soi que l'on peut trouver les mêmes mots dans les listes des traductions d' $A_{c1}$  et  $A_{c2}$  ( $[A_{(C1)-S1}, A_{(C1)-S2} \dots A_{(C1)-Sn}]$  et  $[A_{(C2)-S1}, A_{(C2)-S2} \dots A_{(C2)-Sn}]$ ). Si l'on trouve un ou plusieurs mots identique(s) dans les deux listes, cela indique que les mots  $A_{c1}$  et  $A_{c2}$  sont sémantiquement proches l'un de l'autre. Le nombre de mots identiques dans les deux listes indique la proximité sémantique des deux mots. Si l'on ne trouve pas les mêmes mots dans les listes, les mots  $A_{c1}$  et  $A_{c2}$  ont probablement deux sens clairement distincts. Il y a cependant toujours des mots que l'on ne trouve pas dans un corpus et donc des traductions qui manquent. Pour obtenir l'information dont on a besoin pour les mots dans la langue S (le français) résultant de la traduction inverse (T1, inv.), c'est-à-dire les mots dans les listes des traduc-

tions d' $Ac_1, Ac_2$  etc. ( $[A_{(C1)-S1}, A_{(C1)-S2} \dots A_{(C1)-Sn}]$ ,  $[A_{(C2)-S1}, A_{(C2)-S2} \dots A_{(C2)-Sn}]$  à  $[A_{(Cm)-S1}, A_{(Cm)-S2} \dots A_{(Cm)-Sn}]$ ), on est obligé de trouver les retraductions en langue C (T2) de ces mots. A ce point on peut comparer les listes de mots en langue C (norvégiens) résultant de T2 pour regrouper, en fonction de leur sémantisme, les mots en langue S (français), résultant de T1-inverse ( $A_{(C1)-S1}, A_{(C1)-S2} \dots A_{(C1)-Sn}, A_{(C2)-S1}, A_{(C2)-S2} \dots A_{(C2)-Sn}$  à  $A_{(Cm)-S1}, A_{(Cm)-S2} \dots A_{(Cm)-Sn}$ ). Pour obtenir la même information des mots dans la langue C (le norvégien) on doit aussi identifier des mots résultant de la traduction T2 inverse.

Figure 3

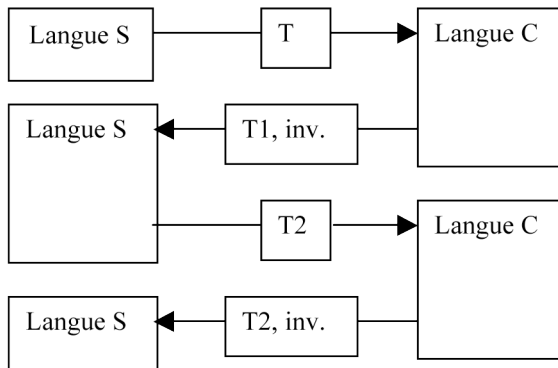


Image de T1 à T2 inverse

Après avoir identifié ces traductions, je m'appuie sur un logiciel – Mirrors-Web – développé par Helge Dyvik et Paul Meurer<sup>3</sup>, pour traiter automatiquement les listes de mots et leurs traductions. Ce sont les entrées créées par ce logiciel qui seront le point de départ pour l'identification des diverses instructions logico-sémantiques des connecteurs traités dans cette étude.

<sup>3</sup> Vous trouverez une démonstration du logiciel à : <http://ling.uib.no/helge/mirrwebguide.html>

## 4 Un exemple du connecteur *donc* et quelques problèmes de cette méthode

Pour indiquer quelques problèmes liés à cette méthode, je vais montrer les étapes de cette extraction de l'information sémantique du connecteur *donc*:

**Première étape (T1):** On cherche toutes les phrases françaises (langue S) dans OMC qui comportent (le connecteur argumentatif) *donc*. Dans les phrases correspondantes en langue C, c'est-à-dire le norvégien, on identifie les mots ou les groupes de mots qui correspondent à *donc*. On aura alors une liste de mots et de groupes de mots norvégiens qui sont des correspondants de *donc*.

**Deuxième étape (T1, inv.):** On répète la procédure de la première étape pour chaque mot dans la liste de mots norvégiens. A ce stade on aura plusieurs listes de mots français, une liste pour chaque mot norvégien dans la liste résultant de la première étape.

**Troisième étape (T2):** On répète encore une fois la procédure de la première étape, mais cette fois-ci on le fait pour les mots français dans la liste de mots résultant de la deuxième étape. Cette étape donnera plusieurs listes de mots norvégiens, une liste pour chaque mot français dans les listes résultant de la deuxième étape.

Après ces trois étapes, on organisera les mots en deux listes. Une liste des mots norvégiens et leurs correspondants et une liste des mots français et leurs correspondants. Ces listes sont traitées par le logiciel Mirrors-Web qui donne ce qui ressemble à une entrée de *donc* dans un thésaurus. En utilisant cette méthode, j'espérais trouver une liste contenant trois types de *donc* correspondant aux catégories de Hybertie (1996), et peut-être des sous-catégories:

- *Donc* marquant une relation à la valeur d'identification:
  - *Donc* introduit une reprise
  - *Donc* introduit une récapitulation
  - *Donc* remplit une fonction métadiscursive
- *Donc* marquant une relation à la valeur de différenciation:
  - *Donc* introduit une conséquence factuelle
  - *Donc* marque une inférence
  - *Donc* marque un mouvement conclusif

- L'énoncé marqué par *donc* comporte un parcours
  - *Donc* marquant une interrogation
  - *Donc* marquant une injonction
  - *Donc* marquant une exclamation

Cependant, mes résultats n'étaient pas tels que j'espérais. Comme vous pouvez le voir ci-dessous, la majorité des mots sont placés dans la même catégorie (sense 1). Il y a au moins deux explications à cela:

**La première:** Que quelques mots norvégiens et français, comme *så, da/då, nå/no, altså et alors*, peuvent être placés dans plusieurs des catégories proposées par Hybertie.

**La deuxième:** Qu'il y a aussi un sens temporel de *alors* et que *så, da/då, nå/no* ont aussi ce sens temporel.

#### Sense 1

(Translation: Altså.)

Hyponymes: A savoir, Ainsi<1>, Alors<1>, Autant dire, Autrement dit<1>, Bon<1>, Bref, C'est-à-dire, Ce qui veut dire<1>, De toute façon<1>, Eh bien<1>, En bref, En d'autres termes<1>, En effet<2>, En tout cas<1>, Enfin, Si SUBJ. préférer<1>, SUBJ. vouloir dire (que)<1>.

#### Sens 2

(Translation: I den forbindelse.)

#### Sens 3

(Translation: Bare.)

#### Sens 4

(Translation: Ergo.)

#### Sens 5

(Translation: SUBJ. kan jo.)

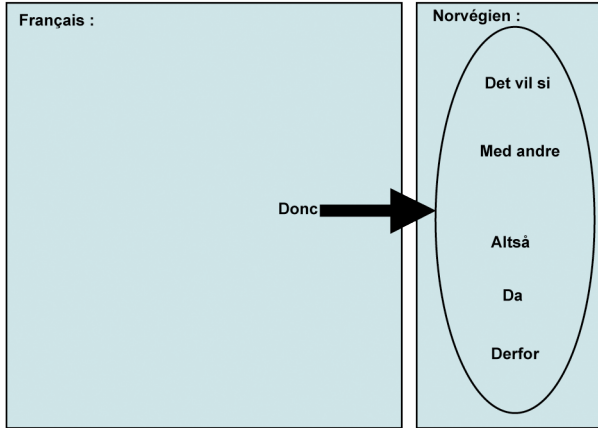
### Les résultats du logiciel Mirrors-Web

Rappelons que la séparation des sens d'un mot dans cette méthode est fondée sur les traductions. Si l'analyse des traductions d'un mot A donne des mots qui ont la même polysémie que A, on n'arrive pas à séparer les divers sens de ce mot. Etudions mes problèmes de *donc* dans les détails. Dans l'OMC je trouve entre autres ces traductions de *donc*: «*Det vil si*», «*Med andre ord*»,



«Altså», «Da» et «Derfor».

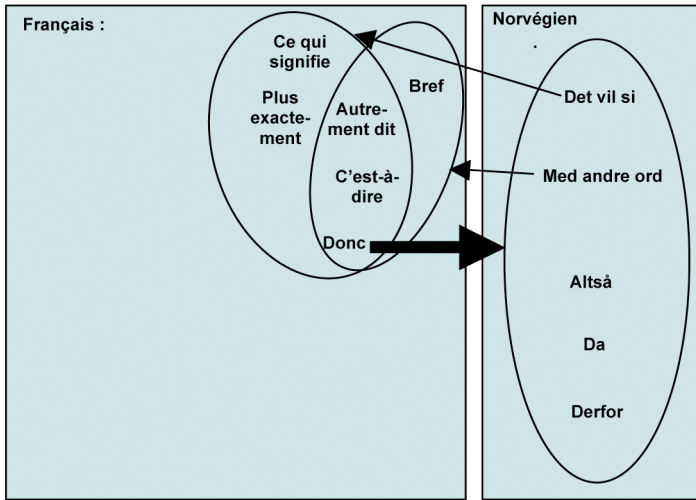
Figure 4



Traduction 1 (T1) de «donc»

«*Det vil si*» est traduit par: «*Ce qui signifie*», «*Plus exactement*», «*Autrement dit*», «*C'est-à-dire*» et «*Donc*». «*Med andre ord*» est traduit par «*Bref*», «*Autrement dit*», «*C'est-à-dire*» et «*Donc*». Dans cette image on peut voir que «*Med andre ord*» et «*Det vil si*» sont sémantiquement proches et que *donc* peut donner des instructions proches de celles des «*Autrement dit*», «*C'est-à-dire*» etc.

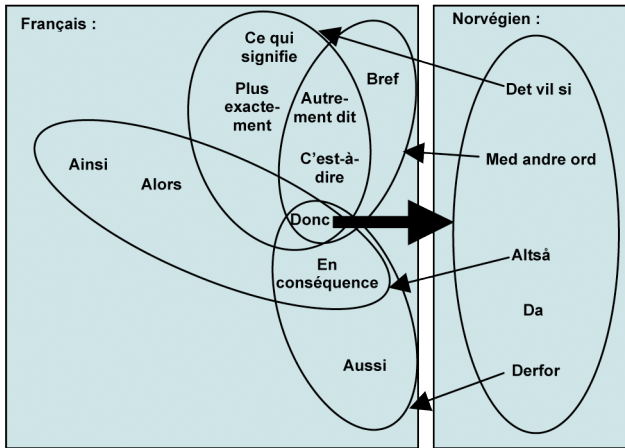
Figure 5



Traduction 1 inverse (T1 inv.) de «det vil si» et «med andre ord»

Ce type de *donc* correspond à ce que Hybertie appelle «*Donc* marquant une relation à la valeur d'identification». Je trouve aussi dans l'OMC que le mot «*Altså*» est traduit par «*Ainsi*», «*Alors*», «*Donc*» et «*En conséquence*», et que «*Derfor*» est traduit par «*Aussi*», «*Donc*» et «*En conséquence*».

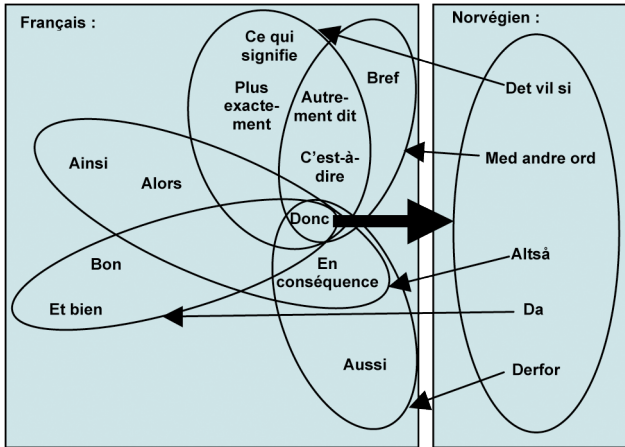
Figure 6



Traduction 1 inverse (T1 inv.) de «altså» et «derfor»

Ces deux groupes correspondent au deuxième groupe d'Hybertie, «*Donc* marquant une relation à la valeur de différenciation». Les traductions de «*Da*», «*Et bien*» et «*Bon*» correspond au troisième groupe d'Hybertie, «*L'énoncé* marqué par *donc* comporte un parcours».

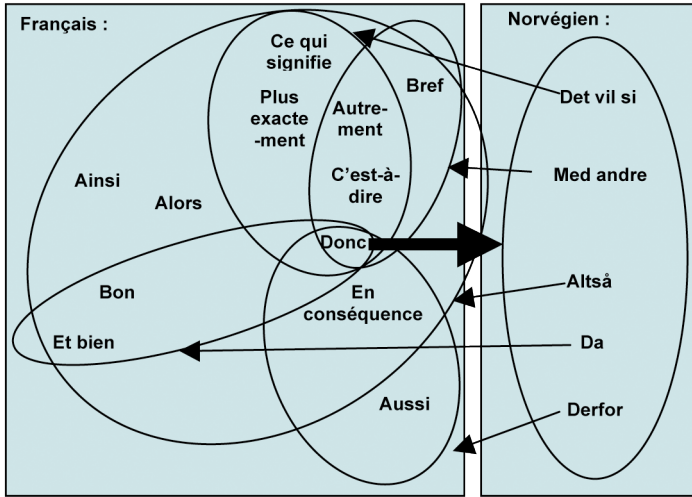
Figure 7



Traduction 1 inverse (T1 inv.) de «da»

Mon problème est cependant qu'il y a quelques mots norvégiens qui peuvent être utilisés dans plusieurs des catégories qu'on trouve ici. Un des ces mots est «*Altså*» qui en réalité est ainsi:

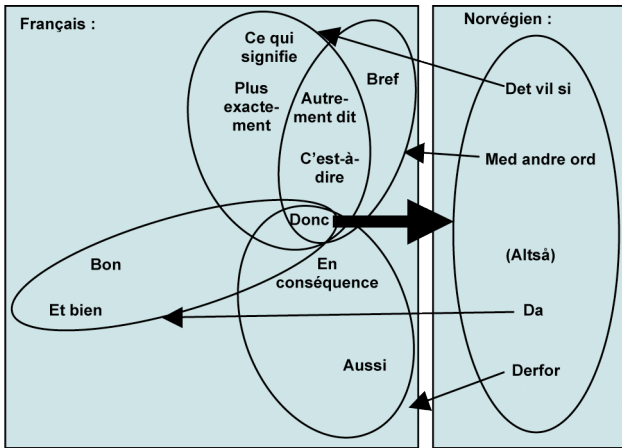
Figure 8



Le problème lié à la traduction 1 inverse (T1 inv.) de «altså»

Comme vous pouvez le voir dans la figure 8, «*altså*» peut être utilisé de la même manière que «*donc*» (pour conclure, pour reformuler ou pour renforcer une expression etc.). Pour résoudre ce problème, je travaille sur un filtre qui peut exclure les mots qui pose ce type de problèmes. Si j'arrive à développer ce filtre, les mots qui restent vont donner assez d'information pour qu'il soit possible d'identifier les divers groupes de mots qui ont des instructions logico-sémantiques communes:

Figure 9



Une solution du problème lié à la traduction 1 inverse (T1 inv.) de «altså»?

Ces groupes de connecteurs seront donc à leur tour un point de départ d'une analyse qualitative qui m'aidera à formuler les instructions logico-sémantiques pour les connecteurs examinés.

## Bibliographie

- Dyvik, Helge (1998). «A translational basis for semantics», in: Stig Johansson and Signe Oksefjell (éds.) *Corpora and Crosslinguistic Research: Theory, Method and Case Studies*, 51–86. Rodopi (consulté 01.03.07)
- Dyvik, Helge (2002). «Translations as semantic mirrors: from parallel corpus to wordnet», <http://www.hf.uib.no/i/LiLi/SLF/ans/Dyvik/ICAMEpaper.pdf>.
- Dyvik, Helge (2003). «Translations as a Semantic Knowledge Source», <http://www.hf.uib.no/i/LiLi/SLF/ans/Dyvik/transknow.pdf>.
- Fløttum *et al.* (2006) = Fløttum, Kjersti, Trine Dahl et Torodd Kinn (2006). *Academic Voices – across languages and disciplines*. Amsterdam: John Benjamins Publishers.

Hybertie, Charlotte (1996): *La conséquence en français*. Paris: Ophrys, Collection L'Essentiel français.

Nølke, H., K. Fløttum & C. Norén (2004). *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris: Kimé.

### **Sites internet:**

*From Parallel Corpus to Wordnet*: <http://www.hf.uib.no/i/LiLi/SLF/ans/Dyvik/Corp-ToWN.html>

Le projet KIAP: <http://www.uib.no/kiap>

Oslo Multilingual Corpus (OMC): <http://www.hf.uio.no/ilos/OMC/>

Démonstration du logiciel Mirrors-Web: <http://ling.uib.no/helge/mirrwebguide.html>

# La traducción de los pronombres de tratamiento en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* por Miguel de Cervantes. Análisis de tres traducciones al sueco

Maria Elvsten  
Universidad de Gotemburgo  
maria.elvsten@telia.com

## 1 Introducción

Las fórmulas de tratamiento es un fenómeno que puede causar problemas a un traductor ya que las costumbres respecto al uso de ellas varían mucho de una lengua a otra. En esta investigación, analizamos cómo han sido traducidos los pronombres de tratamiento *tú*, *vos* y *vosotros* en tres traducciones al sueco de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* por Miguel de Cervantes.

La primera de las tres traducciones al sueco incluidas en nuestra investigación fue hecha por J. M. Stjernstolpe y publicada en 1818. La segunda fue publicada en 1892 y el traductor se llamaba Edvard lidfors. Finalmente, la traducción más reciente hecha por Jens Nordenhök fue publicada en 2002. Vamos a comparar estas tres traducciones para ver cuáles son las diferencias entre ellas respecto a los pronombres de tratamiento ya que obviamente, la lengua ha cambiado mucho desde el principio del siglo XIX cuando fue publicada la primera traducción hasta 2002 cuando fue publicada la traducción más reciente. El uso de los pronombres de tratamiento en España durante la época de Cervantes era también muy diferente, sobre todo de su uso en el sueco de hoy, pero también de su uso en el sueco del siglo XIX y, además, vamos a comparar las tres traducciones con el original para ver hasta qué punto los traductores suecos al traducir los pronombres de tratamiento han sido fieles al original y hasta qué punto han adaptado su uso a los lectores de



la traducción, i.e. si los traductores, para emplear la terminología de Halmöy, han aplicado *la stratégie de sourcier* o *la stratégie de cibliste*.

Halmöy define *la stratégie de sourcier* de la siguiente manera: "Cette stratégie consiste à rester le plus fidèle possible à la langue de départ" (Halmöy 2000: 45). "La traduction prend alors un petit air exotique" (Halmöy 2000: 58) y *la stratégie de cibliste* la define de la siguiente manera:

Cette deuxième stratégie [...] prend la position opposée: il s'agit là au contraire d'effacer, de gommer, d'éliminer tout ce qui pourrait laisser deviner que le texte est une traduction. Le texte doit pouvoir être lu comme s'il avait été rédigé directement dans la langue cible (Halmöy 2000: 47).

Primero, para que sea más fácil comprender los ejemplos que vamos a dar de cómo han sido traducidos, daremos uno pequeño resumen del uso de los pronombres de tratamiento en España durante la época de Cervantes y también de su uso en sueco desde el siglo XIX hasta hoy.

## 2 El uso de los pronombres de tratamiento en españa durante el Siglo de Oro

El español peninsular durante el Siglo de Oro era una lengua muy rica en fórmulas de tratamiento. Sin embargo, aquí analizaremos solamente el uso de *tú*, *vos* y *vosotros/as*. El *tú* era el pronombre de tratamiento más informal. Según Alvar (1987: 130–131), el *tú* era usado con los niños pero también era "aplicado a gentes de poca edad o baja condición". Después, había el *vos* que era un poco más formal. Alvar dice que el *vos* era "Fórmula respetuosa incluso en el seno familiar" y continúa diciendo que se trataba también de *vos* a las personas que "no alcanzaban cierta consideración social" como por ejemplo criados y aldeanos.

Alvar a su vez cita a otro investigador, Tejada<sup>1</sup>, que dice que se usaba el *vos* "para hablar con súbditos, vasallos, criados o inferiores" mientras que se trataba de *tú* "a la amada, a los hijos y niños, a los criados de poca estima y a los pícaros". Fernández Ramírez (1986: 87) añade que el *vos* era también muchas veces usado entre amigos. En plural, el equivalente tanto de *tú* como

<sup>1</sup> Sin dar ninguna referencia bibliográfica

de *vos* era *vosotros/as*.

También, un fenómeno que existía durante el Siglo de Oro y del cual hay un montón de ejemplos en el Quijote es el hecho de que muchas veces los interlocutores podían de repente pasar del *tú* al *vos* y viceversa. Muchas veces, estos cambios se producían cuando cambiaba el estado de ánimo del hablante.

### 3 El uso de los pronombres de tratamiento en sueco desde el siglo XIX hasta el siglo XXI

En sueco durante el siglo XIX el *du* (acusativo, dativo y reflexivo: *dig*; posesivo: *din/ditt/dina*) era el pronombre de tratamiento más informal. Era, según fuentes citadas por Ahlgren (1978: 59) la fórmula de tratamiento de confianza usada dentro de la familia hacia miembros de la misma edad o más jóvenes que el hablante, igual que entre amigos, pero usado hacia un inferior el *du* podía también tener un valor despectivo.

Como tratamiento más formal del singular se usaba el *Ni* (acusativo, dativo, reflexivo y posesivo singular: *er/eder*; posesivo plural: *era/edra*) que además era tanto tratamiento informal como tratamiento formal del plural<sup>2</sup>. Sin embargo, durante el siglo XIX se usaba todavía paralelamente con el *Ni* la forma antigua *I*. Según ciertas fuentes contemporáneas citadas por Bergman (1993: 112) y Wessén (1995: 219), el *Ni* y el *I* eran sinónimos mientras que según otras citadas por Ahlgren (1978: 55), el *Ni* era reservado al singular mientras que el *I* solamente era usado en plural, una regla que siguen los traductores del siglo XIX de nuestro corpus en la mayoría de los casos.

Sin embargo, otras fuentes más (Ahlgren 1978: 66–67, 74; Nordman 1918: 66–67) sostienen que el *Ni* era siempre usado en la lengua hablada, en todo caso en la lengua estándar, mientras que en ciertos dialectos se usaba el *I* tanto en singular como en plural aún, según Ahlgren, hasta finales del siglo XX. El *I* era usado en plural, según estos investigadores, solamente en la len-

---

<sup>2</sup> Aquí escribimos siempre el *Ni* con mayúscula. Sin embargo, en realidad, solamente cuando este pronombre es usado como tratamiento formal tanto del singular como del plural se escribe con mayúscula, mientras que cuando es usado como tratamiento informal del plural se escribe con minúscula.

gua escrita y dicen que se puede encontrar en textos muy formales también del siglo XX.

En el sueco de hoy, la terminación del verbo no varía según el sujeto de la oración como lo hace en español. Durante el siglo XIX, sin embargo, en el presente del indicativo y en el imperativo, la terminación de la segunda persona del singular era diferente de la terminación de la segunda persona del plural. En cuanto a las formas verbales usadas junto con el *I/Ni* el uso ha variado mucho durante los siglos. Sin embargo, según Nordman (1918: 68) durante el siglo XIX se había generalizado el uso de las formas verbales de la segunda persona del plural con la terminación *-n* junto con el *I* y las formas verbales del singular junto con el *Ni*, una regla que siguen los traductores de nuestro corpus en la mayoría de los casos pero hay excepciones.

Sin embargo, varios investigadores (Ahlgren 1978: 36–42, 55–56, 60–65; Bergman 1993: 112; Hultman 2003: 101; Wessén 1995: 219) explican que durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, el *I/Ni* era considerado como descortés en todo caso en singular. Se lo usaba sobre todo hacia personas pertenecientes a clases sociales más bajas que el hablante. Ahlgren añade sin embargo que el *Ni/I* era aceptado en textos literarios. Wessén (1968: 53) explica que el hecho de que el *I/Ni* durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX para mucha gente era considerado como descortés hacía que el sueco careciera de pronombre de tratamiento formal y, por consiguiente, se empezaba cada vez más a usar como tratamiento formal el título o el nombre propio de su interlocutor.

También, según fuentes citadas por Bergman (1993: 112) y Wessén (1995: 219) se podía usar los pronombres *han/hon 'él/ella'* como pronombres de tratamiento. Era, según ellos, más cortés que *Ni/I* y menos familiar que *du*. Sin embargo, según Ahlgren (1978: 55–58) también *han/hon* era para muchas personas considerado como un tratamiento descortés.

Hay investigadores (Ahlgren 1978: 41–42; Hultman 2003: 102) que señalan que en el sueco del siglo XIX existía el mismo fenómeno que en el español del siglo XVII, i.e. que el pronombre de tratamiento podía cambiar cuando cambiaba el estado de ánimo del hablante. Sin embargo, a diferencias del español del siglo XVII, donde un cambio de estado de ánimo podía provocar tanto un cambio de un pronombre de tratamiento informal a un pronombre de tratamiento más formal, así como un cambio de un pronombre de trata-

miento formal a un pronombre de tratamiento informal, los investigadores suecos hablan solamente de la posibilidad de cambios del *du* al *Ni*.

Hace aproximadamente 40 años, a finales de los años 60, el uso del *du*, según la academia sueca (1999: 119) empezaba a extenderse cada vez más. Se empezaba a utilizar el *du* recíproco y el nombre de pila independientemente tanto del grado de conocimiento como de la clase social de los interlocutores. A mediados de los años 80, sin embargo, se empezaba de nuevo a utilizar el *Ni* formal. La academia sueca dice que son sobre todo jóvenes dentro del sector servicio quienes lo usan hacia sus clientes mayores como signo de respeto. En cambio, el *I* no se usa hoy. Tampoco existe en el sueco de hoy el fenómeno de cambios temporales de pronombres de tratamiento debidos a cambios de estado de ánimo del hablante.

## 4 La traducción de los pronombres de tratamiento

### 4.1 Tú

En cuanto al *tú*, está casi siempre traducido con *du* por los tres traductores, algo que nos parece lógico ya que, primero, como hemos constatado antes, en cuanto al uso de *du* en el sueco del siglo XXI cuando fue publicada la traducción más reciente, el *du* recíproco es casi el único pronombre de tratamiento usado independientemente del contexto. Además, el uso del *du* en sueco durante el siglo XIX, cuando fueron publicadas las dos primeras traducciones, era muy parecido al uso del *tú* en España durante el siglo XVII, i.e. se usaba entre amigos y dentro de la familia, en todo caso entre miembros de la misma generación o por miembros mayores hacia miembros más jóvenes, pero también podía tener un valor despectivo usado hacia una persona perteneciente a una clase social más baja que el hablante como por ejemplo un criado. Veamos un ejemplo de cada tipo. En el primero, Don Quijote habla a Sancho, i.e. un amo habla a su criado:

- 1a. ”pero *estáme* atento y *mira* que *te* quiero dar cuenta de los caballeros más principales que en estos dos ejércitos vienen y para que mejor los *veas* y *notes* retirémonos a aquel altillo que allí se hace” (Cervantes 1605/2005: 207).

- 1b. ”Men var nu uppmärksam och se noga efter så ska jag uppräknä för *dig* de förnämsta Riddare som finns i dessa tvenne krigshärrar, och på det vi bättre må kunna se och urskilja dem skole vi begifva oss upp på höjden där borta” (Stjernstolpe 1818a: 209).
- 1c. ”men var nu uppmärksam och se noga på ty jag vill ge *dig* besked om de förnämste riddare som befinna sig i båda härarna och på det *du* bättre må kunna se och iaktaga dem så låtom oss gå avsides upp på kullen här bredvid” (Lidforss 1892a: 171).
- 1d. ”Men hör på nu så ska jag räkna upp de viktigaste riddarna som är med i de båda härarna. Och för att *du* ska se bättre och lära *dig* så drar vi oss tillbaka till den lilla kullen därborta” (Nordenhök 2002: 131)<sup>3</sup>.

En el segundo, es una madre que habla a su hija i.e. un miembro mayor de la familia habla a un miembro más jóven:

- 2a. ”*Calla* niña,’ dijo la ventera ’que parece que *sabes* mucho de estas cosas y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto” (Cervantes 1605/2005: 406).
- 2b. ”’Tig barn!’ sade värdinnan, ’*du* synes veta mycket om sådana saker; men det passar sig ej för unga flickor att hvarken veta eller tala något derom” (Stjernstolpe 1818b: 194)
- 2c. ”’Tyst barn,’ sade värdinnan. ’*Du* tyckes ha bra reda på sådana här saker och det passar sig inte för flickor att veta och prata så mycket” (Lidforss 1892a: 411).
- 2d. ”’Tyst, flicka,’ sade värdshusvärdinnan, ’*Du* vet visst en hel del om de här sakerna, det passar sig inte för unga flickor att veta och prata för mycket” (Nordenhök 2002: 267).

Hay sin embargo una excepción muy interesante en la traducción de Stjernstolpe. Un ama es en el original tratada de *tú* por su criada. Como ya hemos visto, el *tú* durante el Siglo de Oro era, igual que hoy, el pronombre de tratamiento más informal en español y esto, i.e. de tratar a un superior de *tú*, según la mayoría de las fuentes consultadas por nosotros, no coincide con el uso de este pronombre de tratamiento en español durante la época de Cervantes. Sin embargo, según Keniston (1937: 42), el *tú* podía ser usado por un criado hacia su amo como signo de intimidación. Suponemos entonces que el hecho de que la criada trata a su ama de *tú* podía parecer plausible

<sup>3</sup> En todos los ejemplos, las cursivas son nuestro

para un lector español de aquella época y también para un lector sueco del siglo XXI y Nordenhök ha traducido el *tú* con *du* en este ejemplo también. Sin embargo, por la descripción del uso de *du* en sueco durante el siglo XIX hecha por los investigadores consultados por nosotros comprendemos que el *du* no se usaba en tal contexto durante aquel siglo. Sin embargo, Lidforss en este caso ha empleado *la stratégie de cibliste* ya que ha traducido el *tú* con *du*. Stjernstolpe sin embargo lo ha traducido con *Ni*, algo que es bastante extraño ya que como constatamos antes, el *Ni* había empezado a ser considerado como descortés durante el siglo XIX y por consiguiente, para un lector de aquel siglo tratar a un superior de *Ni* debería parecer tan extraño como tratarle de *du*.

- 3a. ”¿y qué es lo que *quieres* hacer con esta daga? ¿*Quieres* por ventura quitarte la vida o quitarsela a Lotario? Que qualquiera de estas cosas que *quieras* ha de redundar en pérdida de *tu* crédito y fama. Mejor es que *disimules tu* agravio y no *des* lugar a que este mal hombre entre ahora en esta casa y nos halle solas” (Cervantes 1605/2005: 445).
- 3b. ”hvad ärnar *Ni* väl företaga med denna dolk? Är väl *Er* mening att därmed beröfva *Er* sjelf eller Lotario lifvet? Bägge delarne, hvilkendera af dem *Ni* väljer tjena att förspilla *Er* ära samt *Ert* goda namn och rykte. Det är bättre att *Ni* döljer denna förolämpning och icke gifver den elake karlen tillfälle att komma in i huset nu, då vi äro allena” (Stjernstolpe 1818b: 248).
- 3c. ”Hvad vill *du* väl göra med denna dolk? Vill *du* kanske taga lifvet af *dig* eller af Lotario? Vilket dera som helst kommer det att lända till mistning af *ditt* goda namn och rykte. Bättre är att *du* döljer *din* skymf och icke ger denna otäckta karl en anledning att komma in här i huset och träffa oss ensamma” (Lidforss 1892a: 462).
- 3d. ”Vad tänker *du* göra med dolken? Tänker *du* ta livet av *dig* kanske, eller döda Lotario? Båda sakerna kommer att sluta med att *du* förlorar all *din* respekt och heder. *Du* borde hellre dölja skymfen och inte låta den där dåliga människan komma in i huset och finna oss här ensamma” (Nordenhök 2002: 295).

## 4.2 Vosotros

El *vosotros/as* en general ha sido traducido con *I* por Stjernstolpe y Lidforss mientras que Nordenhök lo ha traducido con *ni*, algo que coincide con lo

que dicen la mayoría de los investigadores consultados por nosotros, i.e. que para designar la segunda persona del plural en la lengua escrita se empleaba en general el *I* mientras que hoy en día la única forma usada es el *Ni*. En el ejemplo 4, Don Quijote habla a algunos cabreros:

- 4a. ”De esta orden soy yo, hermanos cabreros [...] que aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes todavía por saber que sin saber *vosotros* esta obligación me *acogistes y regalastes* es razón que con la voluntad a mí posible *os agradezca la vuestra*” (Cervantes 1605/2005: 135).
- 4b. ”Af denna Orden, bröder Getvaktare, är också jag en medlem [...] ty ehuru den naturliga lagen förbinder en hvar till tienstaktighet emot vandrande Riddare skall jag dock alltid påminna mig, huruledes I, utan att känna denna förbindelse, med gästfrihet emottagit mig, och mitt bemödande skall vara, att efter förmåga visa *Er* all vänskap tillbaka” (Stjernstolpe 1818a: 126).
- 4c. ”denna orden tillhör jag, *I* gode getherdar [...] ty ehuru väl enligt naturens lag alla levande äro förpliktade att visa vandrande riddare ära är det dock billigt efter det jag vet att *I* utan att känna denna förbindelse undfågnat och plågat mig att jag med all vänlighet som för mig är möjlig tackar för den *I* betett mig” (Lidforss 1892a: 94).
- 4d. ”Denna orden tillhör jag, mina vänner getherdar [...] För trots att var levande själ är skyldig att bistå en vandrande riddare, så vet jag gott att *ni* gästfritt har tagit emot mig utan att känna till den skyldigheten, och därför tackar jag *er* av hela mitt hjärta” (Nordenhök 2002: 84).

Sin embargo, respecto a cómo Nordenhök y Stjernstolpe han traducido el *vosotros*, hay algunas excepciones interesantes. Si empezamos con Nordenhök constatamos que a veces, Don Quijote, para imitar el estilo de las antiguas novelas de caballerías, emplea un lenguaje arcaico diciendo ciertas palabras con *f* inicial en vez de con *h* inicial como se escribe hoy y como se escribía ya durante el siglo XVII ya que, según Penny (2004: 599), el *f* inicial había sido reemplazado por *h* inicial ya a finales del siglo XV. Cuando hay tal cambio de estilo en el original a veces Nordenhök y a veces Lidforss, al cual volveremos más adelante, trasladan también este cambio de estilo al sueco y esto se ve en la manera en que han traducido las fórmulas de tratamiento. Como ya hemos constatado varias veces el *I* no se usa en el sueco de hoy. Sin embargo, en algunos casos, como en el ejemplo 5, Nordenhök emplea las antiguas formas

verbales de la segunda persona del plural con la terminación *-n* que, como sabemos, son usados solamente con el *I* y no con el *Ni*, en su traducción para que el habla de Don Quijote suene arcaico también en sueco:

- 5a. ”Non *fuyades* cobardes y viles criaturas que un solo caballero es el que os acomete” (Cervantes 1605/2005: 104).
- 5b. ”*Flyn* icke fega stackare! det är en ensam Riddare som anfaller *Er*” (Stjernstolpe 1818a: 95).
- 5c. ”*Flyn* icke fega och eländiga varelser ty det är en ensam riddare som angriper *eder*” (Lidforss 1892a: 64).
- 5d. ”*Flyn* icke, fega missfoster, för en ensam riddares anfall” (Nordenhök 2002: 64).

Podemos constatar también que este cambio de estilo se pierde en las traducciones de Stjernstolpe y Lidforss ya que estas son formas verbales que ellos usan normalmente en sus traducciones.

Stjernstolpe que, como ya dijimos, normalmente traduce el *vosotros* con *I* junto con las formas verbales de la segunda persona del plural, lo traduce algunas veces con *ni* junto con las formas verbales del singular. También ciertos investigadores dicen que en la lengua hablada se usaba durante el siglo XIX el *Ni* también en plural y pensamos que la única explicación posible a que Stjernstolpe haya elegido el *ni* en el ejemplo 6 es que es un cabrero el que habla, i.e. una persona de una clase social muy baja y probablemente analfabeta. Por consiguiente, esto puede ser una manera de dar al lenguaje del cabrero un carácter de lengua hablada. Además, el cabrero se dirige a otros cabreros, i.e. a personas que pertenecen a la misma clase social que él que son sus amigos y esto puede ser otra razón más por la cual Stjernstolpe quiere dar a su habla un carácter informal:

- 6a. ”¿*Sabéis* lo que pasa en el lugar, compañeros?” (Cervantes 1605/2005: 140).
- 6b. ”*Vet Ni* hvad som har hänt i byn, kamrater?” (Stjernstolpe 1818a: 131).

### 4.3 Vos

El *vos* era, como se ha señalado, considerado un poco más formal que el *tú*. Aquí, las traducciones varían más que en cuanto al *tú* y *vosotros*. Vamos a ver



solamente algunos ejemplos. En el diccionario sueco-español de Norstedts, el *vos* está traducido con *du*. Sin embargo, por los tres traductores del Quijote ha sido traducido o con *du* o con *Ni* y en algunos casos, Lidforss lo ha traducido con *I*. El hecho de que haya sido traducido tantas veces con *Ni* puede parecer un poco extraño ya que, como hemos visto, en todo caso durante el siglo XIX el *Ni*, según la mayoría de las fuentes consultadas por nosotros, era considerado como descortés.

El *vos* usado entre amigos ha sido traducido con *Ni* por Stjernstolpe y Lidforss pero con *du* por Nordenhök. Teniendo en cuenta el valor despectivo que tenía el *Ni* durante el siglo XIX es particularmente extraño que los traductores lo usen entre amigos. Sin embargo, como hemos visto también, Ahlgren sostiene que el *Ni* no tenía el mismo valor despectivo en textos literarios y por eso era tal vez aceptable para un lector del siglo XIX que el *Ni* fuese usado entre amigos en una novela. Sin embargo, como hemos visto también el tratamiento entre amigos en sueco durante el siglo XIX en general era *du* como en el sueco de hoy. Entonces en cuanto al tratamiento entre amigos, Nordenhök ha elegido *la stratégie de cibliste* mientras que los demás han elegido *la stratégie de sourcier*. En el ejemplo 7, es Cervantes mismo el que habla con un amigo en el prólogo del libro:

- 7a. ”De aquí nace la sustención y levamiento, amigo, en que me *hallastes* bastante causa para ponerme en ella a que de mí *habéis* oído.’ Oyendo lo cual mi amigo dándose una palmada a la frente y disparando en una carga de risa me dijo: ’Por dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que *os* conozco en el cual siempre *os* he tenido por discreto y prudente en todas *vuestras* acciones pero agora veo que *estáis* tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra” (Cervantes 1605/2005: 13).
- 7b. ”Detta är orsaken till den oro uti hvilken *Ni* fann mig, och jag förmodar att den är giltig.’ Då min vän hörde detta, slog han sig för pannan, brast ut i ett gapskratt, och ropade: ’så sannt jag lefver drages jag icke nu utur en villfarelse, uti hvilken jag ända hittills varit; så länge jag känt *Er*, har jag alltid ansett *Er* för en förständig man; men nu märker jag, att *Ni* är lika så långt derifrån som himlen från jorden” (Stjernstolpe 1818a: 24).
- 7c. ”Häraf kommer den obeslutsamhet och upprörda stämning vari *Ni*, min vän påträffat mig och säkert har den orsak *Ni* nu hört av mig varit tillräcklig att försätta mig däri.’ När min vän hörde detta slog han sig med

flata handen för pannan och utbrast gapskrattande: 'Vid Gud, käre vän, har jag icke nu blivit fullständigt tagen ur en villfarelse i vilken jag levat hela den långa tid jag känt *eder* och varunder jag alltid har ansett *eder* för klok och förständig i alla *edra* handlingar men nu ser jag att *Ni* är så långt från att vara det som himlen är från jorden'" (Lidforss 1892: VII).

- 7d. "'Där, käre vän, har *du* svaret på varför *du* fann mig försänkt i sådana grubblerier och tvivel.' När min vän hörde detta slog han sig för pannan och sade skrattande: - Herregud, bror, nu förstår jag plötsligt en sak som jag inte har förstått på alla år jag har känt *dig* - jag som alltid har sett *dig* som så klok och förständig. Nu ser jag att *du* är lika långt från att vara det som himlen är från jorden'" (Nordenhök 2002: 15).

Hay en la novela un ejemplo de un amo que trata a su criado de *vos* y en este caso, está traducido con *du* por los tres traductores, algo que coincide con lo que dicen las investigaciones presentadas antes, i.e. que en sueco durante el siglo XIX se podía tratar a los criados o de *du* o de *Ni*, igual que, como también hemos constatado, en español se podía tratar o de *tú* o de *vos*. En cuanto al sueco de hoy, el *du* es, como ya sabemos, casi el único pronombre de tratamiento usado y, por consiguiente, el *du* de Nordenhök también es conforme al uso de hoy:

- 8a. "'Venid acá hijo mío que *os* quiero pagar lo que *os* debo. [...] pero por lo mucho que *os* quiero acrecentar la deuda por acrecentar la paga'" (Cervantes 1605/2005: 71).
- 8b. "'Kom hit till mig, min son, jag vill betala *dig* hvad *du* har att fordra [...] och jag,' fortfor bonden, 'svär tillika, att alldenstund jag har *dig* så kär, så vill jag också föröka min skuld för, att sedan kunna öka betalningen'" (Stjernstolpe 1818a: 64).
- 8c. "'Kom hit min gosse så vill jag betala vad jag är *dig* skyldig. [...] men eftersom jag håller *dig* så kär vill jag föröka skulden för att kunna öka betalningen'" (Lidforss 1892a: 33).
- 8d. "'Kom hit, min gosse, så ska jag betala *dig* vad jag är skyldig. [...] men för att jag tycker så mycket om *dig* ska jag lägga till litet på skulden så att du får mera i bakåndan'" (Nordenhök 2002: pp 43-44).

Sancho Panza, el escudero de Don Quijote, es tratado de *vos* por casi todo el mundo. Este *vos* está traducido con *Ni* por Stjernstolpe y Lidforss y con *du* por Nordenhök. En este caso es probable que se trate de un *Ni* con valor despectivo usado hacia una persona inferior al hablante ya que al leer la

novela uno tiene la impresión de que casi todo el mundo se burla de Sancho Panza. Sin embargo, en el sueco de hoy, en todo caso para los jóvenes el *Ni* ya no tiene este valor despectivo y como acabamos de constatar Nordenhök ha elegido el *du*. Sin embargo, como hemos señalado varias veces también, el *du* es usado por casi todo el mundo en casi todos los contextos y por consiguiente, uno no puede saber cómo Nordenhök entiende el *vos* usado hacia Sancho, i.e. cuando lo ve como un *vos* de solidaridad usado hacia un igual y cuando lo ve como un *vos* despectivo usado hacia un inferior. Sin embargo, en el ejemplo 9, es el duque el que le habla y sin duda alguna él ve a Sancho Panza como un inferior:

- 9a. ”’*Habéisla visto vos encantada*’ preguntó el duque” (Cervantes 1615/2005: 970).
- 9b. ”’*Har Ni set henne förtrollad, Sancho’ frågade hertigen*” (Stjernstolpe 1818c: 350).
- 9c. ”’*Har Ni sett henne förtrollad, Sancho’ frågade hertigen*” (Lidforss 1892b: 360).
- 9d. ”’*Har du också sett henne sedan hon blev förtrollad, Sancho’ frågade hertigen*” (Nordenhök 2002: 648).

Lidforss a veces traduce el *vos* con *I*. A veces lo emplea con las formas verbales del singular y a veces con las de la segunda persona del plural. El *I* junto con las formas verbales del singular es usado por personas de clases sociales bajas hacia iguales. La esposa de Sancho Panza igual que una ventera lo usan hacia sus maridos y Sancho mismo lo usa hacia un labrador. Como constatamos arriba, Ahlgren sostiene que el *I*, en todo caso el *I* del singular, en el siglo XIX desapareció en la lengua hablada del lenguaje estándar pero que se usaba todavía en ciertos dialectos y también que entre los campesinos el *I* no tenía el mismo valor despectivo que el *Ni*. Por consiguiente, la razón por la cual Lidforss traduce el *vos* con *I* en estos casos es para dar al lenguaje de estas personas un carácter rústico tanto más cuanto que Nordman (1918: 64) en su investigación analizando ejemplos parecidos da la misma explicación que nosotros al uso del *I* junto con las formas verbales del singular. Obviamente, para un lector de hoy y sobre todo para un lector, como nosotros para quien el español no es la lengua materna es muy difícil saber cómo era considerado el lenguaje de los personajes que en la traducción de Lidforss emplean el *I* dialectal para un lector español del siglo XVII, pero no podemos

encontrar nada que difiera el lenguaje de estos personajes del lenguaje de los demás personajes de la novela. Por consiguiente, uno puede preguntarse por qué Lidforss quiere dar este carácter rústico al lenguaje de estos personajes si no es así en el original. Tal vez tenemos aquí otro ejemplo de *stratégie de cibliste* por parte del traductor ya que tal vez esto es el habla que se espera un lector sueco del siglo XIX en una novela por parte de la gente del campo aunque obviamente, aquí también solamente podemos especular ya que para nosotros, un lector del siglo XXI, es muy difícil saber con seguridad cómo era considerado el estilo de Lidforss para un lector de aquel siglo. Sin embargo, según los investigadores consultados por nosotros, durante el siglo XIX, el pronombre de tratamiento usado dentro de la familia era el *du* y por consiguiente, si Lidforss hubiera querido aplicar *la stratégie de cibliste* lo más lógico en estos casos habría sido traducir el *vos*, en todo caso el *vos* usado por las mujeres hacia sus maridos, con *du* en vez de con *I*. En el ejemplo 10 que hemos elegido para ilustrar este fenómeno es una ventera que habla a su marido:

- 10a. "Y yo ni más ni menos,' dijo la ventera 'Porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que *vos estáis* escuchando leer *estáis* tan embobado que no *os acordáis* de reñir por entonces'" (Cervantes 1605/2005: 405).
- 10c. "Och jag likadant,' sade värdinnan, 'för jag har aldrig en lugn stund i mitt hus annat när *I lyss* på när någon läser och då *är I* så införlivad i det så att *I* för tillfället inte *kommer* ihåg att träta'" (Lidforss 1892a: 410).

En el ejemplo 11 también, el *vos* ha sido traducido con *I* por Lidforss pero esta vez es usado junto con las formas verbales del plural aunque el *I* esta vez también es usado en singular. Según Nordman, anteriormente, durante los siglos XVII y XVIII las formas verbales del plural podían ser usadas junto con el *I* aún cuando este pronombre era usado en singular. Sin embargo, como ya constatamos, durante el siglo XIX, las formas verbales del plural eran solamente usadas junto con el *I* cuando este pronombre era usado en plural y Lidforss explica en una nota a pie de página que la razón por la cual a veces las usa en singular es para dar al lenguaje de los personajes el mismo carácter arcaico que tiene en el original ya que lo hace solamente cuando Cervantes en el original imita el lenguaje de las novelas de caballerías. Como vemos en el ejemplo 11 tenemos el mismo fenómeno que en el ejemplo 5, i.e. ciertas palabras están escritas con *f* inicial en vez de con *h* inicial. Como vemos, en

el ejemplo 5, Don Quijote se dirige a varias personas y entonces es solamente Nordenhök quien ha trasladado su estilo arcaico al sueco, mientras que en el ejemplo 11 cuando es Lidforss que lo hace se dirige a una sola persona. En la novela hay varios ejemplos de esto, i.e. que Lidforss traslada el estilo arcaico de Cervantes al sueco en singular y que Nordenhök lo hace en plural.

- 11a. ”O princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón. Mucho agravio me *habedes fecho* en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la *vuestra fermosura*. Plégaos, señora de membraros de este *vuestro* sujeto corazón que tantas cuitas por *vuestro* amor padece” (Cervantes 1605/2005: 51).
- 11b. ”Ack prinsessa Dulcinea, detta fångna hjärtas härskarinna! stor hjärtesorg *hafven I* beredt mig genom att afskeda och afvisa mig med det stränga åläggandet att icke te mig inför *eder* dägelighet. Må det tackas *eder*, o min härskarinna! att minna *eder* på detta *eder* så underdåniga hjärta som för *eder* skull lider sådana kval” (Lidforss 1892a: 13).

#### 4.4 Alternancias entre tú y vos

Como ya señalamos antes, hay en el Quijote varios ejemplos de cambios temporales de pronombre de tratamiento que se deben a cambios de estado de ánimo. En cuanto a las alternancias entre *tú* y *vos*, en la novela son más frecuentes los cambios del *tú* al *vos* pero hay también algunos pocos ejemplos de cambios de este tipo del *vos* al *tú*. Como sabemos, este fenómeno no existe en el sueco de hoy y Nordenhök en estos casos siempre ha aplicado *la stratégie de cibliste* ya que no cambia nunca. En general, cuando hay un cambio repentino de este tipo del *tú* al *vos*, como en el ejemplo 12, hay también un cambio en la traducción de Lidforss mientras que Stjernstolpe no cambia:

- 12a. ”Don Quijote que tales blasfemias oyó decir contra su señora Dulcinea no lo pudo sufrir [...] ’*Pensáis*’ le dijo a cabo de rato ’villano ruin que ha de haber lugar siempre para ponerme la mano en la orcajadura y que todo ha de ser errar *vos* y perdonaros yo pues no lo *penséis*, bellaco descomulgado que sin duda lo *estás* pues *has* puesto lengua en la sin par Dulcinea” (Cervantes 1605/2005: 386).
- 12b. ”Då Don Quixote hörde sådana smädelser uttalas emot sin herrskarinna Dulcinea, kunde han omöjligt fördraga det [...] ’Tänker *du* väl’ ropade riddaren slutligen ’*du* grofva bondlurk, att jag beständigt, med händerna

i korss, skall höra på *dig*? att *du* alltid ska få förolämpa mig och jag endast förlåta det? Men jag ska lära *dig* tänka annat, *din* bannlysta skurk; ty bannlyst är *du* ostridigt från denna stund sedan *din* tunga vågat smäda den oförlikneliga Dulcinea” (Stjernstolpe 1818b: 168).

- 12c. ”När Don Quijote hörde sådana händelser mot sin härskarinna Dulcinea, kunde han ej tåla det [...] ’Tror *ni*, eländige lurk’ sade han efter en stund, ’att det alltid ska gå så till att jag sticker händerna i byxfickorna, och att här aldrig skall vara annat än att *ni* syndar och jag förlåter? Men det ska *ni* ej inbilla *er*, fördömda kanalje, ty fördömd är *du* säkert efter *du* talat illa om den oförlikneliga Dulcinea” (Lidforss 1892a: 385).
- 12d. ”När Don Quijote hörde detta hädiska tal riktat mot sitt hjärtas dam Dulcinea kunde han inte bärga sig [...] ’*Du* tror alltså *din* bondlurk’ sade han till Sancho ’att *du* kan sparka mig i veka livet hur som helst och sen säga förlåt och jag förlåter *dig*. Där tror *du* fel *din* fördömda kanalje och fördömd det blev *du* när *du* tog den oförlikneliga Dulcineas namn i *din* mun” (Nordenhök 2002: 255).

Teniendo en cuenta que tanto Ahlgren como Nordman constatan que este fenómeno existía en sueco durante el siglo XIX es muy sorprendente que Stjernstolpe no cambie y que Lidforss se sienta obligado a explicar en una nota a pie de página la razón por la cual hay un cambio. Entonces, uno puede preguntarse si las observaciones de estos investigadores son correctas. Sin embargo, hay también ejemplos de este tipo de cambios temporales del *tú* al *vos* donde tampoco Lidforss cambia pero no tenemos ninguna explicación a por qué a veces cambia y a veces no. Además, hay una excepción donde Stjernstolpe también cambia. Una vez, cuando Don Quijote habla a Sancho Panza, en el original pasa del *tú* al *vos*, pero en la versión de Stjernstolpe pasa del *du* al *han*:

- 13a. ”*Venid* acá, señor alegre. Pareceos a *vos* que si como estos fueran mazos de batán fueran otra peligrosa aventura no había yo mostrado el ánimo que convenía para emprenderla y acaballa” (Cervantes 1605/2005: 240).
- 13b. ”’Tror *han* då icke, min muntre Herr Sancho, att om detta i stället för ett stampverk varit ett vådligt äfventyr, jag skolat visa mig äga tillräckligt mod för att möta det” (Stjernstolpe 1818a: 248).

Como sabemos, según ciertos investigadores citados por Ahlgren, los pronombres *han/hon*, cuando eran usados como fórmulas de tratamiento, te-

nían, igual que *Ni*, un valor despectivo. Por consiguiente, es posible que para un lector sueco del siglo XIX un cambio del *du* al *han* también era un signo de enojo aunque ninguno de los investigadores consultados por nosotros lo confirma. Sin embargo, tampoco en este caso sabemos por qué Stjernstolpe ha cambiado de pronombre precisamente en este caso y no en los demás casos.

Sin embargo, cuando en el original hay un cambio del *vos* al *tú* tanto Stjernstolpe como Lidforss cambian del *du* al *Ni* y un fenómeno muy interesante que hemos encontrado en las traducciones de Stjernstolpe y Nordenhök es que a veces hay cambios en las traducciones que no se encuentran en el original. Estos cambios son siempre del *Ni* al *du* y como en cuanto a los cambios del original, ocurren cuando el hablante se enfada. Ilustramos esto con el ejemplo 14:

- 14a. ”Qué es lo que *mandáis*, hermano? [...] *andad*, hermano mucho de enhoramala para *vos* y para quien acá *os* trujo y *tened* cuenta con *vuestro* jumento que las dueñas de esta casa no estamos acostumbradas a semejantes haciendas. [...] Hermano, si *sois* juglar’ replicó la dueña ‘*guardad vuestras* gracias para donde lo parezcan y si *os* paguen para que de mí no *podréis* llevar sino una higa.’ ‘Aún bien’ respondió Sancho ‘que será bien madura pues no perderá vuesa merced la quínola de sus años por punto menos.’ ‘Hijo de puta’ dijo la dueña toda ya encendida en cólera. ‘Si soy vieja o no a dios daré la cuenta que no a *vos*, bellaco harto de ajos’” (Cervantes 1615/2005: 962–963).
- 14b. ”Hvad vill *Ni*, min vän? [...] Gå *Er* väg, min vän; jag önskar allt ondt både öfver *Er* och den som skaffat *Er* hit; se själf om *Er* åsna; ty Damerna här i slottet äro icke vanda vid sådana göromål. [...] Hör, min vän’ inföll Damen ’om *Ni* är en Harlekin, så spara *Ert* skämt åt dem som finna välbehag däruti och betala *Er* för besväret; ty af mig får *Ni* derföre intet annat än ett fikon vid örat.’ ‘Det lärer också vara väl moget’ svarade Sancho ’ty *Ers* Nåd skulle ej förlora ett enda spel i Jass, om hennes år finge räknas såsom Points.’ ‘*Din* gemena skurk!’ ropade Damen högst förtörnad; ’om jag är gammal eller icke, derföre behöfver jag blott göra räkenskap för Gud, men ej för *dig*, *du* spetsbof och grofva lymmel’” (Stjernstolpe 1818c: 340–341).
- 14c. ”Hvad önskar *Ni* käre vän? [...] Gå, käre vän, gå för sjutton i våld, både *ni* och den som fört *er* hit! gå *ni* själf och sköt om *er* åsna; vi kammarfruar här i huset äro ej vana vid dylika sysslor. [...] Min gode man’ svarade kammarfrun ’om *ni* är en gycklare, så spar på *era* kvickheter till tillfällen där

de taga sig ut som sådana och *ni* kan få betaldt för dem; af mig kan *ni* inte få något annat än en lång näsa.' 'Det tror jag det, att den är lång' svarade Sancho för den har nog haft tid på sig och inte tappar *ni* på kortspel om *ni* får räkna prickar för år. 'Å hut!' ropade kammarfrun i högsta förbittring. 'Om jag är gammal eller ej därför har jag att göra upp min räkning med Himlen men inte med *er, ni* lymmel, *ni* hvitlöksätare'" (Lidforss 1892b: pp. 351–352).

- 14d. "'Vad är det *Ni* önskar, min vän? [...] Gå *du* själv och ta hand om *din* åsna och fan ta både *dig* och honom som tog hit *dig* för vi kammarfruar är inte gjorda för sådana sysslor. [...] *Du* är visst en riktig spefågel *du*' sade kammarfrun. Behåll *dina* lustigheter för sådana som betalar bättre för dem för hos mig får *du* inga fördelar.' "fördelar eller bakdelar' svarade Sancho 'Det kan kvitta mig lika så gamla som vissa är.' '*Din* lilla bondläpp' sade kammarfrun som hade blivit röd av ilska. 'Om jag är gammal eller inte angår bara himlen och inte *dig din* vitlöksstinkande lymmel'" (Nordenhök 2002: 644).

Como hemos dicho, los investigadores consultados por nosotros dicen que durante el siglo XIX existía el fenómeno de cambios del *du* al *Ni* pero en cuanto a aquel siglo, ninguno de ellos menciona la posibilidad de cambios del *Ni* al *du*. Sin embargo, como ya hemos visto, Stjernstolpe que no cambia nunca cuando en el original hay un cambio del *tú* al *vos* cambia del *Ni* al *du* cuando en el original hay un cambio del *vos* al *tú* y además, como acabamos de constatar, aún cambia del *Ni* al *du* cuando hay un cambio de estado de ánimo que no provoca ningún cambio en el original. Esto es muy interesante ya que contradice por completo lo que dicen los investigadores consultados por nosotros sobre los cambios de pronombre de tratamiento durante el siglo XIX. Al estudiar la traducción de Stjernstolpe uno puede llegar a la conclusión que, contrariamente a lo que dicen los investigadores citados arriba, un cambio de estado de ánimo puede provocar un cambio del *Ni* al *du* pero no lo contrario. La razón por la cual Nordenhök que no cambia nunca cuando hay un cambio de este tipo en el original también cambia en estos casos sigue siendo un enigma ya que, como sabemos, no se trata ni de *stratégie de sourcier* ni de *stratégie de cibliste*.



## 5 Conclusiones

En cuanto a la traducción al sueco de los pronombres de tratamiento *tú*, *vos*, y *vosotros*, podemos constatar primero que el uso del *tú* en el español peninsular durante el siglo XVII era más o menos idéntico al uso del *du* en el sueco tanto del siglo XIX como del sueco de hoy. Por consiguiente, los traductores han podido traducir el *tú* literalmente con *du* sin tener que elegir entre *stratégie de sourcier* y *stratégie de cibliste* y cuando el *tú* está traducido de otra manera, el motivo debe ser otro que adaptar el texto a la lengua meta. En cuanto a la traducción del *vos*, Lidfors en varios casos ha aplicado *la stratégie de cibliste* ya que la manera en que traduce este pronombre muchas veces depende de la clase social del hablante. Además, Lidfors al traducir el *vos* aplica *la stratégie de cibliste* en los casos donde Cervantes emplea el lenguaje de las novelas de caballerías. Sin embargo, tanto él como Stjernstolpe aplican *la stratégie de sourcier* en cuanto al *vos* usado entre amigos. En cuanto al *vosotros*, son sobre todo Stjernstolpe y Nordenhök que aplican *la stratégie de cibliste*. Para el primero parece que la clase social de los hablantes influye la manera en que ha traducido el *vosotros* y el segundo aplica *la stratégie de cibliste* al traducir el *vosotros* en los casos donde cambia el lenguaje de Cervantes. Finalmente, en cuanto a las alternaciones entre *tú* y *vos*, tal como hemos señalado, es difícil saber qué estrategia han aplicado los traductores. Sin embargo, sabemos con seguridad que Nordenhök ha aplicado *la stratégie de cibliste* en todos estos casos. Si partimos del hecho de que las observaciones de Ahlgren y Nordman son correctas en cuanto a los cambios del *tú* al *vos*, Lidfors al traducirlos literalmente no ha tenido que elegir estrategia ya que las costumbres respecto a los cambios de un pronombre de tratamiento informal a un pronombre de tratamiento formal eran las mismas en el sueco del siglo XIX que en el español peninsular del Siglo de Oro mientras que el motivo de Stjernstolpe para no cambiar tiene que ser otro que adaptar el texto a los lectores suecos. En cuanto a los cambios del *vos* al *tú*, Lidfors ha aplicado *la stratégie de sourcier*, mientras que Stjernstolpe a su vez ha elegido la estrategia contraria.

## Bibliografía

- Ahlgren, Perry (1978). *Tilltalsordet ni – dess semantik och användning i historiskt perspektiv*. Uppsala: Acta universitatis Uppsaliensis studia philologiae Scandinavicae.
- Alvar, Manuel (1987). *Morfología histórica del español*. Gredos.
- Bergman, Gösta (1993). *Kortfattad svensk språkhistoria*. Prisma.
- Cervantes Saavedra Miguel de (1892a). *Den sinnrike junkern Don Quijote af la Mancha* del 1. Fahlcrantz & Co. [Traducción del español de Edvard Lidforss.]
- Cervantes Saavedra Miguel de (1892b). *Den sinnrike junkern Don Quijote af la Mancha* del 2. Fahlcranz & Co. [Traducción del español de Edvard Lidforss.]
- Cervantes Saavedra Miguel de (2002). *Den snillrike riddaren Don Quijote av la Mancha*. Symposion. [Traducción del español de Jens Nordenhök.]
- Cervantes Saavedra Miguel de (1818a). *Den Tappre och Snillrike Riddaren Don Quixote af Mancha lefverne och bedrifter första delen*. Henrik A. Nordström. [Traducción del español de J. M. Stjernstolpe].
- Cervantes Saavedra Miguel de (1818b). *Den Tappre och Snillrike Riddaren Don Quixote af Mancha lefverne och bedrifter andra delen*. Henrik A. Nordström. [Traducción del español de J. M. Stjernstolpe].
- Cervantes Saavedra Miguel de (1818c). *Den Tappre och Snillrike Riddaren Don Quixote af Mancha lefverne och bedrifter tredje delen*. Henrik A. Nordström. [Traducción del español de J. M. Stjernstolpe].
- Cervantes Saavedra Miguel de (1605–1615/2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Instituto Cervantes.
- Fernández Ramírez, Salvador (1986). *Gramática española 4 el verbo y la oración*. Madrid: Arco Libros.
- Halmöy, Odile (2000). "Les pronoms d'adresse de la seconde personne du singulier en norvégien et en français: coup d'oeil sur différentes stratégies de traduction", *Översättning och språkkontrast i nordiskt-franskt perspektiv – föredrag och presentationer från en nordisk forskarkurs*, 41–60, Red. Olof Eriksson, Växjö: Växjö universitet.
- Hultman, Tor G. (2003). *Svenska akademins språklära*. Stockholm: Norstedts.
- Keniston, Hayward (1937). *The syntax of castilian prose – the 16.th century*. University of Chicago.

- 
- Nordman, Ann-Mari (1918). "Tilltalskicket i svenskan", *studier i nordisk filologi IX*, 1–105, Red. Hugo Pipping: Helsingfors.
- Norstedts svensk-spanska ordbok* (1993). Norstedts.
- Penny, Ralph (2004). "Evolución lingüística en la baja edad media – evoluciones en el plano fónico", *História de la lengua española*, 593–613, Red. Rafael Cano, Ariel.
- Svenska akademins grammatik* (1999). Stockholm: Norstedts.
- Wessén, Elias (1995). *Svensk språkhistoria 1 ljudlära och ordböjningslära*. Edsbruk: Akademitryck AB.
- Wessén, Elias (1968). *Vårt svenska språk*. Stockholm: Almqvist & Wiksell AB.

# De l'emploi des connecteurs *en effet, effectivement, en fait, de fait*, dans différentes situations de discours: observations structurales, discursives et interactionnelles

Hugues Engel, Mats Forsgren et Françoise Sullet-Nylander  
Université de Stockholm  
hugues.engel@frait.a.su.se, mats.forsgren@frait.a.su.se,  
francoise.sullet-nylander@frait.a.su.se

## 1 Introduction

La diversité des appellations désignant les connecteurs – «marqueurs discursifs ou de structuration», «adverbes connecteurs», «particules discursives ou énonciatives», «ponctuants», «charnières» ou encore «petits mots» – témoigne de l'importance qu'accordent les études linguistiques à ces formes pour la description et l'interprétation des discours, mais aussi de la difficulté à cerner avec précision leurs valeurs sémantiques et leurs fonctions discursives.

La recherche contemporaine sur les connecteurs a le plus souvent porté sur des exemples construits par les linguistes ou bien uniquement sur des corpus écrits. De ce fait, les études consacrées à *en effet, effectivement, en fait, de fait* – connecteurs étymologiquement proches –, sur lesquels portera plus particulièrement ce travail, ne prennent que rarement en compte des facteurs comme le genre discursif, le registre, l'interaction ou les préférences individuelles des locuteurs. Notre première hypothèse est que ces facteurs sont pourtant essentiels pour la description de l'emploi des connecteurs. Mais dans quelle mesure ces différents facteurs jouent-ils sur la distribution et les fonctions de ces formes ? Est-il possible de repérer – deuxième hypothèse –, dans tel ou tel genre ou registre, une extension de l'emploi de tel ou

tel connecteur, par rapport aux descriptions de nos prédécesseurs ? Nous pensons par exemple à *en fait*, dont la description consacrée (voir plus loin) ne nous semble pas correspondre entièrement à l'état actuel de la langue, eu égard aux variations en genre et en registre.

Pour répondre à ces questions, nous analyserons un corpus se composant d'exemples tirés de différentes situations de discours relevant aussi bien de l'oral que de l'écrit: des conversations à bâtons rompus, des interviews et des débats télévisés, des *talk shows*, des extraits de journaux télévisés, un corpus journalistique écrit, mais aussi des textes issus de la base textuelle *Frantext* (80 % d'œuvres littéraires et 20 % d'œuvres scientifiques ou techniques). L'analyse de la distribution et du fonctionnement des connecteurs *en effet*, *effectivement*, *en fait*, *de fait*, dans des contextes situationnels variés, ainsi que la prise en compte de la dimension interactionnelle, nous permettront d'étudier les valeurs de chacune de ces unités de manière contrastée et de dégager leurs divergences et similitudes *in situ*.

Avant d'entamer l'analyse de ce corpus, nous procéderons à une synthèse de quelques travaux ayant porté sur les connecteurs en général, et plus particulièrement sur les quatre connecteurs mentionnés ci-dessus. Il s'agit notamment de ceux de Danjou-Flaux (1980) et de Rossari (1992a, 1992b, 1994, 2002 et 2008)<sup>1</sup>.

## 2 Recherches précédentes

### 2.1 Danjou-Flaux (1980)

Dans son article publié dans *Le français moderne*, Danjou-Flaux (1980), travaillant uniquement sur des exemples construits, établit au départ la distinction importante entre «emploi absolu» – lorsque le connecteur constitue à lui seul un énoncé – et «emploi relatif» – lorsque par contre il est partie constituante d'un énoncé. Cette distinction singularise immédiatement *en fait*, qui ne peut constituer à lui seul un énoncé, ce qui est par contre tout à

<sup>1</sup> Signalons également les travaux de Mosegaard Hansen (1998) sur, entre autres, *enfin* et  *finalement* et ceux de de Öman (2008), une étude contrastive (français-suédois) de *en effet* et *en fait*.

fait courant pour *en effet* et *effectivement* :

1. A – Pierre semble déjà parti  
B – En effet / Effectivement / \* En fait (exemple Engel / Forsgren / Sullet-Nylander)

Danjou-Flaux semble vouloir accorder cette possibilité également à *de fait*, encore qu'avec des réserves quant à l'unanimité de cette intuition (voir plus loin).

### 2.1.1 *Emploi «absolu»*

Quant à la fonction discursive de *en effet* et *effectivement* en emploi absolu, Danjou-Flaux leur attribue, à tous les deux, la valeur communicative globale de confirmation – plus forte que celle de la particule affirmative *oui* –, avec les sous-traités «interprétation de A en demande d'assentiment» et «expression d'accord». La différence entre les deux résiderait, pour Danjou-Flaux, dans un engagement plus marqué de la part du locuteur / scripteur avec *effectivement*. Ces valeurs de base se laisseraient ensuite réaliser avec des effets de sens variés : autonomie, ironie, concession, emploi rhétorique, réticence... On observera notamment l'effet particulier d'une réponse en *en effet* / *effectivement* dans des contextes performatifs de genre injonctif :

2. A – Ferme la fenêtre!  
B – Oui / \* Effectivement / \* En effet
3. A – Je te demande de fermer la fenêtre  
B – Oui / ? Effectivement / ? En effet (cf. Danjou-Flaux, 1980: 116–117)

Alors que dans 2 la réponse par *effectivement* / *en effet* semble carrément impossible, la seule interprétation possible d'une réponse par les mêmes connecteurs dans 3B est celle où B confirme qu'il a bien entendu l'énoncé de A, tout en négligeant sa valeur performative d'acte indirect d'injonction : «Oui, j'ai bien entendu ; tu me demandes de fermer la fenêtre» (*id.*, p.117)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> On pourrait considérer en théorie que, si *effectivement* / *en effet* s'employaient dans (2), ils impliqueraient une confirmation d'un élément cognitif implicite de la situation, du genre «Tu as raison, il fait en effet froid dans cette salle !»

## 2.1.2 Emploi «relatif»

### 2.1.2.1 En effet, effectivement, de fait

En ce qui concerne l'emploi dit «relatif», il faut, avec Danjou-Flaux, distinguer entre construction «soudée» – les adverbes ne sont pas isolés du reste de l'énoncé par des pauses – et construction «par juxtaposition» – ils sont isolés du reste de l'énoncé par des pauses. Pour Danjou-Flaux (*id.*, p. 123), *en effet* et *de fait* accepteraient moins facilement la construction «soudée».

En construction «par juxtaposition», *en effet*, *effectivement* et *de fait* pourraient selon Danjou-Flaux occuper des places isolées variées dans l'énoncé, en position frontale, médiane ou finale (ces termes ne sont pas utilisés par Danjou-Flaux). Elle souligne aussi leur fonction discursive fondamentale de «continuation», et non pas d'«ouverture» (Harweg, 1971): n'étant pas ce que Rossari (1992) appellera des «embrayeurs d'intervention», ils sont incapables d'inaugurer un discours, à la différence de *au fait* (Danjou-Flaux) et de *en fait* (Rossari, *ibid.*).

La valeur communicative fondamentale de nos trois connecteurs, *en effet*, *effectivement* et *de fait*, la valeur de **confirmation**, appelle quelques commentaires importants de la part de Danjou-Flaux. D'abord l'effet de sens de «consécution» («la preuve»):

4. A – Jean aime Marie  
B – En effet / Effectivement, il l'invite tous les soirs<sup>3</sup>

En cas de discours rapporté, comme dans les séquences monologiques suivantes :

5. Jean dit qu'il aime Marie ; en effet, il l'invite tous les soirs
6. Jean dit qu'il aime Marie ; effectivement, il l'invite tous les soirs

Il y aurait, selon Danjou-Flaux, une différence communicative entre *en effet* et *effectivement*: alors que dans l'exemple 5, le contenu de la phrase introduite par *en effet* pourrait être attribué aussi bien au locuteur qu'à l'énon-

<sup>3</sup> Avec la nuance signalée plus haut par Danjou-Flaux: avec *effectivement*, le locuteur s'engagerait davantage qu'avec *en effet*.

ciateur *Jean*, dans l'exemple 6, par contre, ce même contenu, introduit par *effectivement*, ne pourrait être attribué qu'au locuteur.

### 2.1.2.2 *En fait*

À la différence des trois autres connecteurs, la valeur communicative fondamentale de *en fait* est, pour Danjou-Flaux, l'**opposition**. L'élément auquel s'oppose *en fait* peut être un énoncé antérieur précis (opposition «explicite») ou quelque chose de non directement repérable dans le co-texte (opposition «implicite»). Marquant dans les deux cas une «rupture» par rapport à ce qui précède (en co-texte linguistique ou en contexte situationnel), *en fait* induirait ainsi plusieurs effets de sens particuliers: réfutation (d'un élément posé ou présupposé), explication – impossible avec *mais*, avec lequel il partage par ailleurs la force réfutative ou rectificative, encore qu'à un degré moindre –, dénonciation, etc. On notera aussi l'impossibilité pour *en fait* de se joindre à un énoncé injonctif :

7. Mais ne te mêle pas à mes affaires, je te prie
8. \* En fait, ne te mêle pas à mes affaires, je te prie (Danjou-Flaux, *id.*, p. 136)

Pour terminer ce parcours de la description effectuée par Danjou-Flaux, signalons que la tendance à remplacer *en fait* par *de fait*, dans certains cas, pourrait, selon elle, être mise sur le compte d'un effet de contamination phonique (*id.*, p. 138).

## 2.2 Rossari (1992a, 1992b, 1994, 2002 et 2008)

### 2.2.1 *En fait, de fait*

Tout en se référant à la description de Danjou-Flaux, Rossari s'en départ en avançant l'hypothèse d'une différence de statut informationnel des contenus introduits par les deux connecteurs, tous les deux étant présentés comme des outils de reformulation: alors que *en fait*, selon Rossari, établirait le point de vue suivant comme un «fait nouveau», *de fait*, lui, présenterait le point de vue suivant comme quelque chose de déjà établi ou de «prévisible». Elle



préfère donc parler, à propos de *en fait*, d'un «écart» et non d'une opposition par rapport au point de vue antécédent (le co-texte gauche du connecteur).

Elle constate aussi que *de fait* est beaucoup plus rare qu'*en fait*, et en plus réfractaire à fonctionner comme «embrayeur d'intervention» (cf. plus haut, sous 2.1.2.1).

### 2.2.2 *Effectivement, en effet*

Étant d'accord avec Danjou-Flaux sur la valeur confirmative des deux connecteurs *effectivement* et *en effet*, Rossari soutient, comme elle, qu'ils ne peuvent avoir comme contexte gauche qu'une assertion («affirmation»), donc ni une question, ni un ordre.

9. A – As-tu des nouvelles de Marie ?

B – ??Effectivement / ??En effet, ça fait quinze jours que je ne l'ai pas vue au bureau

10. A – Va voir Marie !

B – ??Effectivement / ??En effet ça lui fera plaisir (Rossari 2002: 20)

Cependant, on se le rappelle, Danjou-Flaux discute du sens particulier, recherché mais théoriquement possible, d'un tel enchaînement (voir ci-dessus, 2.1.1.), notamment dans le cas d'un acte injonctif / interrogatif indirect.

La différence en termes de **prise en charge** entre les deux connecteurs – uniquement locutorale pour *effectivement*; possible prise en charge par un énonciateur différent du locuteur pour *en effet* –, discutée par Danjou-Flaux (ci-dessus, 2.1.2.1.), est traitée par Rossari sous l'aspect du statut de la proposition antécédente, laquelle sert d'argument du connecteur: attitude prise en charge par une instance distincte du locuteur au moment de l'énonciation, pour *effectivement*; «attitude épistémique prise en charge par le locuteur qui garantit que la proposition n'est pas déjà vraie dans l'état initial», pour *en effet* (Rossari, *id.*, p. 22).

Comme le signale Rossari (2008: 371–372), *en effet* / *effectivement* sont susceptibles de fonctionner de la même manière dans des contextes monologiques, la différence résidant dans le fait que, là, le locuteur confirme un énoncé précédent fourni par lui-même («auto-confirmer»).

### 3 Buts et matériaux

Afin donc de tester les descriptions précédentes sur des attestations authentiques, nous avons procédé à un dépouillement de plusieurs corpus de canaux et de genres différents, matériaux écrits et matériaux oraux, matériaux reflétant aussi bien un registre formel qu'un registre informel. Nous allons ainsi pouvoir d'abord faire des observations concernant la fréquence et la distribution de nos quatre connecteurs, pour ensuite tester les notions et paramètres descriptifs proposés dans les études antérieures, notions comme «emploi absolu» vs «emploi relatif»; «confirmatif» vs «oppositif»; «établi / prévisible» vs «nouveau»; «prise en charge locutorale» vs «prise en charge non-locutorale», «argumentatif («pensée»)» vs «objectif («réel»)», «neutre» vs «engagé», etc.

**Tableau 1: Fréquence relative des connecteurs dans chaque corpus.**

	<i>Frantext</i>	<i>COSTO*</i>	<i>FPM**</i>	<i>corpus Norén***</i>	<i>Total</i>
Nature du matériau	écrit	écrit	oral	oral	
Taille du matériau	inconnue	498 436	74 750	67 400	
En fait	234 (59 %)	38 (23 %)	26 (50 %)	135 (96 %)	433
De fait	9 (2,3 %)	10 (6 %)	0 (0 %)	0 (0 %)	19
Effectivement	46 (11,7 %)	17 (10 %)	17 (32,7 %)	5 (4 %)	85
En effet	107 (27 %)	100 (61 %)	9 (17,3 %)	0 (0 %)	216
Total	396 (100 %)	165 (100 %)	52 (100 %)	140 (100 %)	753

\* Précisons que ces chiffres ne portent que sur la moitié des articles du *Monde* du *COSTO* 2. Pour une description du corpus *COSTO*, voir Engwall & Bartning (1989).

\*\* Pour une description du projet et corpus *FPM*, voir Forsgren (2003).

\*\*\* Voir Norén (1999).

Ces chiffres nous permettent déjà de faire quelques observations quant à l'emploi de nos quatre connecteurs à l'écrit (*Frantext* et *COSTO*) et à l'oral (*FPM* et corpus *Norén*), mais aussi au sein de différents genres discursifs; rappelons que ce type d'observations n'est pas fait par Danjou-Flaux et Rossari, même si elles établissent toutes les deux une différence entre l'emploi en dialogue ou non pour *en effet* / *effectivement* en particulier («absolu»). On le voit, sur l'ensemble du matériau, les deux connecteurs *en effet* et *en fait* sont les plus employés, tandis que *de fait* est absent des corpus oraux et très rare à l'écrit. En ce qui concerne *effectivement*, dont la valeur fondamentale

est, rappelons-le, celle de «confirmation», il est intéressant de noter qu'il est extrêmement rare dans le corpus oral *Norén*, la majorité des occurrences se trouvant dans le corpus *FPM*, notamment dans le journal télévisé (météo) et le débat culturel *Bouillon de Culture* (chez un participant en particulier), deux émissions qui relèvent d'un registre de langue parlée bien plus formel que les conversations «de la vie quotidienne» du corpus *Norén*; les facteurs «genre», «situation interactionnelle» et «registre» sont sans aucun doute ici primordiaux pour la distribution. Nous reviendrons plus loin sur quelques exemples de *effectivement* et, en particulier, sur ses valeurs sémantico-pragmatiques en contexte *interactif*.

La distribution de *en effet* dans nos corpus mérite également un commentaire: Totalement absent du corpus oral *Norén*, *en effet* est surtout fréquent dans le corpus journalistique. Faut-il, ici aussi, invoquer la différence registrale? Ou bien cette distribution est-elle aussi liée à la nature, aux fonctions discursives du connecteur et aux genres discursifs (Kerbrat-Orecchioni & Traverso 2004) susceptibles de l'accueillir? Nous reprendrons quelques exemples d'emploi de *en effet* ci-dessous afin d'essayer d'apporter quelques éléments de réponse.

Les chiffres concernant *en fait*, dont la valeur communicative fondamentale est d'«opposition» (Danjou-Flaux) et/ou d'«écart» (Rossari), sont également d'un certain intérêt. C'est dans le corpus oral spontané (corpus *Norén*) que la fréquence relative de ce connecteur est la plus élevée (96 %)⁴. Pour ce connecteur aussi, il faudra donc chercher du côté des traits discursifs des séquences, dans lesquelles le connecteur s'inscrit, ainsi que du côté diaphasique.

Voyons à présent comment les valeurs et fonctions antérieurement attribuées à nos connecteurs ainsi que les procédés d'interprétation pour les dégager peuvent être nuancées par les données authentiques.

<sup>4</sup> En termes de «cadence moyenne»: 2 pour mille, contre 0,3 pour mille dans *FPM*, 0,07 pour mille dans *COSTO 2*, et au moins 0,1 pour mille (estimation) dans *Frantext*.

## 4 Analyse de quelques exemples empruntés à nos corpus

Nous procéderons à l'analyse des exemples sur le modèle de l'article de Danjou-Flaux (1980), en commençant par ce que cette chercheuse (et Rossari par la suite) appelle l'«emploi absolu» (4.1.) des connecteurs. Nous traiterons ensuite de leur emploi «relatif» (4.2).

### 4.1 Emploi absolu

Par «emploi absolu», Danjou-Flaux (1980: 111) entend le cas où «les locutions sont employées de façon autonome, elles constituent à elles seules un énoncé». L'auteure illustre cet emploi par l'exemple suivant: «*Pierre est déjà parti? – En effet / Effectivement*».

#### 4.1.1 *En fait et de fait*

Comme cela a été indiqué ci-dessus, nous n'avons trouvé que très peu de *de fait* dans l'ensemble de nos corpus et notamment aucun dans les corpus oraux (FPM et corpus *Norén*). De plus, aucun *de fait* des corpus *Frantext* et *COSTO* n'est employé de manière dite «absolue», mais toujours en construction juxtaposée, le plus souvent frontale.

#### 4.1.2 *En effet*

Notons d'emblée qu'il est très rare de trouver, dans nos corpus, des exemples aussi «purs» que ceux construits par Danjou-Flaux et Rossari. Examinons cependant l'énoncé suivant, qui nous fournit un exemple (tiré d'un dialogue d'une œuvre littéraire) de *en effet* en emploi absolu:

11. – C'est beaucoup pour une seule marche.  
– *En effet*.  
– Et alors?  
– Je m'y suis tenu, strictement. Je suis revenu avec un plan très précis  
– Il est où ce plan?  
– Il était dans ma tête; et dans mon cahier de voyage.  
(*Frantext* ; Roubaud, J., *La Bibliothèque de Warburg: version mixte*, p. 39)

Dans de nombreux cas, on peut considérer que le connecteur constitue un énoncé autonome ou quasi-autonome, bien qu'il soit suivi d'un énoncé précisant la position du locuteur par rapport à son interlocuteur. Le connecteur en est séparé par un point-virgule dans l'exemple 12:

12. [...] qu'il faut énoncer l'un après l'autre sans se tromper, tout bonnement et tout simplement dire: Dieu, «Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu, Dieu»?  
 – *En effet*; je n'y avais pas pensé.  
 – D'ailleurs, dans le même ordre d'idée, on pourrait simplifier considérablement le besoin de satisfactions programmatiques plus proches.»  
 (Frantext; Roubaud, J., *La Bibliothèque de Warburg: version mixte*, p. 86)

La fonction première de *en effet* en 12 est bien celle de confirmation et non celle d'introduire une explication / reformulation. Nous verrons plus loin dans l'analyse que l'emploi du connecteur *en effet* à l'écrit, en position frontale en particulier, réalise systématiquement les deux fonctions de confirmation et d'explication / reformulation.

Enfin, examinons un extrait du débat télévisé du 2 mai 2007 entre Nicolas Sarkozy (NS) et Ségolène Royal (SR), qui nous fournit un exemple «authentique» d'un emploi absolu de *en effet*. Ce débat appartient, disons-le, à un genre contraint (Maingueneau 2007) – chaque tour de parole est minuté et les participants sont tenus de respecter une certaine procédure d'intervention fixée depuis des décennies –, et relève d'un registre plutôt formel :

13. NS: Si vous êtes la Présidente de ce qui marche, je veux être le Président qui fasse que ce qui ne marche pas marche, car si c'est pour être la Présidente de ce qui va, il n'y a pas de problème, les gens ne votent pas pour nous, pour que l'on complique ce qui va. Au contraire, ils votent pour que l'on répare ce qui ne va pas. Pour les pôles de compétitivité, qui les a créés?  
 SR: Les entreprises, pas vous. Ne vous le attribuez pas. Ce sont les réseaux de chefs d'entreprise qui, aujourd'hui, n'ont pas les avantages fiscaux que vous aviez promis. Moi, je leur donnerai.  
 NS: La politique moderne, c'est l'honnêteté !  
 SR: *En effet!*  
 NS: Les pôles ont été créés en 2004, à la suite du rapport parlementaire remarquable de Christian Blanc. J'étais Ministre des finances, c'est alors que l'Etat les a créés. Cela ne pouvait pas être les régions, car les pôles sont des

exonérations fiscales et sociales qui ne peuvent pas être décidées par les régions, mais par l'Etat... (www.liberation.fr, 2 mai 2007)

Un *en effet* de confirmation bien sûr, mais, compte tenu de l'intonation (la transcription faite par *Libération* fait suivre le *en effet* d'un point d'exclamation), il dénote aussi une certaine distance de la part de SR vis-à-vis des propos de NS. Nous paraphraserions le *en effet* de SR par: «Oui, c'est vrai, c'est bien que VOUS le disiez.»: l'effet de sens ici est donc celui d'ironie (voir 2.1.1 ci-dessus). Les données situationnelles et le genre du débat (politico-médiatique) sont bien sûr déterminants pour l'interprétation de la réplique de SR.

Pourtant, il nous semble que l'emploi de *effectivement* par SR aurait produit un effet de sens légèrement différent. Il se serait agi, selon nous, d'un *accord* plus *neutre* sur les propos de NS : politique moderne = honnêteté. Avec *en effet*, SR confirme moins le contenu des propos de NS que l'acte d'énonciation lui-même (le fait d'affirmer que politique = honnêteté), ce qui débouche sur une attitude nettement moins neutre et lui permet de laisser en sous-entendu son jugement.

#### 4.1.3 *Effectivement*

Dans son emploi «absolu», *effectivement*, comme *en effet*, peut se substituer à *oui* ou *non* en fonction du type d'énoncé (positif ou négatif) auquel il fait suite. Cependant, comme le signale Danjou-Flaux, il n'y a pas synonymie dans tous les contextes. Selon elle (1980: 114), *effectivement* en emploi absolu implique non seulement que le locuteur accorde son assentiment à ce que dit son interlocuteur, mais, en plus, il affirme qu'il avait une connaissance préalable «autonome» de l'information fournie par son interlocuteur. Il opère donc une certaine distanciation par rapport à l'énoncé auquel il répond.

Dans le corpus *Frantext*, aucune des 46 occurrences de *effectivement* ne peut être catégorisée comme un emploi «absolu». Dans nos corpus oraux, le corpus *FPM* en premier, aucune des 17 occurrences de *effectivement* ne constitue un emploi «absolu». Des 5 occurrences de *effectivement* dans le corpus *Norén* une seule pourrait être considérée comme une réplique quasi-autonome, même s'il ne s'agit pas, formellement, d'un emploi «absolu»:

14. P: parce que t'as juste à raconter ce qu'il ya dans les Mémoires

S: ah ouais *effectivement* c'est plus facile ouais si tu parles moi je préfère quand y a des camemberts des tableaux et des courbes au moins ça prend de la place et puis c'est plus concret (Corpus *Norén*)

## 4.2 Emploi relatif

### 4.2.1 Tendances et préférences

Rappelons que Danjou-Flaux (1980: 111) appelle «emploi relatif» le cas où les locutions (*de fait, en fait, en effet* et *effectivement*) «font partie d'un énoncé». Au sein de cet «emploi relatif», l'auteure distingue d'une part la «construction juxtaposée», dans laquelle les locutions «apparaissent isolées du reste de l'énoncé par des pauses plus ou moins nettes», et d'autre part la «construction soudée», dans laquelle «les locutions ne sont pas isolées du reste de l'énoncé par des pauses».

Comme le souligne Danjou-Flaux (1980), les pauses, et donc la ponctuation à l'écrit, ne sont pas toujours nettes. Cependant, nous avons tenté de quantifier, dans les corpus écrits, les emplois soudés et les emplois juxtaposés, en prenant comme critère, pour la construction juxtaposée, un point, une virgule ou un point-virgule à gauche et à droite du connecteur. Les résultats sont les suivants :

#### En effet

Dans *Frantext*, 58 constructions juxtaposées contre 49 constructions soudées

Dans *COSTO*, 51 constructions juxtaposées contre 49 constructions soudées

#### En fait

Dans *Frantext*, 119 constructions juxtaposées contre 115 constructions soudées

Dans *COSTO*, 22 constructions juxtaposées contre 16 constructions soudées

#### De fait

Dans *Frantext*, 8 constructions juxtaposées contre 1 construction soudée

Dans *COSTO*, 9 constructions juxtaposées contre 1 construction soudée

#### Effectivement

Dans *Frantext*, 6 constructions juxtaposées contre 40 constructions soudées

Dans *COSTO*, 3 constructions juxtaposées contre 14 constructions soudées

Remarquons que *effectivement* montre une nette préférence pour la construction soudée, dans les deux types de corpus écrits, contrairement à *en effet* qui s'emploie presque à égalité dans des constructions juxtaposées et soudées et de même pour *en fait*. En revanche, les rares occurrences de *de fait* s'emploient presque systématiquement en construction juxtaposée et plus particulièrement frontale (constatation qui invalide l'affirmation de Danjou-Flaux, voir plus haut).

À partir d'exemples issus de nos corpus, nous discuterons à présent quelques hypothèses de nos prédécesseuses concernant les valeurs et fonctions des connecteurs à l'étude, mais aussi les contextes sur lesquels ils portent.

#### 4.2.2 Les connecteurs en effet et effectivement

##### Difficulté d'identifier la proposition ou le fragment de texte auquel le connecteur se rapporte

À l'oral comme à l'écrit, la proposition sur laquelle le connecteur s'appuie ne se trouve pas nécessairement dans le contexte immédiat; elle peut se trouver à distance. Dans ce cas, son identification peut être problématique, comme en témoigne l'extrait suivant, issu du magazine sur *Internet nouvelobs.com*:

15. Nicolas Sarkozy "n'a pas pris la mesure et l'ampleur de ce qui s'est passé dimanche", a réagi mardi 18 mars le porte-parole du Parti socialiste Julien Dray après l'annonce du remaniement du gouvernement, deux jours après le second tour des municipales et cantonales, aux résultats très sévères pour la droite. "Il s'agit d'une réorganisation technique", a jugé le député de l'Essonne, qui dénonce des "changements de compétences bizarroïdes" et des "transmissions de portefeuille ubuesques".

"On est dans les artifices. On attendait du président de la République qu'il s'exprime et qu'il tire des conséquences du vote au niveau de sa politique économique et sociale", a conclu Julien Dray.

Remaniement

Au surlendemain de la cuisante défaite de la droite aux municipales, Nicolas Sarkozy a en effet étoffé mardi le gouvernement Fillon, avec notamment la nomination de six nouveaux secrétaires d'Etat. Douze ministres voient leurs attributions modifiées ou élargies. Le président Nicolas Sarkozy avait



par avance indiqué qu'il ne voulait pas chambouler son équipe de ministres dans la foulée de ces scrutins dont il "tiendrait compte" cependant. (<http://tempsreel.nouvelobs.com; 19/3/08>)

Trois interprétations nous semblent possibles:

a) Tout d'abord *en effet* pourrait être interprété comme un connecteur consécutif: le SN *la cuisante défaite* serait présenté comme la cause (acte subordonné thématique) de l'effet «Nicolas Sarkozy a étoffé mardi le gouvernement» (acte directeur rhématique). Dans cette hypothèse, *en effet* aurait un emploi «étymologique».

b) Ensuite, on pourrait faire une lecture «explicative» de cette occurrence de *en effet* selon laquelle le connecteur introduit l'explication de la nature des remaniements ministériels dont il est question à la fois dans l'intertitre «Remaniement», qui précède la phrase où apparaît le connecteur, et dans tout le paragraphe précédant cette même phrase: il est question dans ce paragraphe de «remaniement du gouvernement» en termes généraux et quelque peu énigmatiques: «réorganisation technique», «changements de compétences bizarroïdes» et «transmissions de portefeuille ubuesques». *En effet* permettrait alors d'introduire une proposition précisant la nature du remaniement dont il est question plus haut<sup>5</sup>.

c) Selon une troisième lecture, il s'agit d'un emploi «polyphonique» ou plus exactement «dialogal» du connecteur. En effet, tout le début du texte (avant l'intertitre «remaniement») est constitué de paroles rapportées relativement partisans de Julien Dray. Après cette entrée en matière, le journaliste-locuteur décide de marquer sa propre position. Il continue d'abord dans la même veine avec l'expression «la cuisante défaite», puis, il introduit avec *en effet* une explication qui se veut plus «objective», plus factuelle, à savoir: l'étoffement effectif du gouvernement par la nomination de six nouveaux ministres. Dans cette hypothèse, il y a aussi bien *confirmation* des propos tenus par un autre d'abord qu'*annonce* / *introduction* d'un discours plus explicatif sur le même événement ensuite: à la fois *confirmation* et *explication* /

<sup>5</sup> À noter que Rossari (2008: 373) apporte des exemples authentiques (Internet) où *en effet* pourrait très bien se remplacer par *car*:

(9) Votre conception de la vie en société me plaît. *En effet*, vous la voyez comme la réunion d'êtres qui se sont acceptés et qui ont le droit de protester.

(9') ...*Car* vous la voyez comme la réunion d'êtres qui...

C'est aussi une équivalence proposée par le Petit Robert.

*précision*, avec changement de voix.

En fonction de l'interprétation que l'analyste fait de la portée de *en effet*, les valeurs du connecteur divergent sensiblement. On voit donc l'importance (mais aussi la complexité) de l'étude du fonctionnement de ces connecteurs *in situ* et dans des textes de dimensions variées, car leur portée peut aller bien au-delà de l'énoncé, même complexe, dans lequel ils s'inscrivent. Ainsi, dans la troisième lecture de l'exemple 15, *en effet* fonctionne comme un véritable «articulateur du discours» permettant au journaliste de renforcer la cohérence textuelle de son article.

### ***Effectivement* et *en effet* ne peuvent-ils se greffer sur des questions véhiculées par des phrases interrogatives? (cf. Rossari 2002)**

Rossari (2002: 21) affirme que *effectivement* et *en effet* nécessitent une «assertion à gauche» et qu'il ne peuvent «se greffer» sur des questions. Les deux adverbes peuvent intervenir, dit Rossari, dans des contextes où ils introduisent une information «destinée» à accroître la croyance du lecteur relative à l'affirmation qui précède». À ce sujet, il est intéressant de noter cette occurrence de *en effet* dans le débat Sarkozy-Royal (2 mai 2007):

16. SR: Aujourd'hui, il y a des délinquants sexuels qui sont relâchés parce qu'ils n'ont pas eu les soins en prison, les soins que la loi pourtant prévoit. Donc, je crois que l'urgence dans ce domaine, c'est que les soins soient donnés dans la prison. C'est qu'ensuite ces délinquants ne soient relâchés que lorsque la garantie qu'ils ne peuvent pas recommencer est donnée par le comité d'experts qui doit siéger dans les prisons. Sur les multi-récidivistes, vous avez été quatre ans ministre de l'Intérieur. Pourquoi n'avez-vous pas fait cette loi? Elle est, *en effet*, nécessaire. Mais je pense que ce qui est plus urgent encore, c'est la question de la réponse au premier acte de délinquance. Or, aujourd'hui, il n'y a pas de réponse, vous le savez, au premier acte de délinquance. (www.liberation.fr, 2 mai 2007)

On se doit bien sûr de considérer la question posée par Ségolène Royal comme une question rhétorique n'ayant aucune véritable fonction de demande d'information. Par cette formulation, il s'agit pour elle d'affirmer que Nicolas Sarkozy n'a rien fait dans le domaine du multi-récidivisme. Le *en effet* de sa réponse («Elle est, en effet, nécessaire») prend certes une valeur de confirmation de l'affirmation sous-jacente («il faut faire cette loi»), mais

aussi une valeur d'opposition («Elle est *pourtant* nécessaire») par rapport au fait que NS n'a pas fait cette loi.

***Effectivement*: procédé interactif pour prendre la parole**

Dans l'extrait suivant, issu du corpus *FPM* (journal télévisé), la valeur de confirmation de *effectivement*, si elle reste sémantiquement fondamentale, nous semble en même temps jouer surtout un rôle interactionnel :

17. CM: le temps euh  
 Florence  
 il sera agité à Lens euh  
 comme partout en France hein  
 FK: oui *effectivement* malheureusement  
 c'est du mauvais temps euh  
 Catherine  
 sur l'ensemble du pays  
 personne ne sera gaté  
 sauf peut-être l'extrême-sud x::  
 quelques éclaircies quand même après la pluie  
 d'hier  
 mais avec du vent fort  
 quatre-vingts kilomètres à l'heure  
 (h::) euh on aura aussi  
 quelques éclaircies  
 sur le centre du pays  
 mais avec un risque d'averses  
 (h) et puis au nord  
 alors beaucoup d'agitations *effectivement*  
 avec des averses fortes  
 accompagnés de grêle  
 de coups de tonnerre  
 de fortes rafales de vent  
 entre soixante (h) et quatre-vingts kilomètres  
 à l'heure  
 sur le nord euh des pluies plus continues (Corpus *FPM*)

Dans cet extrait, nous relevons deux occurrences de *effectivement*. La présentatrice du journal ouvre la séquence du journal consacrée à la météo en

adressant à la présentatrice de la météo une demande de confirmation : «le temps euh Florence il sera agité à Lens euh comme partout en France hein». Celle-ci répond en embrayant par «oui effectivement» et confirme les dires de la présentatrice du journal: «malheureusement c'est du mauvais temps euh Catherine sur l'ensemble du pays». Toutefois, la fonction objectivement confirmative de *effectivement* est secondaire : le journal télévisé suit un script (que les deux présentatrices lisent probablement sur des prompteurs). Autrement dit, la présentatrice du journal sait que le temps sera mauvais: elle n'a donc pas besoin que cela lui soit confirmé. *Effectivement* a donc moins une fonction de confirmation qu'interactionnelle: le connecteur est un élément – le pivot – du passage de parole entre les deux présentatrices.

Nous pouvons faire une analyse comparable pour la deuxième occurrence de *effectivement*: la fonction de confirmation est plus faible encore, dans la mesure où la confirmation a déjà été apportée plus haut. Il s'agit de maintenir le lien, l'interaction entre les deux présentatrices. Comme nous l'avons signalé plus haut, *effectivement* est surtout employé dans des émissions d'un genre relativement contraint et très peu dans les conversations quotidiennes (corpus *Norén*). On peut donc proposer qu'au-delà de sa valeur purement interactionnelle, il est aussi la marque d'un genre particulier, à registre relativement formel, l'échange journalistique.

### ***Effectivement* pour marquer que le tour de parole se poursuit**

Dans bon nombre des exemples de nos corpus oraux, les *effectivement* peuvent être interprétés comme ayant une fonction de «remplissage».

18. BP: mais mais ce qui est ce qui est frappant d'ailleurs  
c'est montré dans vos deux ouvrages c'est-à-dire  
que l'île de la Cité c'est la cité euh  
x pouvoir l'administrative (0.2)  
la rive gauche c'est l'université  
la rive droite ce sont les affaires (0.4)  
et au fond est-ce que ça a tellement changé (0.7)  
BV: non (0.2) nullement les transactions commerciales  
c'est toujours la rive droite (0.5)  
BP:oui=  
BV: =eu:h le Quartier latin (0.4) *effectivement* euh

BV: nous avons le les le lieu de l'esprit

BP: m

JF: les éditeurs

BV: (h) x:: (h)

(0.2) et le

JF: qui sont sur la rive gauche

19. BP: on va y revenir

BV: et je crois que: la bonne réponse est *effectivement* (h:)

BP: d'accord

BV: qu'on se sent parisien

Quelques répliques plus loin:

20. BV: eu::h divisé eu::h profondément

cet espace parisien puisque l'on disait encore

sous la Restauration on va passer l'eau

Com: (Bernard Valade rit silencieusement...)

BV: (h:) passer l'eau et *effectivement* à Paris le:... (*Bouillon de culture*, corpus FPM)

Et encore un peu plus loin :

21. BP: oui

BV: euh le Quartier Latin *effectivement* euh

Dans les exemples 19 à 21, *effectivement* permet au locuteur de parler en continu, sans pause, et de montrer son accord / son assentiment avec son interlocuteur. C'est souvent le cas dans les bulletins météorologiques, comme ci-dessus, ou bien dans des émissions «culturelles». On note également une «préférence individuelle», comme BV dans *Bouillon de culture*.

#### 4.2.3 Les connecteurs *en fait* et *de fait*

*De fait* est considéré par Danjou-Flaux comme synonyme de *en effet* et *effectivement*. Nous ne partageons pas tout à fait cette intuition, comme le suggèrent l'exemple (22) suivant, tiré du *COSTO*:

22. Car, à 21h15, les avions, qui avaient essayé en vain de juguler la tête du feu, ont dû interrompre leur rotation, les conditions de vol devenant trop dangereuses. *De fait*, le combat de l'après-midi avait surtout consisté à protéger habitants et habitations. (Corpus COSTO)

Dans l'exemple 22, nous voyons en revanche *de fait* comme plus proche de *en réalité*.

### Écart et reformulation, deux notions problématiques

Pour Rossari (1994: 155), le connecteur *en fait* permet au locuteur de présenter une proposition P comme établissant un fait nouveau, et de présenter son énoncé comme une reformulation d'une proposition antérieure / initiale P°(i). L'emploi de *en fait* s'expliquerait par l'existence d'un écart entre P° et P. Cette notion d'*écart*, centrale dans l'analyse de Rossari, est cependant problématique: faute de critères précis pour juger de l'existence d'un écart, cette notion présente le risque d'être trop floue, et d'avoir, de ce fait, une valeur explicative faible. Pour nous en convaincre, nous allons analyser une série d'exemples où l'existence d'un écart semble discutable. Les trois exemples ci-dessous sont tous issus de forums de discussion sur Internet.

23. j'ai une question; *en fait* pour être institutrice primaire que dois-je faire sachant que j'ai un graduat en droit? comme j'aime bcq les enfants, et surtout les contacts avec ceux ci merci a tous rannia  
<http://www.guidesocial.be/forum/repandre-des-cours-pour-lenseignement-a-plus-de-quatredix-ans-realiste-30556.html>
24. Salut tout le monde,  
j'ai une petite question. *En fait* j'aimerais pouvoir rafraichir une page parent a l'aide d'un bouton qui se trouve dans une autre page qui elle est une popup. Pensez vous que c'est possible? quelles fonctions dois je utilisées?<http://www.toutjavascript.com/forums/index.php?topic=10064&start=0>
25. bonjour j'ai une question *en fait* hier soir j'ai fumé du cannabis mais j'ai seize ans et il ya eu un bruit que le joueur de l'équipe d'hockey fumait donc l'entraîneur va faire un test d'urine ... comment dois je faire pour masquer ça???  
<http://droit-finances.commentcamarche.net/forum/affich-3810567-cannabis-loie-drogues>

Ces trois exemples présentent tous la même structure : formule de salutation

(*bonsoir, salut tout le monde, bonjour*) + *j'ai une question* + *en fait* suivi de la question (assortie éventuellement de l'exposé de circonstances conduisant au problème soulevé dans la question). Indubitablement, le connecteur *en fait* introduit un fait nouveau dans ces trois exemples: la question posée par le scripteur était inconnue des autres participants au forum avant qu'elle ne soit formulée. En revanche, nous pouvons nous interroger sur la pertinence de la notion d'*écart* pour caractériser ici l'emploi de *en fait*. Analysons plus particulièrement le premier exemple. Le message est tiré d'un forum du site [www.guidesocial.be](http://www.guidesocial.be). Il nous semble que P égale «pour être institutrice primaire que dois je faire sachant que j'ai un graduat en droit?». Pour P°, nous pouvons faire deux hypothèses: soit il faut considérer que P° est constituée par la formule «j'ai une question»; soit P° est une proposition implicite.

Si P° est la formule «j'ai une question», nous pouvons nous demander si P peut être considérée comme une reformulation de P°, et s'il existe un écart entre P° et P. La proposition P nous semble plutôt expliciter P°: *j'ai une question, la voici...* Peut-on véritablement parler de «reformulation» et d'«écart»? Il ne nous semble pas que ce soit le cas, à moins de prendre ces notions dans un sens très large. Dans ces exemples, plutôt qu'une reformulation, *en fait* nous semble introduire un développement, une séquence de texte plus ou moins longue. Le connecteur a plutôt une fonction de simple «présentation», et pourrait être paraphrasé par *voici: Bonjour, j'ai une question. En fait [= La voici:]...*

Néanmoins, si l'on veut conserver la notion d'«écart», il faudrait dire que c'est un écart «métalinguistique»: elle dit «j'ai une question», mais (en fait) c'est une question indirecte avec reformulation. *En fait* serait ici un véritable connecteur permettant d'articuler, de lier les deux énoncés. Et puis, il faudrait peut-être y voir ici aussi ce que Rossari appelle un «embrayeur d'intervention», même si celui-ci arrive après «j'ai une question» qui semble être «figé» / «rituel» dans cette situation.

La notion d'«écart» semble encore plus problématique quand *en fait* s'inscrit dans une formule du type *c'est ça en fait*, comme dans l'exemple qui suit:

26. W- Arne Anka c'est une BD euh c'est un canard quoi qui et y a toujours plein de problèmes c'est l'aventure d'un canard de la vie banale mais alors c'est grossier à un point je te dis j'ai lu trois pages et c'est vraiment intéressant parce que tu apprends plein de gros mots et elle dit ah mais non c'est pas bien

et tout je lui ai dit mais quand on apprend les langues il faut tout apprendre peut être qu'en Suède vous les vous les utilisez pas beaucoup mais quand on les entends faut qu'on puisse les comprendre

V- ouais ouais

W- et qu'on puisse en rire aussi mais c'est si tu ne les connais pas

V- il va falloir que j'achète ça

W- Arne Anka y en a quatre

V- t'as acheté les quatre

W- non j'en ai acheté un j'ai acheté le deuxième

V- tu connaissais pas ça

W- ah non

V- parce que justement Henrik lui alors son français il est gratiné quand il parle

W- ouais c'est ça en fait

V- et moi j'ai le droit de rien savoir et il est là non non non tu n'as pas besoin et j'ai vraiment l'impression qu'il me prend pour un petit bébé non non non tu vois t'as pas besoin d'apprendre ces choses-là ça fait très années cinquante les jeunes filles (corpus *Norén*)

Dans cet exemple, P est la proposition *c'est ça*. Il est possible de faire trois hypothèses: (i) soit il s'agit d'une pure validation des propos de l'interlocuteur, ce qui invaliderait l'hypothèse de l'existence d'un écart; (ii) soit le locuteur ne fait que souligner l'existence d'un écart déjà constaté par l'interlocuteur; (iii) soit il y a opposition / écart avec ce que le locuteur pensait avant («je pensais autrement, mais en fait ce que tu dis est vrai»).

Dans la première hypothèse, P = P°. On peut paraphraser P° par «les Suédois pensent les jeunes filles (étrangères) n'ont pas besoin d'apprendre les gros mots en suédois, alors que les Suédois (en particulier Henrik), eux, ne se privent pas quand ils parlent français». P (= *c'est ça*) reprendrait entièrement P°.

Dans la deuxième hypothèse, à la fois P° et P seraient dans l'énoncé de V: P° serait «les Suédois pensent que les jeunes filles (étrangères) n'ont pas besoin d'apprendre les gros mots en suédois», P étant dans ce cas «les Suédois (en particulier Henrik), eux, ne se privent pas quand ils parlent français». Le locuteur W ne ferait que souligner alors l'écart entre P° et P. Autrement dit, dans «*c'est ça en fait*», *en fait* serait l'information nouvelle, «*c'est ça*» renvoyant à des faits déjà établis par l'interlocuteur V.



Dans la troisième hypothèse, «*c'est ça*» reprendrait P = «Henrik lui alors son français il est gratiné quand il parle». *En fait* permettrait au locuteur W de présenter son énoncé comme une reformulation de ce qu'il pensait auparavant. Dans cette hypothèse, P° serait implicite, et pourrait être une proposition du type «Je n'avais jamais pensé au fait que Henrik parlait un français "gratiné"» (mais, en fait, c'est vrai que P, c'est-à-dire que «Henrik lui alors son français il est gratiné quand il parle»).

En conclusion, dans l'hypothèse (i), la notion d'*écart* ne permet pas d'expliquer le fonctionnement du connecteur *en fait*. Dans l'hypothèse (ii), la notion d'*écart* s'applique, mais selon des modalités particulières: le locuteur souligne / constate l'existence d'un écart entre deux P formulés par son interlocuteur. Dans l'hypothèse (iii), il y aurait un écart entre P et une proposition P° implicite; l'*écart* est donc indémontrable.

En outre, en ce qui concerne cette notion d'*écart*, ne faudrait-il pas prendre en considération la position du connecteur dans l'énoncé? *En fait* qui arrive, comme ici, en fin de réplique, pourrait avoir une dimension plus «interactionnelle», qui atténuerait ses valeurs habituelles d'introduction d'un fait nouveau et d'*écart*. En voici un exemple (corpus *Norén*) :

27. S: Ulrika Ulrika

C: Ulrika

S: c'est celle que j'ai rencontrée

C: ah oui

S: [xxx]

C: Frida

S: Frida

C: j- je sais plus ce qu'elle devient *en fait* (corpus *Norén*)

Dans l'échange précédent, comme dans 26, *en fait* intervient dans le «post-trème» (Morel & Danon-Boileau 1998), qui est caractérisé par une intonation plate. Dans cette position, le connecteur a, selon nous, une valeur conclusive: il constitue pour le locuteur une manière de signaler la fin de son tour de parole.

## 5 Bilan et synthèse

Nous pensons avoir montré qu'une analyse des connecteurs *en fait*, *effectivement*, *en effet* et *de fait* dans des contextes situationnels authentiques variés a permis de nuancer et d'enrichir les descriptions des études antérieures. Voyons quelles sont les observations que nous avons pu faire.

Rappelons qu'au niveau de la fréquence et de la distribution (i) *en fait* est, de loin, le connecteur le plus fréquent, dans tous nos corpus; (ii) *en fait* est extrêmement surreprésenté dans le corpus de conversation informelle, spontanée (corpus *Norén*); (iii) *de fait* est extrêmement rare dans les corpus écrits, inexistant dans nos corpus oraux. Il n'apparaît nulle part, dans nos corpus, en emploi dit «absolu» (cf. Danjou-Flaux); (iv) *en effet* est inexistant dans le corpus de conversation informelle (corpus *Norén*); (v) *effectivement* est surtout fréquent, comme nous l'avons signalé, dans certains genres journalistiques (JT, débats culturels).

Ces observations, ainsi que l'étude de nos exemples authentiques pris dans différents genres et registres, nous amènent à formuler les conclusions préliminaires suivantes sur les valeurs fonctionnelles de nos quatre connecteurs.

(i) Les valeurs pragmatiques fondamentales distinguées par Danjou-Flaux, celle de confirmation (*en effet*, *effectivement*) et d'opposition (*en fait*), semblent toujours présentes, encore qu'en corrélation très forte avec un registre formel pour *en effet* et *effectivement*.

(ii) En revanche, les notions explicatives fournies par Rossari en ce qui concerne *en fait*, celle de «fait nouveau» ou d'«écart», sont problématiques pour nos matériaux: d'une part, le statut épistémologique, dans ce contexte, de ces notions n'est pas clair; d'autre part on peut se demander ce qu'elles ajoutent aux notions d'«opposition» vs «confirmation»; ce qui est «opposé» devrait aussi être considéré comme aussi bien «du nouveau» que comme un «écart», par rapport à ce qui précède.

(iii) Bien plus, en ce qui concerne les attestations orales du connecteur *en fait*, il semble tout à fait clair que ni la notion d'«opposition», ni celles de «fait nouveau», d'«écart» ou de «reformulation» ne suffisent pour décrire / expliquer un emploi qui semble bien plus varié.

(iv) *Effectivement* connaît, dans le genre particulier de l'échange journalistique oral, un emploi qu'il faudrait, même si la valeur de confirmation

y est toujours percevable, caractériser surtout comme une marque de / re / prise de parole, allant parfois jusqu'à devenir un trait stéréotypé de ce type d'échange.

(v) Dans la discorde Danjou-Rossari en ce qui concerne une éventuelle propriété polyphonique de *en effet* ou de *effectivement*, certaines de nos attestations journalistiques (COSTO et FPM) semblent soutenir la position de Rossari: avec *en effet*, le locuteur peut marquer, sa propre prise de position par rapport à ce qui précède.

En comptant bien continuer à exploiter davantage de matériaux oraux et écrits, nous espérons avoir démontré l'importance qu'il y a à inclure, dans les études des «particules du discours», des données variées en genres comme en registre, et à faire interagir, comme l'avait dit Mosegaard Hansen (1998), la théorisation et les données, de façon à ce que les méthodes soient le plus possible inductives et interprétatives.

## Bibliographie

- Berrendonner, Alain (1983). «Connecteurs pragmatiques' et anaphore», *Cahiers de linguistique* 5, 215–246.
- Danjou-Flaux, Nelly (1980). «À propos de *de fait, en fait, en effet* et *effectivement*», *Le Français moderne* 48, 110–139.
- Engwall, Gunnel et Inge Bartning (1989). «LE COSTO – description d'un corpus journalistique», *Moderna språk* 83, 343–348.
- Forsgren, Mats (2003) «Le français parlé des médias (FPM) : programme pour une recherche variationniste pluri-dimensionnelle», *Moderna språk* 97: 2, 183–192.
- Harweg, Roland (1971). «Constitution monologique et dialogique des textes», *Semiotica* IV, 127–148.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine et Véronique Traverso (2004). «Types d'interaction et genres de l'oral», *Langages* 153, 41–51.
- Maingueneau, Dominique (2007). *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod.
- Morel, Mary-Annick et Laurent Danon-Boileau (1998). *La grammaire de l'intonation. L'exemple du français*. Paris: Ophrys.

- Mosegaard Hansen, Maj-Britt (1998). *The Function of Discourse Particles. A study with special reference to standard spoken French*. Amsterdam: Benjamins.
- Norén, Coco (1999). *Reformulation et conversation. De la sémantique du topos aux fonctions interactionnelles*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia 60.
- Rossari Corinne (1992a). «*De fait, en fait, en réalité : trois marqueurs aux emplois inclusifs*», *Verbum* 3, 139–161.
- Rossari Corinne (1992b). «*De l'exploitation de quelques connecteurs reformulateurs dans la gestion des articulations discursives*», *Pratiques* 75, 111–125.
- Rossari Corinne (1994). «*Les opérations de reformulation. Analyse du processus et des marques dans une perspective contrastive français-italien.*», in: *Sciences pour la communication*. éd. A. Berrendonner et J.B. Grize. Berne: Peter Lang.
- Rossari Corinne (2002). «*Les adverbes connecteurs : vers une identification de la classe et des sous-classes*», *Cahiers de linguistique française* 24, 11–43.
- Rossari, Corinne (2008). «*Le fonctionnement dialogique de quelques connecteurs argumentatifs*», in: *L'énonciation dans tous ses états. Mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*. éd. M. Birkelund, M.-B. Mosegaard Hansen et C. Norén. Berne: Peter Lang, 361–375.
- Öman, M. (2008), «*Étude sémantico-pragmatique des connecteurs en effet et en fait dans une perspective contrastive français-suédois*», Mémoire («*Kandidatuppsats*») soutenu au Département de français de l'université de Stockholm le 12 juin 2008.

# Lecture d'un poème de Bernart de Ventadorn à travers la métaphore féodale

Liisa Ernvall  
Université de Turku  
liisa.ernvall@utu.fi

## 1 Introduction

Dans la *canso* troubadouresque, l'emploi du vocabulaire féodal est très fréquent et suscite, depuis longtemps, un vif intérêt parmi les chercheurs. On se rappelle, dans ce contexte, par exemple des travaux fondamentaux et incontournables de Rita Lejeune et de Paul Ourliac<sup>1</sup>. L'époque des troubadours s'insère dans l'époque féodale, les poètes empruntent alors au vocabulaire politique et social du jour. Ce système féodal n'est toutefois pas un monolithe mais les pratiques changent d'une région à une autre. Et naturellement, il y a aussi des changements dans le temps en ce qui concerne les pratiques. Tous ces faits de l'histoire, étudiés avec perspicacité par Pierre Bonnassie, Claudie Duhamel-Amado et Linda Paterson par exemple, pourraient tout aussi bien proposer des clés pour servir de base à la lecture de telle ou telle *canso* troubadouresque.

Vers le milieu du onzième siècle, autrement dit à l'époque où la carrière poétique de Bernart de Ventadon devait être déjà en pleine floraison, le recours au vocabulaire féodal était devenu, chez bon nombre de poètes occitans, une habitude. On pourrait même dire que ces images tirées du monde féodal en vue d'une expression métaphorique passaient pour une convention.

---

<sup>1</sup> Lejeune Rita (1960). «Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine» in: *Atti dell' VIII Congresso internazionale di Studi Romanzi* 1956, vol. II, 227–248. Firenze: Sansoni; Ourliac Paul (1965). «Troubadours et juristes» in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* VIII, 159–197. Poitiers. Pour un aperçu de la littérature, voir par exemple M. Mancini (1993): 163–179.

Rappelons que dans l'univers de la *canço*, le «je» a pour tâche privilégiée de s'incliner devant sa dame à la façon d'un vassal qui aborde son suzerain : «*qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya*» (M. Lazar 1966: 7; 38). Tel un vassal qui est à la merci de la bienveillance du seigneur, l'amant, au service d'amour, est dépendant des humeurs de la dame: «*mas mas jonchas li venh a so plazer*» (*id.*, 7; 40). Tel est le schéma typique que l'on retrouve à travers la *canço*, le microcosme qui s'actualise grâce au vocabulaire féodal et juridique.

La présente communication est basée sur une étude antérieure concernant la métaphore féodale dans la poésie de Bernart de Ventadorn (L. Ernvall 1994). Dans ladite étude, qui avait porté sur l'ensemble de l'oeuvre de Bernart de Ventadorn, j'avais relevé les différents contextes d'utilisation de l'expression métaphorique et posé la question sur les rapports de la métaphore féodale avec la *fin'amor*. Cette fois-ci, mon intention est d'examiner de quelle manière les moyens de la rhétorique, en l'occurrence surtout la métaphore féodale, ont été utilisés en vue de soutenir, faire ressortir, voire mettre en question telle ou telle image poétique. Si la métaphore féodale était pratiquement devenue une convention, ce qui devient intéressant, ce n'est plus la convention elle-même mais tout ce qui nous permet d'aller au-delà de cette convention et donc dans quelle mesure la métaphore féodale nous permet-elle de sortir éventuellement du cadre courtois.

Il est évident que, depuis, de nombreux travaux ont porté sur le grand poète limousin. Parmi ces études, j'ai pris un intérêt particulier pour l'article de Gérard Gouiran (1996) dans lequel ce dernier est parti à la recherche d'une bonne hérésie dans la poésie de Bernart de Ventadorn. L'orientation choisie par G. Gouiran est, si j'ose dire, la même que je viens de présenter, c'est-à-dire qu'il s'intéresse aux cas dans lesquels l'expression de Bernart sort du code courtois et ainsi des limites de la convenance. Mais, tandis que moi, j'avais pris comme référence la métaphore féodale, G. Gouiran examine l'acheminement de la pensée de Bernart par rapport à la *fin'amor*.

Multiples sont les définitions par lesquelles on a essayé de caractériser, par le passé comme de nos jours encore, la métaphore (M. Benjelloun 2006). Dans sa conception la plus élémentaire elle peut être prise, selon H. Morier (1975, cité d'après Benjelloun 2006: 408), comme «procédé de style qui confronte sans recourir à *aucun signe comparatif* explicite, l'objet dont il est question, le comparé (A), à un autre objet, le comparant (B)...».

Ce trope, à l'évidence, propose d'habitude deux faces dont l'une, liée à la métaphore linguistique, souligne le côté dominant de l'objet et l'autre, liée à la métaphore esthétique, autrement dit poétique, invite à voir l'objet d'une optique nouvelle. C'est cette acceptation de la métaphore qu'offrent également les Arts poétiques médiévaux. «Des mots employés improprement» constatent, en revanche, Las Leys datant du XIVe (Gatien-Arnoult 1841–43, t. III: 199).

Une autre fonction universelle de ce trope réside dans son emploi pour désigner ce qui – dans telle ou telle société, à une époque donnée de l'histoire – n'a pas le droit d'être exprimé. D'autre part, la métaphore peut s'attacher également à un objet que l'on aime particulièrement. Bref, il semble qu'une des caractéristiques les plus spécifiques de l'expression métaphorique soit son rattachement aux sensations et aux sentiments forts.

Dans l'histoire littéraire, on a souvent considéré que ce sont la métrique et la métaphore qui sont propres à créer les principes essentiels en vue de l'organisation d'un poème. Et, dans le contexte spécifique de la poésie médiévale, on s'accorde pour constater (P. Mehtonen 2003: 79) que les tropes ne sont pas présents uniquement comme décoration mais ont également d'autres fonctions essentielles: le soutien de la structure du poème comme de son contenu et, enfin, ils sont là pour répondre aux attentes du public.

Selon P. Zumthor (1963: 23), on est, au Moyen Age, déjà loin de la rhétorique antique de sorte que l'utilisation spontanée des figures d'expression était devenue des plus fréquentes et «il n'est guère de figures dont on n'observe le fonctionnement spontané dans la langue même la moins littérisée» (*ibid.*). Si l'on en tire la conclusion que l'emploi des figures est désormais, sinon au niveau le plus quotidien, au moins dans l'expression produite dans plusieurs domaines et activités humaines, quasiment d'usage, leur emploi dans une poésie savante ne pouvait guère surprendre. Au contraire, c'est une manière de formuler l'idée qui correspond tout à fait à la pensée habituelle.

## 2 Le poète et sa poésie

Bernart de Ventadorn devait composer ses chansons entre 1140 et 1180 environ. En tant que poète, il devait être déjà connu et estimé de son temps.

Les poètes qui sont ses contemporains font souvent référence à lui dans leurs oeuvres. Chez Bernart, on admire avant tout la fraîcheur de l'expression qui donne l'illusion de spontanéité, le grand naturel dans l'acheminement rythmique, l'harmonie des sons. C'est un poète lyrique par excellence et, sans aucun doute, l'un des représentants les plus parfaits de la *canso*, genre poétique créé, développé et cultivé par les troubadours occitans du XIIe siècle. Dans la *canso*, il s'agissait surtout de se montrer courtois. Mais pour un lecteur moderne, en l'absence de document sur les doctrines poétiques occitanes de l'époque, il semblerait que l'amour soit le seul sujet autorisé. La seule confirmation que nous en avons se trouve dans *Las Leys d'Amors*, l'art poétique occitan qui est, cependant, bien tardif puisque daté du XIVe siècle (Gatien-Arnoult 1841-43, I: 340).

Dans la hiérarchie des différents genres troubadouresques, le sommet était, de plein droit, réservé à la *canso*. Comme preuve du respect que l'on devait lui porter, chaque *canso* devait obligatoirement être accompagnée d'une mélodie nouvelle, tandis que d'autres genres poétiques pouvaient être, éventuellement, soutenus lors de leurs représentations par une mélodie déjà connue du public et, peut-être même, rappelant un tout autre contexte.

La *canso* est une poésie savamment élaborée en vue d'un ensemble parfait, d'une perfection de la forme. La forme et la thématique, inséparables l'une de l'autre, sont donc déterminées d'avance par la tradition et sont rejointes et soutenues par des motifs poétiques et des mots-clés. Le tout est alors destiné à être présenté à l'examen d'un public difficile qui en connaissait le code, celui des *entendenz*. Il y a donc lieu de noter la double dépendance de la *canso* troubadouresque: elle est, premièrement, la concrétisation du code poétique donné, mais, en même temps, elle est en interconnexion avec la féodalité environnante et par ses images poétiques et par son mode d'actualisation devant un public avisé. Ainsi, le poème trouvait «son point d'insertion dans l'existence collective» (P. Zumthor 1963: 9). Il y a lieu de rappeler le mot de Robert Guiette qui, en décrivant la *canso*, constate qu'on ne lui demandait pas d'être une expression mais une réussite (R. Guiette 1960: 16).

Maintes oeuvres de Bernart pourraient servir d'exemple pour l'étude de l'application de la métaphore féodale car, effectivement, il est difficile de trouver un seul poème dans lequel cet auteur n'a pas eu recours à ce trope par le biais de l'imagerie féodale. Il serait aussi possible de comparer diverses



utilisations de ce trope dans divers poèmes mais, dans le cadre de cette présentation, il nous a semblé préférable de nous concentrer sur le seul *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*, présent dans l'édition critique de M. Lazar sous le numéro 7 (M. Lazar 1966: 86–89), car l'application de la métaphore nous y semble être particulièrement remarquable. La traduction française de M. Lazar de cette pièce, donnée en annexe de la présente communication, a eu pour titre «Vasselage d'amour», concept qui est, selon M. Lazar, un des grands thèmes caractéristiques de l'oeuvre de Bernart. Impossible de nier la pertinence de ce titre qui réunit alors les deux grands champs sémantiques de la poésie de Bernart, indéniablement liés l'un à l'autre: «*forsa d'amor m'i fai far vassalatge*» (*id.*, 7; 14). Ils se retrouvent tous deux présents dans nombre d'oeuvres du poète, que ce soit en situation de conflit ou au contraire de soutien mutuel.

### 3 Fonctionnement de la métaphore féodale dans la chanson objet de la présente étude (M. Lazar 1966: 86–89)

- (1) *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*  
*et au lo chan dels auzels pel boschatge,*  
*ab l'autre joi, qu'eu ai en mo coratge,*  
*poya mos chans ; e nais e creis e brolha.*  
*E no m'és vis c'om re poscha valer,*  
*s'eras no vol amor e joi aver,*  
*pus tot can es s'alegr' e s'esbaudeya.*

#### II

*Ja no crezatz qu'eu de joi me recreya*  
*ni-m lais d'amar per dan q'aver en solha,*  
*qu'eu non ai ges en poder que m'en tolha,*  
*c'amors m'asalh, que-m sobrenhoreya*  
*e-m fai amar cal que-lh plass', e voler,*  
*E s'eu am so que no-m deu eschazer,*  
*forsa d'amor m'i fai far vassalatge.*

## III

*Mas en amor non a om senhoratge,  
 e qui l'i quer, vilanamen domneya,  
 que re no vol amors qu'esser no deya.  
 Paubres e rics fai amdos d'un paratge;  
 can l'us amics vol l'autre vil tener,  
 pauc pot amors ab ergolh remaner,  
 qu'ergolhs dechai e fin' amors capdolha.*

## IV

*Eu sec cela que plus vas me s'ergolha  
 e cela fuih que'm fo de bel estatge,  
 c'anc pois no vi ni me ni mo messatge  
 per qu'es bel sal que ja doncs no m'acolha ;  
 mas dreih l'en fatz, qu'eu m'en fatz fol parer,  
 car per cela que-m torn' en no-chaler,  
 estac aitan de leis que no la veyá.*

## V

*Mas costum' es tostems que fols foleya,  
 e ja non er qu'el eis lo ram no colha  
 que·l bat e·l fer, per c'ai razo que·m dolha,  
 car anc me pres d'autrui amor enveya.  
 Mas, fe qu'eu dei leis e mo Bel-Vezer,  
 si de s'amor me torn' en bon esper,  
 ja mas vas leis no farai vilanatge.*

## VI

*Ja no m'aya cor felo ni sauvatge,  
 ni contra me mauvatz cosselh no creya,  
 qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya,  
 si que de sus del chap li ren mo gatge ;  
 mas mas jonchas li venh a so plazer,  
 e ja no·m volh mais d'a sos pes mover  
 tro per merce·m meta lai o·s despolha.*

## VII

*L'aiga del cor, c'amos los olhs me molha,  
 m'es be guirens qu'eu penet mo folatge,  
 e conosc be, midons en pren damnatge  
 s'ela tan fai que perdonar no-m volha.  
 Pois meus no sui et ilh m'a en poder,  
 mais pert ilh qu'eu en lo meu dechazer ;  
 per so l'er gen s'ab son ome plaideya.*

## VIII

*Mo messatger man a mo Bel-Verzer,  
 Que cilh que-m tolç lo sen e lo saber,  
 Me tol midons e leis, que no la veyá.*

## IX

*Amics Tristans, car eu no'us posc vezer,  
 A Deu vos do, cal que part que m'esteya.*

Ici, c'est l'expression extrêmement précise qui retient l'attention du lecteur. Elle s'adapte d'une manière parfaite à la prosodie du poème. L'ensemble formé par les mots, souvent très courts, et par le rythme souverainement maîtrisé, est si étroitement soudé qu'il donne l'impression de l'inéluctable.

Respectant les conventions du genre la chanson commence par un début printanier. Cette introduction ne comprend pratiquement aucune référence juridique ni féodale. Bien qu'admirablement élégante et harmonieuse, peut-être expressément à cause de cela d'ailleurs, cette première strophe donne l'impression d'y être surcollée. Car le ton change essentiellement avec ce qui doit suivre et qui tombe de tout son poids dès le premier vers de la strophe suivante. J'emploie bien le mot «surcollé» parce que j'ai la très forte sensation que le poème en tant que tel ne commence réellement qu'à la deuxième strophe mais là, par contre, on peut sentir la présence du poète. Le changement de ton est épaulé par la versification: dans cette chanson, Bernart emploie les *coblas ternas*, c'est-à-dire que les mêmes rimes reviennent toutes les trois strophes. Ce début printanier amène également l'introduction des termes-clés de *joi*, *coratge*, *mos chans* et *amor*.

Après l'insouciance du début, on est donc surpris par la sévérité de la

deuxième strophe. Déjà le premier vers

(2) *Ja no crezatz qu'eu de joi me recreya* (II; 8)

tout en continuant le motif de *joi* présent dans l'introduction, expose les positions du poète sans équivoque: *Ja no crezatz*. Bernart a utilisé dans de nombreux poèmes ce type de structure où la négation sert de commencement du premier vers de la strophe. Outre le mot *ja*, «jamais», il lui arrive d'employer les négations comme *non*, *anc*, *negus*.

Ici *Amor*, l'amour, un des termes les plus essentiels de la *canso*, correspondant alors aux termes-clés troubadouresques de *joi* et *ma domna* par exemple, est entré en conflit sérieux avec *Poder*, le pouvoir. Ce conflit vient du fait que le pouvoir s'est mis à pratiquer des méthodes qui ne devraient pas relever de la courtoisie. L'intensité du ton augmente de vers en vers, avec l'utilisation d'un vocabulaire juridique allant du général à l'oppressif: *per dan*; *m'asalh* ; *m sobresenhoreya*. Tandis que *dan* exprime des conceptions générales de dommage, peine ou tort, *m'asalh* fait référence à des moyens d'oppression nettement plus violents. De là il n'y a plus qu'un pas pour une soumission totale: *que-m sobresenhoreya*.

Ce verbe me semble significatif. La traduction «me domine souverainement» que M. Lazar en donne est diplomatique et suit la direction qu'avait proposée E. Levy «dominer tout à fait». *Sobresenhoreyar* sort de son contexte et par sa longueur et par sa rareté car c'est la seule fois que Bernart l'emploie. Il résume tout ce qui a été dit sur les mesures de répression, dirait-on. Erreur: le vers suivant nous fait savoir que celui qui est pris par Amor sera l'objet d'immixtions arbitraires tout aussi bien dans sa vie privée:

(3) *e-m fai amar cal que ·lh plass', e voler*. (II; 12)

Compte tenu les caractéristiques incontestables du verbe en question qu'on vient de présenter, y compris la formation même de ce mot, il me semble qu'il est tellement orphelin dans le contexte ventadorien, voire troubadouresque, qu'il y a été employé afin de mieux ressortir et de sauter aux yeux. Je serais donc tentée de voir dans cette surabondance l'expression d'une certaine ironie portant sur le gonflement du pouvoir.

Il s'agit de noter qu'ici, tout comme plus tard dans la strophe VI, Bernart se sert de l'amplification pour augmenter l'intensité de la métaphore féodale.

L'amplification fait partie de ces tropes qui gagnent en importance au Moyen Age. Mais d'après E. Faral (1924; 61), son emploi change de nature: si dans le monde antique ce trope servait à «faire valoir, rehausser» une idée, il va désormais désigner «l'allongement, le développement» d'un sujet.

Plus haut, j'ai fait référence aux méthodes qui ne devraient pas relever de la courtoisie. Ensuite, dans la strophe III, nous aurons effectivement une explication circonstanciée de ce que veut dire un comportement selon les règles courtoises. L'idée de la courtoisie est cristallisée par l'intermédiaire des termes-clés *paratge* et *fin'amors*. De nouveau, la prise de position du poète se fixe dès le premier vers: *Mas en amor non a om senhoratge*. On comprend que l'amour doit être dépourvu de ce caractère hiérarchique qui est propre au lien vassalique dans le système féodal et qui, bien que basé sur une interdépendance, favorise démesurément le seigneur au détriment de son subordonné, ce qui permet donc les mesures sévères dont il a été question plus haut.

En revanche, tout comportement digne d'*Amor*, nécessite au préalable d'avoir fait sien le concept du *paratge*. M. Lazar a naturellement raison de souligner, dans sa traduction, la signification égalitaire de ce mot polysémique essentiel pour les troubadours. Dans son dictionnaire provençal-français, E. Levy ajoute aussi à ce terme le sens de «noble», impliquant tant noblesse d'esprit que noblesse de coeur. Les caractérisations des deux savants se complètent pour aboutir à un des concepts les plus fondamentaux de la civilisation occitane de *joï* qui est, en même temps, une des vertus essentielles de la chevalerie occitane.

Une des structures typiques pratiquées par Bernart consiste à développer progressivement l'intensité de telle ou telle problématique jusqu'à l'extrême, jusqu'au point où la construction n'a plus d'autre possibilité que de s'écrouler. C'est ce qui aura lieu justement à l'intersection des strophes II et III. Ici, la tension accumulée au fur et à mesure de l'analyse autour des mesures sévères pratiquées par le *Poder* aboutit au vasselage tout à la fin de la strophe II. Mais, dès le début de la strophe III, se produira donc une prise de conscience qui anéantit le raisonnement qui précède.

C'est ce genre de tournant décisif dans l'ambiance qui a été noté également par Don Alfred Monson (1991: 385) dans son étude portant sur la chanson *Tant ai mo cor ple de joya* de Bernart de Ventadorn (n° 4 dans l'édi-

tion de M. Lazar). Monson relève ce phénomène, «oui, mais...», dans deux vers consécutifs de la même strophe, et cela dans deux strophes consécutives (vers 25–26 et 37–38), et le prend pour l'expression des sentiments contradictoires du poète.

La strophe VI débute au moyen de la structure déjà notée avec *ja*, et la suite est truffée du vocabulaire féodal par lequel le poète fait connaître sa situation:

(4) *qu'eu sui sos om liges, on que m'esteya.* (VI; 38)

Mais cela ne suffit pas, et afin d'insister sur son engagement il fait ensuite référence à un acte qui peut surprendre d'abord mais qui, selon C. Appel (1915, cité d'après M. Lazar 1966: 245), s'avère appartenir au rite féodal symbolisant la soumission absolue:

(5) *si que de sus del chap li ren mo gatge.*(VI; 39)

Avec le reste de la strophe, le ton ne fait que monter :

(6) *mas mas jonchas li venh a so plazer,  
e ja no-m volh mais d'a sos pes mover  
tro per merce.m meta lai o-s despolha.* (VI; 40–42)

On aboutit alors au même type de construction que l'on avait vu plus haut avec le verbe *sobresenhoreyar*. Et on arrive aux scènes qui seraient, dans un contexte féodal, invraisemblables dans leur exagération et, dans un contexte courtois, impossibles. On se trouve donc de nouveau sur la piste qui amène à étudier l'emploi de l'ironie comme effet de style chez Bernart de Ventadorn.

## 4 Conclusion

Bernart de Ventadorn est, certes, un représentant idéal de la *canso* car il excelle dans l'art de la perfection de la forme. Mais en même temps, maîtrisant parfaitement son domaine, ses méthodes et ses conventions, il arrive, par son travail, à les forger, à les tisser, tel un bâtisseur de cathédrale, il arrive à dépasser ces mêmes conventions tout en les respectant.

Docilement, Bernart se plie donc aux exigences formelles du genre

(l'amour comme sujet, début printanier, les envois pour terminer la chanson), montre son talent dans la versification par l'utilisation en particulier des systèmes de *coblas ternas* et *rimas esparsas* (dans ce dernier, chaque strophe est liée à la suivante par une rime isolée).

Il n'hésite pas non plus à se servir du vocabulaire féodal très en vogue mais c'est là qu'il découvre le moyen de sortir du carcan devenu trop étroit que les exigences tant sur le plan formel que du contenu, pouvaient lui imposer.

S'il arrive souvent que, dans la poésie de Bernart, le vocabulaire féodal constitue plus ou moins l'ossature du poème, dans la chanson 7 il sert, pour ainsi dire, d'assise et donc, des deux pieds. Il se concentre en effet, et essentiellement dans les strophes II et VI dont le poids sémantique est énorme. Il est à noter par ailleurs que ces deux strophes ne sont pas concordantes du point de vue des *coblas ternas*. Dans l'organisation ventadourienne, ces deux strophes sont agencées en alternance avec des strophes plus banales (comme l'introduction) ou paisibles, comme les strophes IV, V et VII remplies d'une réflexion de nature philosophique et proverbiale :

- (7) *Eu sec cela que plus vas me e'rgolha*  
*E cela fuih que'm fo de bel estatge, (IV; 22–23)*

ou

- (8) *Mas costum' es tostems que fols foleya,*  
*e ja non er qu'el eis lo ram no colha*  
*que-l bat e-l fer, per c'ai razo que-m dolha (V; 29–31)*

Ainsi Bernart se révèle aussi le maître de l'agencement rythmique, cette alternance des tonalités fermes et douces faisant même penser à l'expression antithétique dont Pierre Bec (1971) a parlé dans son célèbre essai.

Après cette brève lecture de la chanson 7, les observations concernant l'éventuelle présence de l'ironie insérée dans le développement féodal ainsi que les relations de la métaphore féodale avec le rythme du poème peuvent ouvrir de nouvelles perspectives de recherche. Celle-ci devrait passer par une analyse des structures et des constructions comparables dans l'ensemble du corpus poétique de Bernart de Ventadorn.

## 7 Vasselage d'amour (traduction de Moshé Lazar)

### I

Quand je vois les fleurs, l'herbe verte et le feuillage, et entends le chant des oiseaux dans les bois, de cette autre joie que j'ai dans le coeur s'inspire mon chant; il naît, croît et bourgeonne. Et il ne me semble pas qu'on puisse valoir quelque chose, si à présent on ne désire avoir amour et joie, alors que tout ce qui existe se réjouit et se divertit.

### II

Ne croyez donc pas que je renonce à la joie et m'abstienne d'aimer, à cause des peines que j'en souffre d'habitude, car je n'ai pas le pouvoir de m'en arracher, parce que l'amour me prend d'assaut, me domine souverainement et me force d'aimer et à désirer qui lui plaît. Et si j'en aime une qui ne m'est échue, la puissance de l'amour m'oblige à faire vasselage.

### III

Mais en amour l'on n'a point les droits du seigneur, et celui qui les exige, courtise comme un vilain, puisque l'amour ne tolère rien qui ne soit bien-séant. Pauvres et riches, il les met tous au même rang; lorsqu'un des amants veut tenir l'autre pour inférieur, il est difficile que l'amour habite longtemps avec l'orgueil, car l'orgueil déchoit et l'amour sincère triomphe.

### IV

Je poursuis celle qui se montre la plus hautaine envers moi tandis que je fuis celle qui me témoigna un bel accueil, et puisque jamais depuis elle ne m'a vu ni reçu un message, il n'est que juste qu'elle ne m'accueille plus jamais ; je lui en donne raison, car je parais être fou lorsque je reste si longtemps sans la voir, à cause de celle qui m'est indifférente.

### V

Mais l'habitude du fou est d'agir toujours follement, et c'est toujours lui-même qui coupe le bâton avec lequel il sera battu et blessé; il est donc naturel que je souffre, puisque je me suis pris à désirer l'amour d'une autre. Pourtant, par la foi que je lui dois et à mon Beau-Voir, si elle me redonne bon espoir en son amour, jamais plus je ne commettrai nulle vilénie à son égard.



## VI

Puisse-t-elle ne jamais avoir le coeur dur et cruel pour moi, ni croire aux perfides rumeurs contre moi, car je suis son homme-lige partout où je me trouve, si bien que je lui présente mon gage de sur ma tête; et, les mains jointes, je me livre à sa volonté, ne désirant plus bouger de ma prosternation à ses pieds avant que, de compassion, elle me conduise là où elle se déshabille.

## VII

Les larmes du coeur, qui me mouillent les yeux, me sont la preuve que je me repens de ma folie; et je sais bien que ma dame souffrira le dommage si elle s'obstine à ne pas vouloir me pardonner. Puisque je ne m'appartiens plus et elle m'a en son pouvoir, plus que moi elle aura à perdre de ma disgrâce. Aussi lui serait-il bon de négocier un accord avec son homme-lige.

## VIII

J'envoie mon messenger à mon Beau-Voir, car celle qui m'a privé de mon bon sens et de sagesse, me prive de ma dame et d'elle, pour que je ne puisse la voir.

## IX

Ami Tristan, puisque je ne puis vous voir, je vous recommande à Dieu, partout où je me trouve.

## Bibliographie

- Bec, Pierre (1971) «L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour», in: *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 107–137. Liège: Pierre Mardaga.
- Benjelloun, Mohammed (2006). «Peut-on définir la métaphore?». *Neuphilologische Mitteilungen* 4 CVII, 405–422. Helsinki.
- Ernvall, Liisa (1994). *La métaphore féodale dans la poésie de Bernart de Ventadorn*. Montpellier: Université Montpellier III. [Mémoire de DEA]
- Faral, Edmond (1924). *Les Arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Gatien-Arnoult, Adolphe-Frédéric (1841–43). *Monuments de la littérature romane. Las Flors del gay Saber estier dichas Las Leys d'amors*. Paris-Toulouse: Picard-Privat.

- 
- Gouiran, Gérard (1996). «Du bon usage de l'hérésie en *fin'amor* chez Bernart de Ventadorn», *Revue des Langues Romanes*, 1,
- Guiette, Robert (1960). D'une poésie formelle en France au Moyen Age, in: *Romanica Gandensia VIII*, 9–32. Gand.
- Lazar, Moshé (1966). *Bernart de Ventadour, troubadour du XIIe siècle. Chansons d'amour*. Paris: Klincksieck.
- Levy, Emil (1980). *Petit dictionnaire provençal-français*. 1<sup>ère</sup> éd. 1909. Raphèle-lès-Arles: Marcel Petit.
- Mehtonen, Päivi (2003). *Poetria nova. Johdatus keskiajan runousoppiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Monson, Don Alfred (1991) "Bernart de Ventadorn et Tristan", in: *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, 385-400. Poitiers: CESC.M.
- Zumthor, Paul (1963). *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris: Klincksieck.

# L'ecfrasis paesistica come espressione dello stato d'animo nel *Piacere* di Gabriele D'Annunzio

Helena Eskelinen  
Università di Helsinki  
helena.eskelinen@helsinki.fi

## 1 Introduzione

Il *Piacere* (1889), il romanzo d'esordio di Gabriele D'Annunzio, è una sequenza di immagini, e appunto nella superficie ornata sta il suo fascino. Le immagini, delle quali alcune sorgono dall'immaginazione dell'autore, altre dall'arte e in generale dalla cultura visiva circostante, non sono comunque solo una decorazione, ma hanno la funzione di produrre un gioco di sensi. L'arte visiva moltiplica anche i livelli interpretativi dell'ambientazione. Prevalentemente la formula che evoca la presenza dell'arte visiva nell'entità testuale è l'ecfrasis. Con *ecfrasis* intendo 'la rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva', che è ormai la definizione più diffusa, proposta da James Heffernan (1993: 3). *Ecfrasis paesistica* significa quindi descrizioni dell'ambiente, degli spazi urbani o dei paesaggi rurali che contengono riferimenti all'arte visiva.

Le diverse maniere ecfrastiche nella descrizione paesistica del *Piacere* sono le seguenti. La prima è l'ecfrasis nella sua forma più comune, cioè la descrizione di un'architettura, di monumenti oppure di altre opere d'arte. La seconda maniera è che l'ecfrasis appare in guisa di una descrizione paesistica, vale a dire che la descrizione ha come sostrato la descrizione di un'opera d'arte o di uno stile artistico. La terza maniera è l'ecfrasis nella forma del paragone, nel senso che qualche elemento paesistico viene paragonato a uno stile artistico, di un artista o di un periodo. Spesso questo tipo di raffronto è incastrato dentro a passi della prima e seconda categoria. La quarta possibilità è che, anche se le descrizioni paesistiche non sono esplicitamente ecfrasis, sono comunque ecfrastiche nel senso che nella descrizione paesistica D'An-

nunzio ricorre a formule ed espressioni linguistiche usate in precedenza per descrivere opere d'arte in altre occasioni. In questo caso il pre-testo sono scritti giornalistici. In effetti gli articoli sono un vero laboratorio testuale per la scrittura romanzesca dannunziana.

Eleanor Winsor Leach sostiene che «in both art and literature the representation of landscapes may offer an index to modes of perception and attitudes fostered by culture» (1988: 4)<sup>1</sup>. Siccome questa capacità è caratteristica anche dell'ecfrasis, possiamo constatare che un'ecfrasis paesistica ha una forza moltiplicata<sup>2</sup>. L'ecfrasis paesistica rivela quindi come gli spettatori del passato hanno visto le opere, e quale significato il paesaggio ha avuto per loro. Anche le ecfrasis paesistiche dannunziane manifestano lo sguardo dell'autore e rispecchiano le sue concezioni estetiche.

Nel *Piacere* la funzione più importante della descrizione paesistica è esprimere lo stato mentale dei personaggi. Il paesaggio «stato d'animo», vale a dire un paesaggio che rispecchia lo stato emozionale di un personaggio, è una concezione che unisce la pittura e la letteratura ottocentesca<sup>3</sup>. Nel *Piacere* i paesaggi rispecchiano prevalentemente le emozioni del protagonista maschile, Andrea Sperelli – in meno occasioni il paesaggio esprime lo stato d'animo di una delle due protagoniste, Elena Muti e Maria Ferres. In questo articolo mi concentro sui due momenti più significativi nel percorso sentimentale di Sperelli, delineati da ecfrasis paesistiche. Dimostrerò che esprimere lo stato d'animo con l'ecfrasis paesistica rende il personaggio più ambiguo, perché il referente figurativo, cioè l'opera d'arte a cui l'ecfrasis si riferisce, ha la capacità di sfidare «la verità» che il testo dannunziano apparentemente presenta, e quindi fa espandere il ventaglio delle possibili interpretazioni.

<sup>1</sup> E.W. Leach (1988) adopera l'approccio comparativo allo studio della retorica del paesaggio, cioè alla pittura di paesaggio e alle descrizioni verbali, e al rapporto fra di loro, nella Roma repubblicana ed augustea.

<sup>2</sup> Vedi per es. James, Liz e Webb, Ruth (1991). «To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium». *Art History*, 14/1, 1–17.

<sup>3</sup> L'argomento è stato trattato per esempio da Anna Maria Damigella (1981). *La pittura simbolista in Italia 1885–1900*, Torino: Einaudi; da M. Gazzetti (1986); e più recentemente da L. Lombardi (2003).

## 2 Il concetto «paesaggio stato d'animo»

Gli scritti giornalistici dannunziani, e particolarmente quelli di critica d'arte, sono una finestra su un settore della cultura ottocentesca. Nel ruolo di «arbitro d'eleganza» D'Annunzio commenta quello che vede nell'ambito della società romana, dai vestiti delle signore agli arredamenti e alle opere d'arte. Gli articoli indicano dunque quale era la cultura visiva da cui sorge il mondo fittizio dannunziano. Inoltre gli articoli presentano alcuni accenni di come i concetti artistici di D'Annunzio si siano sviluppati. Per dirla con Giovanni Gullace, «le sue note e recensioni, le sue rassegne d'arte, gli articoli di critica letteraria che veniva pubblicando costituiscono una specie di propedeutica alla sua formazione estetica e alla sua matura visione circa la natura dell'arte» (1987: 35)<sup>4</sup>. Gli articoli evidenziano anche l'importanza della pittura di paesaggio per D'Annunzio<sup>5</sup>. Nel suo articolo «I paesisti» (*La Tribuna*, 4 marzo 1888) egli scrisse:

Una delle più alte glorie dell'arte moderna è certamente la pittura di paese, destinata, insieme col Ritratto, a sopravvivere ad ogni altra forma pittorica nell'avvenire. Anzi dirò di più: il Paesaggio è specialmente una gloria del secolo XIX. Questo ritorno dell'uomo moderno alle primitive fonti della Natura; questa amorosa ricerca d'ogni bellezza semplice, umile, ingenua della terra; questa penetrazione dell'anima umana nell'anima delle cose; [...] mi pare un fenomeno degno d'essere studiato largamente e profondamente (D'Annunzio 1996: 1099).

Maria Gazzetti (1986: 63) ha segnalato che qui D'Annunzio ricalca il pensiero dei fratelli Goncourt<sup>6</sup>. Sebbene nel passo citato D'Annunzio presenti la

<sup>4</sup> Nel suo articolo G. Gullace (1987) dimostra comunque che le idee di D'Annunzio sull'arte erano spesso incongruenti, in contrasto con M. Gazzetti (1986) che vi vede una certa logica.

<sup>5</sup> Gli articoli su pittura di paesaggio sono «Ricordi Francavillesi» *Fanfulla della domenica*, 7 gennaio, 1883 (pp. 84–91 in *Scritti giornalistici 1882-1888*, qui citato come D'Annunzio 1996), «Esposizione d'arte» *Fanfulla della domenica*, 28 gennaio 1883 (pp. 103–108), «Paesisti. II» *Fanfulla della domenica*, 11 febbraio, 1883 (pp. 109–114), «Paesisti» *Fanfulla della domenica*, 18 febbraio, 1883 (pp. 115–123), e «I paesisti» *La Tribuna*, 4 marzo 1888 (pp. 1099–1102).

<sup>6</sup> «Le paysage est la victoire de l'art. Il est l'honneur de la peinture au XXe siècle». Goncourt, E. et J. (1893). «La peinture à la l'Exposition de 1885» in: *Études d'art*, Paris.

necessità di entrare «nell'anima delle cose», nella critica d'arte egli non oltrepassa la superficie rappresentativa delle opere. Secondo la prassi ottocentesca la gran parte della critica paesistica consiste di descrizioni – nel peggiore dei casi sono elenchi di difetti. Tuttavia, proprio perché D'Annunzio si limita a descrivere la superficie rappresentativa, i passi conservano la memoria del suo sguardo e perciò denotano quali aspetti attirano la sua attenzione e, particolarmente, quali erano gli aspetti che apprezzava nella pittura. Descrivere un'opera d'arte è già un processo di interpretazione, una scelta consapevole di quali aspetti siano degni di attenzione, e quali siano indifferenti o scomodi e come tali da omettere.

D'Annunzio definisce le sue norme per la pittura di paesaggio in parecchie occasioni. Nel 1883 tratteggiò gli ideali nell'articolo «Paesisti. II» (*Fanfulla della domenica*, 11 febbraio):

Ma la pittura di paese [...] non dev'essere la fotografia; nel paese oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato, cerco uno spiracolo della vita, l'espressione di quel che un poeta audacemente ha chiamato *i pensieri della natura* (D'Annunzio 1996: 110).

Il passo rispecchia le idee di Henri-Frédéric Amiel (1821–1881), filosofo, poeta e critico ginevrino. Il concetto del paesaggio come espressione di uno stato d'animo proviene dal suo diario *Fragments d'un journal intime*:

Lancy, 31 octobre 1852. [...] Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. [...] L'âme de la nature est devinée par le poete, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration. L'un reste dans l'ensemble, le second vit dans une région particulière. L'un est concret, l'autre abstrait. L'âme du monde est plus ouverte et intelligible que l'âme individuelle; elle a plus d'espace, de temps et de force pour sa manifestation (Amiel 1922: 85–87).

Il concetto di *paysage de l'âme* si diffuse ampiamente nel contesto europeo. Dell'espressione pittorica che vedeva il paesaggio come uno stato d'animo era caratteristico «il desiderio insopprimibile dell'uomo di andare oltre le apparenze, di svelare i legami che lo uniscono all'anima dell'universo» (L. Lombardi 2003: 63). Certo questo desiderio non era estraneo alla letteratura. In Italia l'influenza di Amiel fu specialmente forte proprio su D'Annunzio (*id.*, p. 62).

Il paesaggio stato d'animo non è unicamente un paesaggio rurale, ma anche un paesaggio urbano, e perfino un interno, può avere questa funzione<sup>7</sup>. Proprio Roma, come spazio urbano per eccellenza, ha connotazioni simboliche. Nel *Piacere* c'è un contrasto fra Roma, ambiente mondano e sensuale, e la villa marina a Schifanoja, in una località fittizia (quindi non l'omonima villa estense), un luogo quasi paradisiaco. Schifanoja è un ambito che offre una prospettiva alternativa al protagonista, la possibilità di avvicinarsi alla fonte della vita. I referenti figurativi delle ecfrasis evidenziano il contrasto fra i due spazi, città e campagna. Nell'ambito romano il punto di riferimento è l'arte barocca e dell'Impero romano. Le opere sono per lo più rappresentazioni di potere, dominate da figure maschili. A Schifanoja il punto di riferimento è l'arte preraffaellita e dei Primitivi, come D'Annunzio stesso definisce le correnti ottocentesche, con un'impronta di spiritualità e un evidente tocco di femminilità. Le diverse connotazioni e contraddizioni fra spazi opposti vengono delineate mediante le ecfrasis in due scene nodali che esprimono lo stato d'animo del protagonista maschile: una marina funebre a Schifanoja e una notte invernale a Roma.

### 3 In cospetto del mare

Gli esempi tipici del paesaggio stato d'animo, le descrizioni marine, si trovano nel libro secondo, che descrive un periodo di convalescenza di Sperelli a Schifanoja, nella villa di sua cugina. Dopo la vita lasciva a Roma, che lo ha condotto a un duello fatale, in cui è stato ferito gravemente, si risveglia ora in lui una volontà di rinnovamento spirituale. È proprio la presenza della natura che fa sorgere queste nuove idee.

Nella sequenza marina il narratore si riferisce al concetto di paesaggio stato d'animo in parecchie occasioni. D'Annunzio si appropria dunque pa-

<sup>7</sup> In effetti nell'età decadente *paysage de l'âme* era più che altro uno spazio interno, come ha notato Piero Gibellini (1995) nel suo «La pittura mentale di D'Annunzio» in: *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano: Mursia, 142–158. Secondo G. Pieri la questione dell'interno è particolarmente interessante nell'Ottocento. Cita Walter Benjamin, secondo cui «the nineteenth century, like no other century was addicted to dwelling. It conceived the residence as a receptacle of the person» (G. Pieri 2007: 228).

lesemente dei pensieri di Amiel<sup>8</sup>. Seguendo la strada indicata da Amiel, Sperelli (ri)trova la sua vita intima nella natura. Egli si sente «ammesso dalla natura nel più segreto delle sue divine sedi, alla sorgente della vita universale» (p. 133); inoltre il paesaggio «divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il laberinto interiore» (p. 135). La natura diventa quindi una sorgente con una superficie riflettente, poichè «egli vide in ogni aspetto delle cose uno stato d'anima sua» (p. 135). Proprio il mare ha un ruolo particolare: per Sperelli «erano *un sentimento* le marine» (p. 135). Un esempio è il seguente:

Il mare, calmo e innocente come un fanciullo addormentato, si distendeva sotto un cielo angelico di perla. [...] Talvolta appariva tutto azzurro, d'un azzurro intenso, quasi direi araldico, solcato di vene d'oro, come un lapislàzuli; e, sopra, le vele istoriate somigliavano una processione di stendardi e di gonfaloni e di palvesi cattolici. Anche, talvolta prendeva un diffuso luccicore metallico, un color pallido di argento, misto del color verdiccio d'un limone maturo, qualche cosa d'indefinibilmente strano e delicato; e, sopra, le vele erano pie ed innumerevoli come le ali de' cherubini ne' fondi delle ancóne giottesche (p. 135).

L'armonia del passo rispecchia la serenità dell'anima di Sperelli, rivolta verso la spiritualità, comunque non senza un tocco di malinconia, e perfino di qualcosa di inesprimibile, come suggerisce l'enunciato *qualche cosa d'indefinibilmente strano e delicato*.

Nel passo citato l'ecfrasticità si effettua in due modi. Il primo è il raffronto dell'elemento che appartiene al mondo fittizio del romanzo, *le vele*, a uno stile artistico, cioè si dice che erano *come le ali de' cherubini ne' fondi delle ancóne giottesche*. Il paragone porta con sé tutte le connotazioni dell'arte di Giotto e dei suoi seguaci. Il secondo modo è meno palese. In questo caso l'autore ripete formule che risalgono a descrizioni di quadri. Uno dei prototipi è la descrizione di un'opera di Edoardo Dalbono nell'articolo «Esposizione d'arte» (*Fanfulla della domenica*, 28 gennaio, 1883): «Ed ecco le vele di Dalbono nelle marine cristalline, in una trasparenza di berillo, in una lucidezza di turchesia, rompenti il cielo carico di vapori aurei e violacei» (D'Annunzio 1996: 106-107). Questa forma della descrizione marina si ripete con piccole

<sup>8</sup> I calchi sono segnalati da A. Andreoli nelle note dell'edizione *Prose di romanzi* (1988). Tutte le citazioni dal *Piacere* provengono da questa edizione.



variazioni nel libro secondo.

Una delle variazioni della forma è la descrizione di una marina funebre che contrasta con la marina angelica. Il protagonista sta di nuovo «in conspetto del mare» e contempla la vista:

Un giorno, egli si vide perduto. Vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte, gittando sprazzi di sangue e d'oro sul fosco delle acque; un viluppo di nuvoli paonazzi ergevasi da' vapori, simile a una zuffa di centauri immani sopra un vulcano in fiamme; e per quella luce tragica un corteo funebre di vele triangolari nereggiava su l'ultimo limite. Erano vele d'una tinta indescrivibile, sinistre come le insegne della morte; segnate di croci e di figure tenebrose; parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maledetta isola popolata di avvoltoi famelici. Un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, un accasciamento d'agonia gravava su quell'aria. Il fiotto sgorgante dalle ferite de' mostri azzuffati non restava mai, anzi cresceva in fiumi che arrossavano le acque per tutto lo spazio, sino alla sponda, facendosi qua e là violaceo e verdastro come per corruzione. Di tratto in tratto il viluppo crollava, i corpi si deformavano o si squarciavano, lembi sanguinosi pendevano giù dal cratere o sparivano inghiottiti dall'abisso. Poi, dopo il gran crollo, rigenerati, i giganti balzavano di nuovo alla lotta, più atroci; il cumulo si ricomponeva, più enorme; e ricominciava la strage, più rossa, finché i combattenti rimanevan esangui tra la cenere del crepuscolo, esanimi, disfatti, sul vulcano semispenti. Pareva un episodio d'una qualche titanomachia primitiva, uno spettacolo eroico, visto, a traverso un lungo ordine di età, nel cielo della favola. Andrea, con l'animo sospeso, seguiva tutte le vicende (p. 137).

La descrizione è in effetti un'ecfrasis latente. Diversamente dalle descrizioni marine che risalgono alle descrizioni di opere di Dalbono, ma non ripetono il prototipo parola per parola, in questo caso il rapporto fra il passo romanzesco e il prototipo giornalistico è più diretto (ed è stato segnalato già da A. Andreoli e da altri). Il frammento è un prestito dall'articolo «Ricordi Francavillesi» (*Fanfulla della domenica*, 7 gennaio, 1883) in cui D'Annunzio descrive «i bei giorni ottobrali» passato a Francavilla al mare, nella casa di un suo amico, il pittore Francesco Paolo Michetti. Nel passo D'Annunzio descrive i quadri di Michetti, fra l'altro una marina drammatica:

I vapori sanguigni e maligni ardevano all'orizzonte, gittando sprazzi su 'l fosco delle acque; un viluppo di nuvoli paonazzi si ergeva dai vapori; e in quella luce tragica un corteo di vele triangolari nereggiava su l'ultimo limite. Erano vele d'una tinta indescrivibile, avevano qualche cosa di funerario: come un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, come un accasciamento d'agonia gravava su quell'aria. Si restava lì dinanzi, attratti, fantasticando, in una malinconia senza fine (D'Annunzio 1996: 89).

In effetti l'immagine evocata nell'articolo sembra poco michettiana, e ancora meno quella rielaborata nel romanzo, ma tipicamente nell'ecfrasis l'opera d'arte è solo un punto di partenza, da cui l'impulso narrativo (segnalato p. es. da J. Heffernan: 1993) conduce la narrazione in diverse direzioni. La reazione emozionale dello scrittore è l'aspetto più significativo. D'altronde, le differenze fra i due passi indicano anche un cambiamento ideale. Secondo Susanna Scotoni il passo romanzesco dimostra lo spostamento dannunziano verso gli ideali europei, con impronta simbolista, invece di quelli più naturalistici abbracciati nella produzione giovanile (1982: 286).

Nell'ecfrasis le emozioni di Sperelli si vestono di una forma visiva. «Il tramonto bellicoso» rispecchia la lotta interna del protagonista, che nella marina precedente rimane sotto la superficie. Un *corteo funebre di vele, avvoltoi famelici* e i *mostri azzuffati* sono figure della sua ansietà. L'origine dell'ansietà è la sensazione che la strada scelta nel passato sia sbagliata. Il tono funereo esprime un'impressione di una morte, ma il costante movimento dei viluppi e il fatto che restino *semispenti* – non spenti – preannunciano l'eventuale rinascita. Effettivamente il disagio spinge Sperelli verso la strada da cui ha deviato, cioè l'arte. Proprio a Schifanoja egli riprende la poesia, che gli offre una via verso la salvezza. Questa possibilità rimane comunque sempre mescolata a un presentimento del fallimento futuro, espresso dalla desolazione della marina. Finito il soggiorno, a Roma Sperelli abbandonerà la via spirituale e ritorna alla vita di prima, dominata dal desiderio, e così facendo tradirà se stesso.

L'ambiguità caratterizza dunque lo stato d'animo di Sperelli. Il passo rispecchia la sua tristezza, ma sotto si può intuire anche un'ammirazione verso la virilità dei centauri, espresso in frasi come *rigenerati, i giganti balzavano di nuovo alla lotta, più atroci* e *Pareva un episodio d'una qualche titanomachia primitiva, uno spettacolo eroico*. Quindi la promessa della rigenerazione non

è solo una promessa di rinascita spirituale, ma di una forza nuova. Il movimento incessante del viluppo dei giganti che crolla e rinasce suggerisce un vigore che Sperelli nella vita invano brama. In questa luce la vita lussuriosa nella capitale non è un fallimento, ma un sintomo della virilità. In effetti il disagio di Sperelli nasce dal non essere abbastanza virile: nel duello ha fallito e non riesce nemmeno a tenere con sé le due donne più desiderate, cioè non è all'altezza dei valori imposti dalla società maschilista<sup>9</sup>. Per lui tutto finisce in un compromesso squallido, non in una morte gloriosa.

Dunque, all'inizio del passo romanzesco il frammento giornalistico è solo leggermente alterato, ma poi la descrizione si stacca dal prototipo, la marina di Michetti, mediante elemento mitologico. L'elemento più strettamente connesso al prototipo michettiano esprime la malinconia di Sperelli, mentre l'elemento mitologico che nettamente si discosta dal prototipo introduce una via per un'interpretazione alternativa. Invece della volontà di dedicarsi all'arte, che il testo a livello superficiale esprime, l'ammirazione verso la virilità dei centauri esprime la volontà di Sperelli di aver successo nel mondo maschile. I centauri come rappresentazioni di maschilità stanno in palese contrasto con altri referenti figurativi nel libro secondo (comunque anticipati dal fanciullo dormite nell'es. 4). La tensione che il passo presenta risulta dall'alterità dell'ecfrasis, cioè della rappresentazione visiva che sta al fondo, la quale invita il lettore a riflettere sui diversi livelli testuali. Nell'alterità sta anche la forza del passo: l'ecfrasis salta agli occhi con immediatezza, cosa che una semplice descrizione paesistica difficilmente potrebbe fare con così tanto vigore.

<sup>9</sup> Questo fallimento del protagonista maschile è stato segnalato da G. Pieri e tanti altri studiosi, che però danno diverse ragioni di quel fallimento. N. Pireddu tratta l'argomento dal punto di vista antropologico. Secondo lei Sperelli fallisce perché non è abbastanza decadente, cioè cerca di tenere con sé le amanti, quando dovrebbe trattare la bellezza e l'amore come effimeri, e fare circolare i doni ricevuti. Pireddu, Nicoletta (1997). «Il divino pregio del dono: Andrea Sperelli's Economy of Pleasures», *Annali d'Italianistica*, 15, 175–201.

## 4 La notte nivale

Una notte di febbraio, «nivale», è un'altra tappa nel percorso sentimentale di Sperelli. Qui la tecnica eclfrastica funziona come un lumeggiamento testuale. Il passo si trova nel libro terzo (pp. 302–308). Sperelli ha abbandonato la via dell'arte e ripreso la vita mondana a Roma. Il paesaggio romano innevato è un'immagine della sua ansietà, che è comunque diversa di quella che prova nella scena michettiana. In questa fase della narrazione Sperelli cerca di conquistare Maria Ferres, ma nello stesso tempo vorrebbe rinnovare il rapporto con Elena Muti. Nella prima parte della scena egli si sente ansioso aspettando l'arrivo, del tutto incerto, di Elena davanti a palazzo Barberini, casa di lei. Il palazzo appare spettrale sotto un plenilunio:

La neve [...] componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostèa (p. 302).

Il «fascino di quel miracolo», cioè la scena coperta di neve scintillante, fa rinascere nel protagonista i fantasmi dell'amore (p. 302), ma egli non sa decidere quale dei due personaggi femminili preferisca come protagonista nelle visioni. Quando Elena tarda, nella visione la forma di Maria soppianta quella di lei. La scena evoca quindi alternativamente la presenza simbolica delle due protagoniste femminili. Ciò rispecchia emozioni indifferenti del protagonista maschile, nel senso che per lui le donne amate sono in fondo solo attrici interscambiabili nelle messinscene amorose. Dell'incontro mancato Sperelli rimpiange soprattutto di non poter approfittare della scena gloriosa nel gioco di seduzione.

Rinunciato alla speranza di incontrare Elena, Sperelli si trasferisce a godere il panorama notturno nella Piazza del Quirinale:

Gli edifici, intorno, grandeggiavano nel cielo aperto: l'alta porta papale del Bernini, nel palazzo del Re, sormontata dalla loggia, illudeva la vista distac-

candosi dalle mura, avanzandosi, isolandosi nella sua magnificenza difforme, dando imagine d'un mausoleo scolpito in una pietra siderea; i ricchi architravi del Fuga, nel palazzo della Consulta, sporgevano di su gli stipiti e di su le colonne transfigurati dalle strane adunazioni della neve. Divini, a mezzo dell'egual campo bianco, i colossi parevano sovrastare a tutte le cose. Le attitudini dei Dioscuri e dei cavalli s'allargavano nella luce; le groppe ampie brillavano come ornate di gualdrappe gemmanti; brillavano gli omeri e l'un braccio levato di ciascun semidio. E, sopra, di tra i cavalli, slanciavasi l'obelisco; e, sotto, aprivasi la tazza della fontana; e lo zampillo e l'aguglia salivano alla luna come uno stelo di diamante e uno stelo di granito.

Una solennità augusta scendeva dal monumento. Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale. Tutte le case, le chiese, le torri, tutte le selve confuse e miste dell'architettura pagana e cristiana biancheggiavano come una sola unica selva informe, tra i colli del Gianicolo e il Monte Mario perduti in un vapore argentino, lontanissimi, d'una immaterialità inesprimibile, simili forse ad orizzonti d'un paesaggio selenico, che suscitavano nello spirito la visione d'un qualche astro semispento abitato da Mani. La Cupola di S. Pietro, luminosa d'un singolare azzurro metallico nell'azzurro dell'aria, giganteggiava prossima alla vista così che quasi pareva tangibile. E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell'immenso candore come in un'apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigili sul sonno della città sacra (pp. 306–307).

A differenza dalla marina michettiana, che è senza coordinate precise, la scena nivale si svolge in uno spazio pubblico, e le opere d'arte descritte sono ben conosciute ai lettori. Sono rappresentazioni di potere e di maschilità. Gli edifici e le statue descritte trasmettono quindi i sensi che la società fuori del mondo fittizio del romanzo attribuisce a loro, ma nello stesso tempo enunciati come *dando imagine di, simili forse ad e parevano* suggeriscono che il panorama è una visione soggettiva di Sperelli, e come tale, un paesaggio stato d'animo.

È possibile interpretare la scena nivale anche in chiave sociale. Secondo Giuliana Pieri, D'Annunzio riteneva il *Piacere*, ma anche gli altri due romanzi della Rosa, *L'Innocente* (1891) e il *Trionfo della Morte* (1894), romanzi di crisi, nel senso che esprimono la crisi dell'eroe maschile, ma anche quella dell'aristocrazia (2007: 221). G. Pieri sostiene che «the element of social critique, asserted by D'Annunzio himself in the introduction to the novel, [...]

is key to understanding the symbolic and psychological meanings of space in the three novels» (*id.*, p. 223). Nella crisi dell'eroe maschile è significativo il contrasto fra città e campagna. Secondo G. Pieri nei romanzi dannunziani la città è il luogo della vita moderna, del gusto sofisticato e della mascolinità, accompagnata comunque da un senso di disagio, che spinge i protagonisti maschili a cercare un rifugio nella campagna, appunto per trovare una vita nuova. Il fatto che questa promessa di una vita nuova non sia mai esaudita sarebbe un segno del rapporto problematico con la vita moderna (*id.*, p. 226). Effettivamente, abbiamo già visto che la prospettiva del fallimento era ben presente nella scena michettiana.

Nella scena nivale sono presenti entrambi gli aspetti messi in rilievo da G. Pieri, la questione della maschilità e della classe sociale. Come nella scena marina, anche qui il dramma si svolge intorno alle rappresentazioni della virilità. Sperelli prova un'ammirazione profonda verso i Dioscuri. Le parole *parevano gli immortali Genii di Roma* suggeriscono comunque che anche la loro forza sia al tramonto, cioè soltanto *parevano* vigilare il sonno di Roma, *parevano* immortali, ma in verità nel mondo di Sperelli l'era mitica degli eroi è già finita. Analogamente l'immagine che Sperelli ha del suo posto nella società si rivela illusoria. A Schifanoja Sperelli si illudeva di possedere l'infinito, a Roma egli sognò di essere un «principe romano», che avrebbe avuto in possesso palazzi e preziose opere d'arte (p. 38). Tuttavia, l'immagine di Roma che l'ecfrasis evoca, nello stesso tempo onirica e pietrificata, aumenta la tensione fra il mondo di Sperelli e di quello esterno. La solidità degli edifici e delle statue si contrasta con l'illusorietà della vista. Sperelli pensa di far parte dell'ambiente nobile, ma il carattere spettrale della scena suggerisce che la società in cui crede in realtà gli sfugga. Nel *Piacere* la città moderna non si è ancora stabilita, e la vita moderna intrude gli spazi di antica bellezza soltanto attraverso i suoni. Nella piazza solitaria regna ancora il silenzio assoluto – è un ultimo rifugio dal «grigio diluvio democratico». In questa luce il gelo è un gesto disperato per fermare lo sviluppo inevitabile che fa estinguere la società in cui l'aristocrazia aveva un ruolo dominante.

La tensione nel passo risulta dunque maggiormente dalle differenze fra l'elemento ecfrastico, in questo caso statico, e il dinamismo verbale. L'immutabilità delle opere d'arte plastiche si contrasta con la suscettibilità al mutamento – quasi all'evaporazione – evocata da enunciati come *illudeva la vista*,

*le colonne transfigurati e quasi pareva tangibile* che suggeriscono che tutta la scena è una fantasma, ed in effetti la metamorfosi che fa incrinare il mondo del protagonista si sta già realizzando. Roma stessa non sparisce, ma si adegua a rappresentare i nuovi valori.

## 5 Conclusione

Mediante l'ecfrasis paesistica le possibilità espressive del paesaggio stato d'animo verbale moltiplicano: oltre che nella natura, il personaggio trova corrispondenza al suo stato d'animo anche nell'arte. Per mezzo dell'arte visiva si aprono strati di senso che non sono visibili al livello testuale più superficiale, e quindi le sfumature interpretative del testo diventano più variegate.

Per la trama testuale è di grande importanza la capacità dell'ecfrasis di rappresentare l'entità testuale in miniatura. Questa tecnica, spesso nominata come *mise en abîme* (p. es. A. S. Becker 1995: 4), significa che in un momento, in un'apertura spaziale creata dall'ecfrasis, il lettore può capire quello che la narrazione intera presenta in sequenze temporali. È come un'esperienza immediata davanti a un'opera d'arte visiva. In questo senso, come in una *mise en abîme*, sia la scena nivale sia la marina michettiana esprimono la crisi dell'eroe segnalata da G. Pieri (ed altri), che diventa palese anche in altri modi nel romanzo. Nella sequenza marina il ruolo del protagonista come spettatore in un posto fisso suggerisce che egli può soltanto seguire le vicende, ne sente l'effetto, il peso mentale, ma non ha il controllo di eventi più grandi di lui, come non ha il controllo della sua vita. Ciò diventa evidente in seguito, come diventa evidente, alla luce degli eventi seguenti, che la visione di Sperelli nella Piazza del Quirinale è fallace. Nella società moderna non c'è posto per uno come lui. Inoltre, dal punto di vista della *mise en abîme*, le vigorose rappresentazioni di maschilità appaiano come un culmine della tematica del romanzo: il possesso sessuale, che Sperelli non riesce a completare in pieno.

L'ecfrasis apre dunque una via per interpretare la trama testuale in un modo alternativo a quello presentato dal narratore, ma rende anche possibile interpretare lo stato d'animo di un personaggio altrimenti rispetto a quanto fanno le voci del narratore o del personaggio stesso. Le rappresentazioni di

maschilità sono un esempio di come l'ecfrasis possa incastonare «controsensi» nella narrazione proprio mediante le possibilità interpretative dell'opera visiva. Nella scena marina la sottostante brama di virilità espressa dalla lotta dei centauri proietta un'ombra su tutte le ambizioni spirituali di Sperelli. Anche nella scena nivale lo stato d'animo del protagonista diventa ambiguo. Il paesaggio invernale è una metafora della freddezza emozionale di Sperelli. Comunque Sperelli stesso non soffre per quella freddezza, anzi l'ammira, vale a dire non riconosce in essa la premonizione del fallimento che il carattere illusorio della vista e il gelo trasmettono. Il disagio, il sentimento di fallimento, ritorna in pieno soltanto nell'atto finale del romanzo, illustrato con la scena in cui i facchini, cioè la classe lavorativa, costringe Sperelli a rallentare il passo nella scala della sua dimora. Il mondo ha cambiato, ed egli se ne deve rendere conto. Quindi nelle due scene l'interpretazione alternativa corre in direzioni opposte: nella marina il disagio è il sentimento primario, che nasconde l'ammirazione verso la virilità, mentre nella scena nivale l'ammirazione verso la candida scena nasconde il disagio.

Abbiamo visto come l'ecfrasis crei diversi poli di tensione con un gioco di contrasti, per esempio fra stasi e mutamento nella scena nivale. Da questo conflitto fra effimero e duraturo, nodale per l'ecfrasis paesistica nel *Piacere*, nasce anche il dinamismo della formula. A prima vista l'elemento paesistico sembra esprimere l'effimero, e l'elemento ecfrastico quello che è duraturo. Tuttavia nella scena nivale le opere d'arte sembrano dissolversi nell'aria, mentre nella marina angelica (es. 4), ed in altre marine che ripetono la stessa formula, il raffronto del mare con i metalli preziosi e le pietre dure congela l'elemento naturale che altrimenti sarebbe in costante stato di mutamento. La scrittura dannunziana resiste dunque alla transitorietà dei fenomeni naturali con il raffronto alle opere d'arte, ma nello stesso tempo sembra «materializzare» le opere d'arte. Eppure, malgrado il carattere illusorio della scena nivale, anche in essa le opere d'arte hanno la capacità di oltrepassare il tempo – l'incertezza si manifesta nel modo di *vedere* le opere, quindi da parte del personaggio o del narratore. La maniera dannunziana di evocare la presenza delle opere d'arte visive nei passi analizzati è in effetti quella tipica dell'ecfrasis, cioè di trasmettere la reazione emozionale dello spettatore verso le opere d'arte, e non descrivere le opere in modo oggettivo.

Con allusioni e riferimenti all'arte visiva D'Annunzio crea dunque nel



flusso narrativo un'apertura spaziale, un chiaroscuro dei sensi, che commenta, appoggia e sfida la narrazione. I paesaggi presentati come quadri hanno forse un fondo tratto dal vero, ma l'autore l'ha modificato, ornamentato, trasformato così che ora esprimono «l'anima delle cose», cioè qualcosa che è più vero del vero, quindi qualcosa che è eterno, in contrasto con la realtà visibile, i cui fenomeni sono effimeri.

## Corpus

- D'Annunzio, Gabriele (1996). *Scritti giornalistici 1882–1888*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, Gabriele (2005 [1988]). *Prose di romanzi*. Vol I. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.

## Bibliografia

- Amiel, Henri-Frédéric (1922). *Fragments d'un journal intime*. Genève / Paris: Georg et Cie.
- Becker, Andrew Sprague (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lauham: Rowman / Littlefield Publishers Inc.
- Heffernan, James A.W (1993). *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Gazzetti, Maria (1986). *D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883–1888)*. Pisa: Pacini.
- Gullace, Giovanni (1987). «D'Annunzio teorico dell'arte e della critica», *Annali d'Italianistica* 5, 21-41.
- Leach, Eleanor Winsor (1988). *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton: Princeton University Press.
- Lombardi, Laura (2003). «Il paesaggio 'stato d'animo' nella seconda metà del XIX secolo: verso una 'georgica dello spirito'» in: *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*. Milano: Electa, 63–75.

Pieri, Giuliana (2007). «Gabriele D'Annunzio and the Italian fin-de-siècle interior», *Italian Studies* 62/2, 219–230.

Scotoni, Susanna (1982). «D'Annunzio critico d'arte. Le cronache per l'esposizione romana del 1883», *Quaderni del Vittoriale* 34-35, 234–246.

# «La princesa se declaró inocente» Ensayo de análisis construccional

Johan Falk  
Universidad de Estocolmo  
johan@isp.su.se

## 1 Introducción

Este estudio tiene por objeto analizar una sola construcción en español, adoptando la perspectiva y los métodos de la gramática construccional. El enunciado que encabeza el estudio –*La princesa se declaró inocente*– es una instancia de la estructura “X declararse P”, que consiste en sujeto (S) – verbo (V) refl. – predicativo (P), abreviada en adelante ‘Decl pred’. A partir de una percepción intuitiva el enunciado forma una totalidad cuyo sentido trasciende a la suma de los componentes. El cometido de la gramática construccional (GC) es averiguar cuál es el sentido de una construcción convencionalizada y cómo se origina a partir de los componentes. En el análisis de la construcción, las restricciones semánticas y sintácticas tienen una importancia de primer orden para conformar el sentido global de la construcción. En pocas palabras, partiendo de la totalidad de la construcción se trata de desmontarla pieza por pieza para entender su sentido y función como totalidad.

## 2 Supuestos de la GC

La gramática construccional se ha cristalizado a partir de varias tendencias dentro de los estudios de la lingüística sistémica. Se remonta a “La gramática de los casos” (*Case Grammar*) creada por Fillmore en los años 60, se inspira de forma inmediata en “La semántica de los marcos” (*Frame Semantics*) de este mismo lingüista (Fillmore 1982). Otros impulsos vienen dados por los estudios en el lenguaje formulaico (Alison Wray 2002), que destacan el

aspecto holístico y prefabricado de la producción de enunciados. Hay que mencionar también el impacto de la lingüística cognitiva que, al centrarse en delinear esquemas conceptuales, aporta una visión global a las relaciones sintácticas y a los enunciados completos (Langacker 1987, 1991). La *Gestalt Grammar*, representada por G. Lakoff (1977), entra típicamente en la misma línea de ideas al subrayar la organización global de la percepción, de la conceptualización y de la producción del lenguaje.

Este rápido panorama es suficiente para comprender que la GC no posee un cuerpo teórico unificado. Más bien debe verse como una amalgama de preceptos y modelos de análisis derivados de varias corrientes. Existen varias versiones de la CG, que van de posiciones claramente sintácticas y ortodoxas a posiciones semánticas y cognitivistas. Desde una perspectiva a vista de pájaro, la CG y otras corrientes emparentadas representan un viraje en el estudio de los aspectos sintácticos del lenguaje. Es bien sabido que en el siglo XX, desde F. de Saussure en adelante, ha dominado una tendencia analítica consistente en definir y aislar componentes para establecer o generar estructuras en base a los elementos. En ese sentido los modelos estructuralista y generativista no se diferencian en lo esencial. Básicamente, las estructuras eran vistas como una suma de elementos que se conformaban a determinadas reglas. La GC representa un movimiento distinto que se puede llamar sintético-analítico. La diferencia mayor consiste en que la GC concibe los enunciados como totalidades dotadas de ciertas reglas de construcción y de ciertas restricciones. La suma de los componentes, es decir la construcción, es más que una mera adición de elementos, ya que conforman un sentido global. El elemento cuenta por su modo específico de integrarse en el conjunto convencionalizado.

A continuación se especificarán algunas definiciones o premisas de la GC, las cuales han sido el punto de partida de este estudio. De entrada citamos la siguiente definición de Ch. Fillmore, que destaca el carácter convencional de las construcciones:

By grammatical construction we mean any syntactic pattern which is assigned one or more conventional functions in a language, together with whatever is linguistically conventionalised about its contribution to the meaning or the use of structures containing it. (Fillmore 1988:36)

- La GC considera la construcción como la unidad de análisis básica (visión holística).
- La GC considera que la construcción conlleva un sentido específico y convencionalizado que trasciende la suma de los elementos.
- La GC considera que el sentido nace de la interacción entre los componentes, las restricciones impuestas por la construcción y por el contexto de la enunciación. Las distintas clases de restricciones explican el carácter más o menos formulaico de las construcciones.
- La CG adopta un método de análisis bidireccional: *top-down* y *bottom-up*: la construcción autoriza los elementos, los elementos configuran la construcción.
- La CG se adhiere a una concepción del lenguaje, según la cual la morfología, la sintaxis y la semántica no constituyen módulos autónomos.
- La CG pretende que el modelo de análisis construccional tiene una contrapartida cognitiva en forma de *gestalts*, modos de concebir eventos, fenómenos, relaciones, etc.
- La CG considera que las particularidades específicas de las construcciones las hacen aptas para una explotación pragmática.

### 3 Análisis de la construcción

#### 3.1 Estructura de la construcción

La construcción que nos ocupa aquí presenta una estructura relativamente sencilla, que aquí se analizará en distintos niveles:

##### *Estructura dependencial*

[[[La] princesa]] [[[se] [declaró]] [inocente]]]

##### *Estructura funcional*

Sujeto + Reflexivo + Verbo + Predicativo

##### *Estructura referencial*

La princesa<sub>i</sub> se<sub>i</sub> declaró<sub>(i)</sub> inocente<sub>i</sub>

### Estructura semántica

S(agentes humano) + Vrefl (=acto de decir algo acerca de sí mismo) + Pred  
(=una condición válida para S)

En estos análisis se aprecia la configuración de la construcción desde distintos puntos de vista. Una particularidad es la fuerte cohesión referencial entre los elementos, que todos apuntan al sujeto: el reflexivo, el predicado verbal y el predicativo repercuten en el sujeto. Se podría decir que la construcción se cierra sobre sí misma, siendo el sujeto el blanco al que apuntan todos los elementos. Volveremos sobre los efectos que surte esta estructura cerrada.

### 3.2 El verbo “declarar”

Se observa que el verbo *declarar* es una pieza dada que le confiere a la construcción rasgos peculiares. Siendo un verbo *dicendi*, S es necesariamente persona, que formula un juicio sobre sí misma, pero dirigido a otro interlocutor.<sup>1</sup> Se debe observar que otros verbos del dominio del “decir” no casan con la construcción: *?afirmarse inocente*, *?sostenerse culpable*, *?manifestarse inocente* son combinaciones anómalas. El verbo *decir* se inserta mejor en la construcción pero no produce asertos muy aceptables: la estructura “X se dijo inocente” con variados sujetos se da una sola vez en CREA<sup>2</sup> mientras que “X se declaró inocente” figura 19 veces. Se concluye que el semantismo de *declarar* difiere del de los otros verbos citados en el sentido de que autoriza la construcción analizada aquí. Al parecer, hay que trazar una línea divisoria clara entre verbos afirmativos y declarativos.

<sup>1</sup> La estructura admite también otras clases de verbos como *considerarse*, *creerse*, que expresarían un juicio valorativo y epistémico. Al elegir solamente *declararse*, hemos querido concentrar el estudio en un caso piloto.

<sup>2</sup> El ejemplo referido no contiene una declaración, sino que reproduce simplemente lo que dijo una persona: “Rodeado por sesenta agentes en el pequeño espacio, Ealy Ortiz se dijo inocente: ‘Soy inocente totalmente de todas las imputaciones que se me hacen’” (Prensa, México, 15/09/1996).

### 3.3 El reflexivo “se declaró”

La función básica del reflexivo es hacer que repercuta la acción verbal en el sujeto. El efecto es que S se involucre en la acción verbal que se presenta como un cortocircuito en el sentido de que la acción parte del sujeto para terminar en el sujeto. El reflexivo tapa cualquier “salida” hacia el exterior. *Se declaró* necesariamente se pliega sobre el sujeto que pasa a ser sujeto y complemento a la vez. Resulta, pues, que ‘Decl pred’ es una construcción concentrada y autocéntrica, lo cual imprime en ella un sello semántico y pragmático especial.

El que se fundan el sujeto y el complemento en el mismo referente tiene consecuencias pragmáticas. Como se anulan las distancias el impacto o fuerza ilocutiva del acto de declarar va en aumento, si se compara con una construcción completiva, en la que se abre una brecha entre el sujeto que declara algo y lo declarado. En

1. La princesa declaró que se sentía abandonada.

lo declarado concierne al sujeto “la princesa”, pero es un juicio emitido que no involucra al sujeto en la predicación de “declarar”.

### 3.4 El predicativo

En la construcción ‘Decl pred’ el elemento predicativo es instanciado por una serie relativamente reducida de adjetivos, participios y sustantivos. Los predicativos más frecuentes son:

*culpable, inocente; satisfecho, insatisfecho, contento; a favor de, en contra de; capaz, competente, incapaz; preparado, dispuesto, ganador; marxista, católico* (y otros credos)<sup>3</sup>

Se observa que los predicativos expresan típicamente una condición accidental ante la cual el sujeto adopta una postura, normalmente en forma de una aceptación o rechazo de esta condición. Así, *inocente* no es una característica inherente, sino una condición que puede ser o no ser válida y que el sujeto puede propugnar o rechazar. Calificativos como *generoso, alto, tímido, joven,*

<sup>3</sup> La selección de palabras con función predicativa se ha comprobado con datos extraídos de CREA (aprox. 200 ejemplos de ‘Decl pred’).

por ser rasgos más bien inherentes, no se ajustan naturalmente a esta descripción y no entran en la construcción.

Un corolario de esta especificación es que el predicativo rara vez aparece con adverbios de gradación<sup>4</sup>. Al parecer, la construcción ‘Decl pred’ supone un todo o una nada: o bien uno afirma poseer la condición, o bien es al revés. *Declararse un poco culpable, declararse muy capaz o declararse bastante marxista* son asertos poco usuales, presumiblemente porque ‘declararse - pred’ significa tomar posición ante una disyuntiva. Hay que hacer notar que en la construcción completiva desaparecen estas restricciones sobre el predicativo. El ej.

2. La princesa declaró que se sentía un poco fastidiada.

muestra que el alcance de las palabras predicativas en este marco sintáctico es mucho más amplio y que desaparece la restricción sobre los adverbios de grado. Se debe ver en (2) un juicio más bien descriptivo, que dista del compromiso expresado por la ‘Decl pred’.

#### 4 El valor pragmático de ‘Decl pred’

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores intentaremos ahora puntualizar el valor semántico y pragmático de ‘Decl pred’, que se contrastará con la construcción completiva. En cuanto a la primera construcción, constatamos que hay un paralelo evidente entre el nivel formal por un lado y el nivel semántico y pragmático por el otro. La autorreflexión (impacto del predicado en el sujeto mismo) involucra al sujeto como actor y paciente. Pasando al nivel semántico-pragmático, esto se corresponde con un compromiso con lo declarado por parte del sujeto. Si *me declaro algo*, yo formo parte del acto de declarar. En consecuencia, la construcción estudiada tiene hipotéticamente un valor performativo por lo que la persona que dice:

3. Me declaro inocente, totalmente inocente.

ha actuado en el mundo, ha establecido su postura profiriendo estas pala-

<sup>4</sup> Los adverbios que figuran en este contexto expresan mayormente grado extremo, p.ej. *totalmente, enteramente, cien por cien*.



bras. En cambio, la construcción:

4. Declaro que soy inocente, totalmente inocente.

implica la afirmación de un estado de cosas. Lo afirmado por el sujeto se interpreta naturalmente como la opinión de esta persona, pero no es un compromiso en el mismo sentido que (3) sino un acto consistente en emitir un juicio.

El siguiente ejemplo muestra cómo se presenta el contraste entre ambas construcciones, a un nivel de bastante sutileza. Se trata de un juicio prolongado en el tiempo en el que el acusado ha afirmado continuamente su inocencia:

5. – Si usted fue el responsable del maltrato de su hija, ¿nunca decidió entregarse al ver que la pequeña estaba sufriendo? – No contesto, ya que declaro que soy inocente. (CREA, Caras 21/07/1997, Chile) [subrayado nuestro]

Pensamos que la construcción completiva es consecuente con este contexto. En rigor, el acusado no utiliza *declarar* para comprometerse con una postura, lo que se formularía *Me declaro inocente*. Aquí, el acto ilocutivo consiste en que el acusado repite lo que ha declarado en ocasiones anteriores. El verbo *declarar* entonces no funciona como un performativo sino como un verbo de decir para retomar el contenido de sus declaraciones de antes.

Finalmente, la diferencia entre las construcciones se evidencia en contextos en los que se motiva la declaración mediante una oración con *porque*. Resulta que la construcción completiva admite sin más esta clase de motivación:

6. La princesa declaró que era inocente porque no había visitado el Club aquella noche.

En cambio, en la otra construcción la motivación no incide en la afirmación de *ser inocente* sino en *se declaró*, lo que produce un efecto extraño. Esta diferencia indica que la construcción completiva comporta un juicio independiente que puede ser motivado, mientras que la ‘Decl pred’ se presenta como un acto cuyo contenido no puede ser motivado. Sólo el acto mismo puede recibir una justificación. En el enunciado

7. La princesa se declaró inocente porque no había visitado el Club aquella noche.

la oración explicativa se refiere al acto de *declararse inocente* y no solamente a *ser inocente*.

## 5 Conclusión

La aplicación de un método de análisis construccional ha permitido ver que la construcción ‘Decl pred’ tiene una configuración específica que vincula los niveles formal, semántico y pragmático. Es decir, los constituyentes formales condicionan el sentido de la construcción, pero no por lo puramente formal, sino por el sentido que las formas aportan en un determinado entorno. Para llegar a *explicar* la construcción el análisis debe ser bidireccional, partiendo simultáneamente desde arriba y desde abajo. Esperamos haber mostrado que la particularidad de la ‘Decl pred’ queda más clara si se aplican ambas perspectivas, tomando en cuenta tanto su constitución formal como su valor pragmático. La premisa tácita ha sido que las características apuntadas son solidarias y coadyuvantes.

Acerca de “La princesa se declaró inocente” constatamos en forma resumida:

- Que es una configuración sintáctica específica cuyos constituyentes (S, V y Pred) están sometidos a restricciones selectivas;
- Que estas restricciones están en consonancia con el sentido general de la construcción, que se capta como un modelo (*gestalt*);
- Que el rol del reflexivo en la estructura ‘decl pred’ es responsable del valor performativo de la construcción;
- Que la ‘Decl pred’ no afirma que S es pred (afirmativo), sino que compromete a S con la condición expresada por Pred.
- Que el sentido de la construcción emerge más claramente al ser contrastada con construcciones afines y que estas diferencias pueden ser corroboradas con datos empíricos.

En conclusión, el método utilizado en este estudio muestra que lo formal, lo semántico y lo pragmático son aspectos solidarios para conformar el sentido

y condicionar el uso de una construcción convencionalizada.

## Bibliografía

- Andler, D (ed.) (2004). *Introductions aux science cognitives*. Paris: Gallimard.
- Chafe, W.L. (1970). *Meaning and Structure of Language*. Chicago: University of Chicago Press.
- Escandell, Ma. V. (2006). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Fillmore, Ch. (1982). "Frame Semantics". *Linguistic in the Morning Calm* (ed. The Linguistic Society of Korea), Seoul: Hanshin, 111–137.
- Fillmore, Ch. (1984). "Frames and semantics of understanding". *Quaderni di semantica* 6, 222–254.
- Fillmore, Ch. (1988). "The mechanisms of 'Construction Grammar'". *Bordeaux Language Studies* 12, 35–55.
- Fried, M. & J-O. Östman (eds.) (2004). *Construction Grammar in a Crosslanguage Perspective*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.
- García, Erica C. (1975). *The role of theory in linguistic theory*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Goldberg, A. (1995). *Constructions. A Construction Grammar approach to argument structure*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, R.W. (1987, 1991). *Foundations of Cognitive Grammar*. Vols. I-II. Stanford University Press.
- Wray, A. (2002). *Formulaic language and the lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Östman, J-O. & M. Fried (eds.) (2005). *Construction Grammars. Cognitive grounding and theoretical extensions*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.

# Los aportes de la Lingüística Cognitiva a la enseñanza de la gramática de lenguas extranjeras en el nivel universitario

Susana S. Fernández  
Aarhus Universitet  
romssf@hum.au.dk

## 1 Introducción

En el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje de lenguas extranjeras, uno de los temas más discutidos y estudiados a lo largo de los años es sin duda el de la instrucción gramatical. Defendida por unos y denostada por otros, ha sido objeto de innumerables controversias y, hasta el día de hoy, no hay un acuerdo unívoco sobre su lugar en la clase de lenguas. Desde los métodos más tradicionales, donde la gramática disfrutaba de un lugar de privilegio y donde adquirir la lengua se entendía como poco más que la acumulación de formas y estructuras gramaticales, pasando por aquellos métodos donde sólo importaba concentrarse en el significado y donde la gramática desaparecía del contexto de clase, hasta la postura intermedia de hoy (que rige desde hace un par de décadas), donde significado y forma se entienden como dos entidades inseparables<sup>1</sup>, una extensa cantidad de investigaciones empíricas han intentado examinar los efectos tanto benignos como adversos de la enseñanza explícita de la gramática.

Puede decirse que hoy en día hay cierto consenso acerca del efecto favorable de la gramática sobre una serie de factores relacionados con la adquisición de lenguas extranjeras: la velocidad de aprendizaje, el nivel de corrección y el grado de destreza final adquirido (Nassaji & Fotos 2004). Pero también hay consenso sobre la incapacidad de la enseñanza gramatical de revertir

---

<sup>1</sup> Lo que Long (1991) ha llamado *foco en la forma*, para diferenciarlo del *foco en las formas* de los métodos tradicionales y del *foco en el significado* del método natural.

la ruta natural de aprendizaje, ya que la interiorización de las estructuras gramaticales sólo se produce cuando el aprendiz ha alcanzado el grado de desarrollo necesario (Pienneman 1984). Además, se considera actualmente que no todas las estructuras gramaticales son igualmente propicias para la instrucción explícita. En este sentido, hay que considerar factores tales como su grado de saliencia y complejidad (Fotos & Ellis 1991: 607), su carga comunicativa y sus diferencias funcionales con la lengua materna (Mitchell 2000: 292).

Pero una cosa es cierta: dados los efectos positivos bosquejados en el párrafo anterior, lo que se discute hoy en día no es tanto ya si enseñar gramática o no, sino más bien cómo hacerlo. Y justamente sobre cómo enseñar gramática trata este artículo, que tiene como objetivo específico la enseñanza de gramática de lenguas extranjeras en el nivel universitario.

Si bien es posible que ya no queden dudas acerca de la necesidad de incluir algún tipo de instrucción gramatical en la clase de lengua, todavía existen muchas preguntas sin respuesta (o con múltiples y encontradas respuestas) acerca de cómo hacerlo de la manera más provechosa posible. Qué cantidad de gramática enseñar y en qué estadios del aprendizaje (Ellis 2002), enseñar de manera implícita o explícita, de manera directa a través de explicaciones del profesor o a través de tareas (Fotos & Ellis 1991), a través de un currículum estructural o nocional (Scheffler 2008), con atención a la lengua oral o a la escrita (McCarthy & Carter 2002), a la oración o al discurso (Celse-Murcia 2002) y, básicamente, desde qué perspectiva teórica, o dicho de otra manera, bajo qué visión de la lengua. Este último interrogante mencionado (la lista, desde luego, no ha sido exhaustiva) será el centro de interés de este trabajo, que, entre otras cosas, se propone llamar la atención sobre las ventajas que brinda un enfoque teórico particular, el de la Lingüística Cognitiva, a la enseñanza gramatical universitaria.

En las siguientes secciones me propongo, entonces, adentrarme en las características particulares de la gramática universitaria (sección 2), de las gramáticas pedagógicas en general (sección 3) y de la visión cognitiva del lenguaje que propone el marco de la llamada Lingüística Cognitiva (sección 4). La sección 5 se encarga de hilvanar estos tres elementos en una propuesta de aplicación pedagógica de la Lingüística Cognitiva en el nivel universitario, con las ventajas y dificultades que esto conlleva.

## 2 La gramática universitaria

Al igual que en otros programas de enseñanza de lenguas, la gramática aparece como un componente central en el ámbito de los estudios universitarios de lenguas extranjeras. Haciendo un recorrido por distintos planes de estudios, resulta claro que, aunque con distintos nombres y orientaciones, son infaltables una o varias asignaturas gramaticales. Por ejemplo, todos los estudios de primer y segundo ciclo de lenguas extranjeras de la Universidad de Aarhus contienen asignaturas gramaticales tales como “Gramática y producción de textos”, “Gramática y comunicación”, “Traducción y gramática práctica”, “Morfología y sintaxis”, por nombrar algunas. Por otra parte, docentes y estudiantes por igual parecen asignar un lugar de relieve a la gramática universitaria. Una encuesta realizada en 2008<sup>2</sup> a 123 nuevos estudiantes de lenguas extranjeras (alemán, español, francés, inglés, italiano y portugués) de la Universidad de Aarhus y a 24 profesores universitarios daneses de gramática de lenguas extranjeras dio como resultado una fuerte unanimidad acerca de la importancia de la gramática en el proceso de adquisición de lenguas y más específicamente como elemento central en los estudios universitarios. En una pregunta donde los encuestados debían manifestar su acuerdo o desacuerdo con la afirmación: “la enseñanza de gramática es una asignatura central de los estudios (universitarios) de lenguas extranjeras”, el 95% de los estudiantes y el 96% de los profesores respondieron estar de acuerdo o muy de acuerdo. Con respecto a la afirmación “la enseñanza de gramática promueve la adquisición de lenguas extranjeras”, el 98% de los estudiantes y el 96% de los profesores manifestaron, asimismo, estar de acuerdo o muy de acuerdo.

### 2.1 La gramática universitaria

Pero además de promover o apoyar la adquisición de la lengua extranjera en cuestión, parece justo afirmar que la asignatura Gramática cumple al menos otras dos funciones en el ámbito universitario. Por un lado, puede hablarse de una *función teórica*, en tanto que contribuye a la formación lingüística de los estudiantes, que no solo necesitan conocer la gramática para mejorar su

<sup>2</sup> Véase un mayor tratamiento de esta encuesta en Fernández (2009)

propio nivel de lengua extranjera, sino como parte de su bagaje lingüístico teórico. Un egresado universitario de lenguas es mucho más que un excelente hablante de la lengua que ha estudiado, ya que habrá obtenido, además del dominio de la lengua, una serie de competencias analíticas y lingüísticas (al igual que literarias y culturales). Por otro lado, se hace presente también una *función pedagógica*, si tenemos en cuenta que muchos de los estudiantes se dedicarán en su futura vida laboral a la docencia. En este sentido, necesitarán herramientas de didáctica gramatical y probablemente también una clara conciencia de las similitudes y diferencias que se manifiestan entre su lengua materna y la de estudio. Por último, tanto estudiantes como colegas de otras asignaturas (con la reticencia expresa de muchos profesores de gramática) parecen dar por sentado que la asignatura Gramática debe ejercer una función de apoyo para otras asignaturas (una *función instrumental*).

Tanto si aceptamos esta última función (que en el peor de los casos puede reducir a la Gramática a meras clases de apoyo para otras disciplinas como la traducción, la producción escrita o el análisis de textos, sin respeto por la progresión interna de la asignatura ni por sus otras funciones) como si decidimos no hacerlo, no cabe duda de que la planificación de una asignatura gramatical no puede hacer caso omiso de las demás asignaturas que conforman el plan de estudios, ni mucho menos del perfil del estudio en general.

## 2.2 La gramática en una encrucijada

Es por todo esto que la gramática universitaria se encuentra en una encrucijada de áreas de estudio y teorías que la influyen, enriquecen y condicionan. Por un lado, las *teorías sobre adquisición y pedagogías de lenguas extranjeras* no pueden estar ausentes a la hora de pensar la gramática universitaria, ya que tanto la función de promoción del aprendizaje de la lengua como la función pedagógica de la asignatura necesitan, por su naturaleza misma, nutrirse del cúmulo de conocimientos y experiencias que se han generado en este ámbito. Sin embargo, sorprendentemente, el 75% de los profesores consultados en la encuesta arriba mencionada afirmaron dar ninguna o poca importancia a las teorías sobre adquisición y pedagogía de lenguas. Esto puede deberse, entre otras razones, a una falta de tradición pedagógica de la uni-

versidad danesa<sup>3</sup>, situación que lentamente se está revirtiendo en los últimos años a medida que va cobrando relieve la pedagogía universitaria, tema que exployo a continuación.

La *pedagogía universitaria* es un campo que ha ganado bastante terreno (al menos en Escandinavia), gracias a la creación de diversos centros universitarios de promoción de la enseñanza y redes nacionales de pedagogía universitaria, y al trabajo de estudiosos como J. Biggs (2003) y otros, que han llamado la atención acerca de temas como la progresión de contenidos (tanto dentro de un mismo ciclo de estudios como entre ciclos), el grado de profundidad y complejidad de los conocimientos enseñados, la evaluación, las técnicas de clase, la necesidad de establecer objetivos pedagógicos claros, etc. Por definición, la planificación de una gramática universitaria debe atenerse a los preceptos generales de la pedagogía universitaria y nutrirse de sus hallazgos.

Junto con la pedagogía universitaria se hace patente la necesidad de incluir aun un ámbito más, el de la *investigación educacional*, que en lo que se refiere específicamente al nivel universitario, contribuye, entre otras cosas, a delinear el perfil de los estudios. En cuanto a los estudios lingüísticos en particular, esta área de investigación se ha destacado aquí en Escandinavia por su contribución al diseño de los nuevos estudios lingüísticos interculturales que reemplazan a las viejas filologías, en un intento de revitalización y reconfiguración destinado a hacer frente a las renovadas demandas que impone el mundo globalizado de hoy (Hansen 2002; 2004). Un tema clave en este sentido es la relación entre lengua y cultura (Birkelund et al 2005; Andersen et al 2006), tema que puede afectar de manera muy directa a nuestra concepción de la gramática.

Por último, si tenemos en cuenta la función teórica de formación lingüística que tiene todo curso universitario de gramática, no cabe duda de que no puede soslayarse una elección cuidadosa y lúcida del enfoque teórico, lo que nos lleva al ámbito de las *teorías lingüísticas*. Aquí puede producirse un conflicto bastante difícil de resolver entre el deseo (y, de alguna manera, el

<sup>3</sup> Por eso sostengo que el contexto local es un factor clave que siempre hay que tener en cuenta. Tanto la tradición académica y educativa del país en cuestión, como los materiales didácticos que se tienen a disposición, como las ideas preconcebidas que traen estudiantes y docentes sobre la gramática influyen directamente sobre el tipo de gramática que se ha de enseñar.



derecho) de cada profesor de enseñar en la universidad según la teoría lingüística en la que se inscribe en su propia investigación (después de todo, la universidad se caracteriza por la enseñanza basada en la investigación), y los requisitos teóricos particulares que puede imponer la gramática universitaria en su carácter de gramática pedagógica. En la próxima sección me dedico a explicar este concepto.

### 3 La gramática pedagógica

Por gramática pedagógica entiendo aquella gramática que está destinada a brindar al aprendiz de una lengua extranjera una mayor concienciación sobre cómo funciona la lengua en cuestión:

The function of a pedagogical grammar is to promote the learner's insight into the foreign language system. In essence, promoting insight means reducing the perceived arbitrariness of the foreign language system. (...) [W]e need to explain the learner why the foreign language should be as it is. (Taylor 1993: 219)

El término puede ser entendido en referencia al material escrito que tiene como función brindar una descripción didáctica del lenguaje, tal como lo definen Taylor (1993) y Dirven (2001):

[A] pedagogical grammar, as we have said, is written to meet the needs of the language learner and/or teacher, and is evaluated by its success in promoting insight into, and acquisition of, the foreign language. (Taylor 1993: 202)

A pedagogical grammar (PG) is here understood as the learning materials containing the best possible illustration, presentation and gradation of the learning problems in a given area of foreign language learning (Dirven 2001: 18)

Pero también puede hacer referencia, por extensión, –y este es el sentido en que utilizo el término en este trabajo– a la instrucción gramatical brindada en el contexto de enseñanza de lenguas, incluida su planificación y secuencia curricular, las técnicas de enseñanza utilizadas, el tipo de ejercitación aplicado y, naturalmente, el material didáctico. Es en este sentido que puede

decirse que la gramática universitaria de lenguas extranjeras es por definición una gramática pedagógica, ya que, como vimos en la sección anterior, una de sus funciones principales es la de apoyar la adquisición de la lengua.

Hoy en día, una de las palabras claves a la hora de definir la función de la enseñanza gramatical es *concienciación* (*consciousness-raising*). El término hace referencia a la necesidad de llamar la atención del aprendiz sobre ciertos aspectos de la lengua que de otra manera tardaría demasiado tiempo en registrar y adquirir. Aunque sabemos que aprender una lengua extranjera consiste fundamentalmente en adquirir conocimiento implícito (o instrumental) de esa lengua, ha quedado comprobado que el conocimiento explícito (de la gramática) contribuye a facilitar y agilizar el proceso de adquisición (Eckerth 2008: 121). La interiorización de las relaciones entre forma y función es un proceso largo y penoso, que puede facilitarse si los aprendices reciben instrucción destinada a resaltar ciertos aspectos formales menos evidentes, salientes o comunicativamente esenciales. «[R]elations that are not salient or essential for understanding the meaning of an utterance are otherwise only picked up very slowly, if at all» (Ellis 2002: 175).

Pero la concienciación del aprendiz sobre la forma de la lengua se logra únicamente cuando la forma se presenta insertada en un contexto comunicativo y situacional, ya que, como dije más arriba, se trata de emparejar forma y significado o, dicho de otra manera, forma y función. La *contextualización* es, entonces, la contracara necesaria de la concienciación. Dado que el objetivo real de la adquisición no es la forma por la forma en sí, la instrucción gramatical resulta mucho más efectiva cuando va acompañada de oportunidades reales de comunicación e interacción social significativa (Ellis 2002). Es por eso que en la didáctica moderna se ha dado tanta importancia a la noción de *tarea* y a la práctica gramatical comunicativa, en contraposición con la ejercitación mecánica que caracterizaba a métodos anteriores.

No cabe duda de que lo dicho hasta ahora sobre la función de la gramática pedagógica se inscribe dentro de un enfoque comunicativo de la enseñanza de lenguas y apunta inconfundiblemente a una gramática funcional:

Under the assumption of communicative language teaching theory, the development of L2 grammar arises from successful discourse use of the new language. A pedagogical grammar must address how grammatical constructions are deployed in discourse, which is precisely what functional grammars do. (Tomlin 1995: 141)

Desde esta perspectiva, una gramática que sólo se centra en la descripción y explicación de la forma sintáctica, y que deja de lado el empleo de las formas en la interacción discursiva no puede constituir una gramática pedagógica. Se hace necesario un enfoque funcional de la gramática, que determine las condiciones semánticas y pragmáticas que conducen a la selección de una determinada estructura gramatical en lugar de otra (Tomlin 1995: 145).

Esta necesidad de contextualización obliga a expandir el foco de la gramática de la oración aislada al discurso y a adoptar una gramática textual o, más bien, discursiva<sup>4</sup>: una gramática que, aunque sin eliminarlo completamente, trasciende el nivel de la oración:

Discourse grammar, as opposed to sentence grammar, foregrounds the kinds of choices that speakers and writers routinely deal with in production –that is, how can one best formulate a message to make it clear, coherent, relevant, appropriately organised, and so on? (Hughes & McCarthy 1998: 271)

A su vez, esta orientación discursiva impone dirigir la atención tanto al discurso oral como al escrito (McCarthy & Carter 2002). En realidad, teniendo en cuenta la visión comunicativa del lenguaje como actividad e interacción social, resulta paradójico el interés que las gramáticas han mostrado a lo largo de la historia por la comunicación escrita, en detrimento de la oral, que es, sin embargo, el modo de interacción verbal por excelencia.

Por último, la gramática pedagógica de una determinada lengua no puede concentrarse únicamente en la lengua en cuestión, sino que debe contener un módulo contrastivo, donde se presta atención a las particularidades que presenta la lengua estudiada en comparación con la lengua materna de los aprendices o con otras lenguas, tanto en sus similitudes como diferencias. Este elemento contrastivo se ajusta perfectamente al imperativo de la concienciación lingüística (Pennington 2002: 96).

La gramática pedagógica, entonces, tal como la he presentado en esta sección, es una gramática del discurso oral y escrito que intenta concienciar al aprendiz acerca de las relaciones que se establecen en la lengua meta en-

<sup>4</sup> R. Hughes & M. McCarthy (1998: 264) establecen una diferencia entre la *gramática textual*, como la hallidayana, donde lo que importa es el producto final, el texto, y como éste es el resultado de opciones realizadas en sistemas predeterminados, y la *gramática discursiva*, que está más orientada al proceso y al factor interaccional individual que afecta las elecciones que los hablantes hacen en cada momento del discurso.

tre forma y función, teniendo en cuenta las diferencias y similitudes entre lenguas y enfatizando la función comunicativa del lenguaje. La instrucción gramatical no brinda al aprendiz un conocimiento implícito de la lengua (la capacidad de usar correcta y apropiadamente las formas gramaticales), pero lo facilita. En palabras de R. Ellis, «the goal of a grammar syllabus becomes not that of teaching learners to use grammar but of helping them to understand how grammar works» (Ellis 2002: 27).

En lo que se refiere específicamente a la gramática universitaria, sostengo que una comprensión de “cómo funciona la gramática” implica no solamente una comprensión de cómo funciona cada una de las formas gramaticales sino también de cómo estas formas se relacionan entre sí y, por sobre todas las cosas, de cómo funciona el lenguaje humano en general. A partir de esta doble perspectiva es posible fusionar el papel de la gramática como apoyo de la adquisición con su función de formación teórica. Propongo, entonces, que la concienciación debe manifestarse en dos niveles relacionados pero distintos, el micronivel, el de las formas<sup>5</sup> particulares, y el macronivel, el de la lengua. Esto implica, entre otras cosas, poder reconocer que distintos fenómenos gramaticales y léxicos pueden explicarse a partir de los mismos procesos cognitivos, lo que puede acercarnos a una idea de motivación. Tal como decía la cita de J. Taylor al comienzo de esta sección, se trata de explicar al estudiante no sólo cómo es la lengua sino por qué es como es. En la próxima sección, propongo que, dentro de los enfoques funcionales de la lengua, la teoría que mejor capacitada está para realizar esta tarea es la Lingüística Cognitiva, y más específicamente la Gramática Cognitiva (Langacker 1987; 1991; 2008).

## 4 La Lingüística Cognitiva

El nacimiento del paradigma lingüístico normalmente denominado Lingüística Cognitiva puede ubicarse en Estados Unidos –y, más específicamente, California – en la década de 1970 con los trabajos de autores como G. Lakoff y M. Johnson (1980), G. Lakoff (1987), y R. Langacker (1987; 1991),

<sup>5</sup> Esto no debe entenderse como el antiguo “foco en las formas” sino como el “foco en la forma”, es decir en la unión indisoluble de forma y sentido.

entre otros. Surge como una rebelión contra la lingüística generativo-transformacional y propone, en contraposición con ésta, la naturaleza no autónoma del lenguaje, el carácter significativo de la gramática (la gramática como conceptualización) y la emergencia del conocimiento lingüístico a partir del uso<sup>6</sup>.

Proclamar la naturaleza no autónoma del lenguaje implica reconocer que el lenguaje no se localiza en un dispositivo mental aislado (como sostiene el generativismo) sino que es una más de las capacidades cognitivas del ser humano y se encuentra en estrecha interacción con ellas. Esto ubica a la teoría en el ámbito filosófico del experimentalismo, que propone que el pensamiento tiene una estructura ecológica (por la cual la capacidad lingüística se relaciona con otras capacidades del pensamiento) y gestáltica (por la cual perfilamos la realidad a partir de una base), un anclaje en la experiencia corporal y un carácter imaginativo cristalizado en modelos cognitivos idealizados, que, a su vez, están motivados social y culturalmente. El paradigma cognitivo<sup>7</sup>, así entendido, abarca no solo a la lingüística sino a muchas otras ciencias que estudian, de una manera u otra, la mente, tales como la psicología, la filosofía, la neurología o la informática (Taylor 2002). Se trata entonces de un emprendimiento multidisciplinario, donde las distintas áreas científicas se complementan y enriquecen mutuamente (Niemeier & Achard 2000).

Dentro de este panorama, y en lo que respecta específicamente a la lingüística, se conoce como Gramática Cognitiva a la teoría del lenguaje propuesta inicialmente por R. Langacker en 1987 en su obra fundacional *Foundations of Cognitive Grammar* y luego desarrollada en sucesivas obras por Langacker mismo y adoptada también por un número creciente de lingüistas (véase también Taylor 2002).

---

<sup>6</sup> Para una presentación detallada de esta teoría y su evolución histórica véase por ejemplo W. Croft & D. Cruse (2004) o V. Evans & M. Green (2006).

<sup>7</sup> Por convención se adopta el nombre de Lingüística Cognitiva (con letras mayúsculas) para designar el particular paradigma que describo y para diferenciarlo de otras corrientes (incluida la generativa) que también pueden considerarse lingüísticas cognitivas, en tanto que reconocen la dimensión mental del lenguaje.

## 4.1 Conceptos generales

Algunos conceptos generales de esta teoría son:

- El lenguaje es una lista estructurada de unidades simbólicas. La unidad simbólica equivale al signo lingüístico de F. Saussure en cuanto a que consiste en el emparejamiento de forma y significado, pero va más allá del signo ya que abarca no sólo las unidades morfémicas y léxicas del lenguaje sino también las categorías morfosintácticas (como el tiempo verbal o el número), las categorías léxicas (como las clases de palabras), las construcciones sintácticas (por ejemplo, la construcción transitiva) y sus instancias específicas, las frases hechas y las expresiones formulaicas. (Taylor 1993: 208)
- El lenguaje humano refleja nuestra conceptualización del mundo. No puede medirse en condiciones objetivas de verdad porque el mundo representado en el lenguaje está filtrado a través de nuestra experiencia. La experiencia tiene una base corpórea y cognitiva, que de alguna manera puede considerarse universal, ya que los humanos compartimos una determinada estructura física y mental. Pero por otro lado, existe también un elemento social y cultural que filtra nuestra experiencia y que se manifiesta en las diferencias de conceptualización que hallamos entre una lengua y otra (Sinha & Jensen de López 2000).
- Por eso, la gramática no es arbitraria, sino que está motivada por condiciones semánticas: la gramática es conceptualización. Según R. Langacker (1987: 12) “grammar is simply the structuring and symbolization of semantic content”.
- La conceptualización de una misma situación puede producirse en distintos niveles de abstracción (proceso denominado *interpretación* (inglés *construal*)) y desde distintas perspectivas. A menudo, distintas construcciones o categorías gramaticales no son más que distintas formas de expresar una misma realidad desde dos perspectivas distintas (por ejemplo, la diferencia entre una oración pasiva y una activa) o con un grado mayor o menor de elaboración (la construcción transitiva en comparación con la media). (Fernández 2007)
- Las categorías cognitivas que creamos para clasificar y organizar nuestra experiencia del mundo no parten de condiciones necesarias y suficientes que establecen fronteras infranqueables (Cuenca y Hilferty 1999: 19). Por el contrario, las categorías cognitivas tienen límites difusos y se basan en redes prototípicas y de semejanzas de familia. También intervienen crucialmente en su configuración procesos como la metáfora y la metonimia. (Rudzka-Ostyn 1993)

- La metáfora y la metonimia son principios organizadores básicos y no se limitan al lenguaje poético, sino que impregnan nuestro lenguaje cotidiano y nuestro pensamiento. La metáfora, principalmente, cumple un papel esencial, ya que nos permite aprehender y expresar conceptos complejos o abstractos a partir de otros más concretos.
- Dada la interacción entre los distintos subcomponentes del lenguaje, resulta inaceptable una separación estricta de la sintaxis, la morfología y el léxico. (Rudzka Ostyn 1993). Al igual que resulta inaceptable la separación estricta de la lingüística de las demás disciplinas cognitivas.

No son pocos los autores que han visto en estos principios generales de la Lingüística Cognitiva y, más específicamente de la Gramática Cognitiva, un especial interés de aplicación en el área de la adquisición de lenguas (primera y extranjeras) y en la enseñanza de lenguas. Si bien la teoría cognitiva es relativamente reciente y surge en principio como un estudio de la lengua por la lengua en sí, se han producido en los últimos años muchos y valiosos intentos de extender el paradigma al campo de la adquisición y la pedagogía, hasta el punto de que puede hablarse de una *Lingüística Cognitiva Aplicada* (véase, por ejemplo, Pütz et al. 2001, Niemeier & Achard 2000; 2003, Robinson & Ellis 2008).

## 4.2 Aplicación didáctica

En lo que respecta específicamente a la enseñanza de lenguas extranjeras y a su aplicación práctica en el aula, varios autores consideran que uno de los mayores aportes de la teoría cognitiva es la noción de que la gramática significa (Ruiz Campillo 2007). La motivación del lenguaje y de las estructuras gramaticales, entendida justamente como su dependencia conceptual, ofrece una importante ventaja pedagógica por sobre los enfoques tradicionales que ven a la gramática como una serie de reglas sobre construcciones correctas e incorrectas que se deben memorizar:

But the theory and the specific descriptions of cognitive linguistics operate with the notion of “motivated meaning” (in the form of bodily and/or conceptual motivation). The assumption concerning the potential usefulness of cognitive linguistics is predicated on the commonsensical belief that motivation always facilitates learning (as opposed to lack of motivation, which hinders learning – though does not prevent it). (Kövecses 2001)

A. Castañeda Castro (2004; 2006) enumera entre los aportes de la Gramática Cognitiva a la enseñanza de lenguas la relación que establece entre la representación lingüística y otras formas de representación, como la visual; la posibilidad de explicar distintas formas gramaticales como imágenes alternativas de una misma situación, lo que puede permitir comprender las condiciones comunicativas y discursivas que favorecen la elección de una variable por sobre otra; el concepto de subjetivización, que reconoce la presencia implícita del sujeto que concibe en la conceptualización; la extensión metafórica, que permite expresar ámbitos abstractos, a la vez que refleja, en muchos casos, diferencias culturales y distintas visiones del mundo entre una sociedad y otra, entre una lengua y otra; la naturaleza “imaginística” de la representación lingüística, que esta teoría tan bien ha explotado a través de un elaborado sistema de representación gráfica de los fenómenos gramaticales, sistema que puede adaptarse y simplificarse de cara a su uso en la clase de lengua.

Por último, se desprende de todo lo dicho anteriormente que la Gramática Cognitiva es, sin lugar a dudas, una gramática funcional. Primero, porque considera que la función y el significado condicionan la forma, por lo cual el uso es un concepto primario. Segundo, porque se trata de un modelo basado en el uso, cuya “fuente fundamental de datos son las producciones reales y no la intuición lingüística” (Cuenca & Hilferty 1999: 30). De esta manera, la exigencia funcional que se imponía a la gramática pedagógica se cumple de lleno en la Gramática Cognitiva. Según J. Ruiz Campillo (2007: 17) “hacer del aula comunicativa, además, un aula cognitiva, no plantea ninguna contradicción, sino una suma, o mejor, un producto”.

Hasta aquí las ventajas indiscutibles de un enfoque de estas características en la clase de lengua. La desventaja que presenta, por ahora, es la falta o escasez de materiales didácticos disponibles. La Gramática Cognitiva ha producido descripciones muy valiosas de distintos fenómenos gramaticales (como tiempo, aspecto, preposiciones y muchos más), pero su adaptación didáctica es un proceso que, si bien está en camino, todavía está lejos de haber producido el volumen de materiales necesarios para satisfacer la demanda en distintos niveles de la enseñanza. En este sentido, hay sin dudas grandes diferencias entre lenguas, siendo el inglés, seguramente, la lengua que dispone de un mayor volumen de material (véase por ejemplo, para el nivel avanzado



de inglés Radden & Dirven 2007, y para el español nivel inicial Alonso Raya et al. 2005).

## 5 Atando cabos

Como quedó de manifiesto en este artículo, la bibliografía acerca del papel de la instrucción gramatical en el aula de lengua extranjera es por demás extensa y, si bien no se ha llegado a un acuerdo total acerca de cómo debe llevarse a cabo de la mejor manera posible, existe sí consenso sobre algunas cuestiones que ya no se ponen en duda: concienciación, contextualización, contraste y, por sobre todo, un enfoque funcional que permita al aprendiz relacionar forma con significado, pero también, en un plano mayor, lengua y cultura.

Como una de las teorías más apta para cumplir esta tarea, he propuesto la Gramática o Lingüística Cognitiva. Uno de los mayores retos para el profesor de lengua es explicar por qué las cosas son como son en la lengua. En este sentido, la Lingüística Cognitiva se destaca por sus modelos explicativos de gran claridad visual y cognitiva (a través de diagramas y otras representaciones gráficas – véase a modo de ejemplo la figura 1, extraída de A. Castañeda Castro 2006). Al defender y explicar la no arbitrariedad de la gramática, esta teoría no solo es capaz de favorecer el aprendizaje de la lengua ofreciendo al estudiante, en lugar de reglas a memorizar, razones de por qué las cosas son como son en la lengua y, de paso, de por qué pueden ser distintas de una lengua a otra (de una cultura a otra).



Figura 4

### Figura 1 – Un ejemplo de representación visual en la Lingüística Cognitiva aplicada a la didáctica (Castañeda Castro 2006: 16)

Ahora bien, el tema específico de este artículo es una variedad muy particular de instrucción gramatical, que es la que se ejerce en las asignaturas gramaticales de los estudios universitarios de lenguas. Aquí, hemos visto, no se trata solamente de una instrucción destinada a la adquisición de la lengua extranjera sino que, normalmente, puede esperarse que la asignatura cubra también una función de formación teórica del estudiante acerca de la naturaleza de la lengua y de las ciencias que la estudian, es decir una formación lingüística, y, además, una función pedagógica, en el caso de los estudios de lenguas extranjeras que forman profesores. Por otro lado, como asignatura dentro de un estudio mayor, la gramática universitaria no puede ser ajena a la orientación general del estudio en cuestión.

Mi propuesta es que, en vistas del perfil intercultural que están adquiriendo los estudios lingüísticos en los últimos tiempos, la Lingüística Cognitiva ofrece una visión de la lengua que es, a mi entender, la que mejor se adapta para la tarea de desentrañar la intrincada relación que existe entre cada lengua y la cultura en la que está inserta, lo que a su vez, conlleva la posibilidad casi natural de comparar lenguas/culturas entre sí.

Si bien la función teórica de la gramática universitaria amerita que otras teorías lingüísticas también estén presentes, para ofrecer al estudiante una perspectiva general, sincrónica y diacrónica, del estudio de la lengua desde las diversas escuelas, sería probablemente demasiado empobrecedor que el enfoque funcional y cognitivo estuviera ausente. Sobre todo el enfoque cognitivo, por su carácter altamente explicativo de los mecanismos cognitivos que subyacen a las elecciones gramaticales y por la conexión que establece

entre estos mecanismos cognitivos y su anclaje cultural, se hace casi indispensable en un estudio universitario de orientación intercultural.

La relativa corta data de la Gramática Cognitiva, la escasez de materiales didácticos aptos y hasta las distintas orientaciones teóricas del profesorado sin lugar a dudas ponen algunos obstáculos a la hora de la aplicación pedagógica de esta teoría. La única solución será, entonces, seguir investigando en el tema, formando profesores en este ámbito y producir los materiales necesarios.

## Bibliografía

- Alonso Raya *et al.* (2005) = Alonso Raya, Rosario, Alejandro Castañeda Castro, Pablo Martínez Gila, Lourdes Miquel, Jenaro Ortega Olivares, José Ruiz Campillo (2005). *Gramática Básica del Estudiante de Español*. Barcelona: Difusión.
- Andersen, Hanne Leth, Karen Lund & Karen Risager (red.) (2006). *Culture in Language Learning*. Århus: Aarhus University Press.
- Biggs, John (2003). *Teaching for Quality Learning at University*. Berkshire: Open University Press.
- Birkelund, Merete, Anne Magnussen & Nina Nørgaard (red.) (2005). *Sproglig konstruktion af kulturel identitet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Borg, Simon (1999). *Studying teacher cognition in second language grammar teaching*. System 27, 19–31.
- Castañeda Castro, Alejandro (2004). *Potencial pedagógico de la Gramática Cognitiva. Pautas para la elaboración de una gramática pedagógica de español/LE*. RedELE 0. <http://www.mepsyd.es/redele/revista/castaneda.shtml>
- Castañeda Castro, Alejandro (2006). *Perspectiva en las representaciones gramaticales. Aportaciones de la Gramática Cognitiva a la enseñanza de español LE*. Boletín de ASELE. <http://formespa.rediris.es/asele.htm>
- Celse-Murcia, M. (2002). *Why it Makes Sense to Teach Grammar in Context and through Discourse*. En Hinkel & Fotos (eds.)
- Croft, William & D. Alan Cruse (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: CUP.
- Cuenca, María Josep & Joseph Hilferty (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Dirven, René (2001). *English phrasal verbs: theory and didactic application*. *Applied Cognitive Linguistics II: Language Pedagogy*. (eds. Martin Pütz, Susanne Niemeier, René Dirven). Berlín/New York: Mouton de Gruyter, 3–28.
- Eckerth, Johannes (2008). *Investigating consciousness-raising tasks: pedagogically targeted and non-targeted learning gains*. *International Journal of Applied Linguistics* 18–2, 119–145.
- Ellis, Rod (2002). *The Place of Grammar Instruction in the Second/Foreign Language Curriculum*. En Hinkel & Fotos (eds.).
- Evans, Vyvyan & Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fernández, Susana S. (2007). *La voz pasiva en español: un análisis discursivo*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fernández, Susana S. (2009). *At undervise i grammatik på de nye fremmedsprogstudier. Udfordringer og perspektiver*. *Ny Forskning i Grammatik* 16 (en prensa).
- Fotos, Sandra & Rod Ellis (1991). *Communicating About Grammar: A Task-Based Approach*. *Tesol Quarterly* 25, 605–628.
- Hansen, Hans Lauge (red.) (2002). *Changing Philologies. Contributions to the Redefinition of Foreign Language Studies in the Age of Globalisation*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Hansen, Hans Lauge (red.) (2004). *Disciplines and Interdisciplinarity in Foreign Language Studies*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Hinkel, Eli & Sandra Fotos (eds.) (2002). *New perspective on grammar teaching in second language classrooms*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hughes, Rebecca & Michael McCarthy (1998). *From sentence to Discourse: Discourse Grammar and English Language Teaching*. *TESOL Quarterly* 32–2, 269–287.
- Kövecses, Zoltán (2001). *A cognitive linguistic view of learning idioms in an FLT context*. Pütz et al. (eds.).
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Langacker, Ronald (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald (1991). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. II. Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.

- Langacker, Ronald (2008). *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford: OUP.
- Long, M.H. (1991) *Focus on form: A design feature in language teaching methodology*. *Foreign Language Research in Cross-Cultural Perspective* (eds. Kees de Bot, Ralph Ginsberg & Claire Kramsch). Amsterdam: John Benjamins.
- McCarthy, Michael & Ronald Carter (2002). *Ten Criteria for a Spoken Grammar*. En Hinkel & Fotos (eds.).
- Nassaji, Hossein & Sandra Fotos (2004). *Current developments in research on the teaching of grammar*. *Annual Review of Applied Linguistics* 24, 126–145.
- Niemeier, Susanne & Michel Achard (2000). *Cognitive Linguistics: Special Issue on language acquisition*. *Cognitive Linguistics* 11–1/2, 1–3.
- Niemeier, Susanne & Michel Achard (eds.) (2003). *Cognitive Linguistics, Second Language Acquisition and Foreign Language Teaching*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Pennington, Martha (2002). *Grammar and Communication: New Directions in Theory and Practice*. En Hinkel & Fotos (eds.)
- Pienemann, Manfred (1984). *Psychological constraints on the teachability of languages*. *Studies in Second Language Acquisition*, 6 (2), 186–214.
- Pütz *et al.* (2001) = Pütz, Martin, Susanne Niemeier & René Dirven (eds.) (2001). *Applied Cognitive Linguistics I: Theory and Language Acquisition*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter .
- Pütz *et al.* (2001) = Pütz, Martin, Susanne Niemeier & René Dirven (eds.) (2001). *Applied Cognitive Linguistics II: Language Pedagogy*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Radden Günter & René Dirven (2007). *Cognitive English Grammar*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Rudzka-Ostyn, Brygida (1993). *Introduction. Conceptualizations and mental processing in language*. (eds. Gruyter. R. Geiger & B. Rudzka-Ostyn) Berlín/New York: Mouton de Gruyter.
- Ruiz Campillo, José (2007). *Entrevista a José Plácido Ruiz Campillo: Gramática cognitiva y ELE*. *Marco ELE*. *Revista de didáctica ELE*, 5. <http://marcoele.com/gramatica-cognitiva-y-ele/>
- Sheffler, Pawel (2008). *The natural approach to adult learning and teaching of L2 grammar*. *IRAL* 46, 289–313.
- Sinha, Chris & Kristina Jensen de López (2000). *Language, culture and the embodiment of spatial cognition*. *Cognitive Linguistics* 11 – ½, 17–41.

Taylor, John (1993). *Some pedagogical implications of cognitive linguistics. Conceptualizations and mental processing in language.* (eds. Gruyter, R. Geiger & B. Rudzka-Ostyn) Berlín/New York: Mouton de Gruyter, 201–223.

Taylor, John (2002). *Cognitive Grammar.* Oxford: OUP.

# La lotta e il mistero: Il sistema periodico di Primo Levi

Margareth Hagen  
Universitetet i Bergen  
margareth.hagen@if.uib.no

## 1 Introduzione

Comincio da una citazione. In *La chiave a stella*, l'alter ego di Primo Levi spiega all'operaio specializzato Faussonne, il protagonista narratore del romanzo, la differenza tra un chimico montatore e un chimico smontatore. Levi considera il proprio lavoro, in laboratorio e sulla scrivania, affine a quello di Faussonne, e definisce se stesso come un chimico montatore, uno che crea strutture su misura, che fa le sintesi. I chimici smontatori invece, «cioè i chimici analisti, devono essere capaci di smontare una struttura pezzo per pezzo senza danneggiarla troppo; di allineare i pezzi smontati sul bancone, sempre senza vederli, di riconoscerli uno per uno, e poi di dire in che ordine erano attaccati insieme»<sup>1</sup>.

*Il sistema periodico*, pubblicato nel 1975, costituisce un crocevia nella produzione letteraria di Levi. Il terzo dei suoi romanzi autobiografici, libro di chimica metaforica, tra autobiografia e romanzo di formazione, esce dopo la stagione dei libri fantascientifici di Levi, le *Storie naturali* (1967) e *Vizio di forma* (1971), e prima della stesura del romanzo dell'elogio del lavoro creativo e manuale *La chiave a stella* (1978). *Il sistema periodico* riprende temi, generi e discorsi di tutti gli altri libri di Levi, e nel 2006 venne eletto, da un evento organizzato dalla Royal Institution in Londra, il migliore libro scientifico di tutti i tempi<sup>2</sup>.

Levi riflette molte volte nei suoi testi sul rapporto tra letteratura e scien-

---

<sup>1</sup> Levi (1991: 150).

<sup>2</sup> In gara erano titoli come *The Selfish Gene* di Richard Dawkins, *Voyage of the Beagle* di Charles Darwin, *Arcadia* di Tom Stoppard e *L'anello di Re Salomone* di Konrad Lorenz.

za, tra il mestiere di scrittore e quello di chimico. Con il presente articolo desidero riflettere sulla rappresentazione del rapporto tra le due culture in *Il sistema periodico*, dove il sistema degli elementi chimici diviene non solo un serbatoio di metafore, ma anche uno strumento della memoria, e il mestiere di chimico montatore è paragonato all'ideale leviano di una scrittura concreta, sorta dall'esperienza dell'uomo.

Negli ultimi decenni sono state scritte pagine rilevanti sul rapporto di Primo Levi con la scienza<sup>3</sup>. *Il sistema periodico* contribuisce sostanzialmente a quella discussione perché in questo testo Levi descrive e analizza il proprio mestiere di chimico, e il risultato è un discorso che con i veicoli della metafora e dell'esperienza concreta cerca di risolvere il divario tra la scienza e la letteratura. Il mio intervento non sarà un'indagine sull'applicazione delle metafore dei singoli elementi chimici nel *Sistema periodico*, vorrei invece rivolgere l'attenzione al significato metaforico dell'insieme del sistema di Mendeleev e alle lezioni apprese col mestiere di chimico. Cercherò di eplicitare come il libro si basi fundamentalmente sulla struttura del discorso scientifico, sull'oscillare tra prassi e indagine, tra sintesi e analisi, e che queste coppie dialettiche vengono rappresentate dalle tematiche della lotta e del mistero. Vorrei inoltre evidenziare come in Levi il discorso sul metodo scientifico si leghi strettamente al lavoro della memoria.

## 2 Il sistema periodico come strumento mnemonico e metaforico

*Il sistema periodico* è un testo eterogeneo, un intrigante miscuglio di autobiografia, finzione, allegoria e leggenda, e contiene inoltre molti riferimenti metanarrativi, sulla propria genesi e sull'arte di raccontare. All'inizio dell'ultimo capitolo Levi riflette sul genere del proprio libro, e scrive:

questo non è un trattato di chimica [...]. Non è neppure un'autobiografia, se non nei limiti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi ogni opera umana: ma storia in qualche modo è pure. E', o avrebbe voluto essere, una microstoria, la storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie

---

<sup>3</sup> La bibliografia qui allegata ne offre un'indicazione.



e miserie (SP, 229).

Il titolo del libro rivela concisamente il progetto poetico: la tabella stessa del sistema periodico e gli elementi chimici con le loro qualità specifiche sono metafore della vita e delle condizioni dell'uomo, metafore che possono servire a mettere ordine. Nel breve saggio intitolato «Ex chimico», scritto quando aveva lasciato il lavoro di chimico industriale per dedicarsi interamente alla scrittura, Levi spiega che tra i grandi vantaggi derivatigli dal mestiere di chimico c'è il patrimonio immenso di metafore che possono essere ricavate dalla chimica, «che chi non abbia frequentato il laboratorio e la fabbrica conosce solo approssimativamente. Anche il profano sa cosa vuol dire filtrare, cristallizzare, distillare, ma lo sa di seconda mano: non ne conosce «la passione impressa», ignora le emozioni»<sup>4</sup>. La stessa disposizione mentale domina anche il *Sistema periodico*: «La tabella non è solo metafora, è metodo, ed è anche poesia, la più alta e più solenne di tutte le poesie digerite in liceo» (SP, 43). Nel suo progetto memorialista, Levi esalta e dipinge le singole qualità degli elementi, che è un gioco non da tutti, perché «bisogna sapere come leggerla», come ripete nel 1986 in una delle sue ultime interviste, dove ammette quasi suo malgrado, che anche uno scrittore non chimico potrebbe adoperare gli elementi in senso metaforico<sup>5</sup>.

Ventuno elementi sono presentati nei titoli dei racconti del libro. Tutti, ad eccezione del caso ibrido del Carbonio che dà il titolo al capitolo conclusivo, sono elementi presi dalla chimica inorganica<sup>6</sup>. I racconti seguono un ordine cronologico, si parte con la descrizione degli antenati di Levi per giungere nella conclusione alla fine degli anni Sessanta. Nel primo capitolo, intitolato «Argon», Levi racconta dei propri antenati, paragonando la società ebraica nel Piemonte con l'inoperoso e nobile gas dell'argon che costituisce l'un per cento dell'aria. Nel secondo capitolo si racconta dei primi esperimenti

<sup>4</sup> Levi (1998: 13).

<sup>5</sup> «Bisogna sapere come leggerla, da sinistra a destra, con gli elementi attivi a sinistra e quelli inerti a destra. Anche gli esseri umani vanno dal tipo estremamente attivo a quello assolutamente inerte». «Conversazione con Anthony Rudolf.» In Belpoliti (1997: 108).

<sup>6</sup> È noto che Levi desiderava scrivere una continuazione di SP, ispirato dalla chimica organica. I due libri dovevano poi richiamare i due tomi di chimica organica e inorganica di Giacomo Ponzio, professore dell'università di Torino, che furono i libri di studio di Levi.

chimici di Levi sedicenne. Seguono i racconti ambientati durante gli anni di università e le prime esperienze di lavoro, insieme alla graduale presa di coscienza ideologica di Levi e suoi compagni.

Il concetto di autobiografia non è semplice, e rimane fuori dalla discussione di questo breve intervento. Va però precisato che la maggior parte dei racconti si presentano come legati alla vita dell'autore, anche se non tutti sono stati vissuti da lui in prima persona. Tre capitoli si distinguono in quanto non storici o realistici: l'ultimo capitolo dedicato al Carbonio, e «Piombo» e «Mercurio» che sono tra i suoi primi testi letterari di Levi. Questi due racconti sono inseriti nella loro posizione cronologica, quando vennero scritti, (nell'anteguerra, cioè nel periodo del lavoro del neo-laureato Levi in una cava di amianto). In quel cupo contesto si presentano come «sogno di evasione di un prigioniero fra queste storie di chimica militante» (SP, 83)<sup>7</sup>.

*Il sistema periodico* presuppone un lettore che abbia letto i capolavori di Levi. L'esperienza orrenda del campo di concentramento è presente nella prima parte del libro, nel suo graduale avvicinarsi, come presagio minaccioso e cupo. «Che io chimico, intento a scrivere qui le mie cose di chimico, abbia vissuto una stagione diversa, è stato raccontato altrove» – scrive all'inizio del capitolo «Cerio», uno dei due capitoli che trattano il periodo di prigionia, dedicato al metallo che gli salvò la vita gli ultimi mesi nel Lager nazista. L'orrore è stato raccontato altrove, ma è sempre presente, anche nel taciuto, in ogni discorso, ed è indubbio che *Il sistema periodico* può essere letto nella chiave del libro di testimonianza, come ha affermato Natasha Chang in un suo articolo. Ma a differenza dei due precedenti libri autobiografici, *Il sistema periodico* non abbraccia affatto il collettivo, incontriamo invece tanti individui, descritti e analizzati nitidamente. Rimane un libro sulle esperienze del singolo, sulla solitudine dell'uomo di fronte alla propria memoria e alla materia, la Hyle.

I racconti dagli anni del dopoguerra si presentano sia come tratti dalla propria esperienza di chimico che da racconti di colleghi e personaggi, come nel caso dei capitoli «Cromo», «Zolfo», «Titanio», «Uranio» e «Argento». Un discorso a parte merita il penultimo capitolo, intitolato «Vanadio», che narra come Levi venne in contatto con il Doktor Müller, che aveva conosciuto nel

<sup>7</sup> La diversità di questi due racconti che trattano dell'origine alchimista e negromante della chimica è però sottolineata graficamente dalla stesura in corsivo.

Lager dove faceva parte del laboratorio della fabbrica di Buna. Non è certamente casuale che Levi scelga di concludere l'autobiografia storica con il rintracciamento del Doktor Müller, e con l'espone la versione di Müller del suo ruolo nel Lager, il suo «ingenuo wishful thinking postumo» (SP, 224): un'analisi spietata e lucida della capacità dell'uomo di crearsi una versione del proprio passato, in modo da poter andare avanti, senza gli sforzi etici che un raffronto incensurato ed oggettivo gli imporrebbe.

E' ben noto che pochi autori hanno riflettuto più profondamente di Levi sul modo di agire della memoria, e sul ricordo, compresa anche la capacità e i meccanismi di riscrittura, inganni e autoinganni. Il sistema di Mendeleev serve per sistemare i ricordi, è fonte ricchissima di metafore intensamente poetiche. Ma per capire l'ampiezza di questo simbolo nel libro di Levi, bisogna anche prendere in considerazione il suo significato nell'ambito della storia della scienza.

Per la scienza della chimica la tabella di Mendeleev era il punto in cui la chimica passa da scienza sperimentale a scienza scritturale, il sistema periodico degli elementi primi permettevano di prevedere l'esistenza di elementi sconosciuti, che vennero poi scoperti. In questo modo nel *Sistema periodico* i buchi non sono solo simboli del lavoro della memoria, perché l'analogia tra il lavoro del chimico e la scrittura di Levi è anche intrinseca nella scoperta di Mendeleev dell'ordine della materia. Si passa dalla sperimentazione e dall'esperienza alla scrittura. La chimica è scienza sorta nell'era dell'illuminismo. Il rapporto tra la scienza e la scrittura in Levi è stata definita illuminista e collegata all'unità cartesiana, a «l'ambizione di una cultura globale, come poteva essere concepita nel Settecento»<sup>8</sup>. Scrive Alessandro Lattanzio: «Ricollegandosi all'unità cartesiana, Levi stabilisce un'equivalenza conoscitiva tra metodo chimico e metodo letterario, e il contenuto etico-morale ne giustifica l'assoluta priorità»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Anslem (1997: 371). «Non si può fare a meno, a questo punto, di citare ancora una volta Cartesio, che voleva elaborare un metodo capace di risolvere tutti i quesiti e per il quale la *mathesis universalis* costituiva la scienza dell'ordine e della misura. Tuttavia, per il filosofo francese, come per Levi, la ricerca della verità non era dissociata dal riconoscimento dei limiti della ragione e dalla necessità di sottometterla ad un esame critico; e come lo scrittore torinese, egli riteneva che il pensiero e la conoscenza dovessero essere volti al miglioramento della condizione umana». Anslem (1997: 365).

<sup>9</sup> Lattanzio (2000: 133).

Metodo significa discorso. Il discorso della scienza si costruisce sulle fasi dell'ipotesi, dell'indagine e della descrizione. L'oggetto di Mendeleev, e dello scienziato, non è solo la descrizione, ma la predizione del mondo. Il libro di Levi segue la stessa logica processuale, passando dall'esperienza all'analisi scritta, che si fonda sulla distinzione, e arrivando poi alla legge da trarne. Con il veicolo della metafora si va dal particolare all'universale.<sup>10</sup> Il sistema periodico è sia metafora della condizione dell'uomo in generale, sia uno strumento individuale, poiché rappresenta la storia della formazione di Levi, rivela la dialettica portante del libro tra la condizione universale e il particolare.

Ma rischia indubbiamente di essere riduttiva una lettura di SP in chiave puramente positivista, quale progetto illuministico, atto a celebrare la scienza e il suo linguaggio come fatti oggettivi, e veri, contro la soggettività della poesia e inaffidabilità della retorica.

Come sottolinea Lawrence R. Schehr in un saggio del 1989, anche la lingua della scienza è soggetta a questioni ermeneutiche, all'interpretazione. Lo ricorda anche Levi stesso nella pagina conclusiva di SP: «racconterò con l'umiltà e il ritegno di chi sa fin dall'inizio che il suo tema è disperato, i mezzi fievoli, e il mestiere di rivestire i fatti con parole fallimentare per sua profonda essenza» (SP, 237). L'ideale di trovare verità ultime è assente nel SP, se non nel vagheggiare giovanile del protagonista. La verità universale fa parte della mentalità fascista, oppure del fondamentalismo religioso, il discorso scientifico è diverso, non solo si lega allo sperimentare, al provare, ma premette anche che la purità non esiste, sebbene sia un ideale (Schehr, 1989).

Il sistema periodico è serbatoio di metafore, è poetica e metodo di scrittura, ed infine anche strumento mnemonico. La tabella di Mendeleev serve a Levi come strumento della memoria, allo stesso modo in cui l'ascolto di certi brani musicali potrebbe richiamare il ricordo di una cantante lirica, e sfogliare vecchie fotografie richiama alla nostra mente eventi ed esperien-

---

<sup>10</sup> E' una procedura che richiama l'antica struttura didattica della novella in forma di *exemplum*, la suddivisione del racconto in due parti: una storia e una lezione da trarne.

ze vissute<sup>11</sup>. Adoperare il sistema di Mendeleev come strumento della memoria, come metafora della propria formazione, significa anche rilevare la produttività dei vuoti. Il sistema periodico è l'archivio di Levi, e può essere paragonato alle fotografie nell'*Austerlitz* di W. G. Sebald<sup>12</sup>. Mentre un resoconto storico tende a sistemare il tutto, a creare un sistema teleologico, legando insieme i diversi eventi in una narrazione crono-logica, l'archivio rispetta il frammento, il vuoto, tratta il frammento come frammento. Ora la presentazione degli eventi nel *Sistema periodico*, nonostante lasci lacune, è cronologica. Si tratta di ricordi sistemati posteriormente: il protagonista non subisce la violenza arbitraria dei processi di associazione di Proust. Il ricordare di Levi è intrinsecabilmente legato al testimoniare – anche il non detto, il vuoto denuncia e parla.

### 3. La lotta tra le due culture

Nel dibattito sulle due culture, che ha la sua fase italiana negli anni '60, Levi svolge un ruolo importante, anche se meno centrale di quello di Vittorini e Calvino. Abbiamo notato che la cronologia rispettata nella successione dei racconti invita a leggere SP come un libro di formazione ideologica ed etica, dell'evolversi della visione della scienza dall'essere un'alternativa a diventare supplementare alla cultura umanistica e letteraria.

Nel SP il lavoro del chimico viene descritto come una lotta contro la materia, per arrivare all'ordine, ma tra le antitesi fondamentali del libro figura

<sup>11</sup> «Così avviene, dunque, che ogni elemento dica qualcosa a qualcuno (a ciascuno una cosa diversa), come le valli o le spiagge visitate in giovinezza» (SP, 230). E nel saggio «La lingua dei chimici II» Levi ritorna sul effetto di suscitare ricordi della tabella: «Ho davanti a me la tabella degli elementi chimici, il “sistema periodico”, e provo nostalgia, come davanti alle fotografie scolastiche, i compagni di scuola col cravattino e le compagne con la vereconda tunica nera: “ad uno ad uno tutti vi ravviso...” Delle lotte, sconfitte e vittorie che mi hanno legato ad alcuni elementi ho già raccontato altrove [...]» (*L'altrui mestiere*, 1985: 127).

<sup>12</sup> Com'è noto, fu Foucault, nell'*Archeologia del sapere*, a adoperare per primo l'archivio come metafora del sistema generale di formazione e trasformazione di enunciati. E' chiaro che l'archivio del sistema periodico, che rappresenta la scoperta delle leggi della materia, un sistema creato dalla materia stessa e successivamente svelato dall'uomo, è essenzialmente diverso degli archivi generati dai discorsi umani secondo Foucault.

anche l'opposizione tra le due culture, cioè tra la scienza e la cultura umanistica. Tale conflitto era particolarmente sentito dalla generazione di Levi cresciuta con la gonfia retorica della cultura fascista, dove la poesia e il mondo delle idee restavano nei migliori dei casi distanti dalla realtà. Levi descrive la sua scelta di studio e i suoi anni all'università come una ribellione anche inconscia contro il fascismo, quando bisognava «inventare un nostro antifascismo». Allora «la chimica e la fisica di cui ci nutrivamo, oltre che alimenti di per sé vitali, erano l'antidoto al fascismo [...] perché chiare e distinte e a ogni passo verificabili, e non tessuti di menzogne e di vanità» (SP, 44)<sup>13</sup>. Così ragiona il sedicenne Levi nel capitolo «Argon»:

Ecco: tutti i filosofi e tutti gli eserciti del mondo sarebbero stati capaci di costruire questo moscerino? No, e neppure di comprenderlo: questa era una vergogna e un abominio, bisognava trovare un'altra strada. Saremmo stati chimici, Enrico ed io. Avremmo dragato il ventre del mistero con le nostre forze, col nostro ingegno [...] (SP, 24).

*Il Sistema periodico* è la storia dei diversi ruoli etici assegnati da Levi alla scienza della chimica, a partire dall'ingenua fiducia nei confronti di una scienza antidoto al fascismo, alla successiva perdita della fiducia nella chimica in quanto interpretazione solo parziale della realtà, perché non spiegava mai perché, e quindi sapeva di fascismo, proprio perché il fascismo li aveva ingozzati in liceo di verità rivelate, di dottrine: «Esistevano teoremi di chimica? No: perciò bisognava andare oltre [...] risalire alle origini, alla matematica e alla fisica» (SP, 54). Ma tale attrazione rimane una parentesi, e la rappresentazione dell'astrofisico nel capitolo «Potassio», di colui che pretendeva che “il vero era oltre, inaccessibile ai nostri telescopi, accessibile agli iniziati”, e che era meglio mediare che agire, è tra le pagine più sarcastiche del libro. Levi rimarrà invece un chimico artefice, un chimico “militante”, non solo nel senso della lotta, ma anche della prassi del mestiere<sup>14</sup>.

All'insieme dei significati storici e biografici della chimica va ovviamente aggiunto l'ambiguità che sorge dal ruolo tremendo della chimica nei campi

<sup>13</sup> E' un giudizio che ripete nella «Conversazione con Anthony Rudolf» del 1986. “a mio giudizio, la chimica è intrinsecamente antifascista.» (Belpoliti 1997: 107).

<sup>14</sup> E' stata Nancy Harrowitz ad indagare sul significato della chimica militante di Levi, legandolo al termine di Gramsci di 'critica militante'. (Harrowitz 1998: 19-39).

di sterminio, combinato al fatto che Levi nel Lager si salva la vita proprio perché chimico e viene scelto nel laboratorio del IG Farben. Ciononostante il trattamento della scienza qui non riprende gli incubi di Huxley e di tanta parte della letteratura fantascientifica. L'associazione della scienza con fantasie e progetti inumani, la minaccia di una scienza amorale, con lo spettro del nazismo, era già stata elaborata nei libri fantascientifici di Levi, *Storie naturali* e *Vizio di forma*. La lotta con la materia in *Sistema periodico* appare diversa, è leale, schietta, positiva soprattutto perché implica l'agire, coinvolge la passione impressa e l'emozione.

L'individuale e l'universale si presenta quindi nel doppio significato della chimica: scienza e prassi. Come scrive Mario Porro nel suo saggio sul rapporto tra i testi di Levi e la scienza:

Il materialismo della chimica ha oscillato fra due intuizioni della materia: la fusione, l'intima mescolanza degli elementi, cara alla prechimica studiosa dei "mistici", e la prospettiva atomistica della composizione per giustapposizione, per redistribuzione dei caratteri dell'alfabeto chimico (Porro 1997: 455).

#### 4 Storia di chimica militante: la sfida e la sfinge

Si potrebbe interpretare la tabella di Mendeleev come simbolo dell'analisi teoretica delle materie, la lotta del protagonista con la materia equivale alla sintesi, alla montaggio. Introducendo i due racconti avventurosi dedicati al mercurio e al piombo, «ritrovati di recente riordinando carte dimenticate da decenni», descrive il libro come *storie di chimica militante* (SP, 83). Qual'è il senso di questa milizia, contro chi e con che cosa si lotta?

Nel capitolo «Argento» Levi narra come durante una festa per celebrare il venticinquesimo anniversario della laurea, incontra l'amico Cerrato, che con il suo invito alla festa, aveva suscitato l'interesse di Levi in quanto invitava gli ex compagni di studio a «narrarci a vicenda gli eventi chimici della nostra vita quotidiana». A Cerrato Levi racconta che stava covando la stessa idea, perché in questo periodo andava in cerca di eventi:

volevo schierare in mostra in un libro, per vedere se mi riusciva di convogliare ai profani il sapore forte ed amaro del nostro mestiere, che è poi un caso

particolare, una versione più strenua, del mestiere di vivere. Gli dissi che [...] avrei deliberatamente trascurato la grande chimica, la chimica trionfante degli impianti colossali e dei fatturati vertiginosi, perché questa è opera collettiva e quindi anonima. A me interessavano di più le storie della chimica solitaria, inerme e appiedata, a misura d'uomo, che con poche eccezioni è stata la mia: ma è anche stata la chimica dei fondatori, che non lavoravano in equipe ma soli, in mezzo all'indifferenza del loro tempo, per lo più senza guadagno, e affrontavano la materia senza aiuti, col *cervello* e con le *mani*, con la *ragione* e la *fantasia*. (SP, 207, i corsivi sono miei)

Cervello, mani, ragione e fantasia sono gli strumenti dell'uomo. *Il sistema periodico* è il *mestiere di vivere* di Levi, ma in questo brano non è solo l'allusione a Pavese a colpire, quanto la specificazione del genere di chimica esaltata da Levi, un'arte e un mestiere solitario che si conduce come una lotta, contro la materia, una lotta per la conquista, un ideale di vita e di racconto imparentato con i racconti di Conrad e di London. Levi chiede a Cerrato una sua storia, e gli suggerisce quasi una ricetta delle storie che sta cercando, racconti che contengono proprio l'essenza dell'avventura chimica, seguendo la metodologia popperiana dei tentativi e degli sbagli:

doveva essere una storia delle nostre, in cui ci si arrabatta nel buio per una settimana o per un mese, sembra che sarà buio sempre, e viene voglia di buttare via tutto e di cambiare mestiere: poi si scorge nel buio un bagliore, si va a tantoni da quella parte, e la luce cresce, e infine l'ordine segue al caos (SP, 207).

Fa parte della genesi di SP l'approvazione positiva di Italo Calvino, che fu il primo a leggere il manoscritto per Levi. Negli anni Settanta Calvino aveva abbandonato la scrittura ispirata delle scienze naturali, a favore di scienze non qualitative, ma astratte, quali la geometria e la matematica. Chi conosce i testi di Calvino, fa fatica a leggere SP senza subire associazioni cosmicomiche. Come Calvino nelle *Cosmicomiche*, anche l'atomismo di Levi implica l'affinità dell'uomo con la materia, negando una visione del mondo naturale come qualcosa di estraneo all'uomo, siamo tutti costruiti della stessa materia. Allo stesso tempo però, la separazione tra l'uomo e la materia è una delle figure di pensiero portanti nel *Sistema periodico*.

Svolgere il lavoro di chimico militante significa rapportarsi direttamente con la materia, usare forza e furbizia per farla parlare e «stringere Proteo



alla gola». Il primo giorno di laboratorio all'università è vissuto da Levi con un sentimento misto di terrore, sfida, e qualcosa simile al rispetto religioso: «come quando hai tredici anni e deve andare al Tempio e recitare in ebraico la preghiera del Bar-Mitzvà davanti al rabbino; il momento, desiderato e un po' temuto era raggiunto. Era scoccata l'ora dell'appuntamento con la Materia, la grande antagonista dello Spirito: la Hyle» (SP, 34). Il lavoro del chimico è anche mistero: «C'erano elementi facili e franchi, incapaci di nascondersi, come il ferro e il rame; altri insidiosi e fuggitivi, come bismuto e il cadmio.» Ma poi arriva l'incontro con la Sfinge:

era una scherma, una partita a due. Due avversari disuguali: da una parte, ad interrogare, il chimico implume, inerme [...], dall'altra, a rispondere per enigmi, la Materia con la sua passività sorniona, vecchia come Tutto e portentosamente ricca d'inganni, solenne e sottile come la Sfinge (SP, 40).

Queste due versioni del rapporto tra il chimico e la Materia sono una messa a nudo della struttura dei racconti del SP: la detective story e i racconti dell'eroe solitario e combattente.

La chimica è la sfida dell'uomo:

Siamo chimici, cioè cacciatori: nostre sono "le due esperienza della vita adulta" di cui parlava Pavese, il successo e l'insuccesso, uccidere la balena bianca o sfasciare la nave; non ci si deve arrendere alla materia incomprensibile, non ci si deve sedere. Siamo qui per questo, per sbagliare e correggerci, per incassare colpi e renderci. Non ci si deve mai sentire disarmati: la natura è immensa e complessa, ma non è impermeabile all'intelligenza: devi girarle intorno, pungere, sondare, cercare il varco o fartelo. I miei colloqui settimanali col Tenente sembravano piani di guerra. (SP, 79).<sup>15</sup>

Un elogio alla lotta contro la Hyle. E' questa la chimica militante, una visione eroica dell'uomo, solo nella sua lotta come sono gli eroi di London, è una visione nata dalla bellezza dell'esperienza. E' una lotta, come lo è anche la scrittura. Ecco come Levi descrive il suo mestiere al collega nel racconto

<sup>15</sup> Ecco come si rapporta al problema della vernice impolmita in «Cromo»: «l'avversario era sempre ancora quello, il non-io, il Gran Curvo, la Hyle: la materia stupida, neghittosamente nemica come è nemica la stupidità umana, e come quella forte della sua ottusità passiva. Il nostro mestiere è condurre e vincere questa interminabile battaglia» (SP, 158).

*Argento:*

Ti danno l'impressione di combattere un'interminabile guerra contro un esercito avversario ottuso e tardo ma tremendo per numero e peso; di perdere tutte le battaglie, una dopo l'altra un anno dopo l'altro; e ti devi accontentare [...] di quelle poche occasioni in cui intravvedi una smagliatura nello schieramento nemico, ti ci avventi, e metti a segno un rapido singolo colpo (SP, 206).

## 5 Atomismo e poesia

La visione atomistica, implicita nella chimica, ha origini nella poesia a partire dagli atomisti greci, poi esposta nel poema di Lucrezio. La visione poetica e la filosofia dell'atomismo vennero adoperate millenni dopo dalla scienza quali marche di distinzione dell'empirico e dell'oggettivamente vero. L'atomismo della scienza proclama che l'unico modo di comprendere un fenomeno, è quello di suddividerlo nelle sue parti minime e ultime, nelle parti cioè stabili, non ulteriormente riducibili e quindi pure. Alla visione atomistica si collega l'assunzione che le parti sono, in qualche modo, sempre più reali e significative, dell'insieme di cui fanno parte. Ma tale visione può ostacolare una comprensione dell'insieme.

Il rapporto tra l'uomo e la materia del SP implica le idee della fisica di Heisenberg, il suo principio di incertezza, la soggettività, assumendo in se anche le visioni poetiche di Dante. Il chimico che unisce le parti, è colui che costringe la materia a parlare.

Il racconto dell'esperimento con l'elettrolisi dei sedicenni Levi e Enrico che si conclude con la manifestazione dell'idrogeno, rivela il legame tra la filosofia e la scienza: «avremmo stretto Proteo alla gola, avremo troncato le sue metamorfosi inconcludenti, da Platone ad Agostino, da Agostino a Tommaso, da Tommaso a Hegel a Croce. Lo avremmo costretto a parlare». «Perché, se l'uomo è artefice, non eravamo uomini: lo sapevamo e ne soffrivamo». Ma poi, di fronte all'apparizione dell'idrogeno, l'elemento più leggero e abbondante nell'universo, si ritorna alla poesia, al senso di mistero, in una specie di lapsus; come se solo un richiamo agli ultimi versi della *Commedia* poteva esprimere l'essenza di quell'evento: «Era proprio idrogeno, dunque: lo

stesso che brucia nel sole e nelle stelle, e dalla cui condensazione si formano in eterno silenzio gli universi» (SP, 24, 29).

Per Levi materialismo e umanesimo non sono in opposizione, non si tratta solo di capire le parti che costituiscono il mondo, ma di combinare due prospettive del mondo: quella umana, personale con quella oggettiva. Con le parole di Lucrezio: «devozione è piuttosto poter guardare tutto con mente serena» (*De rerum natura*, V, 1203).

La tabella degli elementi chimici viene interpretata da Levi come una ricca metafora della vita, dov'è implicito anche, come ha spiegato Cesare Cases, l'ilozoismo, una coscienza dell'interdipendenza chimica tra l'uomo e il mondo, una demitizzazione del pregiudizio antropocentrico. Siamo costruiti della stessa materia (Cases 1997).<sup>16</sup>

L'ilozoismo di Levi fa sì che l'umano, la prospettiva umana risalta nella rappresentazione della scienza. Ma non sono solo l'antropomorfizzazione degli elementi, l'uso metaforico della chimica, i discorsi etimologici e i richiami intertestuali a fungere quali strumenti nella costruzione del ponte tra le due culture. Altrettanto importante ci sembra la tematizzazione della magia e del mistero, del passato della chimica costituita da alchimia, magia e caccia solitaria di tesori.

La scienza è un mondo magico e eticamente ambiguo, come il professor Kern nel racconto dedicato al Fosforo, «mezzo biochimico e mezzo stregone» (SP, 124) In «Potassio» racconta che nell'ultimo anno di studio la nobiltà della fisica, di origini filosofiche, lo attirava rispetto alla chimica, che si legava alla magia, al mondo delle fiabe, ma anche alla frode: «Le origini della chimica erano ignobili, o almeno equivoche: gli antri degli alchimisti, la loro abominevole congestione di idee e di linguaggio, il loro confessato interesse all'oro, i loro imbrogli levantini da ciarlatani o da maghi» (SP, 55).

<sup>16</sup> Il motivo fondamentale dell'antropomorfizzazione degli elementi, viene anche messo in evidenza da Philip Roth nella sua recensione di *Il sistema periodico* nel "New York Review of Books". Ricordo che, anni dopo, Levi aiuterà Calvino con la traduzione della *Piccola Cosmogonia portatile* di Queneau, un'opera che poi loda nel breve saggio "La "Cosmogonia" di Queneau", e commenta: «In questa cosmogonia, che parte dal Caos e arriva all'automazione, la storia dell'umanità è polemicamente rattrappita in due soli versi.» (*L'altrui mestiere*, (1985 : 154).

Nel «Nichel» si legge:

le miniere sono magiche, da sempre. Le viscere della terra bruciano di gnomi, coboldi (cobalto!), piccoli (nichel!), che possono essere generosi e farti trovare il tesoro sotto la punta del piccone, o ingannarti [...] e infatti, sono molti i minerali i cui nomi contengono radici che significano “inganno, frode, abbagliamento (SP, 67).

E' il suo amato regno minerale, i vagabondaggi nelle valli e nelle cave che lo portano poi a scrivere i due racconti di isole lontane e di libertà, di tempi e paesaggi magici<sup>17</sup>.

Imprigionato, sognando la libertà e aspettando la morte, Levi desidera ritornare all'origine primitiva della chimica, del cercatore dei metalli e dei minerali: «avrei cercato l'oro: non per arricchire, ma per sperimentare un'arte nuova, per rivisitare la terra l'aria e l'acqua, [...] e per ritrovare il mio mestiere chimico nella sua forma essenziale e primordiale, [...] l'arte di separare il metallo dalla ganga» (SP, 141).

E' l'emozione uno degli elementi fondamentali della costruzione del ponte tra le due culture. Il rapporto del chimico Levi con gli elementi non è oggettivo, il coinvolgimento emotivo del protagonista e narratore ostacola l'oggettività ideale della scienza positivista. Perfino i suoi elementi hanno qualità umane: sono franchi, insidiosi, fuggitivi, ostili, maligni, stanchi, capricciosi, amici e nemici: e come gli elementi prendono in prestito le qualità umane, avviene anche il contrario, tramite il gioco della reciprocazione di similitudini.

17 Nel racconto «Piombo» incontriamo Rodmund, antenato e alter ego di Levi, che narra in prima persona: «siamo negromanti: mutiamo il piombo in oro», di fronte alla pietra «piena d'inganni: qualche volta cambia sorte addirittura mentre la scavi, come certi serpenti che cambiano colore per non farsi scorgere». (85, 88) Il racconto del «Mercurio» è dedicato all'alchimia, alle credenze nel potere magico della materia, nel quale il mercurio assume un ruolo privilegiato. «Il mercurio, per la loro opera sarebbe indispensabile, perché è spirito fisso volatile, ossia principio femminile, e combinato con lo zolfo, che è terra ardente mascolina, permette di ottenere l'Uovo Filosofico, che è appunto la Bestia con due Dossi....» (SP, 108).

Il capitolo *Titanio* è poi dedicato alla magia dell'infanzia, legata alla lingua e ai simboli, come il cerchio di gesso bianco che l'uomo traccia intorno alla bambina ostacolando così dal muoversi.

E' stato detto che il destino di ogni lingua è quella di iniziare come poesia e finire come algebra. La scienza è sorta dalla poesia, ed è questo legame che Levi sottolinea anche tramite i temi dell'origine, dei nomi e della magia. Gli antenati dei chimici sono gli alchimisti e i maghi. Vicino alla scienza, si trova un mondo di magia che non va negata, di folletti e di gnomi, un tema trattato non solo nelle due storie "evasive" del Piombo e del Mercurio, ma ripetutamente, creando quindi una dialettica tra la magia, anche nel ricordo costante della mitologia, e la scienza, quasi a rispecchiare il rapporto tra poesia e chimica. Molti brani e elementi del SP richiamano l'origine del narrare; gli episodi e i commenti dedicati alla narrazione orale e alla poesia sono tantissimi. Il ponte tra le due culture sussiste nella lingua stessa, nei nomi, da qui l'attenzione insistente di Levi all'origine dei nomi degli elementi e dei fenomeni e sull'effetto stesso di distinguere e di nominare, prima azione rispettivamente di Dio e di Adamo dopo la creazione. Gli elementi hanno nomi evocativi che commemorano la loro storia, la loro origine, la loro mitologia, nomi poetici e ambigui. Non basta andare avanti, bisogna anche ritornare indietro, per vedere l'insieme, per assicurarsi che il bagaglio delle esperienze umane sia tramandato.

## 6 L'impuro, il ponte e il carbonio

Nell'introduzione dell'*Altrui mestiere*, Levi scrive:

[...] sovente ho messo piede sui ponti che uniscono (o dovrebbero unire) la cultura scientifica con quella letteraria scavalcando un crepaccio che mi è sempre sembrato assurdo. C'è chi si torce le mani e lo definisce un abisso, ma non fa nulla per colmarlo; c'è anche chi si adopera per allargarlo, quasi che lo scienziato e il letterato appartenessero a due sottospecie umane diverse, reciprocamente alloglotte, destinate a ignorarsi e non interfeconde. È una schisi innaturale, non necessaria, nociva, frutto di lontani tabù e della controriforma, quando non risalga addirittura a una interpretazione meschina del divieto biblico di mangiare un certo frutto. Non la conoscevano Empedocle, Dante, Leonardo, Galileo, Cartesio, Goethe, Einstein, né gli anonimi costruttori delle cattedrali gotiche, né Michelangelo; né la conoscono i buoni artigiani d'oggi, né i fisici esitanti sull'orlo dell'inconoscibile. (*L'altrui mestiere*, iv).

La chimica è la scienza che interpreta la struttura della materia, è la scienza dell'analisi e della sintesi. Abbiamo visto che SP usa un campo di metafore belliche per descrivere il rapporto del chimico con la materia. L'antitesi e il dualismo, la lotta contro un avversario personificato, non nega però il fatto che l'antagonista è costruito della nostra stessa materia, siamo fango e spirito. L'ibridismo è un chiodo fisso di Levi, che usa l'immagine del centauro sia per definire se stesso, ebreo, scrittore e chimico, scrittore testimone degli orrori di Auschwitz e di invenzioni fantascientifiche, sia per parlare della natura dell'uomo. L'uomo è centauro, groviglio di carne e di mente, di alito divino e di polvere (SP, 9). «Io sono un anfibio, un centauro [...] sono diviso in due metà. una è quella della fabbrica: sono un tecnico, un chimico, l'altra invece è totalmente distaccata dalla prima ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti»<sup>18</sup>. Altrove afferma di scrivere proprio perché chimico<sup>19</sup>.

Nel SP l'ibrido assume quindi una pregnanza etica (anti-razzismo), oltreché scientifica (l'assoluta oggettività, l'assoluta verità non esiste) e letteraria (il rifiuto della separazione tra le due culture). La purezza fa parte dell'ideologia fascista. «Un fondamentale principio leviano chiede che l'irregolarità e l'imperfezione siano parte dell'ordine vitale» scrive Mario Porro, uno dei critici che hanno sottolineato l'elogio dell'impuro nei testi di Levi, e autore di un saggio fondamentale sul rapporto di Levi con la scienza.<sup>20</sup>

La materia è sempre composta, il puro esiste solo nel mondo delle idee, il composto è sempre instabile e dall'instabilità si può generare vita:

Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale. Ma neppure la virtù immacolata esiste, o se esiste è detestabile. [...]: io sono l'impurezza che fa reagire lo zinco, sono io il granello di sale e di

<sup>18</sup> G. Poli e G. Calcagno (1992: 11).

<sup>19</sup> Levi, (1985: 14).

<sup>20</sup> Sulla necessità dell'imperfezione in Levi, si veda anche il saggio di Cesare Cases «L'ordine delle cose e l'ordine delle parole» (1997).

senape. L'impurezza (SP, 35)<sup>21</sup>.

Nel SP proliferano quindi le immagini e gli elogi dell'*impurezza*, che dà adiuto ai mutamenti, cioè alla vita. Il polietilene, leggiamo nel capitolo intitolato «Cerio», «è troppo incorruttibile, e non per niente il Padre Eterno medesimo, che pure è maestro in polimerizzazioni, si è astenuto dal brevettarlo: a Lui le cose incorruttibili non piacciono». Il piombo, metallo che non si trasforma più, è invece metallo della morte, mentre lo stagno è metallo amico, «perché si fonda al ferro, si allega col rame, «perché fonde basso, quasi come composti organici, cioè quasi come noi». Secondo la stessa logica viene giudicata la pulizia: «Le cautele minuziose, le pulizie maniache, le purezze con otto zeri, sono cose che mi fanno soffrire» (SP, 35, 144, 188, 209).

Al Dio che mette ordine, all'uomo che etichetta (*i tedeschi non dimenticano mai le etichette*<sup>22</sup>), si confronta e si aggiunge una materia infinitamente creativa e prolifera, capace di creare nel caos. Come Levi, darwinista convinto, narra nel racconto «Quaestio de centauris» nelle *Storie naturali*:

la vera creazione è quella che avveniva dopo il diluvio, dal fango caldo quando le acque si ritiravano, la terra si coprì di germogli, da cui scaturirono erbe e piante di ogni genere; ed ancora, ospitò nel seno cedevole ed umido le nozze di tutte le specie salvate nell'arca. [...] Fu questa seconda creazione la

<sup>21</sup> Natasha Chang ha scritto un saggio alla funzione dell'allegoria in SP letto come libro di testimonianza, dove mette in evidenza come la contingenza delle metafore di fronte all'altro, all'alterità. L'impuro esiste anche per l'impuro.

<sup>22</sup> (SP, 145).

vera creazione<sup>23</sup>.

Dopo il diluvio segue il fango organico e fertile, dove la vita si rifa, e da dove l'uomo può ricominciare ancora una volta a mettere ordine, a nominare, a capire e a creare.

Levi è uno scrittore didattico, il suo progetto illuministico intende potenziare realisticamente in direzione conoscitiva la letteratura ed il linguaggio, restaurare eticamente un possibile approccio con il reale (Moliterni 2000: 31). Scrive Mario Porro: «Il naturalismo di Levi, a differenza di Calvino, rimane connesso ad una prospettiva umanistica», Porro sottolinea la ricerca delle radici quale questione essenziale per Levi: «le nostre radici animali, lo strato da cui l'umano è lentamente emerso ma da cui non può separarsi» (Porro 1997: 467).

L'ultimo racconto del *Sistema periodico*, dedicato al carbonio, assomma le idee portanti del libro. «Carbonio», che narra la vita di un atomo di carbone,

<sup>23</sup> Levi, Primo (2005: 113). Il fango fertile è un'immagine presente in tanti testi di Levi, più nota è forse la partenza da Auschwitz: «Un vento alto spirava sulla faccia della terra: il mondo intorno a noi sembrava ritornato al Caos primigenio, e brulicava di esemplari umani scaleni, difettivi, abnormi: e ciascuno di essi si agitava, in moti ciechi o deliberati, in ricerca affannosa della propria sede, della propria sfera, come poeticamente si narra delle particelle dei quattro elementi nelle cosmogonie degli antichi.» (*La tregua*, 1963: 36). Come osserva l'io narratore in *La chiave a stella*, dopo che aveva piovuto tutta la notte, «all'alba, una pigra alba umida e grigia, ci siamo trovati assediati dal sacro fango fertile della pianura sarmatica, il fango bruno liscio e profondo che nutre il grano e inghiotte gli eserciti invasori» (*La chiave a stella*, 1991: 127). Tra gli ultimi testi pubblicati da Levi si trova una recensione uscita sulla *Stampa* nel febbraio del 1987. Si tratta di un libro di divulgazione di Graham Cairns-Smith intitolato *Sette indizi sull'origine della vita*, dove si ipotizza il passaggio dall'argilla alla vita organica, e quindi all'uomo. E' una visione che va oltre Darwin e oltre Lucrezio, e la seconda creazione dopo il diluvio: la vita non rinascerebbe soltanto dal fango, ma addirittura dall'argilla. Cito le parole che concludono la breve recensione di Levi: «sono uscito con una impressione vaga, quella di aver assistito a uno sfondamento, forse paragonabile a quelli di Newton o di Darwin. O forse invece si tratta di [...] una impalcatura, che verrà demolita in ogni caso [...]. In ogni caso, è entrata in lizza un'idea nuova, a mezza via fra la chimica e la geologia, e oggi sappiamo quanto feconde sono le ibridazioni fra discipline diverse». Levi, Primo (1997). «Argilla di Adamo». In Belpoliti, 1997: 48).



è anche il capitolo che deve più a Lucrezio e a Calvino<sup>24</sup>. Levi inizia il capitolo finale rivolgendosi direttamente al lettore, riflette sul genere del proprio libro e spiega come gli elementi chimici possano fungere come chiodi per agganciare e poi ritrovare i propri ricordi individuali. Ciò vale per tutti gli elementi, spiega, eccetto che per il carbonio perché «dice tutto a tutti, e cioè non è specifico, allo stesso modo che Adamo non è specifico come antenato».

Mentre i primi racconti hanno un valore individuale, e anche autobiografico, l'ultimo racconto è universale. Ma è un'universalità che rimane intimamente biografica, perché, come racconta Levi subito dopo «Al carbone, elemento della vita, era rivolto il mio primo sogno letterario, insistentemente sognato in un'ora e in un luogo nei quali la mia vita non valeva molto» (SP, 230). «Carbonio» è un racconto solo apparentemente non legato alle esperienze biografiche di Levi. E' la storia concepita da Levi nel campo di concentramento, è un sogno di libertà, di uno atomo che sfugge dalla prigionia della roccia «degnà dell'inferno cattolico» per il quale «il tempo non esiste», è lui «potenzialmente vivo», «congelato in un eterno presente» (SP, 230).

Nel «Carbonio» non parla il chimico, il militante, le esperienze individuali non ne costituiscono le basi: «E' lecito parlare di "un certo" atomo di carbonio? Per il chimico esiste qualche dubbio, [...]; nessun dubbio esiste per il narratore, il quale pertanto si dispone a narrare» (SP, 230). Per queste ragioni è l'unico racconto del quale il narratore proclama esplicitamente la verità: «Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera. Potrei raccontare innumerevoli storie diverse, e sarebbero tutte vere: tutte letteralmente vere» (SP, 237). Il particolare diviene universale in quanto le versioni reali sono innumerevoli. La lezione del capitolo va ovviamente oltre le metamorfosi dell'atomo di carbonio. Di nuovo un'allegoria ricca, di ponti

<sup>24</sup> L'antropomorfizzazione dell'atomo è un chiaro richiamo a Qfwfq di Calvino; un raffronto tra *Carbonio* e i racconti delle *Cosmocomiche* evidenzerebbe però certamente il diverso approccio alla scienza dei due scrittori. E' anche un chiaro saluto a Calvino e alla fine di *Il cavaliere inesistente* anche le ultime parole di SP, il corto circuito dove il testo, la scrittura si fonde si identifica e coinvolge l'atomo del carbonio. «E' quello che in questo istante, fuori da un labirintico intreccio di sí e di no, fa sí che la mia mano corra in un certo cammino sulla carta, la segni di queste volute che sono segni; un doppio scatto, in su ed in giù, fra due livelli d'energia guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo.» (SP, 238). Ma anche Calvino si è lasciato ispirare dalla scrittura fantascientifica di Levi. Come nota anche Ernesto Ferrero, il racconto di Levi «Il sesto giorno» è una delle fonti d'ispirazione delle *Cosmicomiche*. (Ferrero 2007: 53).

tra esistenze apparentemente separate, dell'impuro. Il carbonio è «l'elemento chiave della sostanza vivente», perché è elemento capace di passare dall'esistenza inorganica a quella organica, vivendo una metamorfosi totale. L'atomo di Levi viaggia dallo stato minerale della roccia, per fare parte dell'uomo, del cedro, del tarlo, dell'aria, del latte. E' il carbonio a essere l'*impurezza*.

L'anidride carbonica, e cioè la forma aerea del carbonio di cui abbiamo finora parlato: questo gas che costituisce la materia prima della vita, la scorta permanente di ogni carne, non è uno dei componenti principali dell'aria, bensì un rimasuglio ridicolo, un'"impurezza", trenta volte meno abbondante dell'argon di cui nessuno si accorge. L'aria ne contiene il 0,03 per cento: [...]. Da questa sempre rinnovata impurezza dell'aria veniamo noi: noi animali e noi piante, e noi specie umana, coi nostri quattro miliardi di opinioni discordi, i nostri millenni di storia, le nostre guerre e vergogne e nobiltà e orgoglio» (SP, 233).

Con questa descrizione Levi crea una cornice, indicando argon, il gas nobile del primo capitolo, che indicava gli ebrei piemontesi, antenati di Levi. Nel carbonio il simbolismo dell'impuro arriva all'apice, assumendo in sé sia significati etico-scientifici che ideali poetici.

## Bibliografia

- Ansalle, Daniela (1997). "Illuminista". In *Primo Levi*. a cura di Marco Belpoliti, Riga n. 13. Milano: Marcos Y Marcos, 397-408.
- Calvino, Italo (1998 [1985]). «I due mestieri di Primo Levi». In Levi, Primo, *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, v-viii.
- Cases, Cesare. «L'ordine delle cose e l'ordine delle parole». In *Primo Levi: Un'antologia della critica*. Torino: Einaudi 1997: 5-54.
- Cicioni, Mirna (1995). *Primo Levi. Bridges of Knowledge*. Oxford, Washington, D.C.: Berg.
- Ferrero, Ernesto (2007). *Primo Levi. La vita, le opere*. Torino: Einaudi.
- Harrowitz, Nancy (1998), «From Mt. Sinai to the Holocaust: Primo Levi and the Crisis of Science in *The Periodic Table*.» *Celebrating Elie Wiesel: Stories, Essays, Reflections*. ed. Alan Rosen. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 19-39.

- Cases, Cesare (1997 [1987]). «L'ordine delle cose e l'ordine delle parole». In: *Primo Levi: Un'antologia della critica*. a cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi, 5–33.
- Ferrero, Ernesto (2007). *Primo Levi. La vita, le opere*. Torino : Einaudi.
- Lattanzio, Alessandro (2000). «Primo Levi. La scrittura e l'assurdo». In *Primo Levi. L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo* : Fabio Moliterni, Roberto Ciccarelli e Alesandro Lattanzio. Napoli: Liguori Editore, 111–151.
- Levi, Primo (1963). *La tregua*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1985). *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo, (1991 [1978]). *La chiave a stella*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1994 [1975]). *Il sistema periodico*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (1997 [1981]). *La ricerca delle radici*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo (2005[1966]). *Storie naturali*. In *Tutti i racconti*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi.
- Moliterni, Fabio (2000). «Primo Levi. Dell'a-topia letteraria.» In *Primo Levi. L'a-topia letteraria. Il pensiero narrativo. La scrittura e l'assurdo* : Fabio Moliterni, Roberto Ciccarelli e Alesandro Lattanzio. Napoli: Liguori Editore, 3–61.
- Poli, G. e Calcagno, G. (1992). *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano: Mursia.
- Porro, Mario (1997). «Scienza». In AA.VV. *Primo Levi*. a cura di Marco Belpoliti, Riga n. 13. Milano: Marcos Y Marcos, 434–475.
- Sebald, W. G. (2001). *Austerlitz*. New York: The Modern Library [tradotto da Anthea Bell].
- Thomson, Ian (2002). *Primo Levi. A Life*. New York: Henry Holt and Company.

# La fixation de l'indice de l'infinitif dans l'évolution du français

Soili Hakulinen  
Université de Tampere  
soili.hakulinen@uta.fi

## 1 Introduction

Cet article traite du comportement historique de l'*indice de l'infinitif*, élément pouvant introduire le complément infinitif du verbe. Le terme *indice*, utilisé dans la tradition scandinave, provient de Sandfeld (1943, t. III: 26), et désigne l'élément *à* ou *de* servant à introduire un syntagme infinitif. Selon les mots de Vikner (1980: 266), l'indice peut être vu «comme un introducteur du syntagme infinitif, tout comme on peut voir dans le déterminant un introducteur du syntagme substantif». L'indice n'est pas la même chose que *préposition*, étant donné que la présence d'une préposition rend toujours un complément de verbe indirect, alors que l'indice n'a pas forcément le même effet. Les exemples de Vikner (1980: 265) illustrent cette problématique:

- 1a. Il lui a promis [de l'aider].
- 1b. Il lui a promis son aide.
  
- 2a. Il a parlé de [l'aider].
- 2b. Il a parlé de son aide.

Seul le *de* de 1a est un indice d'infinitif, alors que les *de* des exemples en 2. sont des prépositions<sup>1</sup>.

En ce qui concerne les études diachroniques sur les indices, deux questions en particulier ont été soulevées généralement: étant donné que les infinitifs n'étaient jamais précédés d'indice en latin et que ce sont donc des

---

<sup>1</sup> Soulignons que beaucoup de chercheurs ne font pas la différence entre les *indices* et les *prépositions*, ce qui peut parfois créer de la confusion.

innovations du français, une première question concerne leur origine: quand et comment les indices sont-ils apparus dans le français? À la question de l'origine est liée celle de savoir si leur emploi est motivé sémantiquement, c'est-à-dire de savoir s'ils ont gardé ou non le sens original des prépositions d'où ils sont issus. On essaie donc de déterminer si l'indice *à* a un sens local et *de* un sens d'origine. L'autre question qui intéresse les chercheurs d'approche diachronique est celle de savoir de quelle manière, et dans quelle mesure, leur emploi a varié dans l'histoire du français. Dans cet article, nous nous intéresserons surtout à cette seconde question de la variation et de la fixation des indices à deux moments synchroniques du français: le moyen français<sup>2</sup> et le français moderne. L'étude a été réalisée en deux parties: une première étude pilote ayant abouti à des hypothèses de travail a été basée sur un corpus parallèle de traductions du *De consolatione philosophiae* de Boèce (nous l'appellerons Corpus 1)<sup>3</sup>. Une seconde étude permettant de vérifier et d'affiner les résultats obtenus dans l'étude pilote a été menée sur un corpus plus vaste provenant de la Base textuelle du Moyen Français de l'Université de Nancy. Dans ce corpus sont inclus tous les textes de la base textuelle de Nancy datés entre 1300 et 1400, ce qui fait 101 textes contenant 3 082 290 mots. Les textes examinés comportent aussi bien des textes «authentiques» que des traductions (nous l'appellerons Corpus 2)<sup>4</sup>.

La plus vaste étude diachronique à propos de l'emploi des indices d'infinif en français a été faite, à notre connaissance, par van Reenen et Schøsler (Schøsler 1990; van Reenen et Schøsler 1993). Leurs articles se basent sur une analyse d'environ 20.000 constructions infinitives dans la banque de

<sup>2</sup> Le moyen français est considéré comme une des périodes dans l'histoire de la langue française où le développement a été le plus intense.

<sup>3</sup> Ce corpus comporte deux traductions de la moitié du 14<sup>e</sup> siècle et une traduction moderne de ce texte datant de l'Antiquité tardive. Il s'agit d'un corpus que nous avons constitué pour notre thèse de doctorat. Pour plus d'informations, cf. Hakulinen 2007, ch. 2.

<sup>4</sup> Les auteurs sont Christine de Pizan, Eustache Deschamps, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, Jean Gerson, Nicolas de Baye, Gaston Phebus, Martin de Saint-Gille, anonymes, Jean d'Arras. Les traductions sont de Nicole Oresme, Denis Foulechat, Pierre Bersuire, Jean Daudin. Le corpus comporte aussi les *Registres criminels du Châtelet t. 1-2* et les *Chartes et documents de l'abbaye de Saint-Magloire, t.3*. Cf. aussi <http://ccfm.ens-lsh.fr/spip.php?article33>.

données de l'Université libre d'Amsterdam (van Reenen et Schøsler 1993: 525). Il existe aussi deux autres articles relativement récents sur la problématique, à savoir Lombardi Vallauri (1998) qui propose une datation de l'apparition des indices dans les langues romanes occidentales à partir de l'étude des premiers textes littéraires. Ses résultats rejoignent ceux de van Reenen et Schøsler. Martineau (2000) porte sur l'évolution de l'emploi des indices avec quelques verbes fréquents depuis l'ancien français jusqu'au français moderne.

## 2 Origine des indices

En latin, un infinitif complément du verbe, dans quelque construction qu'il se trouve, n'est jamais précédé d'un indice. Selon Schøsler et van Reenen (Schøsler 1990; van Reenen et Schøsler 1993), l'indice de l'infinitif commence à se rencontrer dès les premiers textes romans, bien qu'il reste rare pendant toute la période de l'ancien français. Ainsi, les verbes modaux et les verbes de volonté, de même que les verbes causatifs *laisser* et *faire* et les verbes de perception – qui représentent de 80 à 90 % de toutes les occurrences dans le dépouillement de Schøsler – n'ont jamais été accompagnés d'indice. Les autres verbes – un peu plus de 10 % des occurrences – sont soit précédés de l'un ou de l'autre indice, soit présentent une variation entre l'un ou l'autre (*a/de*), ou même entre ces deux-là et zéro (*a/de/Ø*). C'est d'abord la construction *a*+infinitif qui est la plus fréquente, mais à partir du 14<sup>e</sup> siècle, elle cède peu à peu la place à la construction *de*+infinitif, qui commence vraiment à s'étendre au siècle suivant. L'emploi des indices d'infinitif reste vacillant pendant longtemps et ne devient systématique qu'à partir du 18<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle une différenciation sémantique des indices commence à se manifester (Schøsler 1990: 416–417; van Reenen et Schøsler 1993: 523–524, 532).

En ce qui concerne la motivation de l'utilisation des indices, c'est la motivation sémantique qui a été le plus souvent discutée. Il est généralement accepté qu'à l'origine les indices soient dérivés des prépositions analogues, mais le rapport entre le sens des indices et le sens des prépositions analogues reste une question controversée.

Selon une tradition, les indices gardent le sens original de la préposition. Meyer-Lübke (1899, t. III) proposait que *à* devant l'infinitif ait gardé son sens local (p. 419) et *de* celui d'origine (p. 417). Vincent aussi considère (1988: 68) que la formation de l'indice *a* (< *ad*, lat.), qui apparaît le plus souvent avec les verbes orientés vers le futur, tels que *inviter*, *hésiter* ou *obliger*, s'explique justement par des raisons sémantiques: l'indice *a* aurait hérité du sens de cette préposition signifiant le but ou la direction vers quelque chose, évolution analogue à celle de l'anglais avec *to*+infinitif. Plus récemment, Bat-Zeev Shyldkrot et Kemmer (1995) aussi, ainsi qu'Achard (1998: 57–58), partant tous du concept de la grammaire cognitive qu'une forme représente toujours un seul sens dans la langue, retiennent qu'en français moderne, les éléments *à* et *de* sont porteurs de la même signification spatio-temporelle en tant qu'indices dans les constructions infinitives que dans leur emploi en tant que prépositions. Bat-Zeev Shyldkrot et Kemmer (1995: 212–215) montrent à travers une série de paires minimales qu'il y a effectivement bien des cas en français moderne où l'on peut systématiquement dire que l'alternance de *à* et de *de* met en évidence des différences sémantiques. Dans les constructions infinitives, cette signification se manifeste souvent de façon abstraite, mais, selon ces chercheurs, le choix de la préposition (ou de l'indice) resterait toujours sémantiquement motivé (*id.*, p. 216).

Une autre tradition qui commence avec Vendryès (1923), et à laquelle adhèrent notamment Brunot et Bruneau (1956: 418) et Blinkenberg (1960), soutient que ces prépositions sont vides de sens en français moderne. Vendryès (1923: 103) considère que les prépositions du français sont des mots «vides», ce qui se justifie par le fait que leurs différents emplois ne peuvent se traduire par une même préposition en allemand, par exemple. Blinkenberg (1960: 56–57), ce son côté, justifie cette opinion par le fait qu'une même préposition peut être employée avec des verbes à valeur opposée, ou bien qu'on peut employer aussi bien *à* que *de* avec le même verbe (comme *apporter qc à qn* – *enlever qc à qn* ou *prendre qc à qn* – *prendre qc de qn*). Une motivation sémantique dans l'emploi de l'indice ne se manifeste pas non plus dans les données historiques: l'étude diachronique de van Reenen et Schøsler (1993) montre que depuis les débuts de l'ancien français, pour un nombre considérable de verbes (85 verbes, p. 536), le choix de l'indice d'infinitif a été sujet à une grande variabilité allant aussi bien dans un sens que dans l'autre et

admettant aussi l'absence d'indice. Schøsler et van Reenen (1993: 532–533) considèrent que les explications données jusqu'ici sur l'origine des indices ne sont pas convaincantes, étant donné qu'aucune différence sémantique entre les différentes possibilités de l'indice (*a/de/Ø*) dans les premiers textes d'ancien français ne peut être discernée. Selon ces chercheurs, ce n'est qu'à partir du 18<sup>e</sup> siècle que l'on commence à voir une différenciation sémantique des indices (Schøsler 1990: 416–417 et van Reenen et Schøsler 1993: 523–524, 532). Quant à Martineau (2000: 179), elle admet une motivation sémantique à l'origine, mais fait remarquer que cet emploi a dû très vite être grammaticalisé, ce qui expliquerait le grand nombre d'emplois d'indice non motivés. Selon Martineau (*ibid.*), les nouveaux emplois de *à* après la période du français classique seraient des restaurations par analogie avec des constructions où cette préposition a gardé sa signification de «relation parcours/but»<sup>5</sup>.

D'autres chercheurs, tels Gougenheim (1959) et Huot (1981) sont d'avis que, malgré ses emplois diversifiés et abstraits, *à* garde toujours un sens devant l'infinitif en français moderne, tandis que *de* aurait effectivement perdu son sens prépositionnel d'origine et que son emploi serait uniquement formel devant un infinitif objet. Vincent aussi estime (1988: 68–69) que l'origine de l'indice *de* est liée à la syntaxe. Selon lui, l'émergence de l'indice *de* a un rapport avec celle du subordonnant latin *quod* (> *que*): il voit entre ces deux éléments une évolution commune, *de* se spécialisant dans l'introduction de la complémentation infinitive, voir exemple 3a et *que* dans la complémentation à verbe fini dans 3b:

- 3a. il a décidé *de* nous accompagner
- 3b. il a décidé *que* son fils nous accompagnerait

Cette théorie semble peu vraisemblable étant donné que *de* et *que* se sont développés à des époques tout à fait différentes: le développement de la complémentation à verbe fini avec *quod* avait commencé déjà en latin (Cuzzolin 1991), plusieurs siècles avant l'apparition de *de*, alors que nous avons vu que l'indice *de* ne se généralise qu'à partir du 15<sup>e</sup> siècle (Schøsler et van Reenen 1993). Dans ces conditions, la naissance de l'indice *de* et celle de la conjonc-

<sup>5</sup> La variation moderne de l'indice au sein d'un même verbe tel par exemple *commencer à/de* s'explique selon Martineau (2000: 179) en termes de sociolinguistique (alternance d'une forme ancienne et plus moderne), non en termes de sémantique.



tion *que* (> *quod*), bien que leur distribution soit en grande partie complémentaire aujourd'hui, ne peuvent pas être liées au départ.

L'idée de l'emploi uniquement formel de la préposition *de* défendue par Gougenheim rejoint les résultats plus récents de Martineau (2000: 176–177), selon laquelle *de* acquiert un nouveau statut comme introducteur de base de l'infinitif à partir de la période du français classique, époque où l'emploi de *de*+infinitif a pris une ampleur considérable. Van Reenen et Schøsler (1993: 532) aussi considèrent que l'introduction de *de* comme marque typique de l'infinitif objet serait un moyen correspondant à la tendance systématique du français moderne de signaler une fonction grammaticale spécifique à l'aide d'une seule marque grammaticale, souvent antéposée (à la manière de l'article devant le nom, du sujet devant le verbe...).

### 3 L'étude pilote

Pour notre étude pilote, nous avons exploré l'emploi des indices *a* et *de* avec 53 verbes regroupés en 10 groupes différents<sup>6</sup>. Les résultats rejoignent en grande partie ceux de van Reenen et Schøsler: l'emploi des indices devant les compléments infinitifs est effectivement fluctuant et dans bien des cas différent de l'emploi moderne (Hakulinen 2007: 140–149).

Par contre, l'étude pilote a fait ressortir deux groupes de verbes différents qui présentent une logique dans leur comportement avec l'indice dès le 14<sup>e</sup> siècle: dans les données du corpus examiné, avec ces deux groupes de verbes, la variation dans l'emploi de l'indice est nettement moins grande qu'avec les autres classes de verbes analysées, et l'indice est utilisé avec ces verbes selon une logique basée sur des faits sémantiques ou syntaxiques. Il s'agit des verbes de manipulation (cf. explication dans le chapitre suivant) et

<sup>6</sup> Les verbes à étudier ont été choisis selon des critères de choix précis. Pour plus de précision à ce sujet cf. Hakulinen (2007: 77–83). Les dix groupes de verbes, qui ont été constitués essentiellement sur la base de critères sémantiques, sont les suivants: les verbes de perception (ex. *voir, entendre*), causatifs et permissifs (*faire, laisser*), de manipulation (ex. *contraindre, empêcher, permettre*), de volonté (*vouloir*), de déclaration (ex. *dire, avouer*), de jugement (ex. *croire, cuider, penser, juger*), de cognition (ex. *savoir, cognoître*), les verbes impersonnels (ex. *convenir, falloir, rester, revenir*), être + attribut (ex. *être nécessaire*), les autres verbes (ex. *estre a, suffir*).

*estre* + attribut. On peut donc dire qu'avec ces verbes, la variation de l'indice existe, mais qu'elle ne semble pas fortuite. Ces emplois ne sont qu'en partie les mêmes qu'en français moderne. Les résultats de notre étude pilote à propos de ces verbes diffèrent de ceux de van Reenen et Schøsler et de Martineau dans la mesure où leurs études ne commencent à voir une fixation de l'indice qu'à partir du 17<sup>e</sup> ou du 18<sup>e</sup> siècle, et nous sommes ici au 14<sup>e</sup> siècle.

### 3.1 Motivation sémantique avec les verbes de manipulation ?

Nous avons donc constaté qu'avec les verbes de manipulation<sup>7</sup>, la variation dans l'emploi de l'indice était nettement moins grande que dans d'autres classes de verbes. Parmi ces verbes, plusieurs (*contraindre*<sup>8</sup>, *demander*, *donner*, *empescher*, (*se*) *mettre* et *ordonner*) sont mentionnés dans l'article de van Reenen et Schøsler (1993: 534–536) comme pouvant être suivis en ancien français de l'indice *a*, *de* ou  $\emptyset$ . Une nette réduction de la variation a donc eu lieu entre l'ancien français et le français du 14<sup>e</sup> siècle dans ce groupe de verbes: dans notre corpus, les verbes de manipulation montrent une logique

<sup>7</sup> Le nom *verbes de manipulation* a été emprunté à la littérature américaine à des linguistes tels Givón et Noonan. Il s'agit de verbes à trois places: lorsqu'ils sont saturés, ils ont donc deux compléments dont l'un peut être un complément infinitif (ex. *Il oblige Pierre à partir.* / *Il demande à Pierre de partir.*). Selon la définition de Noonan (1985: 125), les verbes de manipulation se caractérisent par le fait qu'ils ont un *agent* (ou une situation) qui est le moteur du procès du complément, un *patient* (angl. *affected*) qui est affecté par le verbe de manipulation, et la *situation finale* dans laquelle le patient doit être participant. Selon Givón (2001, I: 123–124), les verbes de manipulation sont des verbes dont l'objet nominal réfère à un humain / animé qui est un participant conscient de l'action de manipulation. Il est d'abord l'objet de la manipulation exprimée par le verbe principal, mais en même temps aussi le sujet notionnel du verbe du complément. Les verbes de manipulation se divisent en verbes implicatifs (ex. *Il oblige Pierre à partir*, ie. Pierre part), qui expriment une manipulation forte, et en verbes non implicatifs (ex. *Il demande à Pierre de partir*, ie. Pierre part / ne part pas). Les verbes de manipulation peuvent aussi être placés sur une échelle sémantique d'intensité: certains expriment une manipulation forte (dont la manipulation a de grandes chances de réussir) et d'autres expriment une manipulation moins forte (dont la manipulation a moins de chances de réussir). Selon Givón (*id.*, p. 124), les degrés sémantiques de manipulation se reflètent dans la réalisation syntaxique de leurs constructions.

<sup>8</sup> Van Reenen et Schøsler mentionnent ailleurs dans leur article que le verbe *contraindre* est suivi uniquement de l'indice *a* (1993: 535).

en partie sémantique, en partie grammaticale dans le choix de l'indice dès la période du moyen français. Le tableau 1 présente l'emploi de l'indice avec ces verbes.

**Tableau 1: L'indice de l'infinitif avec les verbes de manipulation (Corpus 1)**

Verbe	ATK	fr.1728	BOC
Amener	-	-	à
Condamner	de	de	-
Contraindre	a	a	à
Décider	-	-	à (Inf. DS)
Demander	Ø (Inf. SS)	-	de
Ditter	-	a	-
Donner+ SN	de	de	-
Emouvoir	a	a / de	-
Empêcher	-	-	de
Espoventer	de	-	-
Euvrer	a	-	-
Interdire	-	-	de
Inviter	-	-	a
Lier	a	-	-
Mettre	a	a	-
Mettre + SN	de	-	-
Obliger	-	-	a
Ordonner	a	-	-
Permettre	-	-	de
Pousser	-	-	a

Parmi tous les verbes examinés, le verbe *emouvoir* est le seul à présenter une variation apparemment libre entre *a* et *de* dans les traductions anciennes: les emplois divergents se trouvent dans le même passage des deux textes (ATK et fr.1728), exemples 4a et 4b):

- 4a. ATK5P5,1 Se il est donques ainsi que, au sentir les corps forains, leurs qualitez esmeuvent les sens et que cilz esmeuvementz devance la vertu de l'ame qui doit jugier et est esmeue a faire ce qui lui appartient
- 4b. fr.1728 5P5,1 et que cilz esmouuemens auance la vertu de l-ame qui doit iugier si que elle est esmeue de faire ce que li appartient

Nulle part ailleurs, les verbes de manipulation ne présentent une variation d'indice dans ce corpus: le choix de l'indice semblerait motivé sémantiquement, c'est-à-dire qu'il reflète le sens du verbe auquel il est associé. Les verbes dont le sens est «d'inciter» ou «d'obliger» à faire quelque chose sont suivis de l'indice *a*, alors que les verbes «d'empêchement» se construisent avec l'indice *de* (voir le tableau 1). Dans ce corpus, la seule exception à cette «règle sémantique» est le verbe *condempner*, dont les deux occurrences (dans le même passage) se construisent avec l'indice *de*, alors que la logique sémantique appellerait l'indice *a*. Nous reviendrons sur ces deux occurrences (cf. chapitre 4.1.).

- 5a. fr.1728 1P4,17 Opplions et gordes ... furent condampnez d-aler en exil
- 5b. ATK 1P4,17 Opilions et Gaudenz, ..., furent condempné de par le roy d'aler en exil

Il est clair que pour pouvoir faire des généralisations sur ce sujet, il faudrait examiner systématiquement un nombre bien plus élevé de verbes. C'est pourquoi nous avons eu recours au Corpus 2 (cf. ci-dessous).

## 3.2 Motivation syntaxique

### 3.2.1 Donner et mettre

Un résultat plus intéressant est qu'il semblerait y avoir une motivation *syntaxique* dans le choix de l'indice apparaissant avec certains verbes de manipulation, mais aussi avec *estre* + attribut. Dans les données de notre corpus, chaque fois que le prédicat est composé d'un verbe support + SN ou être + attribut en tant que construction impersonnelle, son complément infinitif est précédé de l'indice *de*. Nous avons ainsi systématiquement dès le moyen français *donner* / *mettre* + SN avec *de*, voir exemples 6a et 6b:

- 6a. fr.1728 4P4,42 Les autres ont donne exemple de souffrir tourment sanz estre vaincuz pour monstrier que vertus ne puet estre vaincue par mal
- 6b. ATK 2P1,17 Quar si tu veulx mettre loi de demourer ou d'aler a celle que tu as esleue a dame, ne lui fais tu pas tort et la correces par impacience, et si ne la puez changer?

Les prédicats composés d'un verbe support + SN (*donner exemple* et *mettre loi*) sont donc suivis d'un complément infinitif introduit par l'indice *de*.

Par contre, lorsque les verbes *donner* et *mettre* sont employés dans leur sens «plein», en tant que prédicats de base<sup>9</sup>, l'indice qui introduit leur complément est *a*, selon la logique sémantique (cf. chapitre 3.1. ci-dessus). Dans l'exemple 7, l'indice est motivé sémantiquement (sens d'incitation):

7. fr.1728 4P4,29 et se tu mes ton estude a mal faire ne demande autre de toy qui te punisse.

Dans cet exemple, *mettre* a deux compléments: *ton estude*, ainsi que *mal faire* précédé de l'indice *a*.

Il existe donc deux types de constructions, l'une où le complément infinitif est introduit par *de*, l'autre où il est introduit par *a*. Toutes les deux sont à trois places, les prédicats pouvant toutefois aussi se présenter non saturés avec un seul complément comme dans l'exemple 6a.

### 3.2.2 *Estre + attribut*

Le verbe *estre* se prête également à deux constructions différentes. Dans la première, *estre* suivi d'un attribut est employé impersonnellement en tant que prédicat dérivé, le tout étant suivi d'un complément infinitif introduit par l'indice *de*. Dans ce cas, *estre* servant de verbe support, l'indice *de* est motivé syntaxiquement:

<sup>9</sup> Suivant Dik (1997: 59), nous faisons une distinction entre les *prédicats de base*, et les *prédicats dérivés*. Les premiers, qu'ils soient des mots uniques ou des locutions, figurent tels quels dans les dictionnaires; les locutions prédicats de base sont, en d'autres termes, des locutions lexicalisées. Les prédicats dérivés, en revanche, sont formés à partir de règles productives de formation de prédicat, et sont ainsi des locutions non lexicalisées. Dans les données du moyen français, il est parfois difficile de distinguer entre un prédicat de base, locution lexicalisée et un prédicat dérivé, locution non lexicalisée.

- 8a. ATK 3P12,2 il ne sera grief de toi faire remembrer ce que tu disoies que tu ne savoies
- 8b. fr.1728 3P9,1 Assez est ores d-auoir monstre la fausse felicite

Dans la deuxième construction en revanche, *estre* est employé personnellement, en tant que prédicat de base. Le sujet de *être* est en même temps l'objet de l'infinitif. Le sujet notionnel de l'infinitif est indéterminé. Dans cette construction, le complément infinitif est toujours introduit par l'indice *a*, voir exemple 9):

9. ATK4P1,8 toutes les choses qui sont neccessaires a mettre avant

Ces deux emplois de l'indice avec *estre* sont dès le 14<sup>e</sup> siècle les mêmes que les emplois modernes. Il resterait à étudier à quelle époque remonte l'origine de ces constructions et si elles ont subsisté telles quelles sans interruption jusqu'en français moderne (ce qui paraît peu probable).

## 4 L'étude de vérification

Pour vérifier et affiner les résultats de l'étude pilote, une étude de vérification a été faite sur le Corpus 2 (cf. chapitre 1).

### 4.1 Les verbes de manipulation

Les huit verbes de manipulation les plus fréquents de l'étude pilote ont été choisis afin d'examiner leur comportement concernant l'indice de l'infinitif dans un corpus plus vaste. La moitié de ces verbes (*interdire*, *œuvrer*, *permettre* et *pousser*), ne présentent aucune ou presque aucune occurrence dans ce corpus. Les quatre autres verbes (*condamner*, *contraindre*, *obliger* et *ordonner*) sont utilisés majoritairement avec l'indice *a*, qui serait sémantiquement le choix le plus motivé dans le cas de ces verbes (sens d'incitation). Les résultats sont inscrits dans le tableau 2 ci-dessous.

Tableau 2: L'indice de l'infinitif avec les verbes de manipulation (Corpus 2)

Verbe	a	de	Ø	Total occ.
Condamner	130	0	0	130
Contraindre	65	33	4	102
Interdire	0	0	0	0
Obliger	20	5	3	28
Ouvrer	0	0	0	0
Ordonner	50	12	0	62
Permettre	0	0	1	1
Pousser	0	0	0	0

Trois verbes, *contraindre*, *obliger* et *ordonner*, présentent de la variation concernant le choix de l'indice (bien que *a* reste majoritaire). Un examen plus attentif montre toutefois que le choix de l'indice n'est pas totalement fortuit. Deux facteurs semblent avoir une influence claire, bien que pas complète, sur le choix de celui-ci: la forme du verbe et les habitudes de l'auteur. En ce qui concerne l'influence de l'auteur, nous avons eu l'impression, en parcourant les occurrences, que certains auteurs auraient plus tendance à utiliser l'indice *a*, comme Nicole Oresme, tandis que d'autres préféreraient *de*, tels Pierre Bersuire et Jean Daudin. Cette impression n'a cependant pas été prouvée, et pour le faire, il faudrait approfondir l'étude. Pour l'instant, nous ne parlerons que de tendance. Par contre, en ce qui concerne l'influence de la forme du verbe sur le choix de l'indice, elle est nettement plus claire. Elle est traitée ci-dessous.

#### *Contraindre*:

*Contraindre a* est le cas le plus fréquent avec 65 occurrences sur un total de 102: ici, la logique est donc sémantique. *Contraindre de*, avec 33 occurrences, apparaît surtout lorsque le verbe est au passif, forme verbale «composée» qui ressemble à une construction avec *estre* + attribut. Parmi les occurrences avec *contraindre de*, deux tiers (22/33 occ., 66,7 %) sont à la forme passive *estre contraint*. Dans les autres occurrences, le verbe est à l'actif, tandis que parmi les occurrences de *contraindre a*, la forme passive ne figure que dans

9,1 % des cas. On trouve même une fois à la même page deux occurrences qui se suivent avec les deux constructions, exemples 10a et 10b:

- 10a. [10/508] 0401 DESCH., M.M., c.1385-1403, 256 Comment par nostre loy nul n'est contraint de femme prendre en mariage temporel, mais est expressement repugnent chose entre clers et chevaliers.
- 10b. [11/508] 0401 DESCH., M.M., c.1385-1403, 256 Combien que pas ne se varie Quant a Dieu cilz qui se marie, Car c' est ordonnance de loy, Mais toutevoye nostre foy Ne contraint nul a femme prendre, Se par vouloir n' y veult entendre Et par paroules de present;

Dans 10a, *contraindre* est à la forme passive et l'indice employé est *de*, alors que dans 10b, c'est l'indice *a* qui est utilisé pour le verbe à l'actif. On pourrait donc dire qu'en règle générale, on trouve *estre contraint de*, et *contraindre a*.

#### *Obliger et ordonner:*

Avec *obliger* et *ordonner*, les données sont moins claires qu'avec *contraindre*. Avec ces deux verbes, la forme active semble appeler l'indice *a*, alors que les formes réfléchies et passives appelleraient l'indice *de*. Mais cette division n'est pas systématique: on rencontre fréquemment aussi des formes passives et réfléchies des verbes *obliger* et *ordonner* avec l'indice *a*. Par contre, dans chacune des cinq occurrences avec *obliger de*, le verbe est soit à la forme réfléchie (*s'obliger de*, 3 occ.), soit au passif (*estre obligé de*, 2 occ.). Sur les 12 occurrences avec *ordonner de*, cinq sont au passif et 3 à la forme réfléchie (les 4 autres étant à l'actif). Avec ces verbes donc, une forme verbale syntaxiquement composée aurait plus tendance à s'associer à l'indice *de*, tandis que la forme active syntaxiquement simple s'associerait plutôt à l'indice *a*.

#### *Condamner:*

Les 130 occurrences de *condamner* sont toutes avec l'indice *a*, alors que dans l'étude pilote, les 2 occurrences de ce verbe avaient l'indice *de* (exemples 5a et 5b). Mais il s'agissait dans ces deux cas d'un passif, forme qui semble donc favoriser l'emploi de l'indice *de*.



## 4.2 Donner et mettre

Pour étudier la variation de l'indice avec les verbes *donner* et *mettre*, nous avons dû restreindre le corpus de vérification à cause du grand nombre d'occurrences de ces verbes. Il n'a donc été gardé que 6 textes, dont la plupart sont des traductions<sup>10</sup>. Toutes les occurrences de *donner* et de *mettre* associées à un complément infinitif ont été relevées. Voici les résultats (tableau 3):

**Tableau 3: L'indice de l'infinitif avec *donner* et *mettre* (partie du corpus 2)**

Verbe	a	de
Donner	10	5
Mettre	28	4

*Donner*:

*Donner* apparaît soit seul, soit en tant que verbe support + SN, les deux types de prédicat étant suivis d'un ou de deux compléments. Comme dans l'étude pilote, l'indice de l'infinitif est ici aussi *a* lorsque le prédicat est *donner* seul, et *de* lorsque le prédicat se compose de *donner* + SN. Comment distinguer ces deux cas ?

Lorsque *donner* est suivi de *a* + infinitif, les constructions attestées sont les suivantes, exemples en 11 et 12:

*donner a faire (qc) (a qn)*, 9 occ.<sup>11</sup>

11a. donner a disner a toute la cité

11b. Aristote veult donner a entendre la solucion donner modificateur + nom a faire qc, 1 occ.

12. les principes donnent grant aide a savoir les choses

Dans la plupart des occurrences comme dans ex. 11a et 11b, *donner* est directement suivi du complément infinitif et éventuellement d'un complément

<sup>10</sup> Il s'agit de textes de Nicole Oresme, de Pierre Bersuire et de Denis Foulechat. Ce corpus contient 484 956 mots.

<sup>11</sup> Les éléments entre parenthèses sont facultatifs. Les éléments soulignés sont les compléments du prédicat.

indirect. *Donner* n'a pas du tout de complément SN. D'autre part, voir ex. 12., *donner* peut également être suivi d'un SN. Dans la seule occurrence de cette sorte du corpus étudié, ce SN contient un modificateur (*grant*) et l'indice utilisé est *a*. La présence du modificateur dans le SN sépare donc le SN du prédicat (qui est *donner* et pas *donner* + SN) et en fait son complément, ce qui se manifeste par la présence de l'indice *a*. Dans ces emplois, le prédicat est *donner* seul.

Lorsque *donner* est suivi de *de* + infinitif, la construction attestée est la suivante:

*donner* + SN (a qn/qc) de faire qc, 5 occ.

13a. laquelle chose **donna occasion** aus Sampniciens de rebeller.

13b. *cede et donne lieu* a son amy de faire operacions

Dans les données, *donner* + SN (*donner occasion*, *donner lieu*) peut être suivi de deux compléments comme dans les exemples 13a et 13b, ce qui prouve que le SN lui-même fait partie du prédicat. Dans les occurrences relevées, le SN associé à *donner* n'est jamais accompagné de modificateur ou d'article. Une autre preuve du fait que *donner* + SN doit bien être ressenti comme un seul prédicat est le fait qu'il peut être situé en paire de synonyme avec un autre verbe, voir ex. 13b: *cede et donne lieu*). Mais savoir s'il s'agit de locutions lexicalisées ou non en moyen français est une question à laquelle il est plus difficile à répondre. Nous serions encline à penser que *donner* + SN associé à *de* + Infinitif constitue une construction productive, c'est-à-dire non lexicalisée, étant donné que les cinq occurrences rencontrées dans le corpus étudié présentent chacune un SN différent: *donner conseil*, *donner licence*, *donner lieu*, *donner occasion*, *donner povoir*.

*Mettre*:

Le comportement syntaxique de *mettre* est un peu moins régulier que celui de *donner*. Toutefois, à la manière de celui-ci, il est aussi le plus souvent suivi de *a* + infinitif. C'est la construction suivante (même construction que celle de l'exemple 12 avec *donner*) qui est la plus fréquente (20/28 occ.):

*mettre* déterminant et/ou modificateur + nom a faire qc (20 occ.)

14a. Après il met la seconde raison a monstrier que...

- 14b. ...et tant met plus grant painne a les poursuir.

Le nom qui suit *mettre* dans cette construction apparaît toujours avec un déterminant et/ou un modificateur. Nous considérons donc que le SN est un complément séparé, et ainsi le prédicat est *mettre* seul. Associé à l'indice *a* + infinitif, *mettre* apparaît également sans complément SN (2 occ.):

*mettre a faire* (qc) (a qn/qc) (2 occ.)

15. Et pour ce disoit il que une proposition ne peut estre vraie tant longuement come l' en met a la pronuncier.

Dans les constructions illustrées par les exemples en 14 et 15, le prédicat est donc *mettre* seul. *Mettre* apparaît aussi avec l'indice *de* + infinitif: dans chacune des 4 occurrences, le verbe est suivi d'un SN, qui n'est jamais accompagné d'un déterminant ou d'un modificateur. Dans ce cas, nous considérons que le prédicat est *mettre* + SN:

*mettre* + SN de faire qc, 3 occ.

- 16a. **mectent painne** de les avoir

- 16b. mes touteffois l' une partie et l' autre fu d' accort que l' en **meist painne et diligence** de faire pais et concorde aveuques le consul.

L'autre construction avec *de* + infinitif est *se mettre en paine* de faire qc (1 occ.). Le verbe est ici à la forme réfléchie:

17. Si se metent en paine de l'agaitier a point.

Toutes les occurrences mentionnées jusqu'à présent avec le verbe *mettre* se comportent selon la même logique qu'avec le verbe *donner*, aussi bien dans ces données que dans celles du Corpus 1. Pour terminer cette analyse, il faut encore mentionner quelques occurrences avec ce verbe qui échappent à cette logique. Il s'agit de 5 occurrences avec *mettre paine* (*peine* étant sans déterminant ni modificateur) associées à *a* + infinitif: ailleurs dans nos analyses, ce type d'emploi de prédicat formé de *donner/mettre* + SN est toujours suivi de *de* + infinitif. Les emplois de *mettre paine* apparaissent même deux fois dans des paires de synonymes avec un verbe simple, voir ex. 18a et 18b, ce qui

devrait permettre de les interpréter comme des locutions lexicalisées (*mettre* + SN). D'autre part, *mettre peine* (et *mettre peine et diligence*) apparaît également avec *de* + infinitif comme dans ex. 16a et 16b ci-dessus.

18a. le juge tempte et met poine a la ramener et reduire a equalité.

18b. nous devons tempter et mectre painne a avoir vertu en nous

Le prédicat *mettre* + SN, et spécialement *mettre peine*, qui appelle aussi bien *a* + infinitif que *de* + infinitif (qui serait l'indice «logique» selon nos analyses), a un comportement syntaxique exceptionnel par rapport à nos autres données. Dans *mettre paine*, *peine* n'a donc pas entièrement le statut d'une locution *mettre* + SN, puisque l'indice qui lui est associé est variable. Une recherche dans des textes plus tardifs permettrait de voir si *mettre paine* est devenu ou non une locution à un moment de l'histoire du français.

### 4.3 *Estre* + attribut

Il resterait encore à vérifier les résultats avec *estre* + attribut, mais faute de temps et de place, cette partie de l'étude n'a pas encore été achevée. La recherche de *estre* avec toutes les formes d'attribut possibles est longue à faire dans un corpus qui n'a pas été analysé grammaticalement.

## 5 Conclusion

En guise de conclusion à cette recherche qui va être poursuivie, nous pouvons dire que nos résultats montrent déjà que, contrairement à ce que disent les études antérieures sur le sujet, l'emploi de l'indice n'était pas totalement aléatoire au 14<sup>e</sup> siècle mais suivait bel et bien une logique avec certains verbes et constructions. L'emploi quasi systématique de l'indice *de* après les locutions *donner/mettre* + SN et *estre* + attribut dès le 14<sup>e</sup> siècle est un signe révélateur, dans la mesure où cet indice allait devenir, à partir du français classique, l'indice de base introduisant le complément infinitif (Martineau 2000). Cette étude montre aussi comment des analyses qualitatives plus approfondies sur des corpus pas trop vastes peuvent apporter des précisions aux résultats obtenus par des analyses uniquement quantitatives.

## Bibliographie

- Achard, Michel (1998). *Representation of Cognitive Structures. Syntax and Semantics of French Sentential Complements*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Bat-Zeev Shyldkrot, Hava et Suzanne Kemmer (1995). «La grammaticalisation des prépositions: concurrence et substitution», *Revue Romane* 30/2, 205–225.
- Blinkenberg, Andreas (1960). *Le problème de la transitivité en français moderne: essai syntactico sémantique*. København: Munksgaard.
- Brunot, Ferdinand et Charles Bruneau (1949). *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris: Masson et Cie. [3<sup>e</sup> édition.]
- Cuzzolin, Pierluigi (1991). «Sulle prime attestazioni del tipo sintattico *dicere quod*», *Archivio glottologico Italiano* 76/1, 26–78.
- Givón, Talmy (2001). *Syntax. An Introduction*, vol. I et II, Amsterdam - Philadelphia: Benjamins. [2<sup>e</sup> édition revue et corrigée. 1<sup>e</sup> édition 1984.]
- Gougenheim, Georges (1959). «Y a-t-il des prépositions vides en français?», *Le français moderne* 27, 1–25.
- Hakulinen, Soili (2007). *La complémentation du verbe en moyen français et en français moderne. Étude diachronique sur la base d'un corpus parallèle de traductions*. Acta Universitatis Tamperensis 1274, Tampere: Tampere University Press. [Thèse de doctorat.]
- Huot, Hélène (1981). *Constructions infinitives du français. Le subordonnant de*. Genève: Droz.
- Lombardi Vallauri, Edoardo (1998). «Origine della frase a controllo nelle lingue romanze», *Atti del XXX Congresso di Sintassi Storica*. Società di Linguistica Italiana 39, Roma: Bulzoni, 577–612.
- Martineau, France (2000). «Les compléments infinitifs de l'ancien français au français moderne: concurrence entre les prépositions *a*, *de* et l'absence de préposition», *Actes du IX<sup>e</sup> colloque international sur le moyen français. Le moyen français Le traitement du texte*, éd. Claude Buridant, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 165–183.
- Meyer-Lübke, Wilhelm (1899). *Historische Grammatik der französischen Sprache, III: Romanische Syntax*. Leipzig: Fues's Verlag (R. Reisland).
- Noonan, Michael (1985). «Complementation», *Language Typology and Syntactic Description*. Complex Constructions, vol. II, éd. Timothy Shopen, Cambridge: Cambridge University Press, 42–140.

- 
- Sandfeld, Kristian (1943). *Syntaxe du français contemporain, III: L'infinitif*. Genève: Droz.
- Schøsler, Lene (1990). «Les indices de l'infinitif en ancien français, une étude diachronique», *Actes du X<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves*, éd. Lars Lindvall, Lund : Lund University Press, 414–426.
- van Reenen, Pieter et Lene Schøsler (1993). «Les indices d'infinitif complément d'objet en ancien français», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas* (Universidade de Santiago de Compostela, 1989), V, Gramática Histórica e Historia da Lingua, éd. Ramón Lorenzo, Coruña, 523–545.
- Vendryès, Joseph (1923). *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Vikner, Carl (1980). «L'infinitif et le syntagme infinitif», *Revue romane* 15/2, 252–291.
- Vincent, Nigel (1988). «Latin», *The Romance Languages*, éd. Martin Harris et Nigel Vincent, London: Routledge, 26–78.

# Participes présents et gérondifs en traduction finnoise: perte ou changement de valeur?

Eva Havu

Université Sorbonne Nouvelle-CIEH&CIEFi/ Université de  
Helsinki

eva.havu@helsinki.fi

## 1 Introduction

Le participe présent français peut avoir différentes fonctions dans la phrase: il peut être épithète (ex.1), attribut de l'objet (ex. 2), prédicat d'une construction absolue (ex. 3) et adjectif détaché (ex. 4; cf. O. Halmøy 2003: 4). C'est ce quatrième emploi où le participe constitue une prédication seconde qui nous intéresse dans le présent travail.

1. Une banderole *réclamant* leur libération devait être plantée au sommet du Mont Blanc pour les 170 jours de captivité. (Le Monde 14.6.2005 / 5)
2. Quant aux islamistes qu'elle a vu grandir ici, elle les voit «*méprisants*, agressifs envers les Juifs et les Blancs», prônant la révolution «pour mieux imposer leurs normes et non pour l'égalité» (Le Figaro 11–12.12.2004 / 32)
3. Les conséquences politiques d'un tel scrutin *restant* difficiles à évaluer, la plupart des partis ont laissé à leurs électeurs toute liberté de conscience. (Le Monde 12-13.6.2005 / 6)
4. *Intervenant* hier soir à Ankara, [...], Vladimir Poutine s'est risqué à [...]. (Le Figaro 7.12.2004 / 4)

Contrairement aux participes présents, formes adjectivales du verbe, les gérondifs, formes adverbiales du verbe («converbes», cf. M. Haspelmath et E. König 1995: 3; Halmøy 2003: 4, 30), n'ont pas d'incidence nominale. Pour cette raison, on ne les trouve ni dans les constructions épithétiques ou absolues, ni comme attributs de l'objet, et on ne les considère généralement pas

comme des constructions à prédication seconde (p. ex. Neveu 1998), même si dans certains types de phrase ils peuvent prendre la place d'une prédication seconde participiale, tout en gardant un statut fonctionnel différent (Halmøy 2003: 156–157)<sup>1</sup>:

- 5a. *Arrivant* à Paris, Emile a proposé à Léa de [...].  
 5b. *En arrivant* à Paris, Emile a proposé à Léa de [...]. (Halmøy, 2003: 157)

Le finnois ne connaît ni les prédications secondes détachées ni de forme appelée «gérondif», et le participe finnois n'apparaît jamais dans la traduction des prédications secondes détachées du français. On y trouve, par contre, de nombreuses autres formes non finies du verbe qui sont considérées comme des converbes («nonfinite verb form[s] whose main function is to mark adverbial subordination»: M. Haspelmath 1995: 3) et qui forment des propositions réduites («reduced clauses», cf. E. König et J. van der Auwera 1990: 537), tels différents types d'infinitifs. Nous nous proposons ici de partir du système français pour montrer les différences majeures entre ces deux formes, en y contrastant le finnois, pour examiner par la suite la traduction finnoise de participes présents détachés et de gérondifs. Nous nous poserons les questions suivantes: comment ces deux systèmes se correspondent-ils? Comment peut-on traduire ces constructions du français en finnois?

## 2 Participes présents et gérondifs et leurs «équivalents» finnois

Le participe présent connaît un emploi purement adjectival où le participe s'accorde avec le nom qui le régit, (6a), où il peut garder son emploi verbal initial soit en faisant partie d'un syntagme nominal, (6b), soit en formant lui-même un syntagme verbal, (6c), tandis que le gérondif ne connaît que l'emploi verbal, (6d). Les participes adjectivaux peuvent occuper la fonction d'épithète ou d'attribut (6a), tandis que les participes verbaux épithétiques

<sup>1</sup> Cf. H. Gettrup 1977: 257–258: participe présent et gérondif peuvent être employés quand ils équivalent à quand/comme.



ou en fonction converbale (M. Herslund 2000: 90<sup>2</sup>; E. König et J. van der Auwera 1990: 337) occupent difficilement la fonction d'attribut. Comme nous l'avons vu, les gérondifs ne connaissent ni l'emploi épithétique, ni l'emploi attributif (6d; cf. O. Halmøy 2003: 154–156)<sup>3</sup>.

Même si le participe finnois s'emploie comme forme verbale dans la formation des temps composés, c'est une forme nominale «verbikantainen nominijohdos» connaissant le plus souvent les fonctions syntaxiques d'un adjectif (A. Hakulinen et alii 2004: 92, 148, 291). Sa fonction syntaxique prototypique est d'être un modificateur adnominal (épithétique et attributif) («adnominal modifier»). (A. Hakulinen et alii 2004: 148, 487, V. Koivisto 2005: 148; R.-L. Valijärvi 2007: 32). En finnois, le participe présent (actif) pourrait donc s'employer dans la traduction des emplois épithétiques et attributifs des participes adjectivaux (6a) et même d'épithètes verbales (6b), mais dans les cas où le participe présent français est non épithétique et forme une prédication seconde, on devrait, en finnois, avoir recours à d'autres constructions non finies à la place d'un participe, donc à d'autres types de verbes, c'est-à-dire à des infinitifs (cf. I. Herlin et J. Leino et L. Visapä 2005: 26; E. König et J. van der Auwera 1990: 537; R.-L. Valijärvi 2007) (ex. 6c: instructif du deuxième infinitif)<sup>4</sup>.

Le gérondif, forme converbale par excellence, doit toujours être traduit par un infinitif. Dans l'exemple 6d, on trouve l'instructif du deuxième infinitif, comme dans la traduction du participe présent «verbal» dans l'exemple 6c: le finnois ne fait-il aucune distinction entre ces deux formes?

<sup>2</sup> «Le participe présent peut fonctionner comme un co-verbe lorsque les deux prédicats dénotent un même événement»

<sup>3</sup> Nous n'examinerons pas ici les constructions absolues où le participe présent français doit souvent être traduit par une subordonnée: *Paul arrivant ce soir, je dois faire le ménage* > *Koska Paul saapuu tänä iltana, minun täytyy siivota.*

<sup>4</sup> D'après I. Herlin et alii (2005: 27), les infinitifs qui correspondent le mieux aux verbes sont:  
 – la forme «longue» du premier infinitif (but: juostakseen 'pour courir')  
 – les instructifs (manière) et inessifs (concomitance temporelle) du deuxième infinitif (juosten '[se se déplacer] en courant; juostessa'; 'au moment même où il courait')  
 – l'adessif du troisième infinitif (instrument: kirjoittamalla '[alerter le public] en écrivant')

- 6a. Une femme *charmante* / Cette femme est *charmante*.  
*Viehättävä* nainen / Tämä nainen on *viehättävä*.
- 6b. Une femme *plaisant* à tout le monde titres de tableaux, cf. Halmøy 2003: 32) / \*Cette femme est *plaisant* à tout le monde.  
 Kaikkia *viehättävä* nainen/?Tämä nainen on kaikkia *viehättävä*.
- 6c. Paul sort, *croyant* que le discours s'est terminé / \*Paul est *croyant* que le discours s'est terminé.  
 Paul menee ulos *luullen* että puhe on loppu / \*Paul on *luullen* että puhe on loppu.
- 6d. Paul se lave *en chantonnant* / \*Un homme *en chantonnant* / \*Cet homme est *en chantonnant*.  
 Paul peseytyy *lauleskellen* / \*Mies *lauleskellen* / \*Tämä mies on *lauleskellen*.

La seule forme converbale apparaissant ci-dessus est l'instructif du deuxième infinitif, mais les deux autres formes trouvées dans les traductions sont l'inessif du deuxième infinitif et l'adessif du troisième infinitif: une de ces formes serait-elle plutôt employée dans la traduction des participes, l'autre dans la traduction des gérondifs? Ce n'est pas évident, car les deux phrases suivantes pourraient être traduites par un inessif, même si l'idée de deux événements qui se succèdent se perd dans le cas du participe (voir ex. 7a: *il regarda et il vit*)<sup>5</sup>:

- 7a. *Regardant* à sa gauche, il vit le facteur qui sortait de sa maison.  
*Katsoessaan* vasemmalle hän näki postinkantajan, joka tuli talosta ulos.
- 7b. *En regardant* à sa gauche, il vit le facteur qui sortait de sa maison.  
*Katsoessaan* vasemmalle hän näki postinkantajan, joka tuli talosta ulos.

Quelle est la différence majeure entre le participe présent et le gérondif «concurrents», différence qui devrait être prise en considération dans une traduction «fidèle»? Nous avons déjà mentionné l'ancrage nominal du participe présent et l'ancrage verbal du gérondif (v. aussi E. Havu et M. Pierrard, 2009a) qui dans certains cas ne change pas vraiment le contenu principal du message, comme dans l'ex. 7, mais qui dans d'autres cas joue un rôle important: pour les participes présents, l'identification de l'ancrage est capitale dans des phrases contenant un complément d'objet, tandis que le gérondif,

<sup>5</sup> Cf. M. Herslund 2000.

qui a un support verbal, réfère toujours au sujet du verbe (E. Havu et M. Pierrard 2009a; cf. aussi T. Arnavielle 2003: 43). Cela a un impact pour la traduction finnoise:

- 8a. Jean a rencontré Paul *se promenant* (en théorie ambigu, même si l’ancrage se fait généralement selon la proximité du syntagme nominal, cf. O. Halmøy 2003: 35)  
Jean tapasi kävellessään Paulin / Jean tapasi Paulin tämän kävellessä.
- 8b. Jean<sub>i</sub> a rencontré Paul *en se<sub>i</sub> promenant*. (pas d’ambiguïté)  
Jean tapasi kävellessään Paulin

Comme le gérondif est une forme adverbiale à fonction circonstancielle, il se coordonne avec d’autres types de compléments circonstanciels et se laisse traduire en finnois par des formes converbales, donc des infinitifs:

- 9a. *En perdant* son travail et alors que sa femme le quitte, un cadre prend conscience de son égoïsme et [...] (O. Halmøy 2003: 81)  
*Menettäessään* työpaikkansa ja vaimonsa [vaimon jättäessä hänet > samalla kun hänen vaimonsa jättää hänet], eräs virkamies tajuaa itsekkyytensä ja [...]

Par contre, le participe présent français se laisse coordonner avec d’autres formes adjectivales et dans ces cas, la traduction en finnois par un participe présent serait possible (mais souvent peu probable), ce qui montre qu’il y a effectivement une différence entre les deux formes en -ant:

- 9b. Jeune, ambitieux et *travaillant* dur, il réussit dans la vie.  
Hän on nuori, kunnianhimoinen ja *kovasti työskentelevä* > ahkera ja onnistuu [siksi] elämässään.
- 9c. Bon marché, assez dépouillée mais *offrant* des prestations très honorables, la Logan réhabilite la notion de véhicule populaire. (Le Monde, 12–13.06.05 / 18)  
Halpa, varsin riisuttu mutta??*hyvin ansiokkaita palveluksia tarjoava* > erittäin hyvin toimiva Logan palauttaa kansanauton maineen

Les valeurs interprétationnelles du participe présent dépendent de sa localisation dans la phrase, tandis qu’un gérondif garde sa valeur circonstancielle quelle que soit sa place (E. Havu et M. Pierrard, 2009a):

- 10a. *Sortant de table*, l'oncle Henri a embrassé Claude et François (H. Gettrup 1977: 257) >< L'oncle Henri, *sortant de table*, a embrassé Claude et François.  
*Noustessaan pöydästä* Henri-setä suuteli Claudea ja Françoisia [Henri-setä nousi pöydästä ja...] >< Henri-setä, joka nousi pöydästä, suuteli Claudea ja Françoisia
- 10b. *En sortant de table*, l'oncle Henri a embrassé Claude et François = L'oncle Henri, *en sortant de table*, a embrassé Claude et François.  
*Noustessaan pöydästä* Henri-setä suuteli Claudea ja Françoisia = Henri-setä, *noustessaan pöydästä* suuteli Claudea ja Françoisia [phrase peu probable]

Nous examinerons ci-dessous les traductions des participes présents et gérondifs dans trois œuvres littéraires. Notre objectif est de voir comment les traducteurs les ont interprétés et quel est l'impact de leur place et de leur valeur interprétationnelle dans le choix d'une forme non finie en finnois. Les traductions où la forme en -ant n'a pas été conservée ne seront pas traitées dans ce texte.

### 3 La traduction des participes et gérondifs par une forme non finie

Le corpus se construit à partir de la traduction du roman *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb (1999) par Annikki Suni (1999: *Nöyrin palvelijanne*, 1999), de celle du roman *Je m'en vais* de Jean Echenoz (1999) par Erkki Jukarainen (*Minä lähden*, 2001) et de celle du roman *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* d'Anna Gavalda (1999) par Titia Schuurman (*Kunpa joku odottaisi minua jossakin*, 2001).

Nous nous demandons si les traducteurs ont conçu une différence entre les deux formes et de quelle manière ils ont éventuellement su (ou voulu) les différencier en finnois.

### 3.1 Participes présents

Les participes présents occupent la place finale dans presque tous les exemples du roman d'Amélie Nothomb (187 p.), mais n'apparaissent jamais dans l'œuvre d'Anna Gavalda (156 p.), tandis que sur les 100 premières pages d'Echenoz<sup>6</sup>, où le nombre des participes présents (78) est déjà plus de sept fois plus élevé que dans le roman entier de Nothomb, la position initiale est au moins deux fois plus courante que les deux autres positions (postposée et post-nominale). Nous voyons donc qu' en littérature, l'emploi des participes présents est étroitement lié au style personnel de l'auteur et au type de narration: dans les dialogues, ils sont assez absents, pour apparaître surtout dans les parties narratives<sup>7</sup>, tandis que dans le style journalistique (E. Havu et M. Pierrard 2009b), les participes présents sont courants, qu'il s'agisse du *Monde*, du *Figaro* ou de l'*Express*, bien que le type d'article semble avoir un certain impact sur leur emploi.

#### 3.1.1 Participes présents initiaux

Le traducteur d'Echenoz, Erkki Jukarainen a recours aux formes nominales uniquement quand il s'agit d'une simultanéité (valeur attribuée plutôt au gérondif) ou d'une simultanéité avec une nuance de manière. On trouve dans la traduction l'inessif ou l'instructif du 2<sup>e</sup> infinitif):

11. *S'éloignant* un peu malgré les consignes, Ferrer aperçut une famille de morses assoupis, serrés les uns contre les autres sur un glaçon flottant. (Echenoz, p. 35)  
*Edetessään* määryksistä huolimatta hieman kauemmas Ferrer erotti mursuperheen, joka torkkui jäälautalla kylki kylkeen painautuneena. (Jukarainen, 29)

Si le participe présent français peut être considéré comme précédant (légèrement) l'événement décrit dans la proposition principale, on trouve parfois en

<sup>6</sup> 100 pages dépouillées.

<sup>7</sup> C. Blanche-Benveniste (1997: 59) constate que dans certaines situations de parole spontanées, on trouve des énoncés courts juxtaposés, tandis que dans d'autres apparaissent des subordinations, et différents arguments sont introduits par des conjonctions (*puisque, alors que...*) ou sous forme de participe présent et d'infinitif.

finnois le partitif du participe passé passif qui correspond généralement au participe passé français, le finnois ne possédant (en principe<sup>8</sup>) pas de forme nominale simple pour exprimer une légère succession:

12. Ce fut là que notre sympathique Batave, sans le savoir, compromit sa contribution à l'essor de la race eurasiennne: *avisant* un dirigeable dans le ciel, il courut jusqu'à la baie vitrée. (Nothomb, 111–112)  
 Ja silloin meidän miellyttävä bataavimme aivan tietämättään vaaransi mahdollisuutensa päästä kehittämään euraasialaista rotua: *huomattuaan* taivaalla ilmalaivan hän ryntäsi ikkunan ääreen. (Suni, 75) [= *ayant avisé*]

Toutefois, Jukarainen a parfois vu une expression de succession dans des participes exprimant clairement une concomitance, sans prendre en considération la forme imperfective et le mode d'action atélique du verbe de la principale:

13. *Délaissant* insensiblement les plasticiens, il continuait bien sûr à s'occuper de ses peintres, surtout Gourdel et Martinov – [...] – mais il envisageait maintenant de porter le gros de ses efforts sur des pratiques plus traditionnelles. (Echenoz, p. 26)  
*Hylättyään* tylysti plastiset taiteilijat hän huolehti edelleen maalareistaan, ..., mutta aikoi keskittää ponnistuksensa vastedes perinnevoittoisempiin taidemuotoihin. (Jukarainen, 22) [= *après avoir délaissé*]

En plus des formes non finies, on trouve d'autres types de traductions, généralement motivées par l'impossibilité ou la lourdeur d'une traduction directe: les traducteurs ont donc essayé de garder la forme d'origine si possible:

14. Mais, inadaptés aux besoins des locaux, ceux-ci les [villages] avaient détruits avant de les abandonner pour aller se suicider. *Jouxtant* des baraques éentrées, restaient encore ici et là quelques carcasses de phoques desséchées, pendues à des gibets, souvenirs de réserves alimentaires ainsi protégées des ours blancs. (Echenoz, p. 23).  
 Mutta koska ne eivät olleet sopineet väestön tarpeisiin, ihmiset olivat hävittäneet ja hylänneet ne ennen kuin olivat lähteneet tappamaan itseään. Hajoitettujen parakkien *vieressä* näkyi yhä siellä täällä hirteen ripustettuja kuivuneita hylkeenraatoja, [...] (Jukarainen, 19)

<sup>8</sup> Ontermmaa (2005: 333) constate qu'on en trouve en finnois, même si leur emploi est critiqué: Marsalkka lähti Mussolinin luo keskustellen hänen kanssaan pitkähkön ajan 'Le Maréchal Mannerheim s'est rendu auprès de Mussolini, discutant avec lui longtemps.

### 3.1.2 *Participes présents finaux*

La forme non finie de loin la plus courante utilisée pour traduire les participes présents détachés postposés est l'instructif du deuxième infinitif, qui marque en principe la manière et la simultanéité (cf. ci-dessus), mais qui peut aussi avoir une valeur causale (et bien d'autres valeurs interprétatives, cf. A. Hakulinen et al. 2004: 1200–1201, 1210–1211; A. Hakulinen et F. Karlsson 1979: 386; R.-L. Valijärvi 2007: 3, 4, 39):

- 15a. Je servis chaque tasse avec une humilité appuyée, *psalmodiant* les plus raffinées des formules d'usage, *baissant* les yeux et m'inclinant. (Nothomb, 19)  
[...]: tarjoilin jokaisen kupin korostetun nöyrästi *lausuen* tyylikkäämmät kohteliaisuusfraasit, *painaan* katseeni ja kumartaen. (Suni, 130)
- 15b. L'espace d'un instant, il sourit, *croyant* que, dans ma gaucherie légendaire, je m'étais trompée de commodités. (Nothomb, p. 138–139)  
Hetken hän hymyili *luullen*, että minä legendaarisessa avuttomuudessani olin erehtynyt mukavuuslaitoksesta. (Suni, 94): cause

L'inessif du deuxième infinitif apparaît parfois dans des cas où le participe français exprime une pure simultanéité:

- 15c. Sans vouloir dessiner de figures particulières dans l'air, pourtant il forme quelques cercles et barres, un triangle, une croix de Saint-André, *marchant* en rond autour du cercueil sous les yeux étonnés du monde, sans savoir quand ni comment s'arrêter jusqu'à ce que le monde commence à produire des murmures et que, sobrement mais fermement, l'appariteur l'arrime par la manche pour le rapatrier vers sa chaise du premier rang. (Echenoz, 71–72)  
Hän ei halua tehdä ilmassa mitään tiettyä kuviota, mutta sohaisee silti muutaman ympyrän ja viivan, kolmion ja Pyhän Andreaksen ristin *kier-täessään* arkkua ympäri kaikkien hämmästyneiden katseiden alla [...] (Jukkarainen, 61)

Cependant, dans un grand nombre de phrases, les constructions finales participiales ayant une valeur causale / explicative d'ajout ont été traduites par une juxtaposition (solution la plus courante) ou par une subordonnée (de même que les phrases exprimant une légère succession):

16. L'ignoble vice-président m'avait commandé une bière, *trouvant* sans doute qu'il n'était pas assez gros comme ça. (Nothomb, 90)  
 Inhottava Omochi oli tilannut minulta oluen, *luuli kai* ettei ollut vielä tarpeeksi lihava. (Suni, 60)

Comme ci-dessus, la traduction peut s'éloigner tout à fait de la phrase d'origine.

### 3.1.3 Participes présents postN

Les participes présents placés après leur support n'apparaissent que dans l'ouvrage d'Echenoz. Ces participes donnent généralement lieu à une interprétation descriptive et ont été traduits en finnois soit par un participe présent épithète, soit par une relative, à moins d'avoir été ignorés:

- 17a. Le dieu des eaux, *roulant* des yeux, somma Ferrer de se prosterner, de répéter après lui diverses niaiseries, de mesurer [...] (Echenoz, 33)  
 Silmiään *muljautteleva* merten jumala vaati Ferreriä kumartumaan maahan ... (Jukarainen, 27)
- 17b. Ce qui avait dû être deux papiers froissés, *trainant* jadis sur le pont parmi des nœuds de cordages, était devenu [...] (Echenoz, 81)  
 Kahdesta rypistyneestä paperiarkista, *jotka* olivat aikoinaan ajelehtineet kannella sotkuisten köysien seassa, tuli mieleen, [...] (Jukarainen, 69)

## 3.2 Gérondifs

Les gérondifs apparaissent proportionnellement bien plus souvent que les participes présents dans les ouvrages de Gavalda et de Nothomb<sup>9</sup>. Comme dans le cas des participes présents, on les trouve avant tout dans les passages narratifs. Etant des formes adverbiales, les gérondifs ne se trouvent jamais en position post-nominale, mais ayant un ancrage verbal, ils occupent bien souvent une position post-verbale, soit à l'intérieur de la phrase, soit en position finale.

<sup>9</sup> Gavalda: une trentaine de gérondifs / aucun participe présent; Nothomb: une trentaine de gérondifs / dix participes présents.



### 3.2.1 *Gérondifs initiaux*

Les gérondifs initiaux ont surtout été traduits par un inessif du deuxième infinitif, forme qu'on trouve aussi dans la traduction de participes présents, pour marquer un arrière-plan concomitant par rapport à l'événement exprimé dans la principale:

- 18a. *En passant* mon chemin, je continue de sourire... (Gavalda, 10)  
*Jatkaessani* matkaa hymyilen edelleen, ajattelen ... (Schuurman, 8)
- 18b. *En ouvrant* le tiroir, j'eus presque envie de rire en constatant que, suite à mes rangements, le classeur des produits chimiques avait atteint des proportions hallucinantes. (Nothomb, 64)  
*Avatessani* erästä laatikkoa minua melkein nauratti, kun totesin kemikaalikansion kasvaneen luokitteluni ansiosta painajaismaisiin mittoihin (Suni, 43)

D'autre part, on peut y trouver également l'adessif du troisième infinitif qui marque surtout le moyen:

- 19a. *En le disant* à monsieur Omochi, nous ne pouvions que courir à la catastrophe. (Nothomb, 50)  
*Puhumalla* herra Omochille katastrofi olisi ollut valmis. (Suni, 33)
- 19b. *En restant*, je lui jouais un bon tour. (Nothomb, 138)  
*Jäämällä* paikalleni tein hänelle aika kepposen. (Suni, 93)

La traduction par une subordonnée temporelle s'impose dans les cas où le sujet de la temporelle n'est pas identique à celui de la principale, emploi bien mieux toléré par les gérondifs français<sup>10</sup>:

20. *En cherchant* le cours de la couronne suédoise à la date du 20/2/1990, ma bouche prit l'initiative de parler: (Nothomb, 80)  
*Kun etsin* Ruotsin kruunun kurssia 20.2.1990, suuni teki aloitteen ja puhui: (Suni, 53)

Parfois, les traducteurs ont choisi des solutions tout à fait différentes.

<sup>10</sup> cf. E. Havu et M. Pierrard 2008: *En attendant* le métro le soir, il faut faire attention aux bandes de voyous qui traînent dans les couloirs / ??*Attendant* le métro le soir, il faut faire attention aux bandes de voyous qui traînent dans les couloirs.

### 3.2.2 *Gérondifs PostV en milieu de phrase*

Les gérondifs ont presque toujours comme point d'ancrage un verbe dont ils peuvent être séparés par un complément: il ne semble pas y avoir de différence interprétative entre les gérondifs dépendant d'un verbe nu ou d'un verbe complété.

Dans les cas où le gérondif souligne la simultanéité et la manière, on trouve souvent, en finnois, l'instructif du deuxième infinitif:

21. Noter des nombres *en regardant* la beauté, c'était le bonheur. (Nothomb, 60)  
Onni oli numeroiden kirjoittamista kauneutta *katsellen*. (Suni, 40)

Comme les autres formes converbales (inessif du deuxième infinitif, adessif du troisième infinitif) n'apparaissent que sporadiquement, l'instructif est surtout concurrencé par une coordination ou une solution tout à fait différente:

- 22a. Il se releva *en s'aidant* de tous ses membres puis, tout en se grattant le cuir chevelu, il considéra la couchette. (Echenoz, 48)  
Hän nousi nelinkontin ja sitten ylös ja jäi tarkastelemaan punkkaa päänahkaansa raapien. (Jukarainen, 40)
- 22b. [...] il aurait pu se débarrasser de moi *en faisant* mon bonheur [...] (Nothomb, 50)  
[...] – hän olisi voinut päästä minusta eroon *ja tehdä* minut onnelliseksi [...] (Suni, 33)

### 3.2.3 *Gérondifs PostV finaux*

A la finale, les gérondifs se trouvent également sous la dépendance d'un verbe qu'ils suivent directement ou dont ils sont séparés par un complément. C'est dans cette position qu'on trouve le plus de traductions différentes en finnois.

Les formes nominales apparaissent pour exprimer une manière/ moyen (adessif du troisième infinitif) (voir 23a), un ancrage temporel (idée de 'quand': inessif du deuxième infinitif) (voir 23b) ou la simultanéité ainsi que la manière (instructif du deuxième infinitif), cas le plus courant (voir 23c). Comme ci-dessus, on trouve une subordonnée si les sujets de la principale et de la temporelle ne sont pas identiques (voir 23d):

- 23a. Monsieur Saito rythmait ma production *en la déchirant*, [...] (Nothomb, 11)  
Herra Saito rytmitti luomistyötäni *repimällä* aina sen tulokset [...] (Suni, 8)
- 23b. Je crus mourir de rire *en constatant* qu'il s'agissait du règlement du club de golf [...] (Nothomb, 35)  
Olin kuolla nauruun *todetessani*, että paperissa oli herra Saiton golfklubin säännöt. (Suni, 24)
- 23c. Il ajouta *en soupirant*: [...] (Nothomb, 183)  
Haneda jatkoi *huokaisten*: (Suni, 124)
- 23d. Je ressentis pour lui une sottise bouffée de tendresse *en pensant* qu'il pesait le tiers de son agresseur. (Nothomb, 20)  
Minussa ailahti typerä hellyys häntä kohtaan, *kun ajattelin* hänen painavan vain kolmasosan siitä mitä hänen kimppuunsa käynyt Omochi painoi. (Suni, 13)

Toutefois, les solutions sans converbe sont bien plus nombreuses que celles avec converbe.

## 4 Conclusions

L'étude des traductions finnoises de participes présents et gérondifs apparaissant dans trois romans français nous montre bien que, faute de moyens formels (ou de conscience linguistique), les traducteurs ne font pas de différence catégorique en traduisant les formes en -ant: la différence entre l'ancrage nominal (participes présents) et l'ancrage verbal (gérondifs), ainsi que les valeurs interprétationnelles ne sont pas toujours prises en considération. Toutefois, si on regarde de plus près les positions des différents converbes finnois correspondant aux participes présents et gérondifs, on voit qu'ils sont rarement en concurrence: il n'est pas courant de trouver le même infinitif dans la même position pour traduire aussi bien un gérondif qu'un participe présent.

Le tableau suivant montre les formes verbales apparaissant dans les traductions et les positions des converbes français; si le participe présent et le gérondif ont été trouvés dans la même position, la forme -ant le plus souvent traduite par l'infinitif donné en haut de la colonne est en majuscules; si les

deux sont en minuscules, ils sont aussi courants dans cette position:

**Tableau I: traduction des participes présents (Part) et gérondifs (Gér) par des formes nominales (ant: antéposition, post: postposition, postN: position post-nominale, postV: position post-verbale).**

	inessif du 2 <sup>e</sup> infinitif	instructif du 2 <sup>e</sup> infinitif	adessif du 3 <sup>e</sup> infinitif	part. prés. épithète
ant	Part / <i>Gér</i>	Part	<i>Gér</i>	
post	<i>Gér</i>	Part / GER	<i>Gér</i>	
postN				Part
postV / milieu		<i>Gér</i>		

Nous pouvons constater que dans un seul cas (antéposition / inessif du 2<sup>e</sup> infinitif), les formes en -ant ont couramment été traduites de la même manière: il s'agit de la même position au sujet de laquelle plusieurs linguistes ont constaté que les deux formes en -ant pouvaient y être employées, toutefois avec un statut fonctionnel différent (v. introduction). Dans les autres positions, les formes nominales n'entrent pas (ou guère) en concurrence: en postposition, l'instructif du 2<sup>e</sup> infinitif, est utilisé pour traduire les deux formes en -ant, mais il correspond le plus souvent à un gérondif, et dans les autres cas seule l'une des formes apparaît.

On ne peut donc pas dire que les formes en -ant ne soient pas du tout distinctes dans les traductions. Elles le sont en général, mais au lieu de choisir un certain type d'infinitif pour traduire le participe présent et un autre type d'infinitif pour traduire le gérondif, ce qui serait impossible en pratique, c'est la combinaison *position + infinitif* qui exprime la différence.

On peut bien sûr se demander si la traduction d'un converbe français par une «mauvaise» forme finnoise est critiquable. D'un point de vue comparatif peut-être oui, mais d'un point de vue traductologique probablement non, l'objectif de la traduction – lecture agréable et contenu compréhensible – ayant le plus souvent été atteint dans les traductions examinées.

## Bibliographie

- Arnavielle, Teddy (2003). «Le participe, les formes en *-ant*: positions et propositions», *Langages* 149, 37–54.
- Blanche-Benveniste, Claire (1997). *Approches de la langue parlée en français*. Paris: Ophrys.
- Gettrup, Hans (1977). «Le gérondif, le participe présent et la notion de repère temporel», *Revue Romane* 12, 210–271.
- Hakulinen, Auli *et al.* (2004). *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Hakulinen, Auli et Fred Karlsson (1995 [1988]). *Nykysuomen lauseoppia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Halmøy, Odile (2003). *Le gérondif en français*. Paris: Ophrys.
- Haspelmath, Martin (1995). «The converb as a cross-linguistically valid category», in: *Converbs in Cross-Linguistic Perspective*, éd. Martin Haspelmath, et Ekkehard König. Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1–55.
- Haspelmath, Martin et Ekkehard König, (éd.) (1995). *Converbs in Cross-Linguistic Perspective*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Havu, Eva (2009). «Les traductions en finnois des prédications secondes détachées du français», *Cahiers d'Etudes Hongroises* 15, 67–77.
- Havu, Eva & Pierrard, Michel (2009a). «Prédications secondes adjectivales et participiales: l'interprétation des participes présents adjoints», in: *Représentation du sens linguistique III*, Actes du colloque international de Bruxelles (2005), éd. Ivan Evrard, Michel Pierrard, Laurence Rosier et Dan van Raemdonck. Bruxelles: De Boeck / Duculot, 89–104.
- Havu, Eva & Pierrard, Michel (2009b). «Variation de contexte et de structure langagière: les co-prédicats adjectivants dans le discours écrit littéraire et journalistique», in: *La langue en contexte. Actes du colloque international Représentation du sens linguistique IV*, Helsinki (2008), éd. Eva Havu, Juhani Härmä, Mervi Helkkula, Meri Larjavaara et Ulla Tuomarla. Helsinki: Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki LXXVIII, 51–66.
- Havu, Eva & Pierrard, Michel (2008). «L'interprétation des participes présents adjoints: converbalité et portée du rapport entre prédications», in: *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08* (CD-Rom: ISBN 978-2-7598-0358-3), éd. Jacques Durand, Benoît Habert et Bernard Laks. Paris: Institut de Linguistique Française.

- Havu Eva & Pierrard Michel (à paraître (a) dans les Actes du colloque *Représentation du sens* III, Bruxelles, 3–5 novembre 2005). «Prédications secondes adjectivales et participiales: l'interprétation des participes présents adjoints»
- Havu, Eva et Michel Pierrard (à paraître (b) dans les Actes du colloque *Représentation du sens* IV, Helsinki, 28–30 mai 2008). «Variation de contexte et de structure langagière: les co-prédicats adjectivants dans le discours écrit littéraire et journalistique».
- Herlin, Ilona et Laura Visapää (éds) (2005). *Elävä kielioppi. Suomen infinitiivisten rakenteiden dynamiikkaa*. Helsinki: SKST 1012.
- Herslund, Mikael (2000). «Le participe présent comme co-verbe», *Langue française* 127, 86–94.
- Koivisto, Vesa (2005). «Monikasvoinen-mA ja suomen agenttipartisiipin tausta», in: *Suomen infinitiivisten rakenteiden dynamiikkaa*, éds. Ilona Herlin et Laura Visapää. Helsinki: SKS, 146–171.
- König, Ekkehard et Johan Van der Auwera, J. (1990). «Adverbial participles, gerunds and absolute constructions in the languages of Europe», in: *Toward a typology of European Languages*, éds. Johannes Bechert, Giuliano Bernini, et Claude Buridant. Berlin: Mouton de Gruyter, 337–355.
- König, Ekkehard (1995) «The meaning of converb constructions», in: *Converbs in Cross-Linguistic Perspective*, éds. Martin Haspelmath et Ekkehard König. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Nedjalkov, Vladimir P (1995) «Some typological parameters of converbs», in: *Converbs in Cross-Linguistic Perspective*, éds. Martin Haspelmath et Ekkehard König. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 97–136.
- Neveu, Franck (1998). *Études sur l'apposition*. Paris: Honoré Champion.
- Ontermä, Aki (2005). «Hilsettä ja herrastelua? Toisen infinitiivin instruktiivin ohjailu ja kielenhuollon ideologiat», in: *Suomen infinitiivisten rakenteiden dynamiikkaa*, éds. Ilona Herlin et Laura Visapää. Helsinki: SKS, 318–343.
- Valijärvi, Riitta-Liisa (2007). *A Corpus-Based Study on the Degrees of Lexicalization and Grammaticalization of Finnish Converbs*. Uppsala: Uppsala Universitet. [Thèse de doctorat]

# La critique des traductions une théorie pour l'évaluation d'œuvres poétiques en vers

Christina Heldner

Département de Langues et de Littératures, Université de Göteborg  
Christina.Heldner@rom.gu.se  
christina.heldner@comhem.se

## 1 Introduction

Comment faut-il concevoir un modèle viable pour l'évaluation du rapport qui s'établit entre un certain texte «source» – c'est-à-dire un texte original – et son texte «cible», du point de vue de la qualité de la traduction? En d'autres termes, comment faut-il définir les principes d'une critique des traductions qui serait à la fois cohérente, objective et pertinente?

Trop souvent, la critique des traductions ne se base sur rien d'autre qu'une impression subjective. Ce qui lui manque, me semble-t-il, ce sont surtout des repères théoriques permettant une vue globale des problèmes qui se posent – vue qu'il faudra compléter par une démarche consistant à soumettre les textes sélectionnés à une observation systématique et à des analyses serrées.

Ces questions, je m'en occupe depuis un certain nombre d'années. Je les avais déjà abordées en 1999, lors du XIV<sup>e</sup> Congrès des Romanistes Scandinaves à Stockholm. Après, j'y suis revenue à plusieurs reprises, dans divers articles (voir Heldner 2000, 2002, 2005 et 2006). S'il me semble utile, aujourd'hui, de soulever encore une fois la question de la critique des traductions, c'est que je viens de terminer une recherche dont l'objectif ultime a été justement d'élaborer un modèle pour l'évaluation d'œuvres littéraires en traduction. Le but de la présente communication est d'offrir une présentation

succincte en français de l'ouvrage qui en résulte<sup>1</sup> et qui vient d'être publié<sup>2</sup>. Par la suite seront discutés, à tour de rôle, une typologie de textes qui a joué un certain rôle pour l'organisation du modèle, le choix des critères d'équivalence mis en œuvre et la recherche effectuée sur un texte source et un ensemble de textes cibles, afin de découvrir leur spécificité, le tout aboutissant à une description du modèle proposé et des différents principes présidant à sa composition ainsi qu'à une application pratique sur les textes analysés.

## 2 Une typologie de textes

Pour guider mon travail sur cette problématique, je tenais – au départ – à rechercher un modèle qui soit à la fois simple et d'une applicabilité aussi générale que possible, la simplicité et la généralité étant des caractéristiques souhaitables de n'importe quelle théorie digne de ce nom. Or, il s'avère à la réflexion que la généralité d'un modèle pour l'évaluation de textes en traduction ne s'obtient qu'au prix d'une perte de sa capacité discriminative. Il suffit de considérer la différence qui se dégage entre un grand texte classique – comme la *Divine Comédie* de Dante – et, par exemple, un roman policier, un article scientifique, juridique ou journalistique, ou encore un mode d'emploi, un manuel, etc. De toute évidence, les différences ne font pas seulement intervenir le sujet traité, mais aussi de nombreux aspects reliés au format, à la composition, au langage, au style, à la tonalité, etc. En fait, tout conduit à penser que les critères d'évaluation à utiliser devront varier avec le type de texte considéré. C'est pourquoi j'ai décidé, au préalable, de m'appuyer sur une typologie de textes qui permettra une première différenciation dans le choix des critères d'évaluation possibles.

Cette typologie, qui est tripartite, englobe en principe la totalité des textes possibles. Elle a été proposée par un chercheur allemand, Katharina

---

<sup>1</sup> Si j'avais choisi de rédiger ce livre en suédois, c'est qu'il renferme une longue série d'analyses d'un texte source en italien ainsi que de sept textes cibles en suédois de la même œuvre.

<sup>2</sup> Cette recherche a bénéficié d'une subvention de Riksbankens Jubileumsfond (2001–2004), dont je tiens à exprimer ma profonde gratitude. Le livre s'intitule *Översättningsskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nya Doxa. 316 pages.



Reiss (1989, 2000 [1971], 2002), et repose sur la distinction opérée par Karl Bühler (1965 [1934]) entre trois fonctions fondamentales – dites respectivement «symbole», «symptôme» et «signal» – qui caractériseraient le langage humain. Suivant la typologie de Reiss, un texte peut être de type *informatif*, de type *incitatif* ou de type *expressif*.

Dans la première catégorie sont regroupés les textes ayant pour fonction de véhiculer un certain contenu informatif, comme par exemple les textes journalistiques, pédagogiques, juridiques ou scientifiques ; ou alors ceux qui renferment tout simplement des instructions, comme les notices, les modes d'emploi, les manuels, etc. Ce qui est focalisé dans ces textes, c'est le contenu. Autrement dit, il est question de la fonction symbolique du langage (*cf.* l'emploi du terme «symbole»), qui concerne la relation que les symboles linguistiques entretiennent avec le monde de la réalité, que celle-ci soit physique ou mentale.

Ce qui est focalisé dans un texte de type incitatif (à rattacher avec la notion de «signal»), c'est le destinataire du message et l'effet que, par divers moyens rhétoriques, l'auteur (ou le locuteur) essaie de produire sur celui-ci. La fonction incitative du langage consiste donc à réaliser un certain effet sur le public visé par le texte. Parmi les textes relevant de cette deuxième catégorie, on citera à titre d'exemple les sermons, la propagande politique et les messages publicitaires.

La troisième catégorie regroupe les textes dits expressifs. Elle correspond grosso modo aux textes littéraires (romans, nouvelles, poésies, œuvres dramatiques, biographies, etc.). Ici, on rejoint la fonction expressive qui, elle, se rattache au destinataire et surtout aux traces qu'il a laissées dans le texte (*cf.* la fonction dite «symptôme»). En fait, l'ambition expressive de l'auteur se traduit normalement par un souci intensifié de la forme esthétique du texte. Au niveau du texte, la fonction expressive du langage joue donc surtout un rôle esthétique, qu'il s'agisse de la composition globale du texte ou du choix de mots et de leur agencement dans la phrase.

Une précision importante s'impose ici. En effet, il est tout à fait exceptionnel de trouver un texte qui constitue un représentant «pur», dans chacune de ses parties, de l'une ou l'autre de ces trois fonctions. Ceci est particulièrement vrai des textes littéraires, où l'on constate régulièrement une présence simultanée d'aspects informatifs et esthétiques d'importance plus ou moins

égale. D'ailleurs, on y retrouve même quelquefois des aspects incitatifs, surtout dans certains genres littéraires, comme p. ex. la satire. Par conséquent, il serait préférable de parler non pas simplement de textes informatifs, incitatifs ou expressifs, mais plutôt de textes à dominante informative, à dominante incitative (ou rhétorique) et, finalement, à dominante expressive (ou esthétique).

### 3 Le choix des critères d'équivalence

Revenons-en maintenant au rapport entre le texte original et sa traduction, autrement dit, à notre problème d'évaluation. A mon avis, le rapport entre un certain texte source et son texte cible doit remplir au moins deux conditions fondamentales.

La première concerne ce qu'on pourrait appeler l'*adéquation* du texte cible par rapport au texte source et à l'ensemble de ses caractéristiques les plus pertinentes. Ainsi, pour être adéquat, un texte cible donné doit se conformer de façon quasiment absolue à son texte source en ce qui concerne le contenu informationnel ou cognitif<sup>3</sup>. Ceci est une condition *sine qua non*. La raison en est, bien entendu, que les échanges langagiers entre humains ont surtout pour but de communiquer à nos semblables toutes sortes d'images ou de représentations du monde dans lequel nous vivons, afin de modifier, au sens large de ce terme, leurs comportements. Mais la communication risque de s'effondrer immédiatement si les acteurs intervenant n'ont pas accès au même code, surtout s'il agit d'une communication par écrit. D'où le besoin de traductions fidèles.

La seconde condition concerne l'*acceptabilité* du texte cible<sup>4</sup>. Pour qu'un texte cible soit acceptable, au sens qui sera donné ici à ce terme, il doit manifester une conformité suffisante avec les normes linguistiques et génériques en vigueur dans la société du public auquel il est destiné. Cette condition se justifie surtout par référence à la commodité du lecteur soucieux de ne

<sup>3</sup> Mais comme on le verra plus loin, dans les tableaux 1 et 2, il y a encore d'autres conditions reliées à l'adéquation qu'il devra remplir.

<sup>4</sup> Pour une première présentation des notions acceptabilité et adéquation, voir Toury (1980 et 1994).

s'approprier que des textes «bien faits», c'est-à-dire qui fassent plaisir à lire et qui soient d'un accès aussi facile que le permet le contenu du texte. Tout comme la première condition, elle est donc d'une importance capitale. Or, vu les conséquences entraînées par une éventuelle violation, il faudra tout de même la considérer comme légèrement moins contraignante que l'adéquation sémantique.

En traductologie, on essaie de caractériser le rapport existant entre un texte source et son texte cible en termes de *critères d'équivalence*. Une hypothèse que j'avancerai ici, c'est que si la plupart des critères invoqués au cours d'un processus d'évaluation devront être spécifiques pour le genre textuel représenté par le texte source, il est toutefois possible de formuler au moins deux critères d'équivalence valables pour n'importe quelle paire de texte source - texte cible, fait qui viendrait à l'appui de l'idée d'un modèle à la fois simple et général. Nous ferons ainsi une distinction entre les critères à valeur universelle et ceux qui sont spécifiques pour un genre (ou sous-genre) donné. Comme premier critère d'équivalence universel je proposerai l'équivalence sémantique, qui concerne donc l'adéquation du sens. Voici ma définition:

- 1) *Équivalence sémantique*. Étant donné  $A$  et  $a_i$  – un texte source et son texte cible –  $a_i$  doit, pour être sémantiquement équivalent avec  $A$ , exprimer le même contenu informationnel (ou conceptuel) que  $A$ .

Cela va de soi, me semble-t-il, qu'en face d'un texte cible qui n'aura même pas réussi à rendre le contenu informationnel de son texte source, on a le droit de dresser des objections sérieuses, quel que soit le type de texte considéré. On notera également que, par le biais de ce critère, on exclura la prise en compte par le modèle de tout ce qui a caractère d'*adaptation*, pour ne retenir que les *traductions authentiques*.

Comme deuxième candidat au statut de critère d'équivalence universel, je proposerai l'équivalence communicative qui, elle, se rapporte à l'acceptabilité du texte en traduction. Elle se laisse formuler comme sui :

- 2) *Équivalence communicative*. Pour être communicativement équivalent avec son texte source,  $A$ , le texte cible,  $a_i$ , doit respecter les normes en vigueur dans le cadre culturel du public visé par la traduction, à la fois en ce qui concerne la correction linguistique, l'exactitude et le naturel de l'expression et les conventions stylistiques rattachées au genre actualisé, sans pour autant

porter atteinte ni aux nuances, ni à la complexité du texte source.

Ce critère – notons-le – présuppose que le texte source est acceptable, alors qu'il ne l'est pas nécessairement dans la réalité. Or, dans la mesure où l'on désirerait – pour une quelconque raison – traduire un texte original qui fasse l'objet de critiques sérieuses au niveau de l'acceptabilité (bref: un texte mal écrit), la solution envisagée sera sans doute de procéder à une adaptation, situation qui ne sera donc pas considérée par le modèle d'évaluation ici proposé.

Que dire, alors, du critère d'équivalence ici nommé «équivalence de forme»? C'est un critère proposé par Reiss (1989, 109), qui le juge applicable à tous les textes où c'est la forme qui prime; autrement dit aux textes littéraires qui, eux, sont seuls à assumer une fonction expressive<sup>5</sup>. En voici une version un peu plus élaborée que je voudrais proposer:

- 3) *Équivalence de forme*. Pour être esthétiquement équivalent avec son texte source, *A*, le texte cible, *a<sub>p</sub>*, doit reproduire toutes les propriétés formelles de *A* pertinentes pour l'impression artistique recherchée, ou – au cas où les structures de la langue cible ne l'admettraient pas – trouver une stratégie permettant de *compenser* toute perte au moyen d'analogies ou contrastes structuraux et d'autres éléments formels à valeur littéraire.

Ce critère, il est vrai, se base sur une caractéristique générale qui est, en principe, valable pour l'ensemble des textes cibles à fonction esthétique. Il définit notamment le rapport à rechercher par le traducteur entre un texte original donné et le texte cible qu'il est en train d'élaborer. Et, dans ses grandes lignes, il dessine le rapport idéal entre un texte cible littéraire et son texte original.

Seulement voilà! Dès qu'on se trouve dans une situation d'évaluation réelle, c'est-à-dire dès qu'on se propose de l'appliquer à une paire donnée de texte source – texte cible, il révèle son caractère inopérant. Son insuffisance saute aux yeux! La raison, c'est son absence de repères concrets reliés à la forme textuelle. En fait, il omet d'identifier les traits concrets permettant de juger de la qualité de la traduction. Or, étant donné que ces traits sont sujets à variation suivant les textes examinés, il ne suffit pas de procéder à une énumération, si longue soit-elle, de traits pertinents pour remédier au

<sup>5</sup> «[A] translation is successful if, [...] in an expressive text, it transmits a direct impression of the artistic form of the conceptual content» (Reiss 1989, 109).

problème qui se pose.

À part les deux critères d'équivalence universels déjà proposés, il n'y a pas moyen – c'est ma conviction – de proposer que des critères dont la validité se restreint à un sous-ensemble de textes. De toute évidence, il est nécessaire d'élaborer des critères d'équivalence spécifiques, non seulement pour chaque type de texte, comme l'avait suggéré Katharina Reiss, mais aussi pour chaque genre littéraire. Ainsi, on aura besoin d'un ensemble de critères pour le roman et d'un autre pour la poésie. Mais cela ne suffira pas. Sans aucun doute, il faudra aussi définir des critères spécifiques pour chaque sous-genre ou variété, qu'il s'agisse de poésie ou de prose. Et en poésie, on ne peut pas simplement se contenter de faire la différence entre vers rimés ou réguliers et vers libres. Il faut également tenir compte du fait que la poétique est constamment sujette à des modes changeantes, qu'il s'agisse de la versification, du rythme, des métaphores et d'autres tropes ou figures rhétoriques. Ainsi, il s'imposera également des adaptations susceptibles de tenir compte de l'évolution diachronique.

La conclusion à tirer par le chercheur de cet état de choses, me semble-t-il, c'est qu'il faudra – en tout cas initialement – se cantonner dans un petit domaine bien délimité pour en explorer toutes les difficultés qu'une critique des traductions sérieuse sera obligée de confronter, l'objectif principal étant l'identification des variétés textuelles qui se laissent évaluer par un même ensemble de critères d'équivalence. Il faudra, autrement dit, procéder par des études systématiques de textes concrets – en avançant par tâtonnements – afin d'arriver ultérieurement à un modèle global pour la critique des traductions qui se composerait de tout un ensemble de micro-systèmes reliés chacun à une variété de texte spécifique.

#### 4 Une étude de la *Divine Comédie*

Dans l'espoir de pouvoir contribuer au développement d'une critique des traductions digne de ce nom, j'ai choisi d'aborder cette problématique par une étude de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri (1265–1321) et des traductions en suédois de ce chef-d'œuvre de la littérature européenne et mondiale. Les traductions examinées, qui sont au nombre de sept, ont été réalisées par

Nils Lovén (1856–57), Edvard Lidforss (1903), S.C. Bring (1905), Aline Pipping (1915–1924), Arnold Norlind (1921–1930), Åke Ohlmarks (1966–69) et Ingvar Björkeson (1983).

Pour mieux cerner toutes les qualités du texte source choisi, j'ai commencé mon étude par effectuer un grand nombre d'analyses des diverses propriétés textuelles prescrites par Dante lui-même dans les textes qu'il avait consacrés à la poésie, en particulier dans *Convivio* et *De vulgari eloquentia*. À part les traits discutés par ces ouvrages – qui traitent surtout des formes poétiques, en général, et de la versification, sans pourtant entrer dans les détails de l'écriture – j'ai identifié de nombreux autres traits reliés au style, y compris le vers et les sonorités, qui auront également fait l'objet d'analyses systématiques. Il s'agit surtout d'analyses quantitatives et distributionnelles de phénomènes reliés au rythme des endecasyllabes et aux rimes, à la fois en ce qui concerne la variation rythmique, lexicale ou phonique prise isolément, ou mise en rapport avec les structures sémantiques du texte. Ces analyses m'ont permis de découvrir une tension – ou faudrait-il plutôt parler d'un équilibre? – entre deux catégories de traits textuels, qui se laissent subsumer sous les rubriques «symétrie» et «variation». À mon avis, on ne peut surestimer la pertinence de ces traits pour l'appréciation des qualités esthétiques du texte de Dante. Ils me semblent avoir autant d'importance pour les réactions du lecteur que les merveilles mieux connues relevant des structures de la signification de l'œuvre.

Les analyses effectuées sur le texte source m'ont permis, par la suite, de définir un certain nombre de paramètres textuels autorisant à déterminer l'adéquation formelle des textes cibles par rapport à leur texte original. Ceux-là ont été, eux aussi, systématiquement examinés suivant les mêmes paramètres et la première partie du livre évoqué (Heldner 2008) est entièrement consacrée aux résultats obtenus à travers ces analyses. La deuxième partie renferme une discussion des résultats obtenus à la suite d'une série d'analyses des propriétés communicatives de ces traductions, autrement dit, de leur l'acceptabilité.

## 5 Présentation globale du modèle – et critères d'équivalence spécifiques

Fait important, ce n'est qu'à partir de données du genre discuté dans les deux premières parties du livre en question que le modèle proposé dans la troisième et dernière partie va pouvoir opérer. (Il s'agit, bien entendu, du modèle pour l'évaluation d'œuvres poétiques en vers annoncé dans le titre de ma communication). Considérons maintenant en toute brièveté ce modèle et quelques-unes de ses propriétés les plus saillantes.

Notre modèle d'évaluation, qui se base donc sur un grand nombre de paramètres textuels de nature linguistique, s'organise en trois parties d'importance égale numériquement parlant. Ainsi a été attribuée à chacune des trois parties une valeur maximale de 1000 points, valeur qui correspond à la qualité idéale représentée par le texte source<sup>6</sup>. Au cours du processus d'évaluation, les textes cibles se verront attribuer une valeur pour chacun des paramètres du modèle, si bien qu'une traduction absolument parfaite obtiendra au maximum 3000 points, tout comme la version originale.

La première étape de l'évaluation sera consacrée à un examen de l'équivalence sémantique des textes cibles. La démarche exacte de cette étape dans l'évaluation ne fera pas l'objet d'une description ici. Qu'il suffise de constater qu'il s'agit d'un travail long et délicat. On notera cependant ici un trait important chez le modèle. C'est que, malgré le fait que les trois parties dont il se compose soient de dimensions identiques, il y a pourtant lieu d'affirmer à son propos qu'il a une organisation hiérarchique (cf. la section 3 ci-dessus.) Voici pourquoi. En supposant que l'évaluation de la première étape aura démontré un écart trop important entre le texte source et un texte cible donné pour que ce dernier puisse être qualifié de traduction (ce sera le cas, s'il s'agit d'une adaptation), alors le processus sera arrêté, fait qui signale la supériorité de cette étape par rapport aux deux autres. Ainsi, aucune valeur ne sera attribuée aux divers paramètres et on ne passera pas aux étapes suivantes.

Dans la deuxième étape sera examinée l'équivalence communicative du

<sup>6</sup> Cette valeur de référence se caractérise, il est vrai, d'un certain arbitraire et se laisse par conséquent adapter aux circonstances variables de l'évaluation en cours. Ceci dit, la valeur 1000 s'est révélée suffisante pour satisfaire aux besoins de différenciation identifiés pour l'évaluation de la *Divine Comédie* et ses traductions en suédois.

texte cible (ou des textes, s'il y en a plusieurs). Faute de place, j'ai encore une fois choisi de ne pas entrer ici dans le détail de la démarche adoptée. Mais comme c'était le cas de l'équivalence sémantique, cette étape aussi doit s'interpréter comme hiérarchiquement supérieure par rapport à l'étape suivante. L'étape qui lui est subordonnée est donc celle qui sera consacrée à l'équivalence formelle. Clairement, cela ne vaut pas la peine de procéder à un examen minutieux des divers traits formels, esthétiquement significatifs, si le texte en question pose déjà des problèmes sérieux au niveau de l'équivalence communicative.

En supposant que l'évaluation globale n'a pas déjà abouti à une impasse suite à des imperfections constatées dans l'une ou l'autre des deux étapes précédentes, c'est finalement dans la troisième étape de l'évaluation qu'on s'occupera de toutes les propriétés métriques et textuelles responsables de l'ensemble des finesses et beautés du style qu'un traducteur est censé transposer dans la langue d'arrivée et qu'auront admirées dans le texte original les lecteurs amateurs de poésie et de belles-lettres.

Étant donné que l'étude en train d'être présentée ici se veut surtout une évaluation esthétique des traductions de la *Divine Comédie*, c'est à la dernière étape que je consacrerai, à titre d'illustration, une description un peu plus détaillée<sup>7</sup>. Notons d'abord que j'ai choisi de traiter les analyses effectuées en deux temps. Les traits textuels qui se laissent subsumer sous la rubrique «symétrie» (cf. la section 4 ci-dessus) – et qui ont un domaine d'application plus étendu que ceux qu'on reliera à la «variation» – ont ainsi été réunis au niveau dit «macro-métrique» correspondant à une valeur maximale de 500 points («Équivalence de forme I») et qui comporte les trois critères d'équivalence présentés au tableau suivant:

---

<sup>7</sup> En fait, il s'intitulerait en français «Forme esthétique et critique des traductions. Études comparatives du langage et du style dans la *Divina Commedia* de Dante et sept traductions en suédois».



**Tableau 1. Équivalence de forme I – niveau macro-métrique**

Étape 3	Critères d'équivalence spécifiques utilisés dans l'évaluation des sept traductions en suédois de la <i>Divina Commedia</i>	Domaine d'application & propriétés textuelles
3 a	Équivalence de forme extérieure: il doit y avoir une parfaite correspondance entre le texte cible, $a_i$ , et son texte source, $A$ , en ce qui concerne le nombre total des cantiques, le nombre de chants par cantique, de strophes par chant et de vers par strophe.	L'ENSEMBLE DE L'OUVRAGE  Forme extérieure: nombre et dimensions des unités
3 b	Équivalence de la rime : si le vers du texte source, $A$ , est rimé, le vers du texte cible, $a_i$ , doit – pour être jugé équivalent avec $A$ – à la fois être rimé et manifester le même jeu de rimes que $A$ . <sup>8</sup>	L'ENSEMBLE DE L'OUVRAGE & LA STROPHE  L'art de la rime: distribution et structure
3 c	Équivalence au niveau du vers: pour être jugé équivalent avec $A$ , un texte source rédigé en vers syllabiques, le vers du texte cible, $a_i$ , doit comporter autant de syllabes par ligne que le stipule le schéma métrique ayant présidé à la construction des vers de $A$ .	L'ENSEMBLE DES VERS  Propriétés métriques du vers syllabique régulier

En s'appliquant à des unités uniformément distribuées sur l'ensemble de l'œuvre, (comme le vers avec ses rimes) ou à la forme extérieure (avec ses cantiques, ses chants et ses strophes), les critères 3a–3c se situent donc au niveau macro-métrique. Encore une fois, on a l'air de se trouver en face d'un aspect hiérarchique dans l'organisation du modèle. Si ces critères d'équivalence ont été satisfaits dans un texte cible, cela constitue certes un atout essentiel. Il me semble toutefois difficile d'insister à ce niveau sur un éventuel blocage du passage au niveau inférieur, en cas d'imperfections constatées. Mieux vaut considérer cette troisième étape de l'évaluation dans sa globalité et tenir compte en même temps des traits textuels reliés à la variation, même si, méthodologiquement le niveau macro-métrique précédera le niveau micro-métrique. Voici maintenant, au tableau 2, les critères d'équivalence associés au niveau micro-métrique qui, lui, s'occupe de facteurs d'une moindre étendue que les critères 3a–c du tableau précédent:

<sup>8</sup> Le jeu de rimes utilisé dans les tercets de la *terza rima* a ceci de particulier que le premier vers rime avec le troisième, alors que le deuxième rime avec les premier et troisième vers du tercet suivant, et ainsi de suite.

**Tableau 2. Équivalence de forme II – niveau micro-métrique**

Suite, étape 3	Critères d'équivalence spécifiques utilisés dans l'évaluation des sept traductions en suédois de la Divina Commedia	Domaine d'application & propriétés textuelles
3 d	<i>Équivalence de variation rythmique</i> : pour être jugé rythmiquement équivalent avec son texte source, <i>A</i> , le texte cible, <i>a<sub>i</sub></i> , doit faire apparaître le même nombre de types rythmiques au niveau du vers que <i>A</i> et, grosso modo, dans les mêmes proportions.	LE CHANT  Variantes rythmiques au niveau du vers
3 e	<i>Équivalence de variation lexicale</i> : pour être jugé équivalent avec son texte source, <i>A</i> , en afit de variation lexicale à l'intérieur de l'ensemble des mots figurant en position de rime, le texte cible, <i>a<sub>i</sub></i> , doit éviter la répétition en fin de vers de formes de mots identiques autant que le fait le texte source, <i>A</i> . De plus, il faut maximiser la distance entre les mots effectivement répétés en fin de vers, en tout cas si une distribution correspondante s'observe dans <i>A</i> .	LE CHANT  Distribution des mots-type à la rime
3 f	<i>Équivalence de saillance sémantique des mots en fin de vers</i> : pour être jugé équivalent avec le texte source, <i>A</i> , du point de vue de la structure informationnelle, le texte cible, <i>a<sub>i</sub></i> , doit faire apparaître des mots sémantiquement saillants en fin de vers dans des proportions qui correspondent étroitement à celles de <i>A</i> .	LE VERS  Rime et structure informationnelle
3 g	<i>Équivalence de variation phonique</i> : pour être jugé équivalent avec le texte source, <i>A</i> , du point de vue de la variation des sonorités en position de rime, le texte cible, <i>a<sub>i</sub></i> , doit éviter la répétition de structures phoniques en position de rime autant que le fait <i>A</i> . De plus, il faut maximiser la distance entre les sonorités effectivement répétées en position de rime dans <i>a<sub>i</sub></i> , en tout cas si une distribution correspondante s'observe dans <i>A</i> .	LE VERS  Rimes et sonorités
3 h	<i>Équivalence de surdétermination sémantique</i> («sémantisation»): pour être jugé équivalent avec le texte source, <i>A</i> , du point de vue de la sémantisation, il faut que des accumulations d'éléments de forme manifestant un rapport systématique avec certaines structures sémantiques du contexte local puissent se retrouver dans <i>a<sub>i</sub></i> , le texte cible.	LE VERS – LA STROPHE – LE CHANT  Sémantisation, sonorités et symbolisme phonique
3 i	<i>Équivalence de surdétermination formelle</i> (allitérations et assonances): pour être jugé équivalent avec le texte source, <i>A</i> , du point de vue de l'accumulation de certains sons ou certaines séquences de sons dans le cadre du vers ou de la strophe, il faut qu'une accumulation correspondante se puisse retrouver dans <i>a<sub>i</sub></i> , le texte cible.	LE VERS – LA STROPHE  Allitérations et assonances

Observons d'abord certaines différences importantes entre les critères 3d-i. Ainsi, 3d et 3f se définissent à partir du vers isolé. C'est qu'ils intéressent ou bien la variante rythmique utilisée dans chaque vers particulier du texte source ou cible, ou bien la structure informationnelle du vers (en particulier, sa concordance avec la rime). D'autre part, leur domaine d'application s'étend sur l'ensemble de l'œuvre. Quant aux critères 3e et 3g, ils concernent deux aspects distincts de la rime. Dans 3g, il s'agit de la façon dont le texte fait varier les mots à la rime du point de vue des «séquences rimantes», comme p.ex. *–ante* dans *amante-tremante-avante*. Il s'agit donc d'un critère qui permet de dénoncer la monotonie phonique en fin de vers. Dans 3e, c'est la variation lexicale en position de rime qui est focalisée. Ici, il est tenu compte de la récurrence de formes de mots identiques. Tout à fait comme 3d et 3f, 3e et 3g sont applicables dans n'importe quelle partie de l'œuvre considérée.

En ceci, les critères 3d–g se distinguent des deux derniers, 3h et 3i, qui actualisent une importante fonction esthétique quelquefois désignée de «surdétermination» (cf. p.ex. Riffaterre 1979, 267–285). Ils font intervenir des phénomènes dont la localisation se limite à un vers, à une strophe ou à un chant isolés. Si les traits stylistiques et métriques auxquels les autres critères font appel assurent – par le biais de la seule forme – une variation au niveau de l'expression, le critère 3h nécessite le recours aux structures sémantiques situées au niveau de la narration pour se révéler pleinement (d'où le terme «sémantisation» qui est quelquefois utilisé). Il s'agit invariablement de distributions inattendues (au sens de statistiquement improbables) découvertes à la suite d'analyses systématiques de phénomènes comme les configurations de sonorités ou de rythmes et dont la raison d'être finit par s'illuminer par un rapprochement de ces structures formelles aux couches profondes de la signification du récit en cours de se raconter. Malheureusement, la place ne suffit pas pour illustrer la description venant d'être livrée. Un lecteur curieux d'illustrations et d'une argumentation plus abondante est renvoyé pour plus de détails à Heldner (2008, 2006, 2005 et 2002).

## 6 Exemple d'application du modèle et remarques conclusives

Voici à titre d'illustration comment se présentent les résultats d'une évaluation de nos textes cibles effectuée à partir du modèle dont l'organisation et le fonctionnement viennent d'être exposés dans ces pages. Au tableau 3 – notons-le – figurent uniquement des chiffres qui résument les résultats obtenus pour toute une série de paramètres analysés, pour une étape à la fois<sup>9</sup>. Il est vrai que les détails de l'évaluation s'en trouvent un peu gommés, mais cela permet néanmoins de se faire une idée d'ensemble du modèle proposé. On notera également que les résultats des traducteurs (*cf.* section 4 ci-dessus) ont été disposés dans les sept dernières colonnes, suivant l'étape parcourue.

**Tableau 3. Évaluation des traductions en suédois de la *Divina Commedia*:**

Étape	Résultats globaux d'une évaluation de la traduction d'une œuvre épico-didactique en vers réguliers	Valeur maximale	NL	EL	SCB	AP	AN	ÅO	IB
			1856–57	1903	1905	1915–24	1921–30	1966–69	1983
1	Équivalence sémantique	1000	700	800	800	800	800	700	900
2	Équivalence communicative	1000	470	430	735	465	460	500	975
3a–d	I. Équivalence de forme (niveau macro-métrique)	500	350	285	230	350	240	250	350
3e–i	II. Équivalence de forme (niveau micro-métrique)	500	85	–	–	140	130	185	–
<i>Total:</i>		3000	1605	1515	1765	1755	1630	1635	2225

Pour une discussion sérieuse de ces résultats le lecteur intéressé est renvoyé à Heldner (2008, ch. 14). Qu'on me permette tout de même quelques petites

<sup>9</sup> Si le critère 3d a été réuni dans ce tableau aux critères 3a–c afin de permettre un traitement unifié des paramètres reliés au mètre et au rythme (3c–3d) et de ceux associés à la rime (3e–g), c'est qu'il se trouve à cheval entre les niveaux macro-métrique et micro-métrique. Dans certaines cases s'observe un tiret qu'on interprétera comme 'non-attribution de valeur au paramètre concerné', une trace du fait que trois des traducteurs avaient choisi de ne pas rendre les rimes de la version originale de la *Divina Commedia*.

remarques avant de conclure. Ainsi on constate d'abord qu'une évaluation au moyen du modèle présenté permet de ranger les traductions examinées par ordre d'excellence, tout en ne perdant de vue ni les points forts, ni les points faibles de chacune d'elles. De plus, on constate que l'hypothèse d'une qualité qui va toujours augmentant au fur et à mesure que le temps passe ne se trouve pas confirmée, même si le dernier venu dans la longue liste des traducteurs est nettement supérieur aux autres. En effet, ce n'est pas la toute première traduction qui a obtenu le résultat le plus médiocre. Et le chiffre obtenu par l'avant-dernière est parmi les moins élevés. Il y a donc d'autres facteurs en jeu que la seule possibilité d'avoir accès à un certain nombre de traductions déjà publiées. Tout porte à croire que, à part le don des langues du traducteur individuel, la stratégie de traduction adoptée peut avoir une grande influence sur la qualité du résultat. A titre d'exemple on pourrait citer le choix de renoncer à faire une traduction qui sauvegarde les rimes du texte original. Comme il ressort du tableau 3, un tel choix n'entraîne pas automatiquement un mauvais résultat global, malgré les pertes de points subis.

En guise de conclusion, j'aurais encore deux choses à dire. D'abord, j'espère que le modèle ici proposé servira d'inspiration à d'autres pour élaborer des critères d'équi-valence pertinents pour d'autres variétés de textes littéraires, ce qui permettra à la critique des traductions de se développer en tant que discipline académique. Ultérieurement, j'espère également qu'il sera possible, sur la base de ces recherches, d'élaborer un ensemble de modèles d'évaluation simplifiés qui puissent servir aux critiques et journalistes chargés de porter un jugement sur la qualité d'une traduction donnée.

## Bibliographie sommaire<sup>10</sup>

- Beaugrande, Robert-Alain de (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translation*. Assen: Van Gorcum.
- Bühler, Karl (1965 [1934]). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2<sup>e</sup> éd. Jena: Fischer.

<sup>10</sup> Pour une bibliographie plus complète, le lecteur est prié de s'adresser à Heldner (2008).

- Heldner, Christina (2000). «La Critique des traductions littéraires. Esquisse d'un modèle pour l'évaluation esthétique de textes cibles issus du même texte source», in: *Actes du XIVe Congrès des Romanistes Scandinaves, du 10 au 15 août, 1999*, éd. Jane Nystedt. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Heldner, Christina (2002). «La Détection du symbolisme phonique – une méthode assistée par ordinateur», in: *Romansk forum Nr. 16 2002/2, XV skandinaviske romanist-kongress, Oslo 12.–17. august 2002, Oslo 2002*, 401–411. <http://www.digbib.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/fra/Heldner.pdf>
- Heldner, Christina (2005). «Rytmens spatiala funktioner i *Divina Commedia* och dess svenska översättningar», in: *Kunstens rytmer i tid og rom*, éd. Sissel Furuseth. Trondheim: Tapir akademisk forlag, 207–220.
- Heldner, Christina (2006). «Dantes stilkonst. Om rytmisk variation i *Divina Commedia* och dess svenska översättningar», in: *Perspektiv på Dante. II. Nordic Dante Studies II. Proceedings from the Second Conference of the Nordic Dante Network at the Italian Cultural Institute in Stockholm, October 5–7, 2001*, éd. Anders Cullhed. København : Forlaget Multivers ApS, 208–251. [Existe aussi sous forme digitalisée chez Multivers].
- Heldner, Christina (2008). *Översättningskritik och estetisk form. Jämförande studier av språk och stil i Dantes Divina Commedia och sju svenska översättningar*. Nora: Nya Doxa. 316 p.
- Reiss, Katharina (1989). «Text types, translation types and translation assessment», in: *Readings in Translation Theory*, éd. A. Chesterman. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 105–115.
- Reiss, Katharina (2000). *Translation and Criticism: The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Manchester U.K.: St. Jerome Publishing. [Traduction de l'allemand par Errol F. Rhodes].
- Reiss, Katharina (2002). *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*. Arras: Cahiers de l'Université d'Artois 23/2002, Artois Presses Université. [Traduction de l'allemand par Catherine Bocquet].
- Riffaterre, Michael (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University, the Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, Gideon (1994). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.

# Le passif dans les grammaires

Hans Petter Helland  
Université d’Oslo  
h.p.helland@ilos.uio.no

## 1 Introduction

Dans cette contribution, je me suis fixé pour objectif d’étudier la catégorie grammaticale du *passif* telle qu’elle est présentée dans les grammaires de référence du français d’aujourd’hui. Il s’agit d’un thème bien connu, et également amplement étudié, que ce soit d’un point de vue théorique ou pratique. Pour cette raison, il s’agit d’un thème qui se prête à merveille à la comparaison de descriptions grammaticales. En tant que catégorie grammaticale, le passif touche d’une part à la morphologie verbale – on parle généralement de «voix passive». D’autre part, le passif concerne l’organisation grammaticale de l’ensemble de la phrase. Le passif est ainsi souvent caractérisé comme la contrepartie d’une phrase active. Ensuite, au niveau textuel, le passif permet de structurer l’information du discours. Deux phrases qui ont apparemment le même sens auront à cet égard – nous le verrons – des contributions informationnelles clairement distinctes.

Je prendrai pour point de départ le fondement méthodologique que nous offrent généralement les grammaires pour les constructions passives. J’en dégagerai un certain nombre d’implications tout en insistant sur des problèmes bien connus, liés à de telles descriptions. Sur la base de cette présentation, je proposerai ensuite une nouvelle approche qui se veut à la fois théorique et pédagogique.

## 2 Fondements méthodologiques

On identifie généralement comme forme canonique du passif le passif périphrastique combinant le verbe auxiliaire *être* avec le participe passé du verbe principal. Ainsi, Riegel *et al.* (2004: 433) parlent d'un «morphème discontinu» auxiliaire *être* + participe passé comme marquage formel du passif. Ce marquage formel n'est cependant pas propre à la construction passive. Il vaut également pour une sous-classe de verbes intransitifs (verbes dits inaccusatifs du type *aller, venir, sortir, partir, mourir*, etc. sélectionnant pour auxiliaire le verbe *être*), et même dans des structures attributives où le participe passé est adjectivé sans lien avec la structure verbale de départ: *Il est fatigué – La mer est salée*. Autrement dit, il est nécessaire de combiner le critère formel avec d'autres types de critères pour identifier la catégorie du passif. C'est pourquoi on a recouru – que ce soit dans la grammaire traditionnelle ou formelle – au critère de «transformation» passive à partir d'une structure active de départ. Le passif est ainsi considéré comme le renversement d'une structure active. Sur la base de l'exemple *Le ministre inaugurerait l'exposition*, Riegel *et al.* (2004: 433–4) dérivent, avec l'ajout du marquage verbal (*être* + participe passé), la phrase passive *L'exposition sera inaugurée par le ministre* en faisant de l'objet de l'actif (*l'exposition*) le sujet du passif, alors que le sujet de l'actif (*le ministre*) apparaît au passif comme un «complément prépositionnel» facultatif dit d'agent en *par*. Dans les premières versions de la grammaire générative (Chomsky), l'hypothèse transformationnelle est même formalisée comme une règle prévoyant de façon mécanique des correspondances structurales comme dans 1 et 2:

1. SN – Aux – V – SN<sub>2</sub>
2. SN – Aux + être + é – V – par SN<sub>1</sub>

La règle complexe de passivation opère sur la base d'une structure active transitive 1 et fournit comme *output* la structure passive dans 2. L'hypothèse transformationnelle est très répandue dans la littérature linguistique, mais il est vrai que les auteurs émettent très vite des réserves sur son application mécanique. Il y a d'abord des restrictions lexicales bien connues. Tous les verbes transitifs de la structure 1 ne sont pas passivables. Ainsi, le verbe *avoir*, verbe transitif par excellence, n'admet pas la passivation dans son emploi prototy-



pique:

3. Pierre a un enfant.
4. \*Un enfant est eu par Pierre.

Les grammaires énumèrent souvent une liste des classes de verbes qui résistent à la passivation.

De plus, si le SN<sub>1</sub> a un statut obligatoire dans la version active 1, il en va tout autrement pour la structure passive dans 2. La plupart des auteurs notent que le groupe prépositionnel en *par* est souvent omis. Selon les statistiques qui ont été effectuées dans ce domaine, on constate qu'entre 75 et 80 pour cent des exemples au passif apparaissent sans spécification «agentive» en *par*. Donc, l'hypothèse transformationnelle fournit avant tout un mécanisme descriptif et pédagogique qui permet à l'apprenant de voir les liens intuitifs sémantiques entre deux emplois du même verbe.

D'autres auteurs insistent sur l'absence d'un marquage explicite du passif. Ainsi, selon Le Goffic (1993: 202), le passif du français est en vérité une structure attributive:

Le passif est une structure attributive, à considérer pour elle-même (et non pas seulement en tant que structure obtenue par transformation à partir de l'actif). (Le Goffic 1993: 202).

La même position est défendue par Togeby (1983):

C'est seulement dans certains contextes que l'emploi du participe passé comme attribut acquiert une valeur passive. Dans d'autres, il s'agit d'une construction attributive ordinaire: *la porte est ouverte*. (Togeby 1983: 19)

Autrement dit, d'un point de vue syntaxique, le passif sera considéré comme une construction combinant le verbe «plein» *être* avec le participe passé attribut. Ce qui prouverait le caractère non-verbal du participe, c'est la pronominalisation par *le*:

5. Il ne fut pas déconcerté comme beaucoup l'étaient par le mutisme de Louise. (Togeby 1983: 21)

Il s'agit du même type de pronominalisation applicable aux adjectifs ordinaires:

6. Elle est intelligente – Elle l'est.

On trouvera des arguments supplémentaires en faveur de cette analyse dans Herslund *et al.* Le participe attribut entrerait ainsi dans les mêmes types de construction que l'adjectif attribut, soit comme attribut de l'objet 7, épithète 8, prédicat d'une construction absolue 9, attribut libre 10 ou apposition 11:

7. On le croyait condamné à mort.
8. Un homme condamné à mort.
9. L'accusé condamné, le tribunal se retire.
10. Condamné pour crimes contre l'humanité, l'accusé est exécuté.
11. L'ancien officier SS, condamné pour crimes contre l'humanité,...

C'est ainsi que le participe attribut peut «acquérir» une valeur passive dans le contexte. Sa catégorie de base reste cependant, selon ces auteurs, celle de l'adjectif. Il faudra dès lors recourir à des signaux contextuels pour déterminer si la construction est passive ou non. Celle-ci est typiquement considérée comme passive si elle correspond à une construction active au même temps verbal. Donc, on réintroduit, en sens inverse, le critère transformationnel entre l'actif et le passif:

12. Il est observé = On l'observe. (Togebly 1983: 23)

Si la construction ne correspond plus à une phrase active au même temps verbal, comme dans 12, mais à une phrase active à un temps composé, comme dans 13, il s'agirait par contre d'un «état» (= actif) et non d'un passif:

13. Il est assommé → On l'a assommé.

Aussi les auteurs dressent-ils une liste des indications contextuelles qui induisent le plus facilement un passif. On trouverait le passif, et ainsi l'équivalence temporelle à une structure active correspondante, avec tous les verbes dits imperfectifs (qui ne marquent aucune fin intrinsèque), 12, et avec une sous-classe des verbes perfectifs, notamment au passé simple, au futur simple et aux temps composés (PC, PQP, etc.), 14. Le présent et l'imparfait, 13 et 15, déclencheraient par contre plus facilement une interprétation d'état, donc non-passive:

La porte fut / sera / a été / avait été ouverte.

14. La porte est / était ouverte.

En même temps, des ajouts contextuels peuvent modifier l'interprétation. La présence d'un complément dit agentif dans 16 donnerait ainsi à la construction une valeur «passive» indépendamment du temps verbal présent:

15. Que les chefs de gouvernement l'aient voulu ou non, ils sont maintenant emportés par le courant. (Togeby 1983: 24)

L'idée est donc que la construction est syntaxiquement la même (= structure attributive), la différence résidant dans l'opposition sémantique (procès ou état).

Cette «double valeur» marquée par la construction *être* + participe passé pose des problèmes à la fois pour les analyses transformationnelles et pour les analyses attributives. Dans le premier cas, le passif maintient typiquement le *sens* de la structure active de départ. Rappelons le rapport sémantique établi entre l'actif et le passif dans l'exemple de la GMF: *Le ministre inaugurerà l'exposition* = *L'exposition sera inaugurée (par le ministre)*. Alors, que faire du rapport entre le passif et l'actif dans un exemple du type 13, *Il est assommé* → *On l'a assommé* qui n'est plus celle de l'équivalence temporelle, mais plutôt celle de l'implication temporelle? En principe, il y a deux solutions dominantes. La première est représentée par Pedersen, Spang-Hansen, Vikner (1980). Selon ces auteurs, il est suffisant d'établir une opposition binaire entre l'actif et le passif. Sont passifs uniquement les phrases qui maintiennent le sens entre la structure (active) de départ et sa contrepartie (passive) dérivée. Autrement dit, la phrase statique dans 13 ne relève pas de la catégorie du passif. Cette position indique également qu'il n'y a aucune différence syntaxique pertinente entre les phrases statiques dans 17 et 18:

16. La porte est ouverte (comme état résultatif).  
17. Les enfants sont tristes.

La deuxième solution est représentée par la GMF. Comme la structure d'une phrase passive inachevée (sans spécification agentive) est formellement la même qu'une phrase à adjectif attribut, Riegel *et al.* distinguent deux types de passifs en *être* + participe passé. Ou bien, le passif (dit d'action) correspond à une phrase active au même temps verbal, comme dans la structure

transformationnelle canonique de 1–2. Ou bien le passif s’interprète comme le résultat d’un événement précédent, à un temps composé équivalent, comme dans 13. Ces auteurs parviennent ainsi à maintenir un lien avec une structure active que ce soit pour l’interprétation dynamique ou l’interprétation statique. Le passif d’«état» s’opposerait aux structures formellement identiques dans 19 qui ne présupposent aucun lien avec une structure active de départ:

19. La mer est salée. -/→ Quelqu’un a salé la mer.

Sur la base de l’exemple 19, il serait absurde de dire que l’état d’une mer salée est le résultat d’un événement actif du type *Quelqu’un a salé la mer*. Donc, d’après une telle définition, le participe dans 19 sera catégorisé comme un adjectif pur. Dans un autre contexte, par contre, le même participe pourrait apparaître comme un vrai passif, soit comme un passif d’action 20, soit comme un passif d’état 21:

20. La soupe a été salée = Quelqu’un a salé la soupe.  
 21. La soupe est salée → Quelqu’un a salé la soupe.

Il s’ensuit que le même participe passé *salé* pourra entrer dans trois types de structures distincts, le passif d’action, 20, le passif d’état, 21 ou la structure attributive, 19.

Le problème catégoriel ne se pose pas de la même façon pour les analyses «unitaires» selon lesquelles la syntaxe est partout la même. Que l’interprétation soit dynamique ou statique, le participe garde son caractère adjectival. L’opposition interprétative entre l’«action» et l’état ne résiderait donc pas dans le participe même. Elle relève plutôt, selon ces auteurs, de la construction entière *être* + participe passé.

Avant de pouvoir évaluer l’efficacité de ces modèles explicatifs, nous allons introduire un autre type de passif périphrastique qu’on nomme généralement passif impersonnel. Le passif impersonnel a le même marquage morphologique verbal que le passif personnel (*être* + participe passé), mais cette fois on insère le pronom impersonnel *il* dans la position sujet et le deuxième argument du verbe reste à sa place normale après le verbe. Le premier argument du verbe reste facultatif 22:

22. Il a été vendu beaucoup de livres (par cet éditeur).

Le passif impersonnel peut également se former à la base de verbes transitifs indirects:

23. Il sera bientôt remédié à ce problème.

Et il accepte même les verbes intransitifs, dits inergatifs, dans des contextes particuliers:

24. Il n'a pas été toussé une seule fois pendant la projection.

C'est pour cette raison que le passif impersonnel constitue un défi particulier pour les analyses que nous avons examinées ci-dessus.

D'une part, le passif impersonnel ne peut pas être traité comme une transformation à partir d'une structure active. Rappelons que l'hypothèse transformationnelle postule la présence d'un objet direct dans le schéma de base. Avec des exemples comme 23, ceci n'est pas le cas. Donc, l'hypothèse transformationnelle ne peut pas s'appliquer parce qu'il n'y a pas d'objet direct qui puisse assumer la fonction sujet au passif:

25. On remédiera bientôt à ce problème ≠ \*A ce problème sera bientôt remédié.

Il en va de même pour les verbes intransitifs inergatifs dans 24. Sans la présence d'un objet direct dans le schéma de base, le pronom impersonnel *il* est le seul candidat pour la position sujet au passif:

26. On n'a pas toussé une seule fois pendant la projection =???

D'autre part, le passif impersonnel pose de sérieux problèmes aux auteurs qui traitent le passif comme une structure attributive. Si le participe passé au passif est syntaxiquement un adjectif attributif, on ne peut pas rendre compte d'exemples comme 22 où le participe est suivi d'un complément direct. Comme nous le savons, le complément de l'adjectif est construit, sans exception, de façon indirecte:

27. Il est fier de ses fils – \*Il est fier ses fils.

Aussi le participe dans 22 ne peut-il être catégorisé comme un adjectif. Bien au contraire, seuls les verbes acceptent la complémentation directe. Le parti-

cipe passé dans 22 est donc bel et bien un verbe. De telles implications théoriques sont rarement abordées dans la littérature. Le passif impersonnel est ainsi généralement traité comme un cas à part.

Les auteurs de la GMF justifient son caractère passif par sa morphologie verbale (passive) (*être* + participe passé), la présence facultative d'un complément en *par*, et son rapport sémantique avec un passif personnel et une contrepartie active (2004: 449–450):

28. En une semaine il a été publié plus de dix grammaires françaises. (passif impersonnel)
29. Plus de dix grammaires françaises ont été publiées (par le même éditeur). (passif personnel)
30. Le même éditeur a publié plus de dix grammaires françaises. (phrase active)

Malgré son marquage passif formel, le passif impersonnel maintient l'ordre des mots de l'actif, ce qui expliquerait également, selon la GMF, la possibilité d'avoir des passifs impersonnels avec des verbes intransitifs. Le Goffic observe simplement, comme beaucoup d'autres, l'existence d'un passif impersonnel:

Le passif impersonnel peut se rencontrer à la forme impersonnelle, dans un registre soutenu et conventionnel (langage administratif): sans séquence (*Il a déjà été débattu de ce problème*), avec séquence nominale (peu fréquente) (*Il a été trouvé un parapluie*) ou séquence phrasoïde (*Il a été décidé de Inf, que P*)... (Le Goffic 1993: 204–5)

Ces auteurs ne fournissent aucune explication du lien qui existe entre le passif impersonnel et le passif personnel. Dans ce qui suit, je vais proposer une nouvelle approche théorique et pédagogique qui surmonte certains des problèmes posés par les explications traditionnelles. Ma démarche reprend les principes exposés dans *Ny Fransk Grammatikk* (2006). Je me limiterai ici, pour des raisons pratiques, au traitement du passif périphrastique, mais le modèle peut facilement s'étendre au traitement d'autres types de passifs, comme le passif pronominal.

### 3 Vers une grammaire théorique et pédagogique

Nous allons supposer que le passif est marqué formellement sur le verbe sous forme d'un participe passé, appelé participe passé passif, homonyme d'un participe passé actif: *Il a terminé son travail* (participe passé actif) – *Son travail a été terminé* (participe passé passif). Cette idée n'a rien de nouveau. Elle est à la base de la définition de la «voix passive» dans la tradition, et elle a été reprise dans la théorie générative des Principes et des Paramètres après 1981 et même dans la littérature linguistique française plus récente, comme dans l'important ouvrage de Gaatone (1998). Elle implique également que la présence du verbe auxiliaire *être* n'est pas un ingrédient essentiel de la définition du passif. On trouve des passifs à part entière, malgré l'absence du verbe *être*, dans des exemples comme *Un problème mal compris par la population* (Gaatone).

L'opération de passivation entraîne la restructuration de la structure argumentale du verbe. Elle a pour effet principal d'empêcher le premier argument du verbe d'apparaître dans la position sujet. Donc, la condition *nécessaire* à la formation du participe passé passif est que le verbe possède un premier argument dans sa structure argumentale. C'est bien le cas pour les verbes transitifs directs (x V y), verbes passivables par excellence, mais également pour certains verbes transitifs indirects (x V à y) et même pour une sous-classe des verbes intransitifs (x V).

Appliquons d'abord l'opération de passivation à un verbe transitif direct du type *fermer* dans 31 qui entraîne la restructuration argumentale dans (32):

- 31. X FERMER y
- 32. \_FERMÉ y

La formation du participe passé passif entraîne la suppression du premier argument du verbe. Celui-ci reste implicite et se réalise facultativement sous forme d'un groupe prépositionnel en *par*. Sur la base de cette opération, on pourra former une phrase passive comme (33) en prenant pour point de départ la structure dans 34:

- 33. La porte a été fermée (par x).
- 34. \_ a été fermée la porte (par x).

*La porte* correspond au deuxième argument du verbe *fermé*, alors que *x* est son premier argument. Il y a ensuite un principe plus général qui exige que la position sujet d'une phrase française soit remplie. On obtiendra dès lors un passif personnel en déplaçant le deuxième argument du verbe de sa position de base à celle du sujet, 35:

35. La porte<sub>i</sub> a été fermée <sub>j</sub> (par *x*).

Ce sont exactement les mêmes principes qui sont en jeu pour la formation du passif impersonnel. Prenons l'exemple 36 qui se forme à partir des structures argumentales dans 37–38:

36. Il a été construit une université à Stavanger.  
 37. X CONSTRUIRE *y*  
 38. \_ CONSTRUIT *y*

Sur la base de 37, on forme lexicalement 38 qui constitue le point de départ à la fois pour le passif impersonnel dans 36 et le passif personnel dans 40:

39. a été construit une université à Stavanger.  
 40. Une université<sub>i</sub> a été construite <sub>j</sub> à Stavanger.

Ce qui caractérise le passif impersonnel dans 36, c'est l'insertion du pronom impersonnel dans la position sujet contrairement à la promotion du deuxième argument dans 40. Autrement dit, il y a, au moins, deux manières de remplir la position sujet au passif, soit par déplacement du deuxième argument (passif personnel), soit par insertion du pronom postiche *il* (passif impersonnel). Ceci mis à part, les mêmes mécanismes grammaticaux s'appliquent dans les deux cas. Conformément à ce système, on peut également expliquer le passif (essentiellement) impersonnel 43–44, construit sur la base d'un verbe transitif indirect 41–42:

41. X PARLER de *y*  
 42. \_ PARLÉ de *y*  
 43. \_ a été parlé de cette situation à l'ONU.  
 44. Il a été parlé de cette situation à l'ONU.

Le passif impersonnel est en principe possible également pour les verbes intransitifs inergatifs. Il est généralement admis que les verbes inergatifs



contiennent un premier argument 45, ce qui autorise les dérivations dans 47–48:

45. X DANSER
46. \_ DANSE
47. \_ a été dansé toute la nuit dans cette salle.
48. Il a été dansé toute la nuit dans cette salle.

De tels passifs sont marginaux et rendent nécessaires des ajouts du type *toute la nuit* et *dans cette salle*. Ils sont cependant attestés dans la littérature linguistique. Le contraste est frappant quand on les compare avec des exemples nettement agrammaticaux du type:

49. \*Il a été venu (ici).

Le passif d'un verbe intransitif inaccusatif est donc exclu, ce qui s'explique directement dans notre cadre. Comme les verbes inaccusatifs n'ont pas de premier argument, l'opération de passivation ne peut pas être appliquée:

50. VENIR y
51. \*VENU y

Avec l'absence d'un premier argument 50, l'opération de suppression argumentale ne pourra avoir lieu. Le passif dans 52 est donc exclu contrairement à l'actif impersonnel dans 53:

52. \*Il a été venu un Italien.
53. Il est venu un Italien.

### 3.1 Le passif et la structure informationnelle

Avec ce système, on peut également rendre compte des facteurs contextuels qui déclenchent l'emploi du passif. En principe, il y a plusieurs types d'effets interprétatifs qui caractérisent l'emploi du passif. Ils sont tous directement prévisibles à partir de l'opération de passivation telle que nous l'avons définie.

D'une part, la passivation peut faire en sorte que le premier argument du verbe reste non exprimé. Un tel emploi du passif est extrêmement ré-

pandu, par exemple dans la presse. Dans un exemple comme 54, il se peut que l'identité des personnes responsables de l'attentat soit inconnue. Ou le journaliste pourrait simplement juger cette information non pertinente. On parle ainsi souvent d'une *rétrogradation* du premier argument du verbe:

54. Deux Irakiens ont été tués dans un attentat à la voiture piégée à Bagdad.

D'autre part, la passivation peut marquer la *promotion* du deuxième argument au rang du thème ou topique du discours. Une fois la position sujet libérée, le deuxième argument peut ainsi être thématiqué. Tel est le cas dans 55 où on l'on parle d'une rave-party organisée à Appremont, dans la commune de Perdreauville:

55. Deux organisateurs ont été interpellés et placés en garde à vue. Agés de 26 et 27 ans, les deux hommes (...) auraient expliqué que la fête était organisée par un groupe d'amis coutumier de ce genre d'événements.

Le groupe nominal «Deux organisateurs» est repris dans la phrase suivante par «les deux hommes», ce qui permet au journaliste de garder le même thème dans les deux phrases.

Ensuite, la présence d'un groupe prépositionnel en *par* peut servir à focaliser le premier argument du verbe. Dans l'exemple suivant, l'on parle du premier novembre 1755 à Lisbonne:

56. Des milliers de personnes assistent à l'office en ce jour de Toussaint lorsque la ville est secouée par un violent tremblement de terre.

*La ville* indique l'information connue (= le thème), alors que le groupe prépositionnel en *par* est focalisé parmi les informations rhématiques comme quelque chose de particulièrement important. C'est le GP en *par* qui introduit l'information nouvelle et centrale. Théoriquement, on pourrait également imaginer pour 56 une construction active du type 57:

57. Des milliers de personnes assistent à l'office en ce jour de Toussaint lorsqu'un tremblement de terre secoue la ville.

En optant pour le passif dans 56, l'auteur du texte peut cependant maintenir *la ville* comme thème tout en marquant *le tremblement de terre* comme information focalisée.

La rhématisation est également caractéristique pour le passif impersonnel. Avec des structures comme 58-59, le procès même est focalisé alors que les constituants postverbaux introduisent de nouvelles informations:

58. Il a été décidé que certains sujets ne doivent pas être discutés.  
 59. Il a été renoncé à un tel projet.

Il y a une tendance très forte à éviter des informations nouvelles en début de phrase. Le renversement de l'ordre des constituants dans 60 serait donc très marqué et peu naturel:

60. ??Que certains sujets ne doivent pas être discutés a été décidé.

Avec la définition que nous avons proposée du passif, il est donc possible de maintenir le même type de définition à la fois pour le passif personnel et impersonnel tout en prévoyant un grand nombre d'effets interprétatifs. Reste à savoir comment on pourra rendre compte de l'opposition interprétative entre passif «d'action» et passif «d'état» tout en soulignant leurs ressemblances au niveau formel. En même temps, il faudra montrer comment le participe passif garde parfois un lien avec un événement passé, alors qu'il est entièrement adjectivé dans d'autres cas.

### 3.2 Une deuxième étape de passivation

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le participe passé passif peut marquer le résultat d'un événement antérieur tout en ayant un caractère nettement adjectival:

61. Le président est acquitté → Le président a été acquitté.

Le participe garde cependant ses propriétés passives parce que le deuxième argument du verbe apparaît comme sujet, que l'interprétation soit dynamique ou statique. Nous parlons pour de tels cas, dans *Ny Fransk Grammatikk*, d'une opération de conversion morphologique (V → A) qui convertit un participe passé passif verbal en un participe passé adjectival. Il a souvent été noté qu'une telle interprétation est typique pour les verbes téliques. Ce résultat est attendu dans la mesure où les verbes téliques servent à marquer le changement en un état. Comme l'adjectif exprime des propriétés, qui de par

leur nature sont statiques, on comprend pourquoi le participe est adjectivé dans des exemples comme:

62. Il est blessé au bras.
63. Les enfants sont hospitalisés.
64. Les pâtisseries sont fermées.

Pour justifier le caractère adjectival du participe, on utilisera des tests supplémentaires. Le participe adjectivé apparaît dans les contextes d'un adjectif «pur», par exemple comme épithète, 65. Parfois, il se prête à la gradation, 66, tout en acceptant la préfixation par *-in*. Une telle préfixation est uniquement possible, rappelons-le, pour les adjectifs, 67:

65. La victoire est méritée – Une victoire méritée.
66. Une victoire méritée – Une victoire très méritée.
67. Un style changé – Un style inchangé.

Dans de tels cas, le processus d'adjectivisation semble entièrement achevé. Avec des exemples comme 68–70, il semble d'autant plus difficile de relier l'état à un procès antérieur:

68. La mer est salée.
69. Les maisons sont isolées.
70. Il est fatigué.

Le passif adjectival se rencontre presque exclusivement avec les verbes téliques. Il n'est cependant pas entièrement exclu pour les verbes atéliques. Ainsi, les participes dans 71–73 sont formés sur la base de verbes atéliques tout en ayant un caractère clairement adjectival:

71. Un enfant très aimé.
72. Un roi très respecté.
73. Une femme très recherchée.

L'opération d'adjectivisation (V → A) s'applique donc à la fois aux verbes téliques et aux verbes atéliques pourvu que le participe passif adjectivé puisse exprimer un état stable. Si ce critère n'est pas vérifié, l'opération échoue:

74. Il a été giflé par un homme en colère – ??Un homme (dans l'état d'être) giflé

75. La voiture a été aperçue à Lille – ??Une voiture (dans l'état d'être) aperçue
76. Le suspect a été interrogé par la police – ??Un suspect (dans l'état d'être) interrogé.
77. L'enfant a été poursuivi par un chien - ??Un enfant (dans l'état d'être) poursuivi.

Nous avons donc montré qu'on peut distinguer deux étapes dans le processus de passivation. On parlera d'un passif (personnel ou impersonnel) verbal comme résultat de la suppression du premier argument du verbe. Cette opération est en principe applicable aux verbes qui possèdent un premier argument dans leurs structures argumentales. Avec une sous-classe de ces verbes passivables, on pourra ensuite former des participes adjectivés. Cette deuxième étape de la passivation est soumise à des contraintes sémantiques. Elle n'a cours que pour des verbes servant à exprimer un état stable, principalement des verbes téléiques.

## 4 Conclusion

Pour résumer, j'ai pris pour point de départ les présentations du phénomène passif telles que nous les trouvons dans les grammaires de référence du français. Sur la base d'une discussion de leurs fondements méthodologiques, j'ai essayé d'en dégager un certain nombre d'implications théoriques qui posent des problèmes pour les descriptions classiques. Dans le souci de remédier à ces problèmes, j'ai introduit une nouvelle approche, basée sur *Ny Fransk Grammatikk* (2006), qui offre de nouvelles généralisations aux niveaux à la fois théorique et pédagogique.

## Bibliographie

- Arrivé *et al.* (1986) = Arrivé, Michel, Françoise Gadet et Michel Galmiche (1986). *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion.
- Gaetone, Daavid (1998). *Le passif en français*. Paris: Duculot.
- Grevisse, Maurice (1993). *Le bon usage*. Paris: Duculot.

- 
- Helland, Hans-Petter (2002). *Le passif périphrastique en français moderne*. Copenhague: Museum Tusulanum Press.
- Helland, Hans-Petter (2006). *Ny fransk grammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Herslund, Michael (éd) (1997). *Det franske sprog. Diatese*. København: Handelshøjskolen i København.
- Le Goffic, Pierre (1993). *Grammaire de la phrase française*. Paris: Hachette.
- Pedersen *et al.* (1980) = Pedersen, John, Ebbe Spang-Hanssen et Carl Vikner (1980). *Fransk grammatik*. København: Akademisk forlag.
- Riegel *et al.* (2004) = Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (2004). *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF.
- Togeby, Knud (1983). *Grammaire française*. Copenhague: Akademisk forlag.
- Wagner, Robert-Léon et Jacqueline Pinchon (1991). *Grammaire du français*. Paris: Hachette.
- Wilmet, Marc (1998). *Grammaire critique du français*. Paris: Duculot.

# La construction absolue – étude contrastive français/norvégien

Marianne Hobæk Haff  
Université d’Oslo  
m.h.haff@ilos.uio.no

## 1 Introduction

Je me propose de comparer les constructions absolues (c.a.) en français, en norvégien et, dans une certaine mesure, en allemand. Plus précisément, je vais aborder deux aspects peu ou pas étudiés jusqu’ici, et pour ce faire j’examine une langue romane et une ou deux langues germaniques. Les c.a. en général constituent une prédication secondaire entre un GN et un constituant prédicatif. Les absolues examinées ici forment en même temps une prédication secondaire, au sens large, avec le sujet de la phrase matrice. Il s’agit donc d’une prédication secondaire au deuxième degré, ce qui est illustré par le schéma suivant:

	Prédication secondaire	
«Sujet»		Prédicat secondaire (PS)
[ <sub>GN</sub> Je] suis allongé sur le sofa, [CA [ <sub>GN</sub> <b>le museau</b> ] [ <sub>GP</sub> <b>sur les pattes avant</b> ]]		
	GN sujet du PS	constituant prédicatif du PS
		Prédication secondaire au 2 <sup>e</sup> degré

J’ai donc laissé de côté les c.a. qui ne contractent pas de prédication secondaire avec le sujet et qui ont principalement une interprétation temporelle, causale, concessive ou conditionnelle, comme dans l’exemple suivant<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Pour chaque exemple, la première partie représente l’original et la deuxième la traduction, TF signifiant «traduction française» et TN «traduction norvégienne». Les initiales renvoient à l’auteur. La c.a. est en caractères gras, alors que les structures qui y correspondent, sont soulignées.

1. Men når stunden kom, ble det ikke sagt likevel. HW1  
**Le moment venu**, il n'en disait pourtant rien. HW1 TF

Soit dit entre parenthèses que dans la tradition française, beaucoup n'appellent pas ce type «construction absolue» mais «proposition participiale». Les c.a. de mon corpus entretiennent généralement une relation de partie à tout par rapport au sujet de la matrice. Plus précisément, il s'agit d'une relation «partonomique» (Hanon 1989) ou «méronymique» (Borillo 1996), qui correspond souvent, mais pas toujours, à un cas de possession inaliénable, comme dans 2. J'ai également relevé des c.a. «ensemblistes», proches du type partonomique: la c.a. est incluse dans l'ensemble représenté par le sujet de la matrice, sans qu'il y ait de possession inaliénable, tel que dans 3.

2. Nå ligger han til sengs på femte uken, gul og innskruppet, for det meste uklar og med de magre hendene krummet som klør på dynen. BHH1  
 A présent, presque toujours inconscient, il est couché depuis cinq semaines, complètement ratatiné dans son lit, **le teint bilieux, ses<sub>1</sub> maigres doigts recourbés comme des griffes sur la couette**. BHH1 TF
3. Des officiers turcs, des groupes de notables, se sont approchés ensuite, ainsi que quelques dihkans, hobereaux des villages voisins; ils<sub>1</sub> baisent le pied du souverain, sa main, son épaule, chacun<sub>1</sub> selon son rang. (AM2)  
 Deretter kommer tyrkiske offiserer og grupper av høytstående embetsmenn, sammen med noen dikhaner, landadelsmenn fra nabolandsbyene; de kysser herskerens fot, hånd, skulder, hveri etter sini rang. (AM2 TN)

Les c.a. de mon corpus, placées soit au début soit à la fin de la proposition, ont une valeur descriptive mise au service du portrait du GN sujet ou constituent les circonstances concomitantes concernant celui-ci. Or, les c.a. qui m'intéressent peuvent également avoir une valeur temporelle, causale, etc., la différence étant que, dans celles-ci, l'interprétation circonstancielle s'ajoute à leur relation prédicative fondamentale avec le sujet de la matrice, comme dans l'exemple suivant où la c.a. exprime à la fois une relation de partie à tout et une valeur causative:

4. **L'esprit occupé ailleurs**, l'épicier ne suivait plus.

Le terme *absolu* vient du latin et signifie «détaché de», autrement dit la construction n'est pas rattachée à la phrase matrice par une conjonction ou



une préposition. Quelquefois, cependant, la c.a. est augmentée par la préposition comitative *avec* correspondant à *med* et *mit* dans les deux autres langues traitées ici. Ceci implique une distinction entre les c.a. non augmentées d'un côté et les c.a. augmentées ou prépositionnelles de l'autre. Soit dit entre parenthèses que l'étiquette *c.a. prépositionnelle* est une *contradictio in terminis*.

Mon étude se base principalement sur des exemples tirés de Oslo Multilingual Corpus, qui est un large corpus informatisé, comprenant des textes français, norvégiens, allemands et anglais, originaux et traduits.

Comme je l'ai indiqué, j'aborderai deux aspects qui me paraissent particulièrement intéressants. Premièrement, je vais me pencher sur les types de relations sémantiques entre le sujet matrice et la c.a. Deuxièmement, je vais étudier les moyens (morphosyntaxiques, sémantiques ou pragmatiques) par lesquels les c.a. sont reliées au sujet matrice.

## 2 Deux types de constructions absolues

J'ai mentionné dans l'introduction que les c.a. examinées sont soit du type «partie de» soit du type «membre de». Ces deux types se ressemblent dans une certaine mesure, chacun étant un «tout» composé de «parties», mais pas de la même manière. Dans la relation tout-partie, le tout est un corps humain dans les cas prototypiques, alors que dans la relation «membre de» le tout est un ensemble d'unités. D'un côté, les parties sont inaliénables dans celle-là, ce qui est impossible dans celle-ci. De l'autre, les entités de celle-ci sont toujours discrètes, étant des «unités» individuelles, tandis que les entités de celle-là sont des parties inhérentes d'un seul «objet». Alors que la relation partie/tout a été beaucoup étudiée, en général en relation avec le concept possession inaliénable, le type «membre de» n'a pas fait couler beaucoup d'encre. En plus, les deux constructions sont rarement traitées ensemble, bien qu'elles puissent être considérées comme deux aspects différents de la même question (cf. S. Hanon 1989). Regardons quelques exemples de la c.a. «ensembliste», comme je me permets aussi de l'appeler, étant donné qu'il s'agit d'un ensemble:

5. Etter middag satt vi sammen med hvert vårt glass. JW1  
 Nach dem Essen sassen wir<sub>i</sub> zusammen, jeder<sub>i</sub> mit seinem<sub>i</sub> Weinglas. JW1  
 TD  
 Après le dîner, nous<sub>i</sub> nous retrouvâmes, chacun<sub>i</sub> avec notre<sub>i</sub> verre. JW1 TF
6. C'est un à un, à titre individuel, chacun à votre manière, que vous pouvez me faire mal, me faire souci, me faire douter, me faire pleurer de rage ou de bonheur. CCI  
 Det er en og en, som enkeltindivider, hver på sin måte, dere kan gjøre meg ondt, volde meg bekymring, få meg til å tvile, få meg til å gråte av raseri eller lykke. CCI TN

J'ai choisi de traiter ce type de c.a. dans le cadre de la théorie des ensembles : Les quantificateurs *hver(t)*, *jeder* et *chacun* constituent, de façon distributive, un sous-ensemble Y de l'ensemble X, réalisé par le sujet de la matrice. Dans ces exemples, il y a identité entre X et Y (= Y est inclus dans X). Il faut noter, cependant, que, dans 5, les c.a. allemande et française correspondent à un PP dans l'original norvégien. L'ensemble et le sous-ensemble ne sont pas toujours identiques, cependant. Ainsi dans 7 le sous-ensemble est «proprement inclus» dans l'ensemble:

7. Samtidig som alt her i denne komfortable tomannsboligen på Røa satte meg i en merkelig stemning : Bildene på veggene var malerier, ekte! Et **par av dem med dedikasjon fra og til**. KF1  
 Et puis, dans le même temps, cette confortable maison de Røa avait le don de me plonger dans un étrange état d'esprit: aux murs étaient accrochés des tableaux , des peintures, toutes authentiques, **certaines d'entre elles étant même dédiées**. KF1 TF

La comparaison de ces exemples montre que ce type de c.a. est obligatoirement non prépositionnelle dans les trois langues. Contrairement au français et à l'allemand, le norvégien peut, en ce qui concerne le quantificateur *hver(t)*, choisir, entre une construction unipartite, comme dans 5, où le quantificateur fait partie du GN, et une construction bipartite, où le quantificateur est sujet de la construction absolue. La construction absolue est la plus ancienne, mais peu à peu celle-ci cède le pas à la construction unipartite. On peut se demander si ce changement est une illustration de la tendance, en norvégien, à utiliser une construction unipartite là où il y a un choix entre les deux.

En ce qui concerne la relation de partie à tout, le norvégien se distingue

clairement des deux autres langues, ce que montrent les exemples suivants:

8. Da jeg kom til meg selv igjen, lå jeg på kirkegulvet foran tavlen, sammenkrøket *med lårene presset opp mot brystet*. JW1  
 Als ich wieder zu mir kam, lag ich vor dem Bild auf dem Fussboden, die Knie an die Brust gezogen. JW1 TD  
 Lorsque je suis revenu à moi, j'étais recroquevillé devant le tableau, à même le sol de l'église, *les cuisses repliées contre la poitrine*. JW1 TF
9. Il fallait pourtant que le jeu s'arrête; et ils erraient alors ça et là dans l'appartement, *chacun de leur côté, le cœur déchiré*. DS1  
 Likevel måtte leken slutte, og da vandret de hvileløst rundt i leiligheten, *hver på sin kant og med sonderrevet hjerte*. DS1 TN
10. Som han kommer vandrende opp fra havnen *med skipssekken på ryggen*, er han lett på foten og gjør av og til et lite hopp av livslyst eller bare for å vise at sekken ikke er noe løft. BHH1  
 Als er *mit seinem Seesack auf dem Rücken* vom Hafen her gewandert kommt, legt er ab und zu einen kleinen Sprung ein, aus Lebenslust, oder um zu zeigen, daß sein Seesack keine Last ist. BHH1 TD  
 Arrivant du port, *son sac de marin sur le dos*, il a la démarche légère et fait de temps en temps un petit bond pour exprimer sa joie de vivre ou simplement montrer que le sac le lui pèse pas.
11. Normal kan jeg ikke akkurat kalle deg, sier hun *med et smil i munnviken*. BHH1  
 Ganz normal würde ich dich nicht gerade bezeichnen, sagt sie *mit einem Lächeln in der Mundwinkeln*. BHH1 TD  
 Il me serait difficile de dire que vous êtes entièrement normale, rétorque-t-elle *avec un petit sourire en coin*. BHH1 TF

Le norvégien utilise obligatoirement la préposition comitative *med* dans ces exemples et aussi dans tous les autres du type «partie de» de mon corpus. En effet, une construction non prépositionnelle est impossible dans ce cas. Le français et l'allemand, au contraire, ont le choix entre une absolue prépositionnelle ou non prépositionnelle, bien que ce choix ne soit pas libre dans tous les contextes. En français, la construction non prépositionnelle est nettement préférée.

### 3 Les types de rattachement entre la c.a. et le sujet de la phrase matrice

Comme je l'ai indiqué dans l'introduction, je trouve intéressant d'étudier de plus près les moyens par lesquels la c.a. est reliée au sujet de la principale. Ces moyens sont au nombre de trois et pourraient servir de critères pour une classification éventuelle des c.a. La c.a. doit contenir une variable liée par le sujet de la matrice, pour qu'il y ait une prédication seconde entre les deux. Cette contrainte est appelée «pertinence criterion» dans C. Fabricius Hansen et D. Haug, (à paraître). La variable peut être explicitée de façon morphosyntaxique et sémantique à la fois, uniquement de façon sémantique ou finalement elle est établie d'une manière pragmatique par accommodation. Pour analyser bon nombre d'exemples, il est nécessaire de faire intervenir à la fois la sémantique et la syntaxe. Voilà pourquoi je traite ces deux volets ensemble dans le premier paragraphe, où se trouvent les cas plus ou moins prototypiques de la prédication seconde entre la c.a. et son «ancrage» dans la matrice. Ensuite seront abordés quelques exemples où il faut accommoder pragmatiquement la prédication seconde.

#### 3.1 Le rattachement entre la c.a. et le sujet de la matrice est syntaxique et/ou sémantique

Dans son article intéressant de 1996, Andrée Borillo appelle le deuxième paragraphe «Caractérisation de la construction absolue méronymique au sein de la phrase: relation sémantique forte, fonction syntaxique faible». Elle a raison de souligner la relation sémantique forte que la c.a. entretient avec le sujet de la matrice, qui est son point d'ancrage. Que le lien syntaxique entre les deux soit «très lâche» est cependant moins évident à mon avis, du moins si on prend en compte certains facteurs morphosyntaxiques, comme nous allons voir ci-dessous. Examinons maintenant le lien syntaxique et/ou sémantique entre la c.a. et le sujet dans chacun des exemples. Il se trouve qu'il y a plusieurs combinaisons possibles:

12. **Le cœur brisé**, le sultan Reshat avait dû signer l'acte de mort. KM1  
Med knust hjerte måtte sultan Reshat undertegne dødsdommen. KM1 TN

13. Jeg ligger fremstups på sofaen med snuten på forlabbene og blikket rettet mot entrédøren. KF1  
Je suis allongé sur le sofa, le museau sur les pattes avant et le regard dirigé vers la porte d'entrée. KF1 TF
14. Vera satt i det tomme karet, **med håndkleet over skuldrene, hun holdt om seg selv, hun hvilte hodet mot de spisse knærne.** LSC3  
Vera saß in der leeren Badewanne, **das Handtuch über den Schultern, sie hatte sich die Arme um den Leib geschlungen, den Kopf auf die spitzen Knie gelegt.** LSC3 TD  
Vera était toujours assise dans la baignoire, **une serviette sur ses épaules, les bras serrés autour de son corps, la tête posée sur ses genoux pointus repliés contre elle.**
15. De ble stående med celloen mellom seg. HW2  
Sie standen einander gegenüber, das Cello zwischen sich. HW2 TD  
Ils étaient debout, le violoncelle entre eux. HW2 TF
16. et *maman<sub>i</sub> m'<sub>j</sub>* a bercé dans le lit qui craquait, et l'*on<sub>ij</sub>* s'est endormis tous les deux<sub>ij</sub>, **elle<sub>i</sub> avec son<sub>i</sub> sein contre l'omoplate de papa, moi<sub>j</sub> avec sa<sub>i</sub> main dans la mienne<sub>j</sub>, nos<sub>ij</sub> doigts mêlés.** Lanzmann J., *Le têtard*  
og *mamma<sub>i</sub>* vugget meg<sub>j</sub> i sengen som knaket, og *vi<sub>ij</sub>* sovnet *ij*, **hun<sub>i</sub> med brystet mot ryggen til pappa, jeg<sub>j</sub> med hennes<sub>i</sub> hånd i min<sub>j</sub>, med fingrene sammenflettet.**

Dans 12 et 13, le lien est uniquement sémantique, et nous avons affaire à la possession inaliénable. Il faut cependant noter que, dans 12, seul l'original français contient une c.a., c'est-à-dire une construction bipartite, alors que, dans la traduction norvégienne, il y a une construction unipartite. En effet, dans certains cas, il est possible en norvégien, et en allemand aussi, d'ailleurs, de choisir entre ces deux structures, dont seule la dernière est une c.a.: *med knekket livsmot/med livsmotet knekket*, etc., où le participe passé *knekket* est respectivement une épithète dans la structure unipartite et le prédicat d'une c.a. dans la construction bipartite. Dans 13, nous trouvons deux c.a. Dans la première, à la fois le sujet et le prédicat établissent une relation de possession inaliénable avec le sujet de la matrice, alors que dans la deuxième il n'y a que le sujet de la c.a. à le faire. Le regard n'est pas une partie du corps bien sûr, mais en dénote une faculté. Dans 14, les deux langues germaniques comportent une seule c.a., alors que l'exemple français en comporte trois. La fréquence des c.a. est nettement plus élevée en français que dans les deux langues germaniques, c'est là une tendance générale dans mon corpus. Par

ailleurs, contrairement au norvégien et à l'allemand, le rattachement de la c.a. française dans 14 au sujet de la matrice se manifeste aussi de façon morphosyntaxique par trois anaphores possessives. Dans 15, il y a une correspondance entre les trois langues: le lien est établi ici d'une manière morphosyntaxique entre le prédicat de la c.a. et le sujet principal. Je tiens à souligner que nous avons affaire à une c.a. du type inaliénable, bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'une relation tout-partie. En effet, comme beaucoup de linguistes l'ont remarqué, il y a une affinité entre les structures réfléchiées et les inaliénables (Guéron 1985). Finalement, dans 16, les c.a. sont emboîtées les unes dans les autres. Au premier niveau, il y a deux c.a. «ensemblistes». Les deux pronoms personnels *elle* et *moi*, sujet des c.a., constituent l'ensemble Y, identique à l'ensemble X (le pronom *on*). Les deux GP introduits par la préposition *avec* sont les prédicats de ces c.a., et en même temps chacun des deux constitue une c.a. prépositionnelle du type inaliénable, dont à la fois le sujet et le prédicat sont des parties du corps. En bas de la structure hiérarchique, il y a encore une c.a. rattachée à la c.a. précédente *avec sa main dans la mienne*, les doigts étant une partie des mains.

Nous avons vu que, dans les trois langues, le lien entre le sujet matrice et la c.a. peut être sémantiquement explicite par la présence d'un nom relationnel ou inaliénable, ou que celui-ci peut être explicite d'une manière sémantique et morphosyntaxique à la fois, par exemple dans la version française de 14 par la combinaison du nom inaliénable et de l'anaphore possessive.

### 3.2 Le rattachement au sujet de la matrice est pragmatique

C'est nettement ce type de lien qui est le plus difficile à cerner parce qu'il faut le distinguer d'un côté des deux types traités ci-dessus et de l'autre d'exemples comme 1, qui n'entretient pas de prédication seconde avec le sujet. Dans l'exemple suivant, il me semble *presque* possible de satisfaire au «Pertinence criterion» par accommodation. Il y a simultanéité entre l'état résultant de *partir* et le procès exprimé par le verbe matrice. Or, étant donné que Pierre ne fait pas partie du groupe dénoté par le pronom *on*, la prédication seconde ne peut pas être établie.

17. **Pierre parti**, on eut enfin la paix.  
 Da Pierre var dradd, fikk vi endelig fred.

Ainsi, l'exemple 17 ne fait pas partie de mon corpus, mais il n'est pas exclu au même degré que 1. Regardons d'autres exemples:

18. Il accumula une confortable fortune. **La quarantaine passée**, il se maria avec Armande Roaslie Dransart, de dix-sept ans sa cadette. CFFG1  
 Han la seg opp en rundelig formue, og i en alder av over førti giftet han seg med Armande, Rosalie Dransart, som var sytten år yngre enn ham. CFFG1 TN

La c.a. française a clairement une interprétation temporelle et elle aurait pu être traduite par une subordonnée temporelle. Je pense néanmoins qu'il y a une «bridging relation», comme Cathrine Fabricius-Hansen (2006) l'appelle, entre la c.a et le sujet de la matrice: il est question de son âge. Qu'on le veuille ou non, l'âge est une qualité inhérente dont on ne peut pas se débarrasser. Si on n'est pas d'accord, la prédication peut en tout cas être établie par accommodation.

Soit (19) (20):

19. Montparnassienne authentique, à dix-sept ans, **son<sub>i</sub> baccalauréat en poche**, elle<sub>i</sub> fera des plongées dans les bars du quartier, par révolte contre la rigidité de son éducation. CFFG 1  
 Hun var vaskeekte Montparnasspike da hun i syttenårsalderen, allerede med baccalauréat-eksamen, gjorde små streiftog til strøkets barer, som et opprør mot den strenge oppdragelsen. CFFG1 TN
20. Ils doivent se décider en 24 heures, **le bac en poche**. Radio France Internationale

Dans 19, le lien entre *son baccalauréat en poche* et *elle* est explicite au moyen du possessif *son*, et la relation prédicative avec le sujet s'établit sans problème. 20 a presque la même structure que 19, mais il y a une différence importante: il n'y a pas de lien explicite entre la c.a. et le sujet matrice. Une relation possessive se laisse cependant accommoder: il est évident que les bacs en question appartiennent au sujet de la phrase. Le dernier exemple a besoin d'une analyse pragmatique:

21. La nuit je dormais avec le flingue sous l'oreiller, cran de sûreté déposé.  
 Blier 1972  
 Om natten pleide jeg å sove med skyteren under hodeputa, med avtrekkes-  
 ren usikret.

L'article défini dans le GN *la nuit* et l'emploi de l'imparfait *dormais* signifient que c'est une habitude pour la personne en question de dormir avec le revolver sous l'oreiller. Alors, il est naturel de présumer que les deux objets lui appartiennent, et de cette façon, une relation de possession entre le sujet matrice et la c.a. peut facilement être accommodée. Dans la deuxième c.a., il y a une relation de partie à tout entre le flingue et le cran de sûreté. Le lien est donc explicitement sémantique et il n'est pas besoin d'une accommodation.

## 4 Conclusion

J'ai abordé deux sujets liés à la construction absolue. En ce qui concerne les deux types de c.a., j'ai montré qu'il y a une incompatibilité entre la relation «membre de» et la c.a. augmentée: aucune des trois langues n'accepte une telle combinaison, seule la c.a. non prépositionnelle est possible. Pour ce qui est de tous les autres exemples du corpus, par contre, le norvégien se distingue du français et de l'allemand. C'est que ceux-ci utilisent soit une c.a. non augmentée soit une c.a. augmentée ou prépositionnelle, alors que celui-là emploie obligatoirement une c.a. augmentée par la préposition comitative *med*. Au deuxième volet, j'ai examiné par quels moyens la c.a. est reliée au sujet principal. Cette analyse a révélé qu'une relation prédicative peut être établie de trois façons dans les trois langues: elle est explicite à la fois sémantiquement et syntaxiquement, elle est sémantiquement explicite ou elle doit, si possible, être accommodée.



---

## Bibliographie

- Borillo, Andrée (1996). «La construction absolue méronymique», in *Prédication, assertion, information. Actes du colloque d'Uppsala en linguistique française, 6–9 juin 1996*/ 81–92.
- Guéron, Jacqueline (1985). «Inalienable possession, PRO-inclusion and lexical chains», in: *Grammatical Representation*, eds Jacqueline Guéron, Hans-Georg Obenauer and Jean-Yves Polloc, Dordrecht: Foris, 43–86.
- Fabricius Hanssen, Cathrine (à paraître). «Big Events and Small Clauses», in: *Sinn und Bedeutung*, Barcelona, 21–23 September 2006.
- Fabricius-Hanssen, Cathrine, Haug, Dag, eds. (à paraître). *Big events and small clauses: The grammar of elaboration*. Berlin: De Gruyter
- Hanon, Suzanne (1989). *Les constructions absolues en français moderne*. Louvain-Paris: Peeters.

## Lazare travesti: subversion ou tradition?

Andrea Hynynen  
Université d'Åbo Akademi  
andrea.hynynen@abo.fi

### 1 Introduction

Cet article porte sur la nouvelle *Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar (1903–1987) et plus particulièrement sur le travestissement de Lazare, qui en est le personnage principal. La nouvelle fut publiée vers la fin de la carrière de l'auteur, en 1982, dans le volume *Comme l'eau qui coule* où elle est réunie avec les deux petits romans *Anna soror...* et *Un homme obscur*. Conformément à la coutume établie parmi les chercheurs yourcenariens<sup>1</sup>, je me réfère à la version définitive qui se trouve dans les *Œuvres romanesques* (désormais OR) de Yourcenar, publiées par Gallimard dans la collection de la Pléiade également en 1982<sup>2</sup>.

Lazare est le fils abandonné de Nathanaël Adriansen qui est le héros d'*Un homme obscur*, le dernier roman de Yourcenar. Même si la nouvelle est une sorte d'épilogue du roman et les deux textes sont toujours publiés ensemble, elle en est indépendante et peut se lire séparément de celui-ci (cf. B. Deprez

---

<sup>1</sup> La Société Internationale d'Études Yourcenariennes recommande aux auteurs souhaitant faire publier des articles dans son bulletin de se référer aux *Œuvres romanesques*, sauf raison particulière.

<sup>2</sup> Il est important de signaler quelle édition d'un texte particulier on étudie, d'autant plus que Yourcenar retravaillait et récrivait ses propres textes de façon presque maniaque, non seulement pour corriger les inadvertances et les erreurs mais elle ajoutait également des préfaces et des postfaces, des carnets de notes et des notes. En plus, plusieurs de ses textes romanesques furent publiés sous formes légèrement ou même radicalement différentes avant que Yourcenar se soit décidée pour la forme définitive, celle incluse dans les *Œuvres romanesques*. Dans l'avant-propos de l'auteur qui ouvre ce volume collectif, Yourcenar constate que «tout texte publié dans la Pléiade étant, par définition, un texte définitif» (OR xi). Pour une présentation de la généalogie de la nouvelle *Une belle matinée* voir la «bibliographie» incluse dans les *Œuvres romanesques* (1982) et Delcroix 2006.

2003: 105). Le petit texte fut longtemps négligé par la critique, plus intéressée par les grands romans de l'auteur (*Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*, surtout, mais aussi *Un homme obscur*) et par sa trilogie familiale *Le labyrinthe du monde* (*Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Éternité*), mais depuis quelques années il attire l'attention des chercheurs yourcenariens. Il a même provoqué un débat assez tranchant, sur deux points principalement. D'une part, les opinions sont divisées quant à la valeur à attacher à ce petit texte et à sa place dans l'œuvre. Est-ce le dernier texte romanesque de Yourcenar et ainsi une sorte de dernier mot de l'auteur, ou faudrait-il plutôt le considérer comme un supplément du vrai testament littéraire, le roman *Un homme obscur* ? Cette question semble peut-être impertinente aux non-initiés, mais la nouvelle est d'un style et d'un ton différents par rapport aux romans précédents, et ainsi le poids que l'on lui donne influence radicalement l'aperçu de la totalité de l'œuvre: ceux qui défendent l'importance de la nouvelle y voient une transformation ultime dans la façon d'écrire de Yourcenar, position fortement défendue par B. Deprez dans un article sur l'enfance dans *Une belle matinée* (2003). D'autre part, la sexualité de Lazare est sujet de polémique: certains considèrent le jeune protagoniste comme sexuellement inexpérimenté et préfèrent penser que ses relations avec les acteurs Herbert Mortimer et Humphrey ne contiennent pas de motifs sexuels, avant tout grâce à son jeune âge (cf. M. Delcroix 2006), tandis que d'autres (cf. B. Deprez 2003) interprètent ces relations comme des relations en partie sexuelles, quoique non pas nécessairement consommées.

Je n'entrerai pas dans ce débat ici, où je me concentrerai sur le travestissement de Lazare, qui pourtant est connecté au premier point controversé: l'affection profonde que ressent Lazare pour Humphrey est signifiante à propos du travestissement de Lazare, mais elle ne l'explique pas. Dans cet article, je me préoccupe, d'ailleurs, principalement du sexe du personnage et non de sa sexualité. Le sujet sera abordé à partir d'une perspective que l'on peut qualifier de «*queer*».

## 2 Théorie queer et travestissement

Le travestissement se définit dans le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* comme «le procédé par lequel un individu «change de sexe» grâce à une métamorphose purement vestimentaire, qui n'affecte pas le corps proprement dit» (Eribon 2003: 476). Le vêtement est une des marques extérieures les plus ostensibles du genre d'une personne. L'apparence d'une personne renseigne non seulement sur son sexe (homme/femme), mais aussi sur son genre (masculin/féminin) et même sur son orientation sexuelle, affirme G. Hawkes dans son article «Dressing-Up – cross-dressing and sexual dissonance» (1995: 261). En jouant avec ou en rompant le rapport entre l'extérieur et l'intérieur, en sorte que les marques du genre ne correspondent pas au sexe de la personne, on peut créer de la confusion donnant lieu à une ambiguïté sexuelle<sup>3</sup>. C'est une telle ambiguïté sexuelle perceptible dans la nouvelle de Yourcenar que je me propose de mettre en lumière ici.

Les notions *sexe* et *genre* employés dans cet article correspondent aux notions anglaises *sex* et *gender*<sup>4</sup>. Le *sexe* (*sex*) désigne le sexe biologique et naturel (homme/femme ou mâle/femelle), tandis que le *genre* (*gender*) désigne la partie sociale du sexe, c'est-à-dire ce qui est socialement construit (il s'agit de la masculinité et de la féminité). La distinction entre *sex* et *gender* apparut aux États-Unis à la fin des années 1960 et elle fut promue par le mouvement féministe anglo-saxon de façon efficace, de sorte que le terme *genre* est rapidement entré dans le langage courant (M.-C. Hurtig *et al.* 2002: 13)<sup>5</sup>. La distinction *sexe/genre* a été très utile pour montrer qu'une grande partie de ce que nous considérons comme des caractéristiques fondées sur la biologie est en effet une construction culturelle. Pourtant, depuis une quinzaine d'années cette distinction féministe *sexe/genre* est critiquée avant tout par les tenants d'un courant d'origine anglo-américaine qui s'appelle *queer*

<sup>3</sup> J. Butler (1999) constate que dans le cas où le genre et le sexe ne coïncident pas, nous avons tendance à nous fier au sexe anatomique qui est pris pour le «vrai» sexe.

<sup>4</sup> En fait, les termes anglais et les termes français ne se recouvrent pas entièrement et leur usage diffère. En français, *genre* a plusieurs sens, parmi lesquels 'genre grammatical' et 'genre littéraire', et par conséquent il n'a pas été aussi avidement reçu dans le sens de 'sexe social' que le terme anglais équivalent, *gender*.

<sup>5</sup> Le livre *Sex, Gender and Society* d'Ann Oakley, publié en 1972, introduisit la notion de *gender* aux études féministes et au langage courant (cf. M.-C. Hurtig *et al.* 2002: 91).

et qui s'oppose au système binaire des sexes, qu'ils considèrent comme une construction sociale.

Parti d'un engagement politique pour défendre les minorités sexuelles que le mouvement des gays et lesbiennes des années 1980 ne satisfaisait pas, le terme *queer* regroupe aujourd'hui un vaste domaine de recherches académiques portant sur des sujets aussi éloignés que les droits des transsexuels, le sadomasochisme et l'intersection de la race et du genre, par exemple, ainsi que l'activité politique et sociale de mouvements divers. On sépare souvent d'un côté la politique ou l'action queer et de l'autre côté la théorie ou les études queer<sup>6</sup>. L'intérêt pour des questions concernant, d'une façon ou d'une autre, le sexe et/ou la sexualité reste quand même le point commun de ce champ de recherche diversifié et pluridisciplinaire. Dans *Gender Trouble* de 1990<sup>7</sup>, un des livres fondateurs de la théorie queer<sup>8</sup>, J. Butler introduit sa théorie de la «performativité»<sup>9</sup> du genre. Elle propose qu'il n'y ait pas de corps ni de sexe biologique ou naturel qui précèdent le genre. Selon sa théorie, le genre n'est pas la partie sociale et construite accolée au sexe biologique naturel, mais une construction sociale à part entière fondée sur un «fonctionnement citationnel», qui fait que «le corps et le sexe sont matérialisés et naturalisés» (A. Tomiche et P. Zoberman 2007: 181). Le fonctionnement citationnel consiste à répéter sans cesse les modèles du genre dont nous sommes entourés dans la société depuis la naissance, ce qui fait que nous ne reconnaissons pas leur nature construite mais croyons (à tort) qu'ils sont des invariables fondés par la nature. Dans la théorie queer, la dichotomie sexe biologique et genre social est niée: il n'y a que le genre qui produit la différence sexuelle. Le fonctionnement citationnel obéit à ce que Butler appelle la matrice hétérosexuelle. Voici

<sup>6</sup> Comme c'est le cas des études féministes, la recherche académique queer est assez souvent combinée avec un engagement social ou politique, mais ce n'est pas toujours le cas.

<sup>7</sup> Toute référence sera faite à l'édition de 1999, qui contient une nouvelle préface de l'auteur.

<sup>8</sup> On considère en général que la théorie queer a été lancée par deux livres publiés en 1990, même si le terme queer n'apparaît pas encore dans ces ouvrages: *Gender Trouble* de J. Butler et *The Epistemology of the Closet* par E. Kosofsky Sedgwick.

<sup>9</sup> Le terme *performativité* revient à la théorie des actes de langage de J. Austin. J. Butler se sert de sa thèse que certains énoncés sont performatifs (par opposition aux énoncés constatifs), c'est-à-dire qu'ils accomplissent une action, pour démontrer que la différence sexuelle et les deux sexes sont produits dans la société.

sa définition:

... a hegemonic discursive/epistemic model of gender intelligibility that assumes that for bodies to cohere and make sense there must be a stable sex expressed through a stable gender (masculine expresses male, feminine expresses female) that is oppositionally and hierarchically defined through the compulsory practice of heterosexuality (J. Butler 1999: 9 note 6).

L'adjectif «compulsory», c'est-à-dire obligatoire, utilisé pour décrire la pratique hétérosexuelle est à retenir. Dans cet article sera employé la notion *hétéronormativité*, introduite par M. Warner pour dénoter ce même phénomène (1993: xi, xxi), car elle est aujourd'hui plus répandue que l'expression de J. Butler. Un tel ordre social normatif, qui repose sur la présupposition que nous sommes tous homme ou femme, et que par conséquent nous devons désirer quelqu'un du sexe opposé, est établi et maintenu de façon systématique au moyen de la répétition. La répétition n'est pourtant pas toujours fidèle, ce qui rend possible de modifier la norme et même de la subvertir. La subversion, à savoir le détournement, est une notion essentielle dans la théorie queer.

En explorant les notions de féminité et de masculinité, en étudiant les infinies variations de pratiques sexuelles trouvées dans la littérature, les films ou dans la vie réelle (contemporaine ou historique) les études queer cherchent à mettre en avant une pluralité de genres et d'activités sexuelles qu'il est impossible de comprendre à partir des catégories existantes de homme/femme et homo-/hétérosexualité. L'objectif est de montrer que ces catégories binaires ne sont pas déterminées par la nature, mais construites et maintenues dans la société. Dans leur effort de déstabiliser l'hétéronormativité, les études queer s'intéressent à toutes formes de sexualité et de manifestations du genre qui transgressent la norme hétérosexuelle: homosexualité, transsexualité, intersexualité, sadomasochisme, androgynie, hermaphroditisme, travestisme, etc. Les théories et les méthodologies diverses abondent, mais je me contente ici de retenir une idée clé avancée par J. Butler dans *Gender Trouble*, et que l'auteur a souvent reprise et raffinée par la suite, notamment la force subversive du travestissement, plus particulièrement du drag (cf. J. Butler 2004).

J. Butler propose que le drag et le travestissement se moquent de la notion

d'une identité sexuelle primaire. Elle écrit:

The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities (1999: 174).

J. Butler (1999: 175) affirme que le drag en mettant en scène une imitation parodique du genre dévoile de façon implicite la structure imitative du genre, et sa contingence: le drag n'imité qu'une imitation. En imitant le genre, le drag serait donc particulièrement propice à illustrer la performativité du genre, ce qui, par conséquent, peut aboutir à subvertir l'hétéronormativité. Par souci de concision, je ne distingue pas travestissement et drag, même si ce dernier est une forme particulière de travestissement<sup>10</sup>. Comme la distinction entre le drag et le travestissement au théâtre n'existait pas à la période historique représentée dans la nouvelle de Yourcenar, il me paraît justifié d'appliquer la théorie butlerienne au travestissement de Lazare.

La thèse de J. Butler a fait couler beaucoup d'encre. Les critiques de J. Butler trouvent que le drag, au contraire, peut renforcer le système binaire des sexes, car le drag queen réintroduit l'idée d'une féminité essentielle, même en la parodiant. L. Bersani pense que ces «activités mimétiques sont bien trop impliquées dans les normes qu'elles cherchent à détourner» (1998: 71) pour subvertir quoi que ce soit. M. Lloyd (1999: 206) constate que le traves-

<sup>10</sup> Le drag est un travestissement spectaculaire, parodique, qui exagère souvent les attributs associés au genre mis en scène: le «drag queen», par exemple, est souvent ultra-féminin et son ambition n'est pas de passer pour une femme réelle. Le travestissement, par contre, n'est pas toujours parodique, car il peut aussi avoir pour but de feindre l'appartenance au sexe opposé par exemple pour avoir accès à des droits réservés aux membres de ce sexe-là. Aujourd'hui, les travestis sont aussi à distinguer des transsexuels, qui sont engagés dans une «transformation plus existentielle» (Eribon 2003: 159-160). Le transsexuel a «le sentiment d'appartenir au sexe opposé» (*ibid.*: 476), ce qui peut le conduire à un changement de sexe, aujourd'hui possible à l'aide de traitements médicaux et d'interventions chirurgicales. Malgré la distinction actuelle entre le travestissement, le drag et le transsexualisme on peut constater que «à toutes les époques, le travestissement s'est confondu avec le transsexualisme» (*ibidem*). Cette confusion n'est pas surprenante pour les périodes pendant lesquelles le travestissement était le seul moyen accessible d'exprimer le désir d'appartenir à l'autre sexe. Le transsexualisme, le travestissement et le drag n'existaient pas en tant que catégories distinctes au 17<sup>ème</sup> siècle dans lequel la nouvelle sur Lazare est placée, et par conséquent je me contenterai du terme de travestissement qui semble le plus apte pour mes propos.

tissement parodique n'est subversif que dans certaines circonstances et se demande s'il est possible de séparer la performance parodique qui consolide la matrice hétérosexuelle de celle qui menace le pouvoir normatif de l'hétérosexualité. Ces réflexions portent à explorer le travestissement de Lazare dans la nouvelle de Yourcenar afin de déterminer sa portée subversive.

### 3 Travestissement théâtral dans *Une belle matinée*

Je m'intéresse à la façon dont la norme hétérosexuelle est contestée et retravaillée dans les romans de M. Yourcenar à travers les personnages principaux. Le travestissement n'est pas le seul moyen de questionner l'hétéro-normativité utilisé dans les textes de Yourcenar. Pourtant, il en est le moyen principal dans la nouvelle *Une belle matinée* sur laquelle porte cet article.

*Une belle matinée* est située à Amsterdam dans la première moitié du 17<sup>ème</sup> siècle. La nouvelle a un narrateur anonyme, à la troisième personne, mais le texte est souvent focalisé sur Lazare qui est le seul personnage aux pensées duquel le lecteur a accès. Lazare est orphelin et grandit chez sa grand-mère Mevrouw Loubah. Son père l'a abandonné dès sa naissance. Cela devient évident déjà dans le roman *Un homme obscur*, mais le lecteur qui par hasard n'aurait pas lu le roman l'apprend lorsque Lazare explique: «Je crois que j'ai [sic] pas de père» (OR 1025)<sup>11</sup>. Le narrateur révèle que la mère de Lazare «a été pendue en public», ce qui est un événement dramatique «sur un grand théâtre» d'après le jeune Lazare qui ne se souvient plus d'elle (OR 1024). Cette manière de présenter la fin tragique de sa mère met en avant l'importance du théâtre aux yeux du jeune protagoniste pour qui théâtre et réalité s'entremêlent. Dans la maison de passe entretenue par sa grand-mère,

<sup>11</sup> Il est invraisemblable qu'un lecteur lise *Une belle matinée* sans connaître *Un homme obscur*. Premièrement, la nouvelle est assez peu connue tandis que le roman est compté parmi les chefs-d'œuvre de Yourcenar. En plus, et cet argument est plus essentiel, la nouvelle est toujours publiée ensemble avec le roman et elle est placée toute de suite après celui-ci, quelle que soit l'édition que l'on lit. Depuis que *Comme l'eau qui coule* est épuisé, Gallimard publie *Anna soror...* séparément d'*Un homme obscur* suivi d'*Une belle matinée* dans la collection folio. Dans la table de matière des *Œuvres romanesque* le roman et la nouvelle sont listés ensemble: *Un homme obscur – Une belle matinée* (OR 1254).



Lazare rencontre un vieil ami de celle-ci, le fameux acteur anglais Herbert Mortimer. Celui-ci devient bientôt son ami et lui inspire le goût du théâtre, mais Mevrouw Loubah empêche le vieil acteur d’emmener son petit-fils en Angleterre. Un peu plus tard, une troupe de comédiens anglais descend à l’auberge où Lazare travaille de temps en temps, ce qui lui donne une chance de réaliser son rêve d’être acteur. Lazare est adopté par la troupe pour jouer le rôle de la fille Rosalinde dans la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira* et il décide de partir aussitôt avec les acteurs anglais. La décision de partir dépend en grande partie de la sympathie que Lazare ressent immédiatement pour Humphrey, un acteur de dix-huit ans. Lazare a alors douze ans. La nuit qui précède son départ, Lazare rêve de son avenir. Son rêve est d’une importance particulière pour notre discussion, puisque Lazare y voit tous les rôles qu’il compte jouer dans l’avenir: filles et garçons, hommes et femmes.

La question qui se pose est de savoir si le travestissement de Lazare est l’ordinaire déguisement en femme par des acteurs masculins selon la tradition anglaise de l’époque évoquée, ou s’il faudrait y voir une subversion du système binaire du sexe. Le travestissement est en effet un motif assez fréquent dans la littérature, en France surtout pendant la Monarchie de Juillet qui voit la publication de *Séraphita* de Balzac et de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier en 1835, qui tous les deux explorent la figure de l’androgynie (cf. J. Merrick & B. Ragan 1996: 104). Presque cent ans plus tard, en 1928, Virginia Woolf écrit dans son roman *Orlando*, qui est devenu un grand classique dans les études féministes:

In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above (1949: 171sq).

Le travestissement est encore plus étroitement associé au théâtre, particulièrement en Angleterre, où la scène fut longtemps interdite aux femmes. Ce n’est qu’après 1660 que l’emploi d’actrices pour les rôles de femmes devient la norme en Angleterre. J. McVeagh constate qu’un tel changement radical transforme le théâtre et que l’on peut voir un intérêt croissant pour le sexe et la sexualité dans la comédie anglaise de la Restauration (J. McVeagh 1996: 189). La coutume de faire jouer les rôles de femmes par les acteurs mâles peut donc influencer quels sujets sont traités dans les pièces de théâtre et

comment. Dans le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, le théâtre est décrit comme un lieu qui «permet de jouer sur les apparences et de mettre en perspective la dimension symbolique du travestissement en tant que dissolution plus ou moins provisoire dans l'autre sexe» (D. Eribon 2003: 478).

Dans *Une belle matinée*, la réaction de Lazare devant la robe de noces de Rosalinde, une «grande jupe de moire cramoisie, avec des lés de drap d'argent» (OR 1024), est l'indice le plus apparent de la place capitale que le thème du travestissement occupe dans la nouvelle. La robe apparaît quatre fois dans le texte (OR 1024, 1029, 1032, 1035). Lazare ne la voit qu'une seule fois, quand il fait la connaissance des acteurs et le directeur de la troupe veut tester s'il sait jouer Rosalinde aussi bien qu'il le prétend. Quand Lazare revient le lendemain pour partir avec eux, il voudrait remettre cette robe-là, mais à sa grande déception on en lui donne une autre moins belle. La robe de noces figure aussi deux fois dans l'imagination de Lazare. La nuit avant le départ il rêve de son avenir comme acteur et se voit vêtu de la belle robe de noces dansant avec Humphrey. La robe réapparaît encore à la fin de la nouvelle lorsque Lazare est déjà parti avec les acteurs. Somnolant dans un coche avec les autres, il imagine son avenir et repense à la robe de noces. La nouvelle se termine sur ses rêveries, en sorte que la dernière chose mentionnée est précisément la robe aux lés d'argent. La robe de noces hante l'esprit de Lazare et l'on peut donc la considérer comme un motif concret exprimant le thème du travestissement. La fascination de Lazare pour la robe montre qu'il ne rêve pas seulement d'être acteur mais qu'il est surtout attiré par l'idée de jouer des filles, ce qui attache une attention particulière au travestissement et au jeu avec le rapport entre le sexe et le genre.

A ce propos, il faut souligner que l'on trouve du travestissement dans d'autres textes yourcenariens aussi: le travestissement est au cœur de «Sapho ou le suicide» et «Achille ou le mensonge» qui figurent dans le recueil de poèmes en prose *Feux*, publié en 1936. Le travestissement apparaît également dans le roman *Le Coup de grâce* de 1939, où la jeune fille Sophie joint une troupe de soldats bolchéviques et porte l'habit de soldat. Le travestissement est donc un thème ou un motif récurrent dans l'œuvre de Yourcenar.

Dans ce qui suit, j'aborderai trois phénomènes qui à mon avis concourent à créer une atmosphère d'ambiguïté sexuelle dans *Une belle matinée*, déjà suggérée par le travestissement de Lazare: la pièce de Shakespeare à laquelle

Lazare participera, l'effacement de la frontière entre réalité et théâtre, et la polyvalence de Lazare. Grâce à ces caractéristiques du texte, le travestissement de Lazare peut se lire comme faisant partie d'une réflexion plus vaste sur la différence sexuelle.

### 3.1 Le théâtre shakespearien

Le théâtre anglais est au cœur de la nouvelle yourcenarienne, placée dans la première moitié du 17<sup>ème</sup> siècle, à savoir avant l'introduction d'actrices sur la scène anglaise. Lazare est adopté par une troupe d'acteurs anglais pour jouer le rôle de Rosalinde de la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira* (*As You Like It*). Il s'imagine destiné à jouer les rôles de fille pour passer ensuite aux rôles de garçon, quand il aura dépassé l'âge de se déguiser en fille. Les pièces de Shakespeare sont les seules pièces mentionnées dans la nouvelle de Yourcenar. Selon J. McVeagh, Shakespeare savait bien profiter de la contrainte d'utiliser des garçons pour jouer les rôles de femmes (1996: 189). Cette pratique permettait de jouer sur la confusion des genres, confusion accentuée davantage par la pièce en question où la fille Rosalinde se déguise en garçon et s'appelle Ganymède. *Comme il vous plaira* de Shakespeare soulève des questions portant sur le rapport entre le travestissement, les jeux de rôles et la construction des identités masculine et féminine, constate T. Spargo.

The issue of role playing and cross-dressing in relation to the construction of masculine and feminine identities is raised throughout the play, notably in the exchanges between Rosalind/Ganymede and Orlando and between Rosalind/Ganymede and Celia (T. Spargo 1996: 650).

Dans sa lecture de *Comme il vous plaira*, T. Spargo souligne le jeu avec les sexes et l'insistance sur la nature construite de la masculinité et de la féminité. Selon F. Monneyron, l'ambiguïté de la pièce shakespearienne culmine dans la scène II de l'acte III, où

Rosalinde, qui a pris le nom de Ganymède, doit avoir l'air d'une jeune fille déguisée en garçon, et sous ce déguisement, se faire courtiser comme une jeune fille par Orlando, prétendument pour le guérir de la mélancolie amoureuse qu'elle a provoquée en lui sous son aspect de jeune fille» (F. Monneyron 1994: 115).

La nouvelle de Yourcenar nous présente donc un jeune garçon, Lazare, qui joue une fille, Rosalinde, qui se travestit en garçon, Ganymède. Yourcenar n'est pas le premier écrivain qui se sert de cette pièce pour explorer la question de sexe/genre et de sexualité. *Comme il vous plaira* a une fonction capitale dans *Mademoiselle de Maupin* de T. Gautier, puisque la pièce fournit l'occasion du «dévoilement de la «vérité» sexuelle de Théodore», à savoir son être féminin qui «s'est nié lui-même» en devenant Théodore, comme le dit F. Monneyron (1994: 116). En choisissant de faire jouer à Lazare cette pièce particulière, Yourcenar met alors le travestissement et la question de la différence sexuelle au centre de sa nouvelle.

### 3.2 Confusion de la réalité et du théâtre

La confusion des sexes et des genres qui caractérise la pièce de Shakespeare se retrouve dans *Une belle matinée*; elle y est même augmentée grâce à l'affaiblissement de la frontière entre réalité et théâtre. Par réalité j'entends la réalité dans l'univers fictif de la nouvelle, qui bien entendu est une construction fictive. Le travestissement de Lazare ne s'explique pas seulement par la tradition au théâtre.

Les acteurs sont désignés dans le texte soit par un nom commun, soit par le nom de leur rôle. Ainsi, «le garçon maussade, un peu replet» (OR 1023) qui joue Aliéna devient Aliéna tout court plus loin dans le texte; «le directeur qu'on appelait aussi le bon duc» (OR 1023) est remplacé par l'appellation «le directeur-duc» en alternance avec la désignation «le directeur» tout court. Il y a deux exceptions à cette règle: Humphrey et Edmund. Au sein de la troupe, Edmund est appelé Edmunda, à savoir une forme féminine de son vrai nom. Humphrey est selon la situation appelé par son vrai nom ou par le nom de son rôle Orlando, ce qui sert à le séparer du reste de la troupe et de souligner son importance pour Lazare.

En plus, le comportement des acteurs en dehors de la scène, en particulier à l'égard de Lazare, reflète en général la personnalité du rôle qu'ils occupent. Le régisseur qui se méfie de Lazare et le traite de «petit juif pouilleux» joue le rôle du tyran et roi Hérode, tandis que le directeur qui joue le bon duc trouve Lazare mignon et considère son arrivée comme «une aubaine à ne pas laisser passer» (OR 1022). Dans *Une belle matinée* les acteurs sont alors confondus

avec leur rôle, ce qui a pour effet d'affaiblir la frontière entre la réalité et la scène.

La confusion de la réalité et du théâtre est la plus marquée à propos de Lazare, pour qui tout est théâtre. Les exemples de son avidité de jouer différents rôles dans n'importe quelle situation abondent dans le texte: le soir, il est «bien mis, en petit valet», et ouvre la porte «aux clients de la Loubah en saluant plus bas que terre» (OR 1015sq), geste tout à fait théâtral; il aboie et «pos[e] la patte sur le genou de Mister Herbert, pour entrer dans son rôle canin» (OR 1019); Herbert Mortimer disant adieux à Lazare ne voit en lui que les rôles que celui-ci pourrait jouer et ses dernières paroles au petit garçon sont «quelle Juliette !» (OR 1021). Quand Lazare entre dans la salle pour servir à boire aux acteurs qui viennent d'arriver, il s'exclame «Et je suis votre Ganymède» (OR 1022). Trois pages plus loin, il répond au directeur qui lui demande s'il veut partir avec eux: «Je suis votre Rosalinde» (OR 1025). Ces deux répliques sont les seules citations de Shakespeare prononcées par Lazare dans la nouvelle. Dans les deux cas, il les dit en dehors de la scène, dans une situation non dramatique. Les répliques qui sont presque identiques à l'exception du nom ne sont pas motivées par la situation. Elles montrent que Lazare glisse facilement d'une position d'homme à une position de femme sans besoin d'y être encouragé par une pièce qu'il est en train de jouer. Je considère que grâce à cette confusion du théâtre et de la réalité, le travestissement de Lazare dépasse largement la tradition anglaise d'utiliser des garçons pour les rôles de filles, car son travestissement n'est pas nécessairement lié à une situation théâtrale. Cette impression est fortifiée par la troisième et la dernière réplique de Shakespeare, citée par Humphrey cette fois-ci, qui dit: «Ne saute pas le plus beau. Garçons et filles sont bétails de même espèce» (OR 1023).

Si l'on sépare les trois répliques shakespeariennes du reste du texte, elles forment un dialogue entre Lazare et Humphrey qui dévoile à quel point la confusion des sexes est centrale dans la nouvelle. Lazare commence par déclarer qu'il est Ganymède, suite à quoi Humphrey répond que les garçons et les filles sont pareils et que cette thèse est la plus belle. Lazare y répond en disant qu'il est Rosalinde, c'est-à-dire qu'il passe d'une position de garçon à une position de fille. Ce libre passage entre le masculin et le féminin s'exprime aussi autrement dans le texte.

### 3.3 La polyvalence de Lazare

La nuit qui précède son départ, Lazare fait un long rêve. Dans le rêve, il revoit son passé et prévoit son avenir en tant qu'acteur.

Et il s'agissait de l'enfant Lazare qui avait joué avec Klem, et de celui envers qui Mevrouw Loubah était bonne, mais tout de même qu'elle n'embrassait jamais [...] Mais il lui semblait que ces petits Lazares étaient, non pas morts, non pas oubliés: dépassés plutôt, comme de petits garçons avec lesquels il avait couru dans la rue (OR 1028).

Le passage propose que le Lazare jouant avec Klem n'est pas le même que celui soigné par sa grand-mère, ce que confirme le pluriel de la phrase suivante: «ces petits Lazares».

Dans le rêve, Lazare vit d'avance tous les rôles qu'il jouera en tant qu'acteur, et illustre donc les possibilités infinies de sa vie: il sera «toutes ces filles, et toutes ces femmes, et tous ces jeunes gens, et tous ces vieux» (OR 1029). Même si Lazare préfère les beaux rôles des jeunes filles charmantes, des rois et des empereurs admirables, il se voit aussi faisant les rôles «des femmes lourdes de toutes les méchancetés qu'elles ont commises au cour de leur vie», «le pitre» ou «le père Shylock aux doigts crochus» (OR 1030sq). La présentation de tous les rôles que Lazare s'imagine jouer oscille sans cesse entre les rôles de femmes et ceux des hommes: «il serait Hostpur, le cavalier aux éperons brûlants, si jeune et si brave, et aussi sa femme Kate» (OR 1031). Il compte faire tout le répertoire, embrassant les deux sexes, tous les âges, bons et méchants.

La description du passé et celle de l'avenir se ressemblent en ce qu'elles présentent toutes les deux plusieurs Lazares différents. Cette multitude d'images de Lazare fait que Lazare manque d'identité fixe: il est sans nœud, sans essence. Le texte précise que:

Le petit Lazare était sans limites, et il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux poutres, il était sans forme: il avait mille formes (OR 1031).

Sans forme, polyvalent, Lazare est dépourvu des caractéristiques comme l'âge, le corps, et le sexe. Lazare ne se laisse donc pas enfermer dans son sexe mâle et le sexe comme catégorie identitaire est refusé (C. Benoit 2008).

## 4 Conclusion

Mon ambition n'est pas de juger si le dépassement du système binaire des sexes que manifeste le personnage de Lazare, pourrait subvertir l'hétéronormativité de notre société actuelle. Il me paraît douteux qu'une œuvre littéraire ait une telle influence sur les institutions sociales. Un grand nombre d'études consacrées à ce genre de questions pourrait peut-être avoir pour effet de transformer nos modes de pensées. Je me contente de dire que la nouvelle de Yourcenar contient beaucoup d'éléments qui concourent à s'opposer à l'image de deux sexes opposés stables et cohérents. L'ambiguïté sexuelle est très marquée dans la nouvelle qui suggère que les frontières entre les sexes sont fluides. Quand on compare tout ce que je viens de montrer ci-dessus aux opinions prononcées par ou attribuées à d'autres personnages principaux de Yourcenar, il devient évident que la différence sexuelle, et surtout sa contestation, est un sujet important dans l'œuvre de Yourcenar. Alexis de Géra, le premier héros romanesque de Yourcenar, déclare dans *Alexis ou le Traité du vain combat*: «ce dont je différais le plus ce n'était pas des femmes» (OR 22). Le héros le plus célèbre, Hadrien des *Mémoires d'Hadrien*, explique: «un homme qui lit, ou qui pense, appartient à l'espèce et non au sexe» (OR 334). Dans *Un homme obscur*, le narrateur note à propos du père de Lazare, Nathanaël Adriansen, qu'il «ne se sentait pas particulièrement mâle en présence du doux peuple des femelles» (OR 1006).

Pour répondre à la question de mon titre, subversion ou tradition ?, je conclus que le travestissement de Lazare ne se réduit pas à la tradition anglaise de faire jouer les rôles de fille par les garçons.

## Bibliographie:

- Benoit, Claude (2008). «Quand «je» est un autre. À propos d'*Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar», *Relief* 2/2, 145–160. <<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/issue/view/8>> 12.1.2009.
- Bersani, Leo (1998). *Homos. Repenser l'identité*. Paris: Odile Jacob. [Traduction de l'anglais par Christian Marouby.]

- Bradford, Richard (éd.) (1996). *Introducing Literary Studies*. London/Edinburgh: Pearson Education.
- Butler, Judith (1999 [1990]). *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*. London: Routledge.
- Delcroix, Maurice (2006). «Lazare travesti», *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 27, 71–89.
- Deprez, Bérengère (2003). «L'enfant ressuscité: Lazare», in: *Marguerite Yourcenar et l'enfance. Actes du colloque international de Roubaix, Centre des Archives du Monde du Travail, 6-7 février 2003*, éd. Maryla Laurent, Rémy Poignault et Lydia Waleryszak. Tours: Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 105–117.
- Eribon, Didier (éd.) (2003). *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*. Paris: Larousse.
- Hawkes, Gail L. (1995). «Dressing-Up – cross-dressing and sexual dissonance», *Journal of Gender Studies* 4/3, 261–270.
- Hurtig, Marie-Claude, Kail Michèle et Hélène Rouch (2002 [1991]). *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*. Paris: CNRS Editions.
- Lloyd, Mona (1999). «Performativity, Parody, Politics», *Theory, Culture, Society* 16/2, 195–213.
- McVeagh, John (1996). «Poetry and Drama 1660-1780», in: *Introducing Literary Studies*, éd. Richard Bradford. London/Edinburgh: Pearson Education, 171–200.
- Merrick, Jeffrey et Bryant T. Ragan Jr. (éds.) (1996). *Homosexuality in Modern France*. Oxford: Oxford University Press.
- Monneyron, Frédéric (1994). *Landrogyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble: Ellug.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1991 [1990]). *The Epistemology of the Closet*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Spargo, Tamsin (1996). «Gender and literature: feminist criticism», in: *Introducing Literary Studies*, éd. Richard Bradford. London/Edinburgh: Pearson Education, 632–653.
- Tomiche, Anne et Pierre Zoberman (éds.) (2007). *Littérature et identités sexuelles*. Paris: Société Française de Littérature Générale et Comparée.
- Yourcenar, Marguerite (1982). *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard.
- Warner, Michael (éd.) (1993). *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Woolf, Virginia (1949 [1928]). *Orlando. A Biography*. London: Hogarth Press.



## Les dédicaces dans les thèses françaises des siècles passés

Juhani Härmä  
Université de Helsinki  
juhani.harma@helsinki.fi

Cet article fait suite à deux études (J. Härmä et E. Suomela-Härmä 2007; J. Härmä à paraître) qui examinaient les dédicaces rédigées en français dans les dissertations ou thèses finlandaises des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La particularité de ce corpus finlandais consiste dans le fait que ces dédicaces ont été écrites par des personnes dont la langue maternelle n'est pas le français, dans un pays où le français s'utilisait relativement peu, du moins à l'écrit<sup>1</sup>. Les dissertations universitaires étaient rédigées dans d'autres langues que le français, principalement en latin. Les dédicaces aussi étaient écrites généralement en latin ou en suédois<sup>2</sup>, le français venant en quatrième position, devancé par le grec. L'emploi du français dans les dédicaces n'avait donc en principe aucun rapport avec les dissertations elles-mêmes, ni avec la langue dans laquelle celles-ci étaient écrites. Cette utilisation du français dans les dédicaces s'explique bien entendu assez facilement par les raisons universellement connues, à savoir le statut du français en Europe depuis le XVII<sup>e</sup> siècle; tout au plus peut-on s'étonner que le français soit seulement en quatrième position à l'époque, mais le monde académique a ses propres lois, comme celle de la prépondérance du latin.

Le corpus étudié dans les deux études mentionnées ne contenait pas uni-

---

<sup>1</sup> Ces études mentionnées portant sur ces textes assez particuliers relèvent d'un projet qui viserait à étudier les textes écrits en français en Finlande durant les siècles passés. Il n'y a en fait pas grand-chose, contrairement à la situation en Suède par exemple, mais l'idée vaut cependant la peine d'être creusée.

<sup>2</sup> La Finlande a fait partie du royaume de Suède jusqu'en 1809.

quement des dédicaces, qui sont au nombre de 91, mais aussi ce qui a été désigné par le terme latin de *gratulatio*, terme pouvant être employé aussi par ex. en finnois, et qui a été remplacé en français, dans les études mentionnées ci-dessus, par (*texte d'*)*hommage*; leur nombre était de 117 dans ce corpus de 208 *paratextes* au total. Le terme de paratexte, provenant de Gérard Genette (1987), renvoie à des éléments qui figurent dans la zone entre le dedans, l'œuvre à proprement parler, et le dehors, le hors-texte; autrement dit, appartient aux paratextes tout ce qui est imprimé sur la couverture et la page de titre, la préface, la postface, etc. Il n'y a pas d'hommages ou de félicitations adressées à l'auteur de la dissertation dans le corpus que j'étudie ici, mais on pouvait les présenter oralement aux soutenances. De toute façon, ces textes d'hommage ou de «gratulation», si l'on veut, présentent aussi un intérêt certain pour une analyse culturelle et linguistique.

Étudier les dédicaces rédigées en français en France après l'étude de ce premier corpus peut donner l'impression, en quelque sorte, qu'on a commencé par le mauvais bout. En effet, il est légitime de supposer que les dédicaces françaises ont dû servir de modèle aux dédicaces rédigées dans cette langue dans d'autres pays, en l'occurrence la Suède (ou la Finlande); ce corpus de dédicaces finlandaises constitue en quelque sorte l'aval d'une étude de ce type, dont l'amont est donc représenté par les dédicaces publiées en français en France. Les choses ne sont cependant peut-être pas aussi simples que cela. De toute façon, le corpus finlandais se trouvait d'une manière assez évidente à notre disposition, même si le travail pratique fut en fin de compte laborieux. La collecte d'un corpus français, par contre, n'est pas un travail évident, et celle du corpus relativement limité que j'ai constitué pour cet article (et que je continue à rassembler) fut également une tâche assez exigeante. Comme point de départ à ce projet d'étudier les dédicaces françaises d'un point de vue diachronique, il y a aussi l'idée que les textes de non-fiction écrits en français ont été, en fin de compte, peu étudiés au moins sous un aspect diachronique, contrairement à ce qui est le cas dans le domaine de l'anglais – où il y a de grands projets visant à étudier par ex. les textes médicaux, les livres de cuisine, les lettres privées, les pamphlets politiques, les procès-verbaux, etc. Pour le français, beaucoup reste à faire sous cet angle.

Le corpus rassemblé pour cette étude consiste en quelque 65 dédicaces en prose, s'étalant sur un peu moins de deux cents ans. Les premières datent

de 1617, la dernière de 1809. Celles de 1617, au nombre de trois, sont les plus anciennes que j'aie recueillies (même si ce ne sont pas les plus anciennes dans l'absolu), et bien entendu les dédicaces continuent à être publiées au-delà de mon *terminus ad quem*. Cependant, elles se font en général très brèves, du type des dédicaces actuelles, c.-à-d. «à mes parents», «à ma chère épouse», «à mes amis», etc. Les dédicaces de ce type, très nombreuses, présentent évidemment moins d'intérêt, et en les incluant toutes, on augmenterait le corpus d'une manière un peu artificielle. C'est pourquoi j'ai donc pris, dans ce contexte, le début du XIX<sup>e</sup> siècle comme *terminus ad quem*. Ce sont les dédicaces du XVII<sup>e</sup> siècle qui sont les plus longues et les plus intéressantes, et il faudrait en augmenter ultérieurement le nombre, qui est actuellement d'une vingtaine.

Les dédicaces de mon corpus proviennent de thèses de chirurgie ou de médecine, ces deux disciplines étant considérées, dans le temps, comme distinctes (v. paragraphe suivant). En plus de ces 65 dédicaces en prose, j'en ai une quarantaine en vers; les sonnets et les sizains sont courants au XVII<sup>e</sup> siècle, mais je les laisserai de côté ici. Les dédicaces en vers sont en fait très différentes de celles en prose, et on en trouve normalement plusieurs (de trois à cinq) par thèse, adressées à plusieurs personnes différentes, tandis qu'il n'y a généralement qu'une dédicace en prose dans une thèse du XVII<sup>e</sup> siècle. J'ai en outre recueilli une bonne quinzaine de dédicaces non-universitaires de la même période, grosso modo du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de dédicaces publiées dans différents ouvrages qu'on peut appeler des traités ou des essais, qui ne sont pas forcément issus d'un milieu universitaire.

En ce qui concerne l'arrière-plan historique et académique de ces dédicaces, l'usage d'imprimer les thèses remonte à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle; au début du XVII<sup>e</sup>, l'impression en est obligatoire dans presque toutes les facultés (v. V. Meyer 1993; 2002). La première thèse de médecine portant une dédicace date de 1594, et celles-ci se généralisent dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, donc à l'époque de mes premiers exemples. Aussi bien les thèses que les dédicaces étaient généralement rédigées en latin (outre V. Meyer, v. aussi A. Delage 1913). Il semble que ce soient les thèses de chirurgie qui ont pu, dès le début, être rédigées en français, et dans ce cas-là, la ou les dédicace(s) étai(en)t aussi en français; si la thèse était en latin, il n'y avait souvent pas

de dédicace, ou celle-ci était aussi en latin. D'une manière générale, les dédicaces offertes à une femme étaient en français (V. Meyer 2002: 27). Il faut se rappeler que ce qui était appelé une «thèse» dans le temps ne correspond pas à notre idée actuelle d'une thèse universitaire. Comme ce sera le cas également par ex. dans le royaume de Suède, il peut s'agir de différents types d'écrits académiques, souvent très courts; il y a des «thèses» de baccalauréat, de licence et de doctorat.

Les dédicaces sont donc des textes liminaires, se trouvant toujours au début de l'ouvrage (contrairement aux hommages, qui figuraient soit au début, soit en fin de volume). Les thèses de chirurgie consistaient souvent en une brève série de postulats ou de propositions dont la longueur pouvait se limiter à une page imprimée actuelle, mais il y avait aussi des thèses correspondant à quelques dizaines de pages; au début, leur mise en page différait de nos thèses imprimées. Je me concentrerai ici sur les thèses du XVII<sup>e</sup> siècle, période qui me paraît la plus intéressante pour l'étude des dédicaces – dont la longueur pouvait d'ailleurs égaler, et même dépasser celle du texte même de la thèse!

Les dédicaces peuvent être adressées à une ou à plusieurs personnes, soit sous forme de paratextes distincts et séparés, soit regroupées dans un même paratexte, qui s'adresse alors à la fois à plus d'un destinataire (sur les dédicaces en général, v. L. Bousquet-Verbeke 2004, ainsi que M. Laffranque 1984). La dédicace était en principe rédigée par l'auteur de la thèse, c'est-à-dire le candidat ou le répondant. Dans la pratique, l'auteur de la thèse était assez souvent le professeur, à savoir le directeur de thèse et aussi le président de la séance de soutenance; cette coutume a été longtemps en vigueur aussi bien en France qu'ailleurs. En principe, une dédicace est par définition un texte *homographe*, selon la terminologie de Genette; c.-à-d. un texte écrit par l'auteur de la thèse lui-même (contrairement aux hommages, qui sont des textes *allographes*). Ce qui complique les choses ici, c'est que, selon Véronique Meyer (2002: 36), parfois le professeur, auteur «anonyme» de la thèse, était également l'auteur de la dédicace signée par le candidat son élève. Le destinataire de la dédicace était souvent une personnalité importante, mais pouvait aussi être un membre de la famille; en premier lieu le père, la mère,

l'oncle ou le frère du candidat<sup>3</sup>.

En ce qui concerne les personnalités, il n'apparaît pas dans toutes les thèses qui est le destinataire; cette information a pu être omise pour diverses raisons, l'identité du dédicataire étant bien connue de tous à l'époque, grâce aux indices se trouvant dans la dédicace et la présence habituelle du dédicataire à la soutenance<sup>4</sup>. Les destinataires étaient souvent des militaires (ce qui est d'ailleurs curieusement le cas aussi pour les thèses finlandaises), des nobles proches du roi, de hauts fonctionnaires et des collègues (dans le cas des thèses de chirurgie, les collègues pouvaient au début être aussi bien des professeurs de faculté que des barbiers, puisque le métier de chirurgien pouvait se conjuguer avec celui de barbier). Il est évident qu'avec le passage du temps, les proches du souverain et les gens de la cour diminuent en nombre dans les dédicaces, pour disparaître entièrement, alors que le nombre des parents, par contre, augmente considérablement au cours du temps.

Comme l'écrit Véronique Meyer, «les dédicaces étaient rarement désintéressées. Le candidat, [c.-à-d. la personne qui présente la thèse] aussi bien que le collègue [la faculté] en espéraient quelque heureuse retombée. Les [personnes] ainsi honorées se montraient rarement indifférentes» (1993: 70). Ces remarques valent pour les thèses dédiées à des notables autres que les membres de la famille (ces deux rôles pouvant parfois se conjuguer). Le rôle d'une dédicace peut donc avoir quelque chose de très ambivalent; marque certaine d'affection à l'égard des proches, ce qui se voit aussi dans le texte, mais également marque de reconnaissance, ou bien tentative de tirer un profit concret de la générosité de connaissances ou de relations importantes<sup>5</sup>. Cela se voit aussi dans le ton, le vocabulaire, les tours rhétoriques des thèses

---

<sup>3</sup> On trouve bien entendu, traditionnellement, des dédicaces au début d'œuvres littéraires; on se rappelle les épîtres dédicatoires de Molière aux proches de Louis XIV, pour ne citer qu'un exemple entre plusieurs.

<sup>4</sup> Dans plusieurs thèses que j'ai consultées à la Bibliothèque nationale de France, le haut de la dédicace, voire la dédicace en entier, a été découpé.

<sup>5</sup> La marque de reconnaissance pouvait cependant être par ex. un banquet, et pas nécessairement une rémunération pécuniaire.

plus anciennes en particulier, témoin les exemples 1 et 2 ci-dessous<sup>6</sup>.

D'un point de vue interactionnel et énonciatif, une dédicace met en jeu au moins deux personnes, le dédicateur (l'auteur, qui est toujours une seule personne) et le ou les dédicataires, qui peuvent être plusieurs personnes. Or, comme je viens de le mentionner, le signataire de la dédicace n'en était pas toujours l'auteur; le directeur de thèse pouvait donc s'adresser à lui-même une dédicace sous le nom du candidat soutenant la thèse (mais la dédicace pouvait aussi bien sûr être adressée à un notable mécène). Il apparaît donc des rapports *polyphoniques* tout à fait particuliers dans ces textes. Dans la mesure où le texte est basé sur des poncifs qui se répètent d'un texte à l'autre, on peut également parler de plusieurs voix. Il y a de toute façon plus d'un lectorat visé; si on ne peut pas toujours parler d'une polyphonie au niveau de l'énonciation, c'est alors dans la réception du message que cela se manifeste.

Je reproduis ici entièrement trois dédicaces, deux du XVII<sup>e</sup> siècle (ex. 1 et 2), et une de 1803 (ex. 3). (Voir en annexe une reproduction d'une troisième thèse du XVII<sup>e</sup> siècle.)

1. Jean de Laval: En la teste faut il user de repercussifs? Paris 1622.

A MESSIRE NICOLAS DE BAILLEVL, CONSEILLER DV ROY, EN SES CONSEILS DESTAT ET PRIVÉ, SIEVR DE VALTOT SVR la Mer, & de Choisy sur Seine, Lieutenant Ciuil, de la Preuosté & Viconté de Paris &c.

MONSIEVR, Encor que la temerité soit un vice du tout blasmable, & que l'Ame ne se peut dire candide qui est tachée de ceste noirceur, si est-ce, que selon les occurrences, on peut pallier sa difformité, & la faire paroistre soubz un habit vertueux: Comme disoit l'ancien Thucydides, qu'aux seditions elle estoit estimée vaillance. De mesmes, bien que ie sçache, que l'approche que ie fais indiscrettement de vostre grandeur, soit vn fait d'icelle temerité, si est-ce que mon intention doit luy seruir d'excuse, & au lieu de son infamie, luy faire porter le lustre & le tiltre de zele & de deuotion. Les innumerables vertus & perfections qui vous accompagnent, ce sont les pierres aymantines qui attirent nos Cœurs à l'admiration d'icelles, & forcent vn chacun de dresser toutes les pointes de leurs vœux, pour vous

<sup>6</sup> Je reproduis les dédicaces telles quelles, à l'exception des espaces ou du manque d'espace autour des signes de ponctuation; c.-à-d. qu'il peut y avoir un espace entre un mot et une virgule, ou bien par contre aucun espace autour d'une virgule. Les fautes assez nombreuses, dues soit à l'auteur, soit au typographe, ne sont pas corrigées.

rendre l'honneur qui vous est deu. C'est donc, par ces amoureux attraictz, que ie suis contraint de venir à ceste commune contribution & sacrifier à l'Autel de vos merites ceste chetiue offrande: Offrande à la verité, si petite qu'elle ne peur estre apperçuee (comme vn Atome) qu'aux splendides rayons de vostre debonnairté; I'y suis encore semond, par les eminentz degrez d'honneur que vous possédez heureusement en la chose publique, aparoissant comme vn Soleil dans le Lambris Celeste, ou vous faicte briller les esclatz de l'Alme Themis. Mais speciallement y suis ie incité par l'amour que vous portez naturellement à la science de Chirurgie: C'est donc, ce qui ma esguillonné le courage, de vous presenter ceste petite fleur de mes estudes, estimant que vous ne l'aurez desagreceable puis que vous vous plaisez au partere sacré, dans lequel elle a esté cueillie. Acceptez la donc, Monsieur, puis qu'elle part d'vn cœur humble & deuot, qui ne respire qu'à vous rendre l'hommage, de ce peu dont le Ciel la doué, & l'obligation m'en demeurera perpetuelle, de me qualifier iusques au tombeau.

MONSIEVR, Vostre tres-humble & tres-affectionné seruiteur, IEAN DE LAVAL

2. Eloy Chenault: *Empyicis* faut-il faire la section ? Paris 1618.

A TRES ILLVSTRE ET PVISSANT SEIGNEVR MESIRE GVILLAVME DV VAIR CHEVALIER GARDE DES SEAVX DE FRANCE SEIGNEUR CHASTELLINDE VILLE-NEVFVE LE ROY. &c.

MONSEIGNEUR, La recherche du philosophe Diogenes fut aussi sententieuse que gentille, & estimee par les Atheniens de ce qu'en plein iour dans la ville populeuse d'Athenes avec une lanterne il cherchoit, disoit-il, un homme en plein marché, & comme on luy en presentoit, il disoit que ce n'estoient point des hommes, voulant exprimer par cela qu'il n'en troueroit aucun qui eust les conditions requises pour estre dit veritablement homme. Ainsi la recherche que fit la Majesté de nostre Roy, a esté admirable & proffitable, veu que dans sa fameuse ville de Paris autant renommee que fut jadis Athenes, & dedans son Royaume plus florissant que ne fut iamais les Grecs, il n'a quasi sçeu trouuer un homme tel que son iugement reconnoisse estre necessaire, pour la cognoissance de ses affaires, pour l'administration & fermeté d'icelle, & parmy tant de millions d'hommes regis soubz sa puissance Royale, en fin il vous à trouué Monseigneur tres propre à ce subject, vous donnant le principal gouuernail & tymon de sa iustice, tellement que de vostre grand sçauuoir, iugement pieté, & zele que vous

portez à son seruice, toute la France en ressent un heureux succez, dont la posterité benira à iamais vos biens faits, & vostre renommee en vollera iusques à l'éternité, obligeant tout le general de la France de vous porter honneur & chanter vos louanges. Or pour contribuer à ce saint deuoir, ie chetif vostre petit subject & seruiteur, viens vous faire hommage de ce premier fruct de mes labeurs, non que ce soit chose digne de vous: mais pour tesmoignage de mon deuoir & arres de mon tres-humble seruice, quittez donc si vous plaist pour quelque minutte d'heure les affaires serieuses qui occupent vostre bel esprit, pour regarder l'humble offrande d'un cœur qui se vouë & consacre du tout à vostre seruice, à fin que l'acceptant vous augmentiez l'obligation perpetuelle que j'ay de prier Dien pour la prosperité, & santé de vostre grandeur, & de demeurer d'icelle.

MONSEIGNEUR. Vostre tres-humble subiect, & seruiteur, ELOY CHE-  
NAULT.

Je ne peux m'étendre sur la typographie des dédicaces, même si celle-ci joue un rôle important au moins d'un point de vue culturel et philologique. Il y a, dans la présentation des dédicaces, une certaine iconicité représentant les relations de l'auteur présumé et son destinataire, et ce rapport iconique apparaît, non seulement de manière verbale, mais aussi dans la typographie et la mise en page. Le nom et les titres du destinataire sont présentés en lettres majuscules, dont la taille et la police peuvent varier d'une ligne à l'autre; la taille la plus grande est réservée en général au nom. Il y a souvent un espace important entre cet *envoi*, si l'on peut dire, et le texte de la dédicace, qui commence par une interpellation du type *Monsieur, Monseigneur, Madame*, etc., toujours écrite en majuscules. Cette interpellation se répète dans le texte, en général en majuscules<sup>7</sup>. Le texte se termine par une salutation du type de celles qu'on trouve dans les lettres (v. les exemples ci-dessus), avec la répétition du terme d'interpellation (*Monsieur*, etc.), suivi d'une signature dont la forme reste extrêmement stéréotypée pendant assez longtemps (en général «votre très humble et très obéissant serviteur», avec quelques variantes). Ces formules terminales sont présentées en lettres de petite taille, les différentes lignes étant parfois séparées par des espaces importants (surtout à partir de la Révolution), toujours pour marquer les relations entre les personnes en présence dans cette *scène d'énonciation*, ou cette *scénographie*, selon la ter-

<sup>7</sup> L'emploi des majuscules est courant comme procédé de mise en relief, v. les exemples.



minologie de D. Maingueneau (2005; 2007). Aussi bien les caractères que les espaces soulignent donc la déférence verbale qui apparaît dans le texte.

De toute façon, les dédicaces commencent par une interpellation du ou des destinataires, et se terminent par une signature, comme dans les ex. 1 et 2. Ces éléments sont graphiquement détachés du reste du texte, qui constitue souvent un ensemble non divisé en paragraphes, tout en présentant des divisions internes. Les dédicaces de mon corpus ne semblent pas présenter une structure absolument fixe, ou, du moins, il n'y a pas de structure dominante<sup>8</sup>. La longueur des dédicaces du XVII<sup>e</sup> siècle est souvent de 300–400 mots et de plus de 2000 caractères. La dédicace s'ouvre parfois par (1) une sorte de brève introduction «philosophique», dissertant par ex. sur la nature humaine, la religion, la vertu, etc. Cette introduction constitue un éloge indirect des qualités du dédicataire; v. les exemples ci-dessus. De toute façon, avec ou sans introduction, la partie la plus importante consiste en (2) un éloge du / de la destinataire. L'auteur (préssumé) de la dédicace loue donc les mérites et le rôle important du destinataire, et déprécie les siens, tout en (3) demandant au destinataire d'accepter sa modeste thèse, ou en s'excusant d'avoir la hardiesse de la lui présenter. Il existe plusieurs formules de requête polie à cet effet, par ex.: «Agréez donc, Monsieur, ce témoignage de mon très-humble service»; «Je vous supplie recevoir (*sic*) ses lignes» ; «ie vous supplierai les [ces fleurs de chirurgie] recevoir (*sic*)»; «Acceptez-la [cette petite fleur] donc, Monsieur» (cf. ex. 1). En plus de l'éloge des mérites du dédicataire, l'auteur minimise ses mérites personnels ainsi que ceux de son «essai académique», et se juge indigne des privilèges qui lui ont été ou lui seront peut-être accordés.

Malgré les distances posées d'emblée entre le destinataire et le candidat, et malgré cette rhétorique présente dans pratiquement toutes les dédicaces, on a parfois l'impression que l'auteur est en fin de compte assez conscient de la réussite de son travail, et n'est pas mécontent de l'offrir à son mécène. On se demande si dans ce cas-là, ce n'est pas le professeur qui serait l'auteur de la dédicace. Parfois, comme c'est le cas dans l'ex. 1, après «l'offrande» ou la requête on trouve (4) un nouvel éloge du destinataire, comme dans l'exemple 1, suivi (5) d'une nouvelle demande d'acceptation de la thèse. Ainsi, les dé-

<sup>8</sup> Curieusement, les dédicaces finlandaises en français semblent représenter des structures plus canoniques, plus figées.

dicaces les plus anciennes sont-elles pratiquement constituées de trois à cinq éléments.

Ce qui est typique au moins des thèses plus anciennes, celles du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est qu'elles font appel à un stock de figures de style et aussi à la mythologie ou à l'histoire de l'Antiquité. Les figures de style sont principalement des métaphores qui relèvent du domaine de la botanique ou de l'astronomie: l'auteur parle des «fruits de ses labeurs» ou des «fruits de ses études» (cette métaphore revient constamment), des «primices» [prémices, primeurs] ou de «cette petite fleur de [ses] études», d' «un petit jardin cultivé par un habile jardinier», des «fleurs les plus odoriférantes des parterres de la Chirurgie», des «plus rares et exquises fleurs de chirurgie», etc. Sinon, il évoque souvent le ciel, le soleil, les astres, ainsi que des personnages comme Aristote, Euripide, Thucydide (v. ex. 1), Diogène (v. ex. 2), Philippe de Macédoine, Memnon, etc. En ce qui concerne cette rhétorique typique du XVII<sup>e</sup> siècle, il y aura une rupture assez nette lors de la Révolution.

La période de la Révolution constitue en effet une sorte de ligne de démarcation; la rhétorique du XVII<sup>e</sup> siècle réapparaît toujours au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais déjà beaucoup plus rarement, et ce sont les dédicaces modernes du type «à ma chère épouse» qui commencent à prévaloir à cette époque-là. L'exemple 3, datant de 1803, est beaucoup plus sobre que les deux exemples du XVII<sup>e</sup> siècle; on y trouve un éloge assez simple du destinataire, ainsi qu'une requête, employant cependant toujours la formule respectueuse «J'ose vous supplier». On remarquera aussi la métaphore «le fruit de mes observations médicales». L'introduction ici consiste à rappeler les circonstances qui ont conduit l'auteur à témoigner sa gratitude au destinataire. Ce type d'introduction se retrouve aussi dans les dédicaces plus anciennes (et très souvent dans les thèses finlandaises).

3. L. G. Marquis: Considérations médico-chirurgicales Sur les Maladies qui ont régné pendant et après le siège de Toulon (...) Paris an XI.

Au sénateur Joseph Bonaparte,  
Grand officier de la Légion d'honneur.  
Citoyen Sénateur,

Lorsqu'au siège de Toulon, je fus chargé, sous vos ordres, de diriger le service de santé, vous daignâtes soutenir mon zèle par vos encouragements et votre bienveillance particulière.

A qui pourrai-je mieux dédier aujourd'hui le fruit de mes observations médicales durant cette époque mémorables, où votre AUGUSTE FRÈRE fit ses premières armes et déploya cette activité, ce génie, ce talent qui garantirent dès lors l'éclat futur d'un nom qui a rempli le monde.

J'ose vous supplier CITOYEN SÉNATEUR, de vouloir bien en agréer l'hommage, votre approbation sera le plus sûr garant des succès que j'ambitionne, en même temps quelle sera la plus douce récompense de mes efforts.

J'ai l'honneur de vous saluer avec le plus profond respect,  
MARQUIS.

Les dédicaces sont souvent des chassés-croisés de pronoms de la 1<sup>ère</sup> personne du singulier et de la 2<sup>ème</sup> personne du pluriel. Tout en soulignant la distance qui sépare les deux parties de la scène d'énonciation, l'auteur fait cependant souvent des rapprochements entre son histoire familiale et celle du destinataire. Il s'établit donc un jeu subtil dans l'interpellation de l'autre et la présentation de soi-même, qui doit respecter certaines limites à ne pas transgresser. Des remerciements apparaissent parfois dans le texte, mais souvent l'auteur attend les fruits de la munificence du destinataire, qui sont supposés lui être accordés seulement après la soutenance. Le texte est bien entendu imprimé avant la soutenance, et les auteurs n'ont pas encore profité, à ce moment-là, de la générosité de leurs futurs mécènes (contrairement d'ailleurs à leurs confrères finlandais, qui remercient souvent leurs bienfaiteurs de leur générosité dès avant la soutenance). Ces textes soulèvent bien entendu aussi la question des rapports entre privé et public; les dédicaces donnent souvent l'impression d'un texte semi-confidentiel, mais comme elles sont imprimées, elles sont accessibles à un lectorat plus étendu. Il est évident qu'une thèse de chirurgie ne sera pas lue par un grand nombre de personnes, mais la vanité du destinataire – ainsi d'ailleurs que celle de l'auteur – peut être flattée par la conscience du fait que les éloges destinés au mécène sont rendus publics, ou immortalisés, dans un ouvrage imprimé.

Je me suis contenté ici de dégager quelques points de repère; plusieurs questions resteront à creuser dans des études ultérieures. Il faudrait se livrer d'abord à une étude systématique et détaillée des dédicaces en prose du XVII<sup>e</sup> siècle et les comparer avec les dédicaces en vers, assez différentes de celles en prose, comme je l'ai constaté. Une mise en parallèle avec les dédicaces des autres traités que les thèses à proprement parler devrait également

être faite. Enfin le développement diachronique des dédicaces présente aussi un intérêt certain.

## Bibliographie

- Bousquet-Verbeke, Lysiane (2004). *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*. Paris: L'Harmattan.
- Delage, Anna (1913). *Histoire de la thèse de doctorat en médecine d'après les thèses soutenues devant la Faculté de Médecine de Paris*. Paris: Librairie Ollier-Henry.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Härmä, Juhani et Suomela-Härmä, Elina (2007). «*Daignez agréer ce foible hommage... Dedicaces et hommages dans les dissertations de l'Université royale de Turku*», in: *L'art de la philologie. Mélanges en l'honneur de Leena Löfstedt*, eds. Juhani Härmä, Elina Suomela-Härmä et Olli Välikangas. Helsinki: Société Néophilologique, 101–129.
- Härmä, Juhani à paraître. «*Paratextes français dans les dissertations finlandaises des siècles passés : aspects textuels et énonciatifs*», in: *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès international de linguistique et de philologie romanes*. Innsbruck.
- Laffranque, Marie (1984). «*La dédicace, genre littéraire bref*», *Études hispaniques* 6, 93–97.
- Mangueneau, Dominique (2005 [1986]). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Mangueneau, Dominique (2007 [1998]). *Analyser les textes de communication*. Paris: Armand Colin.
- Meyer, Véronique (1993). «*Éléments pour une histoire de la thèse*», *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne* 12, 43–111.
- Meyer, Véronique (2002). *L'illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Paris Musées.



# El cambio de código en *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros

## Consideraciones sociolingüísticas y pragmáticas

Päivi Ibl  
Universidad de Helsinki  
paivi.ibl@helsinki.fi

### 1 Introducción

En este artículo<sup>1</sup> se analiza la variedad de cambio de código inglés-español utilizada por la autora chicana, Sandra Cisneros (1954–), en su novela célebre *The House on Mango Street* (1984). Tras un acercamiento breve al concepto de *code-switching*, se fija en su importancia en la literatura chicana como reflejo directo del bilingüismo y del biculturalismo del pueblo chicano. Debido a que nuestra atención se centra en la alternancia de códigos como un comportamiento constante de la lengua de los chicanos tanto en su vida diaria como en su producción literaria, abordaremos el estudio partiendo de los fenómenos y procesos generales que las producen para llegar posteriormente al análisis concreto en la novela estudiada. Destaca la presencia de términos españoles, en muchos casos, sin traducción. Estos términos están altamente ligados a la cultura mexicana-americana, y su significado o es generalmente conocido o puede deducirse a través de contexto. Aun siguiendo fielmente la norma gramatical inglesa, Cisneros salpica el texto con español, poniendo de manifiesto tanto el trasfondo histórico-cultural de los chicanos como sus particularidades lingüísticas así como el carácter reivindicativo de la literatura chicana bilingüe.

---

<sup>1</sup> Agradezco a José Santisteban Fernández y a Jukka Havu sus comentarios y su ayuda en la corrección lingüística.

## 2 El cambio de código como un fenómeno universal

Well, what I try to do is to use all the words around me that I have available, and if I have twice as many, then I use as many as I can<sup>2</sup>.  
– Sandra Cisneros –

El prolongado contacto entre dos (o más) lenguas induce a diferentes tipos de cambios lingüísticos como el *cambio de código* (de aquí en adelante CC) o *alternancia de códigos*<sup>3</sup>. Es uno de los fenómenos más frecuentes en las comunidades bilingües y refiere al uso alterno de dos (o más) lenguas en un acto discursivo, sea hablado o escrito. Los (dos o más) idiomas utilizados en el habla o en la escritura pueden ser idiomas completamente diferentes pero tanto el cambio de un dialecto a otro como el cambio del registro son igualmente considerados instancias de alternancia de códigos (C. Jonsson 2005: 103–108; L. Callahan 2004: 5; K. Woolard 2004: 73–74; A. Giacalone Ramat 1995; C. Myers-Scotton 1993: 1–2). Siendo el cambio de código (en la mayoría de los casos) una integración de dos sistemas culturales resulta gobernado por motivos funcionales y pragmáticos. La cita de Sandra Cisneros encima refleja la fecundidad de este espacio narrativo de las/los chicanas/os: los escritores bilingües tienen al lado de las variedades estilísticas la posibilidad de traducir y reinterpretar así como mezclar sus dos idiomas de una manera constante y coherente. Los estudios recientes demuestran indicativamente que el cambio de código literario sigue en grandes líneas las mismas normas que el CC oral (L. Callahan 2001) aún siendo el CC literario menos unilineal por tener siempre dos dimensiones: la oposición entre el diálogo y la narración (L. Callahan 2004: 41).

<sup>2</sup> Entrevista de Sandra Cisneros, llevada a cabo por P. Godayol Nogué (1996: 65) en Chicago el 12 de Diciembre de 1995.

<sup>3</sup> Los estudiosos del fenómeno de emplear dos idiomas en un mismo acto comunicativo han a lo largo de las décadas introducido diferentes términos para describir a esta interesante fusión de lenguas. Los términos utilizados en presente artículo serán el *cambio de código*, en ocasiones abreviado CC, y la *alternancia de códigos*, que se emplean de manera sinónima. Apoderándonos de los términos más genéricos procuramos evitar el debate terminológico. Para adentrarse en la problemática de las diferentes definiciones del CC, véase p.ej. L. Flores Ohlson 2007: 27–31.



## 2.1 Las tres direcciones principales en el estudio del cambio de código

El campo de estudio de lenguas en contacto ha tenido tres direcciones principales: gramatical, sociolingüística y pragmática. La dirección pionera gramatical, desarrollada por S. Poplack (1980), se enfoca por una parte en las manifestaciones del cambio de código y, por la otra, en las restricciones morfosintácticas que limitan la elección del código dado. La corriente sociolingüística se desarrolló por J.J. Gumperz (1982) y su objetivo era la definición de las condiciones sociales que (potencialmente) desencadenan el uso de CC. A continuación el estudio de CC desde el punto de vista pragmática se vio iniciado por P. Auer. En principio estos métodos se aplicaron separadamente para el estudio del discurso oral. Como estos tres aspectos coinciden en parte, es normal que entre los estudiosos de CC existe un consenso sobre la complementariedad de cada corriente. Esto se manifiesta en conceptos como *Matrix Language Frame (MLF)*, creada por C. Myers-Scotton (1993), desarrollado originalmente para el análisis de CC en discurso oral. El *modelo de marcadez* (traducción sugerida por Flores Ohlson 2007: 91) va más allá de las teorías unidimensionales anteriores e integra tanto las funciones gramaticales, discursivas como pragmáticas del CC. El análisis de las motivaciones socio-psicológicas como gramaticales en la elección del código en un discurso bilingüe permite una comprensión global de las motivaciones, tanto comunales como individuales, para el uso del CC (L. Flores-Ohlson 2007: 89–99). Tal y como indica la tesis doctoral pionera de Laura Callahan (2001), el enfoque holístico de C. Myers-Scotton sirve sumamente bien también para el análisis de un discurso textual o literario. La conclusión de L. Callahan (2004: 2) es que “[...] MLF model provides the vehicle to show that written codeswitching is not just a literary device” sino que tiene funciones parecidas al discurso oral.

Estando un texto literario en forma fija, libre de factores situacionales y excluyendo campos lingüísticos como la fonología, ofrece un marco indicativo sobre los límites lingüísticos de un grupo minoritario en una sociedad, al menos oficialmente, monolingüe. De esta manera los representantes públicos de ‘la lengua secundaria’ libran una ‘conquista lingüística gradual’ con respecto al idioma dominante formando un grupo lingüístico-social fuera de la norma y creando una nueva variedad lingüística. Así pues, en



este caso (y en tantos otros) el idioma secundario y minoritario es la fuente y el origen del fenómeno de la alternancia de códigos (lenguas).

Por cierto, el estudio del CC es cada vez más interdisciplinario y en los años recientes se han integrado ciencias como la psicolingüística, neurolingüística, psicología y antropología en su campo de estudio. El objetivo principal del CC interdisciplinario es entender el conjunto de las motivaciones por un constante comportamiento lingüístico bilingüe, tanto en el habla como en la expresión literaria. Hasta hace poco el interés de los estudiosos del cambio de código se ha hallado principalmente en el estudio de las manifestaciones del discurso hablado. No obstante, últimamente el análisis de textos (literarios) de todo tipo está ganando terreno entre los lingüistas, sociolingüistas, psicolingüistas e incluso entre los estudiosos de la antropología lingüística (p.ej. E. Rudin 1996; L. Callahan 2001, 2004; K. Woolard 2004; C. Jonsson 2005; L. Flores Ohlson 2007).

### 3 El carácter bilingüe de la literatura chicana

En el área que hoy en día es Estados Unidos, el poliglotismo literario inglés-español se remonta una época bastante temprana (G. Pérez Firmat 2003: 9–10). Al liberarse México del poder de los conquistadores españoles (1821), pronto fue conquistado, tanto política como lingüísticamente, por los Estados Unidos en la Guerra mexicana-americana (1848)<sup>4</sup>. La población de las áreas conquistadas hispanohablantes mantenía vivo el idioma español y esta actitud conservadora se reforzó por la constante ola de inmigración posterior del país vecino, México<sup>5</sup>. El flujo migratorio del sur al norte sigue hasta hoy, lo que, al menos parcialmente, explica el deseo de los chicanos de mantener vivas sus tradiciones, el idioma español con el resto de los elementos culturales. Por lo que se ve, el conflictivo y largo proceso histórico entre lo hispano y lo anglosajón no está por terminar en los Estados Unidos.

<sup>4</sup> Sobre la historia de resistencia para mantener la lengua española en la producción literaria de los chicanos, véase la introducción concisa de Coonrod Martínez (2007).

<sup>5</sup> Dentro de las minorías hispanohablantes el fenómeno lingüístico de CC no es exclusiva de los chicanos sino se extiende a otros grupos hispanos, tales como los cubanos y los puertorriqueños.

No hay mal que por bien no venga : el constante y prolongado contacto y la insistencia en el mantenimiento del español hace, según E. Rudin (1996: 15), que la literatura chicana sea “ the most fruitful area for the study of bilingual literary techniques in our century “. El argumento de Rudin no nos carece de fundamento. Siendo el inglés, hoy por hoy, la *lingua franca* mundial y el idioma (preferiblemente) exclusivo estadounidense, tanto en el habla como en la escritura, el uso del español cuestiona esta exclusividad lingüística-nacionalista con criterios tanto históricos como actuales. Para G. Pérez Firmat (2003: 8), la elección del inglés como medio lingüístico por parte de los autores chicanos provoca un interés particular por reflejar ésta un bilingüismo latente que se manifiesta de maneras más profundas y complejas que un mero intercambio de idiomas o el cambio de código (véase también L. Callahan 2004, capítulo 6). De ahí que él sostenga un enfoque sociolingüístico y pragmático en el estudio del bilingüismo literario de los chicanos.

### 3.1 El cambio de código en la literatura chicana

La literatura chicana surgió en la ola de las protestas sociales estadounidenses en los años 60, es producida por los miembros de una minoría étnica estadounidense y ha tenido desde su comienzo una fuerte motivación social y el consiguiente carácter emancipador. Una de las armas centrales en el discurso literario de los chicanos desde su comienzo ha sido la alternancia de códigos. La investigadora canadiense, M. Heller (1995), sostiene, que los del grupo subordinado, no teniendo acceso a los recursos materiales de bienestar económico, recurren a sus recursos lingüísticos utilizándolos para fines políticos. Según A. Giacalone Ramat (1995: 46), esta motivación social subyace a la estructura morfo-sintáctica, por lo que tiene prioridad en el estudio de alternancia de códigos:

In the search for general principles underlying CS, one should keep in mind that the sociolinguistic approach has a kind of priority over the grammatical or structural approach in CS studies, since the choice and the alternation between different languages or varieties is triggered by social or psychological factors rather than by internal linguistic factors of the languages involved.

Por cierto, la población *latinounidense* bilingüe recurre al uso de dos idio-

mas tanto en su comunicación diaria como en su expresión literaria artística – aunque éstas no sean comparables entre sí – variando el grado de bilingüismo mucho, tanto en la expresión oral como en la literatura<sup>6</sup>. Aunque los chicanos hubiesen perdido el nexo al idioma español como lengua materna (o paterna), en lo que se relaciona con la tradición y la familia, siguen guardando un intenso vínculo a la cultura mexicana en sí. Sobre todo en relación a las palabras esenciales en la cultura mexicana, que o no tienen correspondencias en inglés o que son palabras conectadas a una emoción específica, la problemática bilingüe – que G. Pérez Firmat (2003: 4) denomina ‘enlaces de lengua’ (*tongue ties*) – surge a la superficie. El chicano es reticente a desprenderse de estas voces culturalmente tan significantes, porque obrando así no solo perdería esta conjunción emotiva sino también la posibilidad de expresarse con mayor exactitud posible. Esta actitud conservadora lingüística-social de los chicanos, hispanos y latinos ha sido considerada por el grupo dominante, a partir de los años 70 cuando se hizo notable, como ignorancia, falta de competencia lingüística e incluso como un acto anti-asimilista. A pesar de esta crítica, los interlocutores y autores bilingües siguen valiéndose del CC por ser este fenómeno lingüístico entre ellos una forma lingüística ya establecida y aceptada, y además un reflejo directo y natural de su *modus vivendi bilingüe*, de su identidad étnica y pensamiento determinados.

Aunque las novelas chicanas escritas en inglés, no parecen contener un fuerte influjo español, las apariencias engañan:

they may not make extensive use of intensive code switching, but [...] they employ stylistic devices which reflect or highlight the non-English or bilingual background of their setting (C. Jonsson 2005: 97).

En *The House on Mango Street* ya el mero hecho de que la protagonista viva en la calle *Mango* y se llame *Esperanza* indica claramente que a pesar de escribir en inglés, la autora se nutre del elemento hispano en su creación artística.

Según uno de los pioneros sobre el estudio de cambio de código, J.J. Gumperz (1982: 66), los miembros de un grupo minoritario establecen de esta manera un ‘*we code*’ en contraste con el modo lingüístico dominante, el lla-

<sup>6</sup> Véase el análisis de L. Callahan sobre las restricciones y diferencias entre el discurso escrito y oral (2004: 99–120).

mado ‘*they code*’ (véase también S. Gal 1988). Divergiendo lingüísticamente del grupo mayoritario y hablando de ellos mismos en la primera persona de plural, señalan macrosocialmente su identidad colectiva y la contrastan en cuanto a ‘ellos’, los del grupo dominante (K. Woolard 2004: 77). De este modo paradójico los chicanos reclaman el derecho a su identidad bicultural con el código de los dominantes: “U.S. Latino writers habitually pledge allegiance to a mother tongue that [...] they no longer possess. Swearing loyalty to Spanish in English [...]” (G. Pérez Firmat 2003: 4). Esta solidaridad a la lengua española cobra doble fuerza en el discurso por diluir la frontera nacionalista entre los Estados Unidos y México. Este tipo de uso escaso pero significativo de voces minoritarias en un discurso se llama *cambio de código emblemático* y el efecto logrado de solidaridad puede crearse con unas pocas palabras centrales a la cultura dada (L. Callahan 2004: 18). Cumple la función primordial de crear un enlace con otros miembros de un grupo étnico, pues es el ‘*we code*’ del grupo minoritario en cuestión.

Analizaremos principalmente las funciones pragmáticas y estilísticas de la novela ya que en este caso no son los criterios morfosintácticos sino los criterios sociales y emancipadores los que definen la estructura discursiva de la novela de Cisneros. A pesar de nuestro enfoque claramente pragmático y socio-cultural en el discurso chicano en interacción con la cultura anglosajona, no olvidamos que cada manifestación del cambio de código no tiene el mismo peso, pues consideramos también los criterios semánticos que definen la elección del idioma, tal y como sugiere E. Rudin (1996). En cuanto a las transferencias lingüísticas (o préstamos estructurales), solo las podemos tocar superficialmente. Sin embargo, basta para mostrar que la estructura mental de la autora está, al menos hasta cierto grado, en ‘onda latina’, por lo que el idioma español trasciende a través del texto. Partiendo de estas suposiciones estudiaremos el cambio de código en la novela poética de Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1984).

### 3.2 La presencia global del español en la novela estudiada

L. Callahan (2004: 121) elucida como las motivaciones subconscientes dirigen muchas veces el discurso que contiene CC. Igualmente, en una entrevista (P. Godayol Nogué 1996: 68) Sandra Cisneros afirma lo siguiente sobre su

estilo literario especial y sobre la presencia subconsciente pero constitutivo del español en las páginas de *The House on Mango Street*:

So much what gives my English a peculiar flavour, even if I don't use any Spanish, is Spanish. I'm aware of that. I wasn't aware of it when I wrote *The House on Mango Street*. I did it unconsciously, and now that I'm older I can see how my father's Spanish influenced my work. The syntax, the sensibility, the diminutives of the very tender English in *The House on Mango Street* and the way of looking at inanimate objects as if they were animate – that's Spanish.

De ahí que el contexto literario, tanto de la novela en cuestión como de las novelas chicanas en general, debe leerse de una manera bilingüe aunque su lenguaje pareciera inglés monolingüe, con algunas palabras sueltas en español. Visto así, la literatura híbrida de los chicanos se convierte de un mero intercambio de mensajes en un intercambio social en el marco estadounidense y adquiere valor como técnica de identificación étnica (J.J. Gumperz 1982). M. Heller (1995) ve el CC desde una perspectiva parecida, opinando que en muchos casos no solo tiene simbolismo político sino también es un acto político en sí.

La novela estudiada consta de 44 capítulos cortos y la narradora es una chica(na) joven del barrio. El estilo narrativo es conciso y los detalles que se dan dejan ver el barrio mexicano-hispano a través de los ojos de la protagonista-narradora adolescente, una artista en formación. Sobre todo las metáforas infantiles nos recuerdan la minoría de edad de la narradora: este recurso retórico puede ser considerado como una manifestación del trasfondo mexicano de la autora, lo que se reflejaría en expresiones más 'suaves' y 'poéticas'<sup>7</sup>.

Cisneros logra que la narradora Esperanza sea a la vez infantil y perspicaz, atribuyéndole la capacidad de observar su entorno (sociolingüístico) a través de ojos de un adulto. De ahí que la cuestión lingüística aparezca ya

<sup>7</sup> Véase la entrevista de Sandra Cisneros por P. Godayol Noqué (1996: 61) igual como E. Rudin (1996: 40–58 [capítulo 4: «Language as a theme: Hard English and Soft Spanish»]) y G. Perez Firmat (2003: 10). Además, para entender la actitud personal de la autora hacia el CC y hacia sus dos lenguas hay que fijarse en la dedicación de su obra poética, *Women Hollering Creek* (1991), que corre así: «For my mamá, [...] who gave me the fierce language. Y para mi papá, [...] quién me dio el lenguaje de la ternura.»

en el capítulo 'My Name' (10–11) que crea la dicotomía inglés/español tanto desde el punto de vista cultural como semántico y fonético. La elección del nombre 'Esperanza' ciertamente no es una casualidad :

In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. [...] At school they say my name funny as if the syllables were made out of tin and hurt the roof of my mouth. But in Spanish my name is made out of a softer something, like silver [...] (10–11).

Además, el posterior deseo de Esperanza de rebautizarse se refiere a la vez al proceso de alienación de la cultura mexicana y asimilación a la cultura anglosajona, es decir, puede entenderse como una mediación cultural:

I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, like the one nobody sees. Esperanza as Lisandra or Maritza or Zeze the X will do. Yes. Something like Zeze the X will do (11).

A lo largo de la novela diferentes personajes enuncian frases en un inglés incorrecto (15, 30, 41, 62, 77–78) y el capítulo 'No Speak English' (76–78) no solo es una transferencia directa de la frase española sino que también se refiere claramente al aislamiento lingüístico, producido por la incapacidad de hablar inglés: "[...] she doesn't come out because she is afraid to speak English [...]"<sup>8</sup>. De este modo la joven narradora refleja a los lectores la problemática realidad lingüística del barrio sin olvidar su potencial creativo.

### 3.3 El cambio de código en *The House on Mango Street*

Como es de suponer, la inserción de préstamos es la categoría más frecuente en el CC (P. Gardner-Chloros 1995: 73–74). Siendo el léxico un sistema abierto, permite un intercambio de códigos sin mayores complicaciones morfosintácticas por lo que no es de extrañar que forme también el núcleo de nuestro corpus. Aunque la diferencia entre un préstamo y una manifestación de cambio de código está bien definida en la teoría, en la práctica su diferencia-

<sup>8</sup> El ejemplo más elocuente de la falta de la competencia lingüística viene dada por la recién inmigrada Mamacita que solo sabe ocho palabras de inglés: «She knows to say: *He not here* for when the landlord comes, *No speak english* if anybody else comes, and *Holy smokes*.» (77–78, cursivas de la autora).

ción resulta problemática (L. Callahan 2004: 5–7, 38–39)<sup>9</sup>. Un préstamo se caracteriza por una adaptación en favor a la lengua que presta, mientras que en el cambio de código las formas de cada idioma, aún contiguas, guardan su discreción, al menos en el nivel estructural. Casi todas las palabras en nuestro corpus guardan su discreción lingüística, siendo la falta de la tilde en las voces ‘Mama’ y ‘Papa’ la única modificación, acaso, en favor del inglés.

Mediante la alternancia léxica no solo se crea un estilo particular, sino que también se transmite una reclamación de equidad lingüística. Como lo muestra gráficamente C. Myers-Scotton (1993: 116), la utilización del cambio de código en el nivel socio-pragmático es fundamentalmente intencional. M. Heller (1995) denomina este tipo de alternancia *cambio de código temático* cuyo propósito es el de resaltar el elemento nativo<sup>10</sup>. Su objetivo no sólo es la elección de la mejor voz posible sino también la exaltación de lo ‘nuestro’. Así pues, toda escritura es producto del contexto social del que emana y en este caso la autora-emisora de la novela consigue, mediante el uso mezclado de dos idiomas, transmitir un mensaje de emancipación cultural y crear un lazo de solidaridad con los suyos (C. Myers-Scotton 1999: 1266; H. E. Martin 2005).

Según *MLF*, el código *no marcado* es la variedad lingüística más probable en un discurso dado mientras que el código *marcado* es aquel que surge inesperadamente. De ahí que el español ‘insertado’ y secundario pueda convertirse en *The House on Mango Street* en un *marcado(r)* lingüístico-social ambiguo pero de significativo peso cultural, mientras que el inglés toma la posición contradictoria de lengua dominante o estándar *no-marcado* (C. Myers-Scotton 1999: 1264–1266; véase también Mendieta-Lombardo y Cintron 1995; H.E. Martin 2005: 410). La alternancia de códigos, visto así, resulta un recurso lingüístico suplementario, libre de estigma, con funciones retóricas y sociales (C. Myers-Scotton 1988, 1993, 1999; J.J. Gumperz 1982).

<sup>9</sup> C. Myers-Scotton (1993: 23–24, 210; capítulos 6 y 7) define con criterios de cantidad, frecuencia e importancia cultural la pertinencia o no de una unidad léxica singular (*lexical borrowing*) a la categoría de CC. P. Gardner-Chloros (1995: 73–74) también reconoce la dificultad de distinguir entre préstamos e instancias de cambio de código, sobre todo en relación a unidades léxicas de una palabra.

<sup>10</sup> P. Gardner-Chloros (1995) se acerca al concepto de *cambio de código temático* de Heller (1995) con su idea básica del ‘desplazamiento de los sinónimos nativos’ (*native synonym displacement*).

Como P. Auer (2007: 320) pone de manifiesto, un comportamiento multilingüe como CC quebranta la elemental hipótesis nacionalista de la lingüística estructuralista. De hecho, la nación monolingüe por excelencia, Estados Unidos, se ve alternada por el discurso bilingüe de los *latinounidenses* en general y de los/las chicanos/as en particular<sup>11</sup>.

### 3.4 Las manifestaciones del cambio de código en *The House on Mango Street*

Incluimos todas las voces españolas de la novela en nuestro corpus aunque varios estudiosos (p.ej. C. Myers-Scotton 1993: 23–24, 163–207; J. Ornstein-Galicia 1996: 61–66; L. Callahan 2004: 38–39) prefieren diferenciar entre préstamos léxicos y las instancias del cambio de código propiamente dichas. L. Callahan (2004: 38) en su excelente estudio sobre el cambio de código español/inglés en un corpus literario define la inteligibilidad como el criterio principal y diferenciador entre un préstamo y una manifestación de CC: “If access to word in question would be limited to speakers with at least some bilingual competence, it was considered to be a codeswitch.” Jonsson (2005: 159–160) por su parte, pone de manifiesto el uso mucho menos frecuente de CC en textos literarios que en habla verdadero de los chicanos. De ahí que considere el objetivo del uso de CC en la literatura chicana como el ‘sazonamiento’ del texto. La observación de Jonsson es acertada pero el grado de bilingüismo de un autor bilingüe puede modificarse con el tiempo, sea por el éxito comercial, sea por motivos emancipadores o una combinación de éstos. En cuanto a Sandra Cisneros, en su primera novela utilizó el cambio de código cautelosamente, pero su producción posterior muestra que la autora se acerca cada vez más a la lengua hablada, híbrida y auténtica de los chicanos (véase p.ej. Jimenez Carra 2004). Según nuestro juicio, la inserción de palabras sueltas en esta novela bicultural pionera – de éxito tanto comercial como académico – es una estrategia literaria particular cuyo propósito es el de resaltar suavemente el elemento latino/chicano, aun sin espantar a los lectores monolingües. De hecho, el corpus de la novela muestra primor-

<sup>11</sup> Los anunciantes comerciales y políticos ya han descubierto la fuerza comercial-política de los hispanohablantes. Por consiguiente han ampliado su repertorio lingüístico para conseguir clientes y partidarios, respectivamente. (Callahan 2007: 93–95, 138–145).



dialmente una cantidad importante de voces típicamente hispanas/latinas/chicanas intrasentenciales.

En cuanto a *The House on Mango Street*, siendo el inglés su idioma matriz, obedece a las reglas gramaticales del inglés aun introduciendo en ocasiones palabras intrasentenciales y frases completas intersentenciales en español que, en este caso, es la ‘lengua insertada’ (*EL=embedded language*). Aun siendo en la novela estudiada el español la ‘lengua insertada’ o secundaria en términos gramaticales – supuestamente con desventaja lingüística – en el nivel pragmático-social adquiere la posición primaria de lengua *marcada*. La representación gráfica (Cuadro 1.) hace hincapié en la gran importancia de las voces españolas, pues, gran parte de ellas, 10 de un total de 21, aparece en bastardilla. Las instancias más notables de cambio de código en esta novela se dan en forma de palabras centrales en la cultura mexicana, o sea, en forma de *CC emblemática* o temática. El segundo grupo más importante consta de expresiones idiomáticas y reiteraciones. En tercer lugar aparecen frases emitidas en inglés salpicadas de español y frases inglesas incorrectas, causadas por la falta de competencia lingüística (o como representación del *spanglish*).

Las voces respetan las reglas ortográficas de la lengua española, excepto en las palabras ‘Mama’ y ‘Papa’ que se escriben en mayúscula (para hacer hincapié en la importancia de la familia nuclear en la tradición chicana) pero sin tilde (acaso como señal de asimilación). Otros vocablos aparecen o escritas en mayúscula/minúscula y/o sin bastardilla/con bastardilla como se especifica en el Cuadro 1. Además, aparecen algunas instancias de alternancia de código intersentenciales en forma de reiteraciones de la frase precedente o posterior. Las frases inglesas, enunciadas por los personajes de la novela con errores gramaticales, por su parte, pueden interpretarse como una reflexión de la realidad lingüística del barrio (C. Jonsson 2005: 98) y acaso como indicativa de las posibles causas de transferencia lingüística, o sea, contaminación del inglés estándar por la influencia de la estructura gramatical del español (J. Ornstein-Galicia 1996: 62; C. Myers-Scotton 1993: viii).

Un caso de este tipo de transferencia lingüística es la frase en la que el señor Benny aplica el paradigma gramatical del español a un verbo inglés. Olvidando la ‘s’ distintiva de la inflexión de la tercera persona singular en el verbo inglés ‘to know’, su enunciación queda de la siguiente manera (incorrecta): «Your mother know [sic] you got shoes like that?» (41, los corchetes

son nuestros). Otro caso de transferencia léxica es más bien una muestra del lenguaje de los chicanos: “Next thing you know everybody will be wanting a *bag lunch*.” (43, las cursivas son nuestras). El orden de esta palabra compuesta en cursiva obedece a las reglas del español en vez de las del inglés; en el caso contrario daría ‘a lunch bag’<sup>12</sup>. Describiendo a su amiga Alicia, Esperanza ‘olvida’ hacer uso del pronombre personal de la tercera persona en singular, necesario en inglés, pero no en español: “[sic] Is a good girl, my friend, studies all night [...]” Por cierto, la novela está dedicada ‘A las Mujeres’ pero la misma dedicación aparece también en inglés: ‘To the Women’. Dedicando la novela doblemente en mayúscula al sexo género femenino, la autora se muestra claramente partidaria de una solidaridad universal de las mujeres. No obstante, por aparecer la traducción inglesa con el artículo ‘the’ parece tratarse de otro caso de transferencia. Estos ejemplos sugieren que aun hablando inglés, la autora igual que sus personajes literarios siguen pensando en español<sup>13</sup>. También es posible que a través de estas incorrecciones o lapsus lingüísticos, la autora de la novela ilustre el habla auténtica y dinámica de la calle Mango, estrechando así las relaciones entre la oralidad y la escritura en favor del español<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Como es de suponer, la traducción española (Cisneros 1994: 45) obedece a las reglas morfo-sintácticas de la lengua española, quedándose esta palabra combinada (chicana) como ‘una bolsa de lonche’.

<sup>13</sup> He aquí otros ejemplos del inglés incorrecto que aparecen en la novela, con sus páginas correspondientes. En el capítulo *Our Good day* la nueva amiga de Esperanza, Lucy se introduce diciendo: «We come from Texas, Lucy says and grins, her was born here, but me I’m Texas.» (15). Un vecino de la calle Mango, Mr. Benny, advierte a los numerosos niños de la madre soltera, Rosa Vargas, en un inglés erróneo: «Hey, ain’t you kids know better than to be swinging up there?» (30) y el mismo interviene en el capítulo *Family of Little Feet* al experimento de la feminidad de Esperanza y sus amigas de la siguiente manera: «Your mother know you got shoes like that [...] They are dangerous, he says. You girls too young to be wearing shoes like that. Take them shoes off before I call the cops [...]» (41). Elenita, la curandera a la que acude Esperanza para conocer su futuro la felicita por la elección de un día oportuno: «Good lucky you did not come yesterday [...]».

<sup>14</sup> Como una excepción significativa aparece como título de un capítulo el nombre propio ‘Sire’ (72–73). Otro nombre de importancia es *brazier* (66) que claramente es una traducción de la voz española ‘bracero’ y que refiere al Programa Estatal estadounidense (1964) para conseguir trabajadores mexicanos. En estos casos el idioma inglés parece estar al servicio de lo chicano de una manera crítica.

Cuadro 1. Las manifestaciones de CC intrasentencial en la novela estudiada

nombres de familia	voces culturales	interjecciones	interrogativos	mixtos
Mama	Mango	<i>¡ay!</i>	<i>¿cuándo?</i>	Sire
Papa	tamales	<i>¡Ay, caray!</i>		<i>brazier</i>
<i>Mamacita</i>	<i>frijoles</i>			cockroach
<i>Mamasota</i>	tortilla			
<i>(las) comadres</i>	chanclas			
<i>abuelito</i>	marimba			
mama	merengue			
	<i>tembleque</i>			
	<i>los espíritus</i>			
	cumbia			
	salsa			
	ranchera			

La única frase, parte de la novela propiamente dicha, es un CC reiterativo en el capítulo *Papa who wakes up tired in the dark* (56–57). En él, el padre de Esperanza le dice: «Your *abuelito* is dead, Papa says early one morning in my room. *Está muerto* [...]» (las cursivas son de la autora). Una reiteración en la literatura chicana no sólo es una traducción literaria, sino que tiene separadas funciones tanto para el lector monolingüe como para el bilingüe. Según C. Jonsson (2005: 159, véase también H. E. Martin 2005: 408) tiene una función didáctica e instructiva para el lector monolingüe mientras que para el lector bilingüe y bicultural que conoce el significado exacto de las locuciones, las reiteraciones adquieren un valor de emancipador étnico, así como sucede con las manifestaciones de cambio de código intrasentenciales.

En el corpus aparecen vocativos en español universal, en algunos casos ligeramente modificados (Mama, mama y Papa) y en forma estándar (Mamacita, Mamasota, (las) comadres, abuelito). El uso de diminutivos y aumentativos es característico del español de México. Algunos vocablos son típicos para el sudoeste de Estados Unidos (*brazier*, *cockroach*), mientras que otros pueden considerarse hispanismos ya integrados en el inglés estadounidense.

se (*tamales, tortilla, salsa, merengue* etc.). Las voces culturalmente centrales pero acaso desconocidas para un lector monolingüe aparecen en bastardilla (*comadres, frijoles, merengue, tembleque, los espíritus, ¡ay, caray!, ¿cuándo?, brazer*). Pueda que aparezcan así por mejor aprobación pero el corpus contiene vocablos cuyo campo semántico es muy difícilmente traducible al inglés (*las comadres*) o difiere de manera significativa del concepto anglosajón (*los espíritus*). En cuanto a las menciones de miembros de la familia, la autora parece usar la mayúscula a menudo, sobre todo si la cercanía emocional concuerda con la afiliación íntima por parte de la protagonista. En las voces ‘Mama’ y ‘Papa’ falta la tilde, acaso por la influencia del inglés. Como muestra de afección y respeto el nombre ‘abuelito’ aparece en diminutivo. El vocablo ‘Mamacita’ es un diminutivo y ‘Mamasota’ un aumentativo pero en ambos casos son voces afectivas. Como se ve de estos pocos ejemplos, el término español no solo transmite información adicional semántica sino que también funciona como un recurso lingüístico que permite transmitir cosas difícilmente expresables a través del monolingüismo.

#### 4 Conclusión

El hecho de que la novela esté escrita en inglés no excluye la presencia pronunciada de la cultura mexicana-americana ni de la lengua española. Aunque a primera vista la alternancia de códigos no parece ser un constituyente importante en las páginas de *La casa en Mango Street*, visto la escasa cantidad de voces españolas, resulta un ingrediente imborrable de la novela. Las voces españolas utilizadas pertenecen claramente a la categoría denominada *cambio de código emblemático o temático* cuyo propósito es enfatizar el contexto chicano y la ideología de emancipación cultural. Mediante el uso del cambio de código, la lengua española cobra fuerza convirtiéndose en la lengua *marcada*. Efectivamente, las entradas españolas se nos muestran llenas de sentimiento del pasado, de la familia, de la comida, de la religión y emociones sentimentales, íntimas y populares. Se establece así un enlace emotivo lingüístico-cultural o *tongue tie* con los chicanos/*latinounidenses*. Este lado ‘suave’ y español entra en oposición directa con el idioma inglés, *no marcado*, funcional pero muchas veces considerado más duro y racional. Como

el contexto de la novela casi siempre explica el significado de los términos explícitamente culturales, para un lector monolingüe resulta difícil perderse en malentendidos. Jugando con elementos lingüísticos, la autora – conocedora experta de sus dos culturas – ha conseguido literalmente integrar tanto la cultura de base estadounidense como su cultura particular chicana en la expresión verbal de su novela.

Al contrastar puntos de vista enriquece el repertorio lingüístico y revela su postura sobre el institucionalizado e ‘inviolable’ monolingüismo estadounidense. No obstante, el texto, siendo su idioma principal inglés, parece neutralizar las tensiones entre el grupo dominante y el grupo minoritario, sin olvidar en absoluto el deseo de la minoría de autorrepresentarse de una manera auténtica. Sandra Cisneros, hija de madre mexicano-americana y de padre mexicano, conoce la lengua española aunque no la utiliza extensivamente. Sabiendo integrarla de manera estilística y creativa, aunque mayoritariamente en forma de palabras sueltas en la novela estudiada, recurre a las funciones socio-pragmáticas que tiene un discurso bilingüe. Tomando en consideración el lector monolingüe pero sin olvidarse de sus raíces, la autora chicana Sandra Cisneros expone, no solo a través de su lenguaje innovador sino también por el uso de cambio de código, un mundo chicano del que se siente orgullosa. Elogia la hibridez de su pueblo en dos idiomas. Al lado de otros aspectos, que hemos estudiado en este artículo solo brevemente, el cambio de código convierte *The House on Mango Street* de una mera novela en un documento socio-lingüístico. Cisneros comienza a subvertir los cánones establecidos en *The House on Mango Street* para dar paso a una escritura más flexible que se encargará de romper reglas y viejos preceptos sobre la convivencia lingüística en Estados Unidos. Esta actitud reformadora se intensifica a lo largo de su carrera literaria, siendo el resultado la consolidación del uso de cambio de código en su producción posterior.

## Bibliografía

Auer, Peter (ed.) (1998). *Code-switching in conversation: language, interaction and identity*. London / New York: Routledge.

- Auer, Peter (2007). «The monolingual bias in bilingualism research, or: why bilingual talk is (still) a challenge for linguistics», en: *Bilingualism: a social approach*, ed. Monica Heller. New York: Palgrave Macmillan, 319–339.
- Callahan, Laura (2001). *Spanish/English codeswitching in fiction: a grammatical and discourse function analysis*. Tesis doctoral de Letras Hispánicas (Hispanic languages and literatures) en la Universidad de Berkeley, California, Estados Unidos. ProQuest Digital Dissertations database. (Número de publicación AAT 3019607). <www.proquest.com> 20.05.2008.
- Callahan, Laura (2004). *Spanish/English codeswitching in a written corpus* (Studies in bilingualism [SiBil], Vol. 27). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Caulfield, Carlota y Davis, Darién J. (eds.) (2007). *A companion to US latino literatures*. Woodbridge (UK): Tamesis.
- Cisneros, Sandra (1991). *Woman Hollering Creek and other stories*. New York: Random House.
- Cisneros, Sandra ([1984] 1991). *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books (Random House Inc.). 1ª edición por Vintage Books.
- Cisneros, Sandra (1994). *La casa en Mango Street*. Traducida al español por Elena Poniatowska. New York: Vintage Español (Random House Inc.). 1ª edición por Vintage Español.
- Coonrod Martínez, Elizabeth (2007). «Resistance, revolution, and recuperation: the literary production of the Mestizo/Mexican-American/Chicano», en *A companion to US latino literatures*, eds. Carlota Caulfield y Darién Davis. Woodbridge (UK): Tamesis, 12–36.
- Duranti, Alessandro (ed.) (2004). *A companion to linguistic anthropology*. Malden (MA) etc. : Blackwell Publishers.
- Gal, Susan (1988). «The political economy of code choice» en: *Codeswitching: anthropological and sociolinguistic perspectives*, ed. Monica Heller. Berlin: Mouton de Gruyter, 245–264.
- Gardner-Chloros, Penelope (1995). «Code-switching in community, regional and national repertoires» en: *One speaker, two languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, eds. Lesley Milroy y Pieter Muysken. Cambridge University Press, 68–89.
- Giacalone Ramat, Anna (1995). «Code-switching in the context of dialect/standard language relations» en: *One speaker, two languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, eds. Milroy & Muysken. Cambridge University Press, 45–67.

- Gumperz, John J. (1982). *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Flores Ohlson, Linda (2008). 'Soy el brother de dos lenguas...' *El cambio de código en la música popular contemporánea de los hispanos en los Estados Unidos*. Tesina doctoral de la universidad de Göteborg, Suecia (Románica Gothoburgensia LV). Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg: Suecia.
- Heller, Monica (ed.) (2007). *Bilingualism: a social approach*. New York : Palgrave Macmillan.
- Heller, Monica (2007). «The future of 'bilingualism'» en: *Bilingualism: a social approach*, ed. Monica Heller. New York : Palgrave Macmillan, 340–345.
- Heller, Monika (ed.) (1988). *Codeswitching: anthropological and sociolinguistic perspectives* (Contributions to the sociology of language, 48). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Heller, Monica (1995). «Code-switching and the politics of language» en: *One speaker, two languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, eds. Lesley Milroy y Peter Muysken. Cambridge University Press, 158–174.
- Hellinger, Marlis y Ulrich Ammon (eds.) (1996). *Contrastive Sociolinguistics*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Jimenez Carra, Nieves (2004). «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*», *TRAN*, n°8, 37–59.
- Jonsson, Carla (2005). *Code-switching in Chicano Theater*. (Skrifter från moderna språk 17). Institutionen för moderna språk. Umeå Universitet.
- Martin, Holly E. (2005). «Code-switching in US ethnic literature: multiple perspectives presented through multiple languages», *Changing English*, 12/3, 403–415.
- Mendieta-Lombardo, Eva & Cintron, Zaida A. (1995). «Marked and unmarked choices of code-switching in bilingual poetry», *Hispania*, 78/3, 565–572. <<http://www.jstor.org/stable/345306>> 16.07.2008.
- Milroy, Leslie y Pieter Muysken, (1995). *One speaker, two languages. Cross-disciplinary perspectives on code-switching*. Cambridge University Press.
- Myers-Scotton, Carol (1999). «Explaining the role of norms and rationality in codeswitching», *Journal of Pragmatics* 32, 1259–1271. <[www.elsevier.nl/locate/pragma](http://www.elsevier.nl/locate/pragma)> 4.8.2008.
- Myers-Scotton, Carol (1993). *Duelling languages. Grammatical structure in codeswitching*. Oxford: Clarendon Press.

- 
- Myers-Scotton, Carol (1988). «Codeswitching as indexical of social negotiations» en: *Codeswitching. Anthropological and sociolinguistic perspectives*, ed. Monica Heller. Berlin: Mouton de Gruyter, 151–186.
- Ornstein-Galicia, Jakob L. (1996). «Bilingualism-multilingualism» en: *Contrastive Sociolinguistics*, eds. Marlis Hellinger y Ulrich Ammon. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 57–75.
- Pérez Firmat, Gustavo (2003). *Tongue ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rudin, Ernst (1996). *Tender accents of sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- Sebba, Mark y Tony Wootton (1998). «We, they and identity: sequential versus identity related explanation in code-switching» en: *Code-switching in conversation: language, interaction and identity*, ed. Peter Auer. London / New York: Routledge, 262–286. <<http://thinkexist.com>> 18.6.2008.
- Woolard, Kathryn A. (2004). «Codeswitching» en: *A companion to linguistic anthropology*, ed. Alessandro Duranti. Malden (MA) etc.: Blackwell Publishers.



# Appunti per uno studio cognitivo del verbo *mettere* in prospettiva inter- e intralinguistica. Un confronto con il finnico

Ciro Imperato  
Università di Helsinki  
ciro.imperato@helsinki.fi

## 1 Cenni teorici

L'impianto teorico dell'analisi che segue si ispira ai principi della linguistica cognitiva. Dal momento che il termine "cognitivo" viene spesso utilizzato in varie accezioni, gioverà descrivere brevemente quali sono gli assunti di base di tale metodo di studio. Nella linguistica cognitiva si assume che il significato non sia autonomo, bensì legato ad esperienze e conoscenze extralinguistiche; il modo in cui la mente concettualizza il reale è profondamente 'radicato' nella sfera delle esperienze corporali e sensoriali (cf. Taylor 2002). È infatti a partire dall'osservazione di queste che si possono spiegare fenomeni linguistici, i quali ultimi risultano nella maggior parte dei casi motivabili. Uno degli aspetti centrali di tale orientamento è costituito per l'appunto dall'istanza motivazionale (Casadei 1999: 109–16).

Un secondo punto cardine della linguistica cognitiva risiede nell'assunto che costrutti complessi si sviluppino da unità di base concrete (e si pensi ad espressioni come *Natale si avvicina*, in cui un concetto astratto, il tempo, viene associato ad un'esperienza concreta di natura senso-motoria. Per descrivere le modalità secondo le quali simili costrutti hanno origine, ci si serve degli schemi cognitivi). Con *schema* si intende una generalizzazione ai minimi termini di un dato concetto. Lo schema descrive gli analoghi tratti di membri di una medesima categoria riconducendoli ad una singola fonte. Uno schema non legittima solo perfette realizzazioni dei suoi tratti peculiari, bensì anche casi che li riproducono parzialmente, definiti estensioni dello schema. Il concetto di schema si intreccia spesso con l'idea del prototipo co-

gnitivo. Il valore prototipico, in ultima analisi, si può associare al tratto più rappresentativo di una certa categoria linguistica o, per quello che interessa la presente analisi, della gamma d'impiego di un verbo (cf. Newman 1996).

Introduco a questo punto alcuni esempi di schemi che nel prosieguo del presente lavoro saranno impiegati come strumento d'analisi. Il primo è il concetto di Contenitore, riconducibile al rapporto tra soggetto fisico ed ambiente circostante; altri importanti scemi che discendono dall'orientamento spaziale sono il Percorso, la Direzione (ad es. le coppie oppositive su-giù), e infine gli schemi legati alla Dinamica delle forze, come ad esempio il Controllo (Johnson 1987; Talmy 2003). Tali schemi contengono fasci di nozioni in forma preconcezionale determinanti per l'esistenza umana, e su di essi sono modellate le strutture semantico-concettuali che troviamo nel linguaggio (Casadei 1999).

## 2 Ipotesi di lavoro

Nelle pagine che seguono mi occuperò principalmente degli impieghi del verbo *mettere*, partendo dal suo uso prototipico per poi analizzare ed illustrare alcune estensioni metaforiche che si possono realizzare con tale verbo. L'indagine si prefigge lo scopo di misurare il grado di arbitrarietà e di plausibilità cognitiva riscontrabile sia all'interno di un singolo sistema linguistico, nel nostro caso l'italiano, sia nella comparazione di due sistemi, nella fattispecie, l'italiano e il finlandese. A tale scopo si tenterà di tracciare un quadro di corrispondenze formali e funzionali tra il verbo *mettere* e i suoi potenziali corrispettivi in finlandese: i verbi *panna*, *pistää* e *laittaa*.

## 3 Il verbo *mettere* e il suo schema prototipico

Analizzerò di seguito alcune occorrenze del verbo *mettere* in accezione metaforica che rientrano nell'ambito della causatività. L'analisi prende le mosse dall'impiego prototipico del verbo in questione per poi ricostruire una mappatura di alcune sue estensioni metaforiche. Prima di passare al confronto con i corrispettivi verbi finlandesi, sarà utile delineare una caratterizzazione

del verbo *mettere* in rapporto ad alcune metafore concettuali condivise dai parlanti italiani.

Il valore basico del verbo *mettere* si riferisce ad un Evento di trasferimento fisico, come è rappresentato dallo schema prototipico del verbo *mettere* riportato nel punto 1:

1. Mettere la giacca nell'armadio

in cui un soggetto, mediante il contatto esercitato dalle proprie mani, possiede o impone un controllo su un oggetto fisico, che transita nel dominio spazio-temporale lungo un percorso per giungere in un punto diverso da quello che occupava in origine.

In sintesi, l'evento di METTERE può essere raffigurato come un flusso d'energia che investe un oggetto collocandolo in una nuova posizione. Possiamo così isolare i seguenti tratti schematici attivati da *mettere* nel senso basico: Sorgente del moto, Entità-oggetto, Flusso di energia, Percorso e Contenitore.

Allo scopo di esemplificare cosa si intende per estensione dello schema, menzionerò una tipica espressione idiomatica motivabile alla luce dello schema prototipico appena visto:

2. Mettere in crisi

L'estensione in 2 si basa sul concetto: TRASFERIRE UN OGGETTO IN UN LUOGO È CAUSARE<sup>1</sup>. Secondo la metafora della Struttura dell'Evento (Lakoff 1993) le caratteristiche di un evento (stati, cambiamenti, processi, azioni, cause, scopi) sono spesso rappresentate mediante metafore attinenti ai domini dello spazio, del moto e delle forze. Lo stato è tradizionalmente metaforizzato come luogo in cui ci si trova (es. *essere in crisi*); il cambiamento come trasferirsi in un luogo (*andare in crisi*) o l'allontanarsi da un luogo (*esco da una storia d'amore burrascosa*); la causa è invece concettualizzata come collocare in un luogo (ad es. *mandare, mettere in crisi*).

Per quanto riguarda l'aspetto motivazionale, ovvero la contrapposizione arbitrarietà-iconicità del linguaggio, merita una menzione particolare il fatto che nel sistema di una lingua si possono avere sequenze di sintagmi

<sup>1</sup> Applico qui e nel seguito la convenzione introdotta da Lakoff e Johnson (1980) di contrassegnare le metafore concettuali con i nomi in maiuscoletto.

che chiamerò “complete”, poiché esse formano un tutt’uno organico e completo, rappresentando nella loro globalità (inizio-centro-fine di un evento) una metafora cognitiva. Una metafora cognitiva è una raffigurazione di un evento canonizzata nell’immaginario collettivo dei parlanti, come ci attesta la serie a tre membri dell’esempio 3. Nel caso in esame gli spazi si configurano come stati:

3. Mettere in crisi / Essere in crisi / Uscire dalla crisi

Nello specifico, tale metafora viene realizzata mediante elementi verbali che descrivono le tre fasi salienti dell’evento in questione (inizio-centro-fine), e le fasi inizio e fine sono espresse mediante una coppia di verbi di moto aventi senso contrario.

Se adesso consideriamo il verbo *mettere* e il suo contrario, *togliere*, notiamo che si possono verificare anche casi in cui di una metafora concettuale, sia pure molto diffusa nel patrimonio linguistico-figurativo condiviso dai parlanti, come per esempio: LA PACE CORRISPONDE ALLA TRANQUILLITÀ DELLO SPIRITO (Casadei 1996: 343), sia possibile presentare solo alcune fasi dei tre processi. Infatti, quando il termine *pace* sia concettualizzato come Contenitore non è dato produrre sequenze “complete” con i tre verbi visti sopra. Come documenta l’espressione seguente, esempio 4:

- |     |  |               |
|-----|--|---------------|
| 4a. | Mettersi il cuore in pace /l’anima in pace | fase iniziale |
| 4b. | Avere il cuore/l’anima in pace             | fase centrale |
| 4c. | *Togliere il cuore/l’anima dalla pace      | fase finale   |

In queste circostanze si viene a creare una stretta solidarietà tra i sintagmi verbali e nominali degli enunciati a-b. Il fatto che l’impiego del verbo *togliere* in c sia precluso, mentre *mettere* e *avere* possono essere associati ai sintagmi *il cuore in pace* è un fenomeno che non si può descrivere mediante i principi della plausibilità cognitiva, e che bisogna semplicemente accettare come un aspetto dell’arbitrarietà del sistema linguistico.

#### 4 Il verbo *mettere* in funzione causativa

Vediamo adesso un'ulteriore estensione del verbo *mettere* il cui nesso cognitivo con lo schema prototipico appare particolarmente evidente. Infatti, l'unica variazione nella schematizzazione dell'evento descritto qui di seguito rispetto allo scenario prototipico visto in apertura, es.1, risiede nel fatto che qui l'elemento schematico CONTENITORE rappresenta l'azione di 'sedersi' o la condizione finale: essere seduto; in questo caso, quindi, uno stato:

##### 5. Mettere a sedere qualcuno

A questo punto un confronto interlinguistico potrà offrirci la possibilità di constatare come anche in finnico agisca la metafora: LA PROPRIA FORZA SI PUÒ TRASFERIRE SU UN'ENTITÀ PERCHÉ QUESTA COMPIA UN'AZIONE. Si osservi l'esempio tratto dal *Barone rampante* di Calvino e la rispettiva versione in finnico, esempio 6 :

- 6a. Cosimo lo mise sotto a far calcoli e disegni [...] (191 Calvino)
- 6b. Cosimo pani hänet tekemään laskelmia ja luonnoksia [...] (119)

In sede di traduzione figura il costrutto *panna joku tekemään*, letteralmente *mettere a fare*; ovvero la soluzione che il più delle volte traduce la struttura causativa dell'italiano, ad es.: 'far fare qualcosa a qualcuno'.

L'esempio riportato sopra documenta un punto di contatto tra la strutturazione cognitiva delle due lingue in esame. Tuttavia, fatto degno di nota, è che il costrutto finnico possiede un terreno di applicazione più ampio del corrispettivo formale italiano ('mettere qualcuno (sotto) a fare qualcosa'). Questa costruzione dell'italiano, oltre a subire restrizioni di carattere diamesico – ricorre infatti esclusivamente in registri colloquiali – non può essere adoperata sistematicamente come struttura fattiva; cosa che invece accade in finnico per il verbo *panna*. Come testimoniano gli esempi contenuti nel punto 7:

- 7a. Mi ha fatto chiedere scusa
- 7b. \*Mi ha messo a chiedere scusa
- 7c. Hän pani minut pyytämään anteeksi

Gli esempi in 7 ci mostrano come anche a livello interlinguistico sia ravvi-

sabile il medesimo fenomeno constatato sul piano intralinguistico in merito all'esempio 4. Ossia: se è possibile ricostruire il radicamento comune nelle esperienze fisiche dei due costrutti costituiti dal verbo *mettere* e *panna*, e quindi far valere il principio della plausibilità cognitiva e dell'iconicità del linguaggio, tuttavia le restrizioni che gravano sulla applicabilità del verbo *mettere* nei casi quale quello rappresentato dall'es. 7 rimangono un fatto accidentale, del tutto simile alla non accessibilità d'impiego del verbo *togliere* in 4c.

## 5 Il verbo *mettere* con connotazione di coinvolgimento fisico

Vaglierò di seguito le possibilità di traduzione del verbo *mettere* in accezione di causa di coinvolgimento fisico nei confronti dei corrispettivi formali finnici: *pistää*, *panna*, *laittaa*.

Negli esempi in 8, il verbo *mettere* denota un evento di coinvolgimento fisico, ovvero un evento che provoca un'emozione, una sensazione, una reazione fisica:

- 8a. Questa musica mette allegria
- 8b. Le sue parole mettono ansia

L'impiego del verbo *mettere* in tali circostanze è perfettamente motivabile. Indicando esso un trasferimento concreto; il suo passaggio a veicolo di impulso che suscita una reazione nel soggetto-esperiente appare alquanto agevole da ricostruire.

L'esempio in 9 presenta una metafora cognitiva che permette di impiegare la coppia *mettere-togliere* e ci consente di riallacciare il nostro discorso all'argomento relativo alle sequenze "perfette". La metafora cognitiva dell'esempio che segue è sintetizzabile con GLI STATI SONO OGGETTI:

- 9a. Mettere / Avere / Togliere (il) sonno
- 9b. Mettere / Avere / Togliere (il) coraggio

In 9, mediante i due verbi di trasferimento *mettere* e *togliere* possiamo designare, rispettivamente, l'inizio e la fine dell'evento. Va ricordato che il verbo

*mettere* può figurare anche nelle varianti: *mettere paura in corpo / addosso*, che possono occorrere associate sia a sensazioni positive che negative: *mettere un'ansia / un'euforia addosso*. Il verbo *mettere* può anche indicare la causa che provoca una situazione/uno stato di cose tra due soggetti: possiamo infatti dire:

10. Mettere pace/ discordia tra due persone

Il che si può giustificare ricorrendo allo schema prototipico del verbo *mettere*, che implica l'esistenza di un Contenitore spaziale o più genericamente di un luogo che accolga l'oggetto: nell'esempio in analisi la preposizione *tra* indica infatti un punto nello spazio, sia pure in maniera figurata.

Vediamo adesso come a livello interlinguistico sia in italiano che in finnico la metafora concettuale *LE SENSAZIONI SONO OGGETTI* abbia delle ricadute importanti anche su verbi di trasferimento concreto:

- 11a Mettere sicurezza / Avere sicurezza / Togliere sicurezza  
 11b. \*Panna varmuutta / Jollakulla on varmuutta/ viedä pois varmuutta  
 11c. Mettere appetito / Avere appetito / Togliere l'appetito  
 11d. \*Panna nälkä / Jollakulla on nälkä / Viedä pois nälkä

Il fenomeno più appariscente è il fatto che in finnico il verbo di transizione oggettuale che corrisponde a *mettere* non può denotare eventi di causa fisica. Se non ci soffermiamo su queste differenze superficiali, ma affondiamo il nostro sguardo più in profondità nel meccanismo di concettualizzazione della causalità mediante i verbi di transizione oggettuale (*panna, laittaa e pistää*), notiamo che per le espressioni idiomatiche quali:

- 12a. Pistää (pää) vihaksi  
 12b. Pistää suu makeaksi

È possibile ricostruire un'analogia dinamica cognitiva quale quella appena invocata per l'uso di *mettere paura*, ovvero *METTERE UN'ENTITÀ IN UN NUOVO STATO/ IN UNA NUOVA CONDIZIONE*. Nelle costruzioni in 12 abbiamo il verbo *pistää* ('mettere') oggetto + aggettivo al Caso traslativo, il quale Caso è una chiara marca di valore trasformativo. Gli esempi si possono schematizzare con la formula: "A causa mediante un verbo di trasferimento un effetto B espresso da un aggettivo".

In conclusione, sebbene tra queste due lingue non si registri una perfetta corrispondenza formale tra *mettere paura* e *\*panna pelkoa*, e tra *pistää (pää) vihaksi* e *\*mettere la testa arrabbia*, ciononostante è possibile notare come il costruito italiano e quello finnico – entrambi contenenti verbi di trasferimento (*mettere* e *panna*) – derivino da un identico archetipo cognitivo: TRASFERIRE E TRASFORMARE/CAUSARE.

## 6 Il verbo *mettere* in accezione incoativa

Consideriamo ancora una tipologia di impieghi del verbo *mettere* afferenti all'accezione di causa che dà origine ad un processo.

Come è noto, il verbo *mettersi* in antico voleva dire *entrare, incamminarsi*. Partendo dallo schema prototipico possiamo quindi far discendere l'estensione che così come il soggetto può porre o esercitare una Forza su un oggetto esterno per collocarlo in un luogo, è in grado anche di esercitare tale Forza su di sé per generare la spinta necessaria a dirigersi in un luogo o in una direzione. Nell'esempio *mettere a sedere*, abbiamo già osservato l'associazione LE AZIONI SONO SPAZI. Sia in finnico che in italiano vi sono forme linguistiche che riflettono la percezione delle azioni come spazi. Tali forme di spazializzazione dell'evento trovano un chiaro riscontro in finnico nella serie: *ryhdyn tekemään, olen tekemässä, lakkaan tekemästä*. In questi esempi i Casi illativo, inessivo ed elativo si riferiscono in maniera evidente ad un valore locativo e spaziale.

Sulla scorta di tale osservazione, risulta perfettamente motivabile il meccanismo concettuale che in italiano ha dato luogo a *mettersi a fare*. Alla luce dello schema prototipico, esso si può riassumere con: il soggetto imprime su di sé l'energia che lo spinge ad *entrare* in un Contenitore, ovvero un'azione:

13. Mi metto a sedere/a scrivere

In finnico, con i verbi *panna, laittaa* e *pistää* non è possibile riprodurre un tale senso (*\*Paneudun kirjoittamaan*). Tuttavia, anche in questa lingua notiamo casi che attestano un'idea analoga a quella contenuta nell'esempio 13. Sia il verbo *panna* che il verbo *pistää* possono infatti ricorrere in una costruzione del tutto simile a quella vista in 13, come si osserva in 14.



#### 14. Pistää / Panna juoksuksi / lauluksi

Va subito detto che il costrutto non funziona in maniera sistematica, come quello italiano, eppure esso rivela un fondo comune nella concettualizzazione del processo di ‘cominciare a fare qualcosa’ associato ad un’azione di ‘mettere’: infatti gli esempi in 14 sono parafrasabili con ‘mettersi a / cominciare a correre / cantare’. Questo fornisce un’ulteriore attestazione del fatto che nelle due lingue analoghe esperienze motorie della realtà sono all’origine di forme verbali sia pure formalmente così diverse.

Tra i tratti salienti che compongono l’azione di ‘mettere’ e dei corrispettivi formali in finnico figura anche l’idea che il soggetto può sprigionare un flusso di energia che investe un’entità e così facendo può per l’appunto *mettere* in moto un processo. Questo tratto può valere a motivare gli esempi appena visti, ma anche la seguente espressione idiomatica del finnico:

#### 15. Pistää töpinäksi

In italiano possiamo tradurla con ‘sbrigarsi’, e infatti essa implica un’azione compiuta con grande energia. A questa idea si collega anche la locuzione italiana:

#### 16. Mettercela tutta

Per la quale possiamo dire che il soggetto indirizza la propria energia verso una meta concettualizzata come Contenitore: la particella *ci* ha difatti valore locativo. Tale Contenitore metaforizza la realizzazione del progetto, ed è dunque il fine cui mira il soggetto. Fatto notevole è che anche in finnico esiste un’attestazione simile: *paneutua johonkin*, che in italiano potrebbe essere reso con ‘applicarsi’, ‘mettersi a fare qualcosa con impegno’. E quindi in ambedue le lingue l’impegno/l’energia sono concettualizzati come oggetti da dirigere, collocare in un punto.

## 7 Conclusioni

L’analisi ha messo in luce lo stretto rapporto che intercorre tra lo schema basilico del verbo *mettere* e le sue ramificazioni metaforiche. Sul piano interlin-

guistico, abbiamo osservato come alcuni costrutti, pur formalmente diversi e caratterizzati da diversa estensione di applicabilità, ad esempio *mettere sotto a fare* è ormai un'espressione cristallizzata, mentre *panna tekemään* è un costrutto con un raggio d'azione più esteso, oppure casi inversi *panna juoksuksi*, forma cristallizzata, e *mettersi a correre*, costruito sistematico, si possono ricondurre ad analoghe raffigurazioni mentali delle esperienze reali.

## Bibliografia

- Casadei, Federica (1999): "Significato ed esperienza. Linguaggio, cognizione, realtà". *Semantica* (a c. di Daniele Gambarara). Roma: Carocci, 79–116.
- Casadei, Federica (1996). *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*. Roma: Bulzoni.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993): "The contemporary theory of metaphor". *Metaphor and thought* (a c. di Ortony, Andrew). Cambridge: Cambridge University Press, 202–251.
- Lakoff, George e Mark Johnson (1998 [1980]): *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Bompiani. [Traduzione dall'inglese di Paolo Violi.]
- Newman, John (1996). *Give. A Cognitive Linguistic Study*. Berlin–New York: Mouton de Gruyter.
- Talmy, Leonard (2003 [2000]). *Toward a Cognitive Semantics. Vol. I*. Cambridge: MIT Press.
- Taylor, John (2002). *Cognitive Grammar*. Oxford: Oxford University Press.

## Corpus

- Calvino, Italo (2000 [1957]). *Il barone rampante*. Mondadori: Milano.
- Calvino, Italo (1994 [1960]): *Paroni puussa*. Helsinki: Tammi. [Traduzione dall'italiano di Pentti Saarikoski.]

## *Truismes* et féminismes notes sur la réception du premier roman de Marie Darrieussecq

Malin Isaksson  
Université d'Umeå  
malin.isaksson@franska.umu.se

Le premier roman de Marie Darrieussecq, best-seller traduit dans plus de 40 langues, a fait couler beaucoup d'encre depuis le débat qu'il provoqua en France dès sa parution en 1996. Si le sujet du débat était alors surtout la question de savoir si *Truismes* était de bonne ou de mauvaise qualité littéraire, les questions soulevées depuis, par un grand nombre de chercheuses et chercheurs, relèvent plutôt du domaine de l'interprétation. Ce récit à la première personne d'une jeune femme graduellement transformée en truie tandis que la société qui l'entoure devient totalitaire ressemble fort à une satire, une fable ou une allégorie comportant des traits socio-critiques évidents, constatent les chercheurs à l'unanimité. A la question de savoir quels aspects de cette France dystopique sont visés, les avis sont partagés. La perspective très restreinte de la narratrice naïve brouille les pistes, en privant le lecteur d'indices textuels signalant clairement ce qui est censé être ironique ou pas. En outre, les thèmes du corps féminin et de la sexualité – exercée par ou sur une femme – sont particulièrement aptes à produire des lectures divergentes, semble-t-il.

Parmi les ouvrages universitaires, on retrouve donc des approches diverses de *Truismes*. Les perspectives philosophique, écologique et pomologique ne sont que quelques exemples de points de vue à partir desquels on

a pu considérer ce roman.<sup>1</sup> Une tendance s'esquisse cependant clairement, à savoir la volonté de lire *Truismes*, en entier ou en partie, à la lumière des théories féministes. De ce fait, on est tenté de donner raison à Isabelle Favre lorsqu'elle affirme, dans son article «Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide», que ce roman «évoque [...] instantanément chez la lectrice occidentale une 'réponse référentielle', tirée entre autre de la théorie féministe» (173). Elle suppose alors que le lectorat «possède immanquablement une certaine culture féministe et politique, ne serait-ce qu'à travers les médias» (173). Un survol de quelques analyses de *Truismes* donne à penser que son affirmation vaut pour les travaux universitaires, avec une petite modification : la théorie féministe en question se décline plus volontiers au pluriel, tant les avis sur les rapports entre ce roman et le(s) féminisme(s) diffèrent. Quant à la réponse instantanée des critiques littéraires français, les articles sur *Truismes* publiés à l'automne 1996 suggèrent plutôt que ceux-ci ne possèdent pas nécessairement une telle culture féministe. Dans ces textes journalistiques, l'attention est surtout portée sur les rapports entre le roman et la société et le traitement du *topos* littéraire de la métamorphose.<sup>2</sup> Dans le présent article, je me propose d'examiner quelques travaux universitaires, dans l'objectif de clarifier de quelles manières leurs auteur-e-s se servent d'idées féministes dans leurs

<sup>1</sup> Voir, par exemple, Andrew Asibong, «Mulier Sacra: Marie Chauvet, Marie Darrieussecq and the Sexual Metamorphoses of 'Bare Life'» (*French Cultural Studies*, 14/2 [2003 June], 169–77), Marion Gymnich et Alexandra Segão Costa, «Of Humans, Pigs, Fish, and Apes: The Literary Motif of Human-Animal Metamorphosis and Its Multiple Functions in Contemporary Fiction» (*Esprit Créateur*, 46/2 [2006 Summer], 66–88), Alistair Rolls, «'Je suis comme une truie qui broute': Une lecture pomologique de *Truismes* de Marie Darrieussecq» (*Romanic Review*, 92/4 [2001 Nov], 479–90).

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Jérôme Garcin, «De l'art et du cochon» (*L'Express*, 22.08.1996, p. 73), Jean-Louis Ezine, «Si le groin ne meurt. Histoire de lard» (*Le Nouvel Observateur*, 29.8.–4.9.1996, p. 65–66), Patrick Kéchichian, «La bête humaine» (*Le Monde*, 6.9.1996), Renaud Matignon, «Marie Darrieussecq: un tour de cochon» (*Le Figaro*, 12.9.1996). On note d'ailleurs que la question de l'éventuel féminisme de Marie Darrieussecq (et de son premier roman) semble soulevée par l'auteure elle-même, notamment dans des interviews. Voir, par ex., trois articles de presses canadiens: Jean-Pierre Bourcier, «Européenne, féministe et athée» (*La Tribune*, 13 novembre 1996), de Louis-Bernard Robitaille, «Défense et illustration de la truie» (*La Presse*, 13 octobre 1996) et d'Anne-Marie Voisard, «Marie Darrieussecq: Succès bœuf.» (*Le Soleil*, 16 novembre 1996) et une interview publiée dans le quotidien suédois *Dagens Nyheter* (Birgit Munkhammar, «Grisskildring om kvinnor», 9.9.1997, p. B01).

interprétations du premier roman de Darrieussecq. Je soulèverai aussi les partis pris idéologiques derrière ces différents emplois de théories féministes afin de les juxtaposer aux interprétations proposées.

## Le corps féminin stéréotypé

*Truismes* est un roman qui ne se laisse pas interpréter facilement, c'est un fait signalé par la plupart des chercheurs. Des thèmes évoquant une conscience féministe se mélangent aux stéréotypes des plus misogynes. La narratrice semble en grande partie incarner un stéréotype de la femme ou un autre mais, en même temps, Darrieussecq la laisse s'échapper de la société fasciste et extrêmement patriarcale où elle est menacée de mort. Même si ce roman dresse de toute évidence un portrait satirique ou caricatural d'une France légèrement futuriste, il n'y a pas de critique sociale explicite dans le discours de la narratrice. Au contraire, le ton détaché du récit ne fournit aucune piste au lecteur quant à l'évaluation des événements souvent horribles qui sont relatés avec une distance faussement naïve. Ces éléments sont autant de raisons pour lesquelles les interprétations de *Truismes* divergent. La thématization du corps et de la sexualité qui y est exposée en est une autre.

Comment interpréter les descriptions stéréotypées du corps féminin? Une scène de *Truismes* ayant attiré l'attention de plusieurs chercheurs présente la narratrice devant le miroir, admirant son corps, déjà légèrement transformé par quelques kilos de plus qui se sont «harmonieusement répartis sur toute [s]a personne» (13) selon elle. Cette prise de poids est le premier signe de la transformation dont elle ne se doute pas encore. La jeune femme se trouve «incroyablement belle, comme dans les magazines mais en plus appétissante» (13). Les commentaires sur ce passage varient. La contemplation de son corps plus «féminin», aux cuisses plus rondes et à la poitrine plus ample, témoigne d'une intériorisation du regard des dominants sur ce qu'appelle Nora Cottille-Foley, en employant un terme bourdieusien, le *corps pour autrui* de la femme, regard conféré par les magazines auxquels la narratrice fait référence, explique-t-elle dans «Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq» (202). D'autres chercheuses la rejoignent pour dire que la jeune femme devant le miroir est

une image de la femme-objet, stéréotype par excellence de la femme subordonnée dans et par l'ordre patriarcal. Une telle image est défavorable, suggère Catherine Parayre dans «Pig Tales: Beauty Is a Beast» (51), tout comme Jeannette Gaudet dans «Dishing the Dirt» (184). A ce propos, Gaudet met en relief le jeu de mots sur l'adjectif *appétissante*, signalant les risques menaçant la future femme-truie, notamment ceux d'être tuée et mangée. Les associations évoquées par ce jeu de mots étayent sa lecture selon laquelle le corps de la protagoniste reste objectifié tout au long du roman, car en tant que femme, elle est objet de consommation sexuelle et, en tant que truie, objet de consommation alimentaire. Ayant noté que le cochon est le seul animal de la ferme à servir exclusivement de nourriture, Gaudet souligne que les côtés néfastes liés à ce début de métamorphose l'emportent sur les quelques maigres avantages qu'implique celle-ci, tels un emploi sous-payé et un logement temporaire chez un petit ami. L'analyse de Gaudet, à l'instar de celle de Parayre, donne à penser qu'une image «positive» de la femme aurait été souhaitable. Tout en affirmant que la narratrice devant le miroir n'est pas autonome car régie par le regard d'autrui, Cottille-Foley souligne que l'emploi des stéréotypes est l'un des composants récurrents du retournement symbolique subversif que représente la métamorphose dans *Truismes*.

La lecture de *Truismes* que présente John Phillips dans le chapitre final de *Forbidden Fictions* intitulé «enfin, une érotique féminine?»<sup>3</sup> se distancie de celles des chercheuses citées. Selon lui, ce n'est pas l'ordre patriarcal qui est mis en question, mais plutôt l'idée selon laquelle la description d'une femme objectifiée serait nécessairement néfaste. Le choix de faire d'un corps objectifié le centre d'intérêt du roman témoigne de cette mise en question qui se manifeste le plus clairement par le biais de ce qu'il appelle «the positive eroticisation of the female body» (189). La scène d'auto-admiration devant le miroir est, d'après lui, un exemple de cette érotisation positive. Elle montre une jeune femme assumant aussi bien sa féminité que sa sensualité, et qui est visiblement contente de son corps, continue-t-il: «Indeed, the reader is encouraged to share in the heroine's own narcissistic pleasure in viewing it» (189). Il s'oppose ainsi aux points de vue de Gaudet, de Parayre et de Cottille-Foley qui considèrent le regard de la narratrice comme la manifestation d'un

<sup>3</sup> Outre *Truismes*, le premier roman d'Elisabeth Barillé, *Corps de jeune fille*, est traité dans ce chapitre.

système social où la femme est réduite à l'état de *corps pour autrui*, ce qui est une réduction critiquée dans *Truismes* selon elles.

Ces questions concernant l'objectification de la femme reviennent dans les analyses de la violence sexuelle, thème saillant dans *Truismes*. Comme celle-ci est surtout exercée par des hommes sur des femmes, il semble motivé de voir dans cette thématique une critique féministe sous-jacente de la domination masculine. D'un autre côté, le ton léger sur lequel sont relatés les sévices empêche toute conclusion hâtive. Le passage suivant, décrivant la fête du nouveau millénaire organisée par le parti fasciste (commandé par Edgar), servira d'illustration aux manières diverses de voir le thème de la sexualité:

[...] j'étais bien contente d'être aussi peu sexy en ce moment, j'étais tellement fatiguée que je n'aurais été bonne à rien. La très jolie fille qu'avait amenée Edgar couinait et se débattait. Elle n'a pas tenu le choc longtemps, gamine comme elle était. Quand ils ont tous eu fini de s'amuser, elle s'est mise à errer à quatre pattes dans la salle les yeux complètement révoltés... Un des gorilles a entraîné la gosse dans une salle à côté, je l'ai vu se distraire un peu et puis lui mettre une balle dans la tête. (107)

Cette soirée mondaine se déroule dans la décadence et vire rapidement à l'orgie mettant en scène de jeunes personnes non consentantes dont les corps torturés sont répandus dans la salle. L'horreur de cette scène sadienne est renforcée par le ton détaché et l'absence de jugements de valeurs, constate Nora Cottille-Foley (192). Elle souligne également que la violence contre les femmes dans ce roman, en raison de sa fréquence et de son extrême cruauté, finit par paraître caricaturale. Au moyen de l'exagération des aspects déplaisants, cette thématique véhicule donc une critique sociale, conclut-elle.

Tout en employant le terme 'caricatural' pour nommer une des caractéristiques de ce roman de l'entre-deux, qui se rapproche parfois de «la violence normalisée du dessin animé», Catherine Rodgers (2000: 77) prend le passage de l'orgie cruelle comme point d'appui pour une problématisation de l'image de la narratrice. Elle n'est pas dépeinte comme une simple victime de sévices sexuels systématiques, constate-t-elle, mais aussi comme une représentante de la misogynie du système social qu'elle a intériorisée. Cela se manifeste par le fait qu'elle ne pense à aucun moment à «refuser d'accorder les services sexuels attendus d'elle» (2000: 72), affirme Rodgers, en renvoyant au soulagement de ne pas être suffisamment sexy exprimé par la narratrice.

Cette jeune femme toujours prête à plaire et à satisfaire reste ambiguë, selon Rodgers, même si la violence caricaturale du roman indique une critique sociale certaine.

La critique dans *Truismes* est «radicale», selon Colette Sarrey-Strack, qui présente une analyse de l'œuvre de Darrieussecq (et de trois de ses contemporaines) dans *Fictions contemporaines au féminin*. Cette conclusion repose sur les descriptions des personnages masculins et de leurs interactions avec les femmes. Les relations entre les personnages des deux sexes dans *Truismes* se caractérisent précisément par «une violence très concrète» (185), constate Sarrey-Strack. En effet, affirme-t-elle, «indépendamment de toute considération matérielle, tous ces personnages masculins abusent de la narratrice et ne voient en elle qu'un objet de plaisir» (174). La seule exception mentionnée est Yvan, l'amant loup-garou dont le statut est toutefois ambigu, car dans sa phase lycanthrope il est à deux doigts près de manger son amante-truie. Comme la vision de la femme partagée par les personnages masculins est leur seul dénominateur commun, le groupe social qu'ils composent repose sur une appartenance biologique (non pas sur des qualités acquises lors du processus de socialisation, lesquelles relèveraient du domaine de genre), note Sarrey-Strack (175). Ce fait lui permet de conclure «d'une part à une vision essentialiste du sexe masculin, d'autre part à une critique radicale du patriarcat» (175). Pour ce qui est du sort de la femme dans *Truismes*, elle conclut que ce roman «met en scène une forme de la domination masculine ayant atteint son paroxysme et à laquelle il n'est possible d'échapper qu'en agissant au travers de sa différence laquelle se situe au niveau de l'appartenance à un sexe» (185). L'acquiescement de sa spécificité féminine – ou de son altérité en tant que femme-truie – est donc une sorte d'issue de secours pour s'éloigner du patriarcat. De leurs points de vue différents, les trois chercheuses citées arrivent donc toutes à la conclusion que l'on peut déceler un message féministe dans la représentation de la violence sexuelle (des hommes) dans *Truismes* et de l'attitude de la narratrice face à celle-ci.



## Interprétations du thème de la sexualité

La sexualité n'est toutefois pas uniquement liée à la violence dans ce roman. Elle est également présentée comme agréable, surtout au début de la métamorphose où les envies sexuelles de la protagoniste se font plus fréquentes et plus pressantes. Les expériences agréables qu'elle vit alors se posent en contraste aux violences sexuelles, bien entendu, ce qui crée des problèmes d'interprétation. Faut-il considérer la protagoniste comme objet ou sujet sexuel? Comment évaluer ces deux positions possibles: l'image d'une femme-objet est-elle toujours regrettable, tandis que l'image d'une femme-sujet est automatiquement louable? Plus elle devient truie, plus la narratrice est consciente de son corps et de ses sens, constate Cottille-Foley. Désormais, elle prend du plaisir aux activités sexuelles qu'elle initie elle-même au lieu de les subir, ce qui permet de la voir comme un sujet sexuel. En outre, «[l]a transformation en truie [...] amène progressivement la protagoniste de l'hétéronomie à l'autonomie» (203) note-t-elle, accentuant par là les changements positifs liés à la métamorphose. Le rôle plus actif de la protagoniste dans le domaine de la sexualité est également abordé par Rodgers qui affirme que la femme-truie arrive parfois à «satisfaire ses propres désirs» (2000: 72). Elle souligne toutefois que ces instants de plaisir sont rares car entravés par les désirs des clients exigeant une oie blanche quasi frigide. Si cette dissimulation du désir féminin représente «un renversement humoristique mais révélateur de la façon dont le plaisir des femmes a si longtemps été réprimé dans une société patriarcale» (*ibid.*), il est cependant moins facile d'interpréter certaines autres manifestations de ce désir croissant. Rodgers cite, en guise d'exemple, le passage de *Truismes* où les sbires d'Edgar laissent leurs chiens «s'amuser» avec la narratrice-truie qui exprime le regret d'avoir été interrompue «juste au meilleur moment» (*Truismes* 65). Ainsi, constate Rodgers, l'inversion des valeurs morales les plus élémentaires n'est pas seulement réservée au comportement des personnages masculins, mais aussi à celui de la protagoniste (2000: 72).

Le désir et le plaisir accrus de la narratrice sont encore des exemples de l'érotisation positive du corps féminin qui est à considérer comme une nouvelle façon de représenter la femme, affirme John Phillips. Il souligne que «the author emphasises in interviews her determination to separate morality and physical pleasure» (190). Aussi faut-il penser que le problème d'évalua-

tion morale soulevée par Rodgers n'en est pas un dans l'optique de Phillips. Il s'agit plutôt d'une nouvelle manière de mettre en scène le corps de la femme, détachée de jugements d'ordre moral. Cette mise en scène se distancie du féminisme traditionnel, fait-il remarquer, car «[a]ny close reading of the novel suggests that what [Darrieussecq] is promoting is the unqualified right to use this body in whatever manner she wishes, whether this be in prostitution, in 'glamour' modelling or simply in self-gratification», concluant qu'une telle façon de voir le corps «which might be considered collusive with phallographic power structures, will hardly be compatible with conventional feminist thinking» (186). Phillips situe cette pensée féministe conventionnelle dans les années 1970 et leurs mouvements pro-femme. Darrieussecq représente une nouvelle génération, affirme-t-il en renvoyant à des entretiens avec l'auteure. Celle-ci apprécie les «combats graves, essentiels et décisifs» de la génération de sa mère, car ils lui ont donné «une liberté totale vis-à-vis de [s]on corps» (190), note Phillips, mais elle déclare que maintenant, «il faut avancer un peu, avoir une vision plus large» (185). Selon Phillips, cette vision implique la possibilité de décrire la femme, son corps et sa sexualité d'une manière affranchie du «political correctness» (190) et du féminisme conventionnel avec son «damaging hostility» (192) à l'égard des écrits traitant de corps et de désir.

Dans l'optique de Phillips, la thématique de la sexualité plaisante véhicule donc une critique d'un ordre social réprimant la sensualité par ses idéaux de pureté. L'effet inhibant du féminisme conventionnel sur les textes érotiques est également visé par cette critique, quoique indirectement. Sur ce dernier point, sa lecture se distingue de celles de Cottille-Foley et de Rodgers qui ouvrent la voie à l'interprétation «positive» de la nouvelle sexualité de la narratrice, considérée précisément d'un point de vue féministe plutôt conventionnel (dans le sens qu'attribue Phillips à ce terme). L'aspect positif est lié au développement de la narratrice d'objet en sujet sexuel, bien que ce développement soit ambigu, comme le souligne Rodgers. Cette ambiguïté est accentuée par Jeannette Gaudet ainsi que par Shirley Jordan, dans son essai «Saying the Unsayable». Elles constatent toutes les deux la présence d'aspects socio-critiques et féministes dans *Truismes* mais aussi un nombre d'éléments qui troublent la critique sociale. De ce fait, Jordan propose deux lectures de ce roman: l'une «positive», l'autre «négative», d'un point de vue

féministe (145). Sa lecture «positive» met l'emphasis sur des éléments comme le fait que la protagoniste échappe à la société néfaste, sa capacité de jouir de son nouveau corps et la venue à l'écriture de la narratrice qui pourrait témoigner de sa volonté d'exprimer ses expériences. Cette expression de soi se fait toutefois péniblement, note Jordan en présentant sa lecture «négative». La narratrice a du mal à s'exprimer à cause des mauvaises conditions physiques mais aussi à cause de son manque d'esprit analytique. Le fait qu'elle soit condamnée à l'hybridité à la fin du roman est également considéré comme «négatif», puisqu'elle est doublement rejetée, tant par les êtres humains que par les animaux. D'ailleurs, rappelle Jordan, l'image de la mi-femme, mi-truie luttant pour écrire alors que la boue menace de tout détruire évoque «the misogynistic nature-culture, body-intellect cliché», ce qu'elle voit comme «one of the harmful truisms the author is supposedly attempting to destroy through satire» (145). Le roman se terminant sur ce ton, il «cast[s] a shadow over any indicator of change or emancipation the conclusion may otherwise have held», conclut-elle (145). Tout en accueillant la possibilité de lire ce roman comme «ironic, oppositional practice», Jordan constate donc l'absence du type de fin positive où le personnage féminin s'oriente vers une émancipation (146). D'une manière similaire Gaudet constate la réduction de la femme dans ce roman qui met en scène «the logical outcome of patriarchal discourse: as a human female, the narrator can be nothing other than her sex» (190). «As a pig, though, her body is her own», continue-t-elle, en soulignant la liberté associée à la narratrice-truie qui devient «the agent of her own sexual desire during periods of estrus» mais qui finit comme un hybride monstrueux éloigné des humains, écarté par les animaux.

La métamorphose de la jeune femme en truie sert à déconstruire le système binaire d'antithèses misogyne qui imprègne l'ordre patriarcal, selon l'analyse de Cottille-Foley. S'appuyant sur les théories de Bourdieu, elle affirme que «l'indétermination partielle» (198) dont fait preuve la narratrice en voie de transformation, tout comme la société qui l'entoure, permet une subversion du discours des dominants, intégré par les dominés. En d'autres termes, le caractère indéfinissable de la femme-truie indique la possibilité d'un paradigme de perception autre que celui de l'imaginaire bourgeois. «Entre l'humain et l'animal, le corps de la protagoniste met en scène la coexistence d'antithèses, et par-là même, permet la subversion progressive

des oppositions binaires qui fondent l'identité bourgeoise» (205), affirme Cottille-Foley, en ajoutant les exagérations des traits stéréotypiques considérés comme féminins aux stratégies de subversion. Selon elle, la «description de la métamorphose est une caricature de l'image stéréotypée de la femme retournée contre le système sémantique qui l'a inventée» (205). Elle souligne que «[l]a dénonciation propre à la satire sociale repose sur des phénomènes dont la signification échappe à la narratrice» (196); cette interprétation est donc bel et bien le résultat d'un travail de la lectrice.

Même si la lecture de Phillips se distancie – peut-être même s'oppose? – à celles des chercheuses citées, il est intéressant de noter qu'elle se réfère tout de même aux idées féministes. En fait, son interprétation de la fin du roman, selon laquelle la femme-truie de la fin du roman est «happy as she is» (192), présente des ressemblances avec la lecture féministe «positive». Car, tout en classant *Truismes* de non-féministe, Phillips soutient que ce roman «demonstrat[es] that the real possibilities of sexual liberation for all lie in the expansion of the erotic across the borders of gender and sexuality, not in its suppression by those who want to police those borders more vigorously» (193). En d'autres termes, ce roman met en scène une voie d'émancipation – pas seulement pour les femmes, mais pour tous – au moins dans le domaine de la sexualité.

## Paris pris idéologiques des chercheurs et chercheuses

L'examen des emplois d'idées féministes pour l'analyse de *Truismes* permet de déceler quelques partis pris idéologiques auxquels se réfèrent les auteurs des ouvrages universitaires étudiés. Les discussions des aspects «positifs» et «négatifs» du roman laissent deviner une échelle de valeurs féministe spécifique. Isabelle Favre y fait allusion en notant que «[l]a réponse féministe logique et positive face à [la] situation [de la protagoniste] voudrait que le personnage féminin s'extirpe de la difficulté par lui-même, abandonne son statut de victime, et utilise au mieux ses ressources et sa puissance de femme» (174). On pourrait ajouter à cette énumération la capacité d'exprimer ses expériences, citée par Jeannette Gaudet et Shirley Jordan en guise d'élément important dans un roman considéré comme «positif». Ce désir

de voir des images positives de la femme dans la littérature et ailleurs est le corollaire du projet féministe visant à déconstruire les images traditionnelles et misogynes de la femme. Partant du principe que les représentations littéraires et culturelles sont capables d'influencer notre façon de voir le monde, ce courant souligne l'importance de supplanter des images de femmes-victimes et femmes-objet par des représentations permettant de concevoir la femme comme un individu libre, égal à l'homme. Comme le démontrent les analyses des trois chercheuses citées, *Truismes* se laisse difficilement interpréter à partir d'un schéma préétabli de représentations et de thèmes considérés comme «positifs» ou «négatifs». Une telle approche aboutit facilement à la conclusion que ce roman peut être les deux, en fonction de l'évaluation qu'on choisit de faire des images stéréotypées de la femme ou de la venue à l'écriture de la protagoniste, par exemple.

L'analyse de Colette Sarrey-Strack qui dépiste dans *Truismes* une critique féministe radicale, renvoie au différentialisme. Ce courant de pensée propose de rétablir un équilibre entre les sexes en valorisant le féminin, systématiquement dénigré dans l'ordre patriarcal où le masculin est idéalisé. C'est dans cette optique que Sarrey-Strack considère l'altérité de la protagoniste-truie comme un parallèle avec la différence sexuelle valorisée de la femme. Vu sous cet angle, le destin de la femme-truie peut représenter un chemin – aussi tortueux soit-il – vers une position de sujet, c'est-à-dire une forme d'émancipation. John Phillips présente une lecture dont les conclusions s'approchent de celles de Sarrey-Strack, bien qu'il réfute l'idée selon laquelle Darrieussecq chercherait à promouvoir quelque idéologie féministe ancrée dans les mouvements théoriques et politiques des années 1970. C'est au contraire par le truchement d'un portrait féminin affranchi de telles idéologies que son roman ouvre la voie à une émancipation pour tous, du moins à l'égard de la sexualité, selon Phillips.

S'il est vrai que les auteures d'aujourd'hui n'écrivent plus dans la veine idéologique «programmatische» (7) de la littérature inspirée par le féminisme dit de la seconde vague, comme l'affirme Sarrey-Strack, mais qu'elles préfèrent l'ironie et d'autres jeux littéraires à l'engagement discursif, comme le soutient Favre (173), il n'est pas étonnant que *Truismes* échappe à tout classement définitif d'anti- ou de pro-féministe. Selon Cottille-Foley, c'est précisément l'indétermination qui est porteuse d'un pouvoir subversif. La

femme-truie incorporant pour ainsi dire le *tiers exclu* de l'ordre patriarcal permet d'opérer une déconstruction des oppositions binaires sur lesquelles reposent cet ordre. Son analyse suggère, en conséquence, qu'une approche méthodologique basée sur de telles oppositions se verrait déjouée par les stratégies mêmes de *Truismes*. D'une manière similaire, Rodgers constate qu'il est difficile de déterminer une fois pour toutes si *Truismes* est un roman féministe ou misogyne. Elle voit une explication à cette difficulté précisément dans «la philosophie de ce texte qui promeut l'indécidable» (2002: 88). A l'instar de Rodgers et de Cottille-Foley, Favre estime que le caractère indéci, notamment du discours non-analytique de la narratrice, est une «stratégie textuelle» (166). Affirmant que cette stratégie vise à «mobiliser l'interprétation éthique du lecteur» (166.), elle souligne la part des lectrices et des lecteurs. Au lieu d'analyser et de critiquer, *Truismes* expose des thèmes «en rapport étroit avec le sens des valeurs [...] dans une sorte de chaos adressé au destinataire» (175). Ce type de littérature est dans «l'esprit du temps» (175), soutient Favre, si bien que le lectorat fin de siècle a l'habitude des clins d'œil ironiques. Si c'est le cas, le premier roman de Darrieussecq ne leur pose pas problème – du moins pas le type de problèmes soulevés par les chercheuses et chercheurs discuté-e-s ici.

## Bibliographie

- Cottille-Foley, Nora (2002). «Métaphores, métamorphoses et retournements symboliques dans *Truismes* de Marie Darrieussecq: Mais qui finit à l'abattoir?», *Women in French Studies* 10, 188–206.
- Darrieussecq, Marie (1998 [1996]). *Truismes*. Paris: P.O.L., coll. Folio.
- Favre, Isabelle (2000). «Marie Darrieussecq ou lard de la calorie vide», *Women in French Studies* 8, 164–176.
- Gaudet, Jeannette (2001). «Dishing the Dirt: Metamorphosis in Marie Darrieussecq's *Truismes*», *Women in French Studies* 9, 181–192.
- Jordan, Shirley (2002). «Saying the unsayable: identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq», in *Women's writing in contemporary France: New writers, new literatures in the 1990's*, eds. Gill Rye et Michael Worton. Manchester / New York: Manchester University Press, 142–153.

- 
- Parayre, Catherine (2003). «Pig Tales: Beauty Is a Beast», *International Fiction Review* 30/1–2, 49–59.
- Phillips, John (1999). *Forbidden Fictions: Pornography and Censorship in Twentieth Century French Literature*. London / Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Rodgers, Catherine (2000). «Aucune évidence: les *Truismes* de Marie Darrieussecq», *Romance Studies* 18/1, 69–81.
- Rodgers, Catherine (2002). «'Entrevoir l'absence des bords du monde' dans les romans de Marie Darrieussecq», in *Nouvelles écrivaines: Nouvelles voix?* éd. Nathalie Morello et Catherine Rodgers. *Faux Titre: Etudes de Langue et Littérature Françaises* 230. Amsterdam: Rodopi, 83–103.
- Sarrey-Strack, Colette (2002). *Fictions contemporaines au féminin: Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris: L'Harmattan.

## L'explication des faits de langue et des faits de linguistique

Esa Itkonen  
Université de Turku

Le sujet de mon article portera sur la nature de l'explication dans la linguistique. Plus spécialement, je vais le traiter sur deux niveaux différents: niveau 'inférieur' qui est celui de ceux qui parlent, c'est-à-dire des locuteurs; et niveau 'supérieur' qui est celui de ceux qui étudient ce qu'on parle, c'est-à-dire des linguistes. Le niveau dit 'inférieur' est constitué par les données linguistiques proprement dites, et il est normal qu'on cherche à les expliquer. Par contre, il est plus rare, mais non pas inouï, qu'on cherche à expliquer pourquoi les linguistes font ce qu'ils font en fait. De toute façon, ce que je propose de faire ici, c'est de démontrer que, dans les deux cas, il s'agit au fond de la même sorte d'explication.

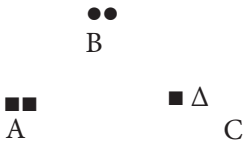
Les données linguistiques seront représentées ici par le changement linguistique, ce qui veut dire que le type d'explication qu'on va examiner tout d'abord est l'explication diachronique. En particulier, je vais examiner le rôle que joue l'**analogie** dans l'explication diachronique.

On sait bien que l'analogie se définit comme ressemblance structurelle, et non pas comme ressemblance matérielle ou physique (voir Itkonen 2005). Ce qui est important de noter, c'est que l'analogie dont je m'occupe ici, c'est une force psychologique réelle, ce qui fait qu'elle peut être identifiée comme une des causes du comportement humain. Depuis les années 70, on se demande si les descriptions linguistiques possèdent aussi une réalité psychologique. De ce point de vue, ce que je viens de dire peut être réformulé comme affirmant la réalité psychologique de l'analogie.

Pour illustrer, regardons un exemple qui est dû à Dedre Gentner et son



équipe:



Chacun de nous est forcé de voir la relation à gauche (ou  $A \leftrightarrow B$ ) comme analogique et celle à droite (ou  $B \leftrightarrow C$ ) comme non analogique. C'est-à-dire qu'il y a ici, dans un sens littéral, une force psychologique qui nous fait voir ces deux relations différemment. Je maintiens que cela est tout aussi vrai des exemples de l'analogie que je vais donner dans ce qui suit, qu'il s'agisse ou non de percevoir ou de produire des relations analogiques (ou plutôt des formes relevant de telles relations).

Finalement, je veux signaler qu'il y a deux sortes très différentes de l'analogie non-psychologique. D'une part, il y a, par exemple dans la linguistique mathématique, l'analogie qui ne se veut pas psychologique, à savoir l'analogie utilisée seulement comme un moyen de présenter les données, ce qui est tout à fait légitime. D'autre part, il y a l'analogie mauvaise ou l'analogie qui se veut psychologique, mais qui échoue.

Ensuite, quelques remarques de nature historique. Il est bien connu que l'école néo-grammarienne a attribué un rôle prépondérant à l'analogie en ce qui concerne l'explication des changements linguistiques. Pourtant, il est faux de dire que, à part le côté purement phonétique, l'analogie serait la seule cause des changements linguistiques reconnu par les néo-grammariens. Tout au contraire, selon Hermann Paul (1975 [1880]), c'est un processus qu'il appelle *Komposition* qui représente la **manière normale** dont est née toute forme linguistique (= "die eigentliche normale Entstehungsweise alles Formalen in einer Sprache"). *Komposition* se traduit comme 'condensation' en français. Or la condensation, loin d'être identique à l'analogie, consiste en ce que les mots constituant un groupe perdent leur autonomie peu à peu et s'attachent réciproquement de plus en plus, donnant finalement la flexion pour résultat.

Comme je viens de le décrire, les unités lexicales se grammaticalisent au cours de la condensation, et c'est pourquoi il est tentant de l'identifier avec

la **grammaticalisation** tout simplement. Pourtant, cela ne serait pas juste. La condensation est un processus qui avance d'une manière rectiligne. Par contre, l'analogie est un processus qui, pour ainsi dire, exécute un mouvement oblique. Or la grammaticalisation possède tous les deux caractères. Selon l'opinion reçue, grammaticalisation se divise en réanalyse et extension. D'une part, la réanalyse est typiquement déclenchée par un modèle analogique; et d'autre part, l'extension est par définition extension analogique (voir Itkonen 2002). Au lieu du mot anglais *extension*, Hopper et Traugott (1993) emploient effectivement le mot *analogy*, ce qui est tout à fait justifié. En somme, il y a analogie sans grammaticalisation, mais il n'y a pas de grammaticalisation sans analogie.

Il s'ensuit que Antoine Meillet (1912) a eu tort d'opposer analogie et grammaticalisation. Sur ce point capital, à mon avis du moins, Hermann Paul a vu plus juste.

Ce qu'il me faut maintenant, c'est donc un bon exemple de la manière dont l'analogie a été utilisée pour le but de l'explication diachronique; et, compte tenu du caractère de notre congrès, cet exemple doit relever de l'histoire des langues romanes. Il va sans dire que l'histoire de n'importe quelle langue, romane ou non, comporte une abondance de changements de type analogique. Mais c'est un fait sans beaucoup d'intérêt. Ce qui est intéressant du point de vue théorique, c'est plutôt une série de changements qui puisse être réduite à, et – de ce fait – expliquée par, un seul schéma analogique.

Pour trouver un tel exemple, j'ai fait la lecture des livres tels que *The Evolution of French Syntax* (1978) par Martin Harris et *Linguistic Change in French* (1997) par Rebecca Posner; et, en fait, j'y ai trouvé un tas de choses qui me conviennent. Finalement, pourtant, j'ai choisi comme exemple une série de changements traités par Mme Christiane Marchello-Nizia dans plusieurs de ses publications, et surtout dans les deux articles suivants: 'Prépositions françaises en diachronie' (2002) et 'Changes in the structure of grammatical systems: The evolution of French' (2003).

Les changements qui nous concernent ici ont eu lieu pendant la période qui s'étend du 11<sup>ème</sup> au 16<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire de l'ancien français jusqu'à la veille du français moderne. Auparavant, on n'a vu aucun rapport entre ces changements, mais c'est justement la thèse soutenue par Mme Marchello-Nizia qu'il s'agit ici d'un phénomène unitaire. Donc elle entreprend de faire une

généralisation dans le sens précis de ce mot.

Ce que ces changements ont en commun, c'est qu'une forme pluri-fonctionnelle est remplacée, peu à peu, par deux formes dont chacune a sa propre fonction à elle. En d'autres termes, ce qui est équivoque, devient différencié. La forme équivoque possède ses fonctions sur deux niveaux simultanément, à savoir, sur celui du syntagme et sur celui de la phrase. Des deux formes différenciées, par contre, l'une possède sa fonction uniquement sur le niveau du syntagme et l'autre uniquement sur le niveau de la phrase.

Voici le résumé des changements en question:

1) Déterminant/Pronom:	cist/cil >	Déterminant: ce(t) (N-ci/là)
		Pronom: celui(-ci/là)
2) Préposition/Adverbe:	soz >	Préposition: sous
		Adverbe: dessous
3) Intensificateur/Quantificateur:	moult >	Intensificateur: très
		Quantificateur: beaucoup

On voit d'un coup d'œil que les trois changements se ressemblent structurellement, ce qui veut dire qu'ils sont des manifestations d'une seule analogie. Maintenant il convient d'ajouter quelques mots de clarification.

Au sujet du premier changement: Pour simplifier, seules les formes du masculin singulier sont montrées ici. En plus, ce changement ne concerne pas seulement les mot comme *cist*, *ce* et *celui-ci*. De la même manière exactement, les formes équivoques comme *chascun* et *quelque* ont été remplacées par deux formes non équivoques, c'est-à-dire par *chaque* et *chacun* d'une part et par *quelque* et *quelqu'un* de l'autre.

Au sujet du deuxième changement: En ancien français, presque toutes les prépositions, simples aussi bien que composées, ont rempli en même temps la fonction d'adverbe. En français moderne, cette pluri-fonctionnalité a été éliminée. Donc l'exemple donné ici n'en est qu'un parmi beaucoup d'autres.

Au sujet du troisième changement: les termes employés ici ne sont peut-être pas les meilleurs qui soient, mais la distinction elle-même n'en est pas moins évidente. Elle se retrouve en Espagnol (= *muy* contre *mucho*), en An-

glais (= *very* contre *much*) et en Finnois (= *hyvin* contre *paljon*).

Dans une analyse plus avancée, il faudra reconnaître ici la présence de **plusieurs** niveaux analogiques. À première vue, ce que nous avons ici, ce sont trois changements liés. Mais ceci n'est qu'une simplification, dans deux sens. Premièrement, comme on vient de le noter, chacun des deux premiers changements consiste en toute une **série** de changements parallèles concernant des formes particulières. Deuxièmement, il arrive que ce qui est représenté ici comme un **seul** changement qui concerne une forme particulière a été en réalité une **succession** de plusieurs changements. Cela est vrai, par exemple, de *cist* devenant ou bien *ce* (*nom-ci*) ou bien *celui-ci*: Ce processus historique qui a duré à peu près deux cents ans comporte, au total, une succession de **cinq** états de langue dont chacun a sa propre motivation analogique. Les détails ont été présentés par Mme Marchello-Nizia.

Voilà notre explication. À quel titre peut-elle être contestée ? L'objection suivante ne manquera pas d'être faite. On dira que la systématisme qui a été révélée dans ce qui précède, n'est que le résultat de l'imagination du linguiste. Par contre, ceux qui parlaient français pendant la période dont il s'agit ici n'étaient pas munis du même niveau d'intelligence; contrairement au linguiste, ces gens-là – les locuteurs – étaient incapables de percevoir, ou plutôt d'éprouver, le rapport entre tous ces changements.

On voit tout de suite que cette objection est une variante de la critique plus générale qui nie que les descriptions linguistiques puissent posséder une réalité psychologique. À mon avis, il s'agit ici d'une question fondamentale et qui dépasse de beaucoup les limites de la linguistique; et c'est la question suivante: l'esprit humain, de quoi est-il capable?

La science cognitive a démontré qu'il y a une **intelligence inconsciente** plus vaste et mieux structurée qu'auparavant, et cela est vrai, en particulier, de la pensée des enfants préverbaux. C'est en considération de ces faits que, depuis plus d'une vingtaine d'années, je soutiens fermement l'opinion selon laquelle le comportement humain, y compris le changement linguistique, est gouverné par une **rationalité** inconsciente (voir Itkonen 1983, 2002); et l'analogie fait partie de cette 'architecture mentale'. Ceux qui veulent contester tout cela, sont, de mon point de vue, des prisonniers d'une philosophie ultra-empiriste et périmée.

Qu'est-ce qui est le propre de l'explication analogique? On vient de voir

qu'il consiste en ce que le linguiste reproduit ce qu'il suppose avoir été les opérations mentales de ceux qu'il étudie. Ou bien, pour utiliser une expression de tous les jours, qu'il se met dans leur peau. Cela est possible grâce à l'**empathie** qui existe entre le linguiste et ceux qu'il étudie. Ce résultat peut être généralisé à l'étude de la grammaticalisation et à la linguistique typologique, par exemple. Nous **refusons** d'accepter une explication qui nous est incompréhensible, c'est-à-dire qui présuppose des opérations mentales telles que nous ne puissions pas nous en imaginer capables (voir Itkonen 2004).

Maintenant j'aborde la seconde partie de mon article: comment expliquer le comportement des linguistes? Pour maintenir une continuité avec la première partie, ce que je dirai aura un rapport avec la grammaticalisation.

Pour des raisons analytiques, on peut distinguer deux points de vue dans la linguistique diachronique, à savoir celui qui suit le cours du temps et celui qui le remonte. Le premier s'intéresse à expliquer le comment et le pourquoi du changement linguistique, tandis que le second est propre à la linguistique reconstructive. Traditionnellement, la linguistique reconstructive se divise en deux, de sorte que la **méthode comparée** s'applique simultanément à plusieurs langues, tandis que la **reconstruction interne** s'applique à une seule langue.

On sait que, dès les années 70, l'étude de la grammaticalisation a connu un élan considérable. C'est pourquoi on pouvait s'attendre à ce que, tôt ou tard, l'étude de la grammaticalisation influence la linguistique reconstructive. Parce que chaque processus de grammaticalisation a lieu – par définition – à l'intérieur d'une seule langue, c'est plus précisément la reconstruction interne que l'étude de la grammaticalisation devait influencer. En effet, un tel effort de réinterprétation a été fait par Talmy Givón.

Traditionnellement, la différence entre méthode comparée et reconstruction interne a été conçue, en premier lieu, comme celle d'envergure, selon que les données relèvent de plusieurs langues ou d'une seule langue (voir Fox 1995). En plus, on a été d'accord que, s'agissant de reconstruire l'histoire d'une seule langue, la connaissance produite par la méthode comparée vaut mieux que celle produite par la seule reconstruction interne.

C'est tout cela que Givón (2000) veut nier. Il veut établir une différence quasi absolue entre ces deux types de linguistique reconstructive. À son avis, la grammaticalisation, c'est une **théorie**, et en plus, une théorie **non-induc-**

tive. Par contre, la méthode comparée est **inductive** par le seul fait d'être fondée sur plusieurs langues simultanément; mais, en plus, c'est une entreprise **non-théorique**. Si on exagère un peu, on pourrait dire que, pour Givón, la reconstruction interne est bonne tandis que la méthode comparée est mauvaise.

J'espère que vous comprenez l'importance du problème qui nous occupe ici. Est-il que la linguistique diachronique traditionnelle tout entière se soit trompée? C'est ce que moi je ne crois pas.

On est d'accord aujourd'hui sur la nature inductive de la typologie linguistique contemporaine. Voici DeLancey (1997: 53): "[Contemporary typology is characterized by] an understanding of the importance of the inductive method." Et voici Croft (2003: 49): "This is the inductive method which must be used in constructing generalizations from empirical data." Et en ce qui concerne la théorie de la grammaticalisation plus spécialement, cela est tout aussi vrai. Par exemple, *World Lexicon of Grammaticalization* par Heine et Kuteva (2002) se base sur les données qui proviennent des dizaines de langues. Il s'ensuit que la reconstruction interne, comme le cadre plus général de la théorie de la grammaticalisation, est forcément de nature inductive.

Maintenant, regardons de plus près le caractère supposé non théorique de la méthode comparée. Puisqu'elle se base sur plusieurs langues, c'est par définition qu'elle est 'inductive'. Cela est une vérité tout à fait banale. Mais, à cause de sa formation originalement générativiste, Givón veut identifier 'inductif' avec 'non-théorique'. C'est pourquoi il en vient à considérer la méthode comparée comme une entreprise sans intérêt et presque stupide. C'est sa première erreur.

Mais lorsque Givón poursuit son raisonnement, il ne peut pas s'empêcher de se rendre compte que, contrairement à ce qu'il a pensé jusque-là, la méthode comparative est, après tout, de nature théorique (ou 'abductive'). Maintenant il arrive une chose curieuse. Au lieu de critiquer (et corriger) sa propre pensée, Givón critique les autres, c'est-à-dire les représentants de la méthode comparative qui, à son avis, l'ont conduit à croire – erronément – que leur étude est de nature non-théorique. L'est sa deuxième erreur.

Tout en admettant la nature théorique de la méthode comparée, Givón ne peut se résoudre à renoncer à son projet original. Il persiste à voir une différence quelconque entre ce que 'théorie' veut dire dans les deux cas. Avec

la reconstruction interne, être accessible à la falsification, c'est pour lui une qualité positive, ce qui est juste. Mais avec la méthode comparée, c'est pour lui une faiblesse, ce qui est faux. D'un ton moqueur, Givón parle de "soft abductive underbelly of the comparative method". Voici sa troisième erreur.

Comment expliquer le comportement d'un linguiste, ce qui veut dire ici, comment expliquer le raisonnement assez particulier de Talmy Givón ? Comme nous l'avons vu déjà, la seule façon de le faire, c'est de reproduire ce qui se passe dans sa tête, compte tenu de ses antécédents (ici: sa formation première qui était de nature générativiste). C'est un esprit qui, une fois lancé dans un projet, trouve difficile ou bien de changer de direction ou bien d'arrêter.

Il y a une asymétrie à noter concernant l'explication du comportement humain. Si une personne fait une action ordinaire, l'explication va de soi et semble sans intérêt. C'est seulement quand son action sort de l'ordinaire que l'explication devient intéressante. Il y a deux types principaux d'action extraordinaire. Ou bien c'est une action rationnelle mais compliquée, ou bien c'est une action moins que rationnelle (simple ou compliquée). Comment expliquer une action irrationnelle? Ici, au lieu de répondre à la question de savoir pourquoi une personne a fait une action rationnelle, on tente de répondre à la question de savoir pourquoi une action qui de fait n'est pas rationnelle lui a quand même **paru** rationnelle. Il est important de comprendre que l'explication des actions moins que rationnelles reste toujours dans le cadre de la prétendue **explication rationnelle** comme elle a été définie par exemple dans Itkonen (1983). – Il convient d'ajouter que dans l'œuvre de Talmy Givón, l'opinion que je viens de discuter n'a pas beaucoup d'importance. J'ai exprimé l'estime que je lui porte dans le compte rendu de son livre *Context as Other Minds* (voir Itkonen 2008).

L'important, c'est de voir que les explications que j'ai données dans les deux cas sont de même nature, en ce sens qu'elles se basent également sur le concept d'**empathie**. C'est dans un article publié en 1982 déjà que j'ai exprimé la même idée: c'est par une seule méthode que la langue et la linguistique doivent être étudiées. Il se peut qu'à l'époque cela n'était pas facile à accepter parce que le concept d'empathie semblait être le propre des disciplines peu scientifiques telles que la littérature ou l'histoire. Mais, depuis, grâce à la découverte des cellules-miroirs, l'empathie est devenue respectable aussi à

l'intérieur de la biologie qui est souvent prise pour une science-modèle. Par conséquent, on peut espérer qu'aujourd'hui cette idée soit devenue un peu plus facile à admettre.

## Bibliographie

- Croft, William (2003). *Typology and Universals*, 2ème éd. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeLancey, Scott (1997). «Grammaticalization and the Gradience of Categories», *Essays on Language Function and Language Type, Dedicated to T. Givón*. Joan Bybee et al. (éds.). Amsterdam: Benjamins, 51–70.
- Fox, Anthony (1995). *Linguistic Reconstruction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gentner, Dedre et al. (2001). «Metaphor is Like Analogy», *The Analogical Mind*. D Gentner et al (éds.). Cambridge MA: The MIT Press, 199–254.
- Givón, Talmy (2000). «Internal Reconstruction: As Method, as Theory», in: *Reconstructing Grammar: Comparative Linguistics and Grammaticalization*. Spike Gildea (éd.). Amsterdam: Benjamins.
- Givón, Talmy (2005). *Context as Other Minds*. Amsterdam: Benjamins.
- Harris, Martin (1978). *The Evolution of French Syntax: A Comparative Approach*. London: Longman.
- Heine, Bernd et Tania Kuteva (2002). *World Lexicon of Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hopper, Paul J. et Elisabeth Closs Traugott (1993). *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Itkonen, Esa (1982). «Change of Language as a Prototype for Change of Linguistics», in: *Papers from the 5th International Conference on Historical Linguistics*. Anders Ahlqvist (éd.). Amsterdam: Benjamins, 142–148.
- Itkonen, Esa (1983). *Causality in Linguistic Theory*. London: Croom Helm.
- Itkonen, Esa (2002). «Grammaticalization as an Analogue of Hypothetico-Deductive Thinking», in: *New Reflections on Grammaticalization*. Ilse Wischer & Gabriele Diewald (éds.). Amsterdam: Benjamins, 413–422.
- Itkonen, Esa (2004). «Typological Explanation and Iconicity», *Logos & Language V, 1*, 21–33.



- 
- Itkonen, Esa (2005). *Analogy as Structure and Process: Approaches in Linguistics, Cognitive Psychology and Philosophy of Science*. Amsterdam: Benjamins.
- Itkonen, Esa (2008). «Review of Givón» (2005). *Language*.
- Marchello-Nizia, Christiane (2002). «Prépositions françaises en diachronie: une catégorie en question», *Linguisticae Investigationes* 25:2, 205–221.
- Marchello-Nizia, Christiane (2003). «Changes in the Structure of Grammatical Systems: The Evolution of French», in: *Aspects of Linguistic Change*. A. Lodge (éd.). Oxford: Oxford University Press, 371–385.
- Meillet, Antoine (1912). «L'évolution des formes grammaticales», in: *Linguistique historique et linguistique générale 1965*. Paris: Champion, 130–148.
- Paul, Hermann (1975 [1880]). *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Tübingen: Niemeyer.
- Posner, Rebecca (1997). *Linguistic Change in French*. Oxford: Oxford University Press.

## Belén Gopegui quince años después

José María Izquierdo  
Universidad de Oslo  
p.j.m.izquierdo@ub.uio.no

Durante los últimos quince años se ha producido una renovación en la narrativa española en todos sus campos, pero cabe resaltar, por ejemplo, que el género de la literatura de la memoria de la Guerra civil se ha consolidado<sup>1</sup>, el subgénero de la novela policiaca se ha abierto a un nuevo grupo de autores ajenos a la politización de esta narrativa y a la figura del protagonista-investigador como detective privado desencantado<sup>2</sup>. Autores que crean protagonistas vinculados a las fuerzas del orden público<sup>3</sup>. Ha surgido además con mucha fuerza comercial un género histórico que desde las obras de Benito Pérez Galdós no había tenido la difusión que tiene en nuestros días y por último ha aparecido un nuevo tipo de literatura de misterio ajena a la tradición literaria española y heredera de los éxitos de venta de Dan Brown. Ya sólo le falta a la literatura española o en lengua española en general la producción de novelas de ciencia ficción, aunque este subgénero ya hizo acto de presencia en, por ejemplo, la filmografía de Alex de la Iglesia<sup>4</sup>, para abarcar todos los géneros y subgéneros narrativos. Junto a estos cambios ha continuado la tendencia literaria surgida a finales de los años noventa.

<sup>1</sup> Hasta uno de los autores de una de las novelas que forman este grupo ha escrito una crítica de los supuestos excesos de la mencionada literatura de la memoria. Me refiero a Isaac Rosa que publicó en 1999 la novela *La malamemoria* y en 2007 reflexionó acerca de la misma en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*

<sup>2</sup> Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003), Andreu Martín (1949) o Juan Madrid (1947).

<sup>3</sup> Véase los casos de Alicia Giménez Barlett (1951) y sus policías judiciales Petra Delicado y Fermín Garzón o la pareja de guardias civiles de Lorenzo Silva (1966), el sargento Belvilacqua y la cabo Chamorro.

<sup>4</sup> La película ciberpunk *Acción mutante* (1993).

## 1 De Páginas amarillas a Afterpop

En 1997 se publicó en la editorial madrileña *Lengua de trapo* la antología *Páginas amarillas* realizada por Antonio Álamo, con un estudio preliminar de Sabas Martín. El año 2001 publiqué un artículo en la *Revista de estudios hispánicos* con el título *Narradores españoles novísimos de los años noventa*<sup>5</sup> en el que apunté algunas características generales de estos narradores novísimos españoles y a las que adjunté una ‘nómina [incompleta] de autores españoles’ en la que incluí a unos veintiocho autores en la que los autores de la mencionada antología marcaban la pauta. Al mismo tiempo abrí una página web en la que se daba información acerca de estos autores<sup>6</sup> organizando unas jornadas conjuntas con el profesor de italiano del departamento de Literatura, estudios de zona y lengua europeas de la Universidad de Oslo, Sergio Sabbatini relacionando a los autores reseñados en la mencionada antología con los autores italianos de la llamada “Gioventù cannibale”<sup>7</sup> buscando posibles conexiones. Años más tarde en un curso organizado por la Universidad de Agder en 2007 impartí el curso *Las chatis y los chorbos también escriben novelas* en las que, entre otras cosas, me centré en las subculturas juveniles y sus sociolectos a partir de algunos de los autores de *Páginas amarillas*, en concreto en la obra de uno de ellos: José Ángel Mañas<sup>8</sup>.

La obra de estos ya no tan jóvenes escritores es de una gran importancia tanto para la enseñanza de la literatura española, como para el estudio del Español como lengua extranjera (E/LE), tanto desde el punto de vista estético, como en el de la pragmática cultural o el del propio estudio del estado de la lengua española y sus variantes sociolectales.

La relevancia de estos autores en el panorama literario español es un hecho, tanto por la calidad de su escritura y por lo novedoso de sus discursos, desde una perspectiva diacrónica de la literatura española, como por la presión ejercida por uno de los sectores industriales y comerciales más

<sup>5</sup> Izquierdo, José María (2001). «Narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de estudios hispánicos*, Washington University, EEUU, Nr. 2, tomo XXXV (2001), 99, 293–308

<sup>6</sup> <http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/infolenguatrapo/index.html> (31.01.2009)

<sup>7</sup> <http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/infocannibale/index.html> (31.01.2009)

<sup>8</sup> <http://www.enmitg.com/izquierdo/didactica/kurs/agder/> (31.01.2009)

importantes de España y que en general podemos identificar como el E/LE como recurso económico (ca. el 15 % del Producto Interior Bruto de España). Dentro de ese sector hay que mencionar que el mundo editorial de este país es el tercero en el ranking mundial y que supone –según datos del Ministerio de Cultura– una publicación anual de unos 14.824 títulos<sup>9</sup> (2007). Resalta su importancia al comparar la producción de títulos de España con toda la de la América latina hispanohablante y Brasil donde Hispanoamérica representa el 40,2% de toda la producción mientras que solamente España produce el 39,7% según las Agencias nacionales del ISBN y CERLALC<sup>10</sup>. Estos datos nos muestran un sector industrial muy necesitado de la edición anual de novedades que mantenga en funcionamiento su capacidad productiva en una sociedad estructurada según las premisas de la economía de mercado. En ese sentido aquellos autores novísimos de finales de los años noventa se ajustaban perfectamente a las necesidades del sector editorial español del momento. Además, junto a la promoción de estos narradores por parte de la industria editorial hay que mencionar otro elemento que facilitó el éxito casi instantáneo del mencionado grupo de escritores; me refiero a la retroalimentación del mercado cultural español. El espacio que ocupan estos autores en el mundo cultural español se acrecienta por la tendencia a la retroalimentación del mencionado mercado<sup>11</sup> en todos los campos comerciales del mismo, pero en el que cabe resaltar la existente entre los mundos literario y cinematográfico. En concreto en forma de versiones cinematográficas de novelas de éxito ventas o de novelas que tratan temas socioculturales o históricos de relevancia. Las causas de esa retroalimentación se basa en la ausencia de una verdadera industria cinematográfica española – a pesar de ser España uno de los países con mayor producción de películas a nivel europeo<sup>12</sup> – y de una producción que sólo se arriesga a nivel documental o de cortometrajes prefiriendo el éxi-

<sup>9</sup> <http://www.mcu.es/libro/MC/CentroDoc/index.html> (31.01.2009)

<sup>10</sup> [http://www.cerlalc.org/secciones/libro\\_desarrollo/sier.htm](http://www.cerlalc.org/secciones/libro_desarrollo/sier.htm) (31.01.2009)

<sup>11</sup> Ya traté este tema en (2005) «De compras en la FNAC. Notas sobre la banalidad y el populismo en la narrativa española actual». *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos 24–27 de agosto de 2005*, eds. Michel Olsen & Erik H. Swiatek. Roskilde-Copenhage.

<sup>12</sup> En el año 2007: 328 películas donde 172 fueron largometrajes y 156 cortos. <http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/2007/Produccion.html> (31.01.2009)

to asegurado de las versiones cinematográficas de obras literarias. Además en muchos casos concretos los novelistas actúan como guionistas (o como directores como el caso de Ray Loriga) y en otros las novelas se escriben pensando directamente en su, mucho más rentable, versión cinematográfica.

Lo que quiero decir con todo esto es que no podemos analizar el surgimiento de este grupo de autores, ni la de ningún otro, desvinculándolo de las operaciones mercadotécnicas realizadas por un sector editorial siempre necesitado de producir títulos y novedades. Operaciones comerciales como la promoción directa a través de publicaciones de gran tirada como la revista *Qué leer*, la publicación de reseñas por encargo en los suplementos literarios de la prensa diaria, o la promoción encubierta de los premios literarios. El fenómeno no es nuevo, ya en los años ochenta se inauguró esa estrategia comercial con los nuevos autores de aquellos años, autores que –siguiendo con el tema de la retroalimentación – combinaban – entre otras – su actividad de escritores de novelas con la del periodismo columnista en los diarios de mayor tirada de España tal y como puede verse en antologías como *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*<sup>13</sup>.

En mi artículo de 2001 dedicado a los autores de *Páginas amarillas* y por extensión a los ‘novísimos’ autores de los años noventa describí algunos de sus rasgos más característicos. En concreto su posicionamiento ante la política como resultado de un momento histórico determinado dado que no vivieron ni la Guerra civil, ni la posguerra y que durante la Transición a la democracia eran muy jóvenes padeciendo su ‘amnesia’. Estos autores surgieron en una coyuntura especial en el mundo editorial español lo que facilitó en primer lugar la publicación de la antología mencionada y la promoción de

---

<sup>13</sup> Grohmann, Alexis y Maarten Steenmeijer (2006): *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*. Madrid: Verbum

sus textos en forma de obtención de premios literarios<sup>14</sup>. El cambio de siglo se convirtió en un crisol de nuevas tendencias culturales que supusieron la formación de un nuevo referente cultural para las nuevas generaciones juveniles españolas. En otras palabras no se identifican con las narrativas de las décadas anteriores, sus referentes literarios fueron fundamentalmente anglosajones, en concreto autores como Salinger, Kerouac, Ginsberg, Bukowski o Carver (Izquierdo 2001: 297), referentes literarios pasados por el tamiz de otros referentes culturales como “la cinematografía del cine negro e independiente norteamericanos, los del comic, el rock and roll y el blues de los Estados Unidos” (Izquierdo 2001: 297), y las diversas variantes musicales del punk. En realidad estos autores son el producto de su tiempo reflejando tanto la situación política del país, como su inclusión en la “normalidad” pluricultural existente a finales del siglo XX y principios del XXI en pleno proceso de globalización. En ese sentido serán los portavoces de su generación social, recuperarán la realidad del barrio, emplearán las jergas juveniles y sociolectales, y considerarán como medio de comunicación fundamental, en un momento en que en España aún no se había popularizado masivamente el uso de la Internet o de los videojuegos, a la televisión, recalcando en sus textos sus aspectos más kitschs. El final del siglo XX coincidió, pues, en España con un cambio generacional social, político y literario.

En ese mismo artículo clasifiqué a esos autores según tres grandes discursos. En primer lugar el de unas narraciones donde se muestra

”un mundo del espectáculo, de la apariencia, donde la huida noctámbula y el seguimiento cuasi-religioso de los códigos culturales juveniles imperantes se convierten en una red definidora del propio individuo. Individuo que se aferra a tales códigos y los convierte en señas de identidad individuales”

<sup>14</sup> Casariego Córdoba, Martín. *La hija del coronel*. Sevilla, Algaida, 1997. XXIX. **Premio de Novela Ateneo de Sevilla**. Durán, Álvaro. *A la intemperie*. Barcelona, Tusquets, 1996. **II Premio nuevos narradores Tusquets 1995**. Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona, Destino, 1998. **Premio Nadal, 1998**. Gopegui, Belén. *La escala de los mapas*. Barcelona, Anagrama, 1992. **Premio Tigre Juan 1993**. Maestre, Pedro. *Matando dinosaurios con tirachinas*. Barcelona, Destino, 1996. **Premio Nadal 1996**. Mañas, José Ángel. *Historias del Kronen*. Barcelona, Destino, 1994. **Finalista Premio Nadal 1994**. Prada, Juan Manuel de. *La tempestad*. Barcelona, Planeta, 1997. **Premio Planeta 1997**. Rivera de la Cruz, Marta. *Que veinte años no es nada*. Sevilla, Algaida, 1998. **III Premio de Novela Ateneo Joven de Sevilla**

(Izquierdo 2001: 304) y de grupo, de generación<sup>15</sup>. En segundo lugar junto

”a este nuevo costumbrismo, con visos de crítica y posición generacionales frente a un mundo en crisis, se alza otro grupo de narraciones de corte intimista, introspectivo, de búsquedas<sup>16</sup> en las que los personajes, desde la inacción y su memoria individual, intentan comprender la situación de, según los casos, desamor, enamoramiento, aislamiento, paro, incomunicación, etc... en la que se encuentran y de la que no pueden o no saben salir” (Izquierdo 2001:305).

Junto a estos dos discursos generales aparece

”un tercer grupo de narraciones configurado por un mimetismo de características casi clonales de lo que se puede denominar como cultura alternativa norteamericana basada en las estéticas cinematográficas del cine independiente norteamericano, del cine negro, del rock and roll y de la Beat Generation<sup>17</sup>” (Izquierdo 2001:305).

Como una prolongación de los autores de *Páginas amarillas* se ha configurado en los primeros años del siglo XXI un grupo de autores que han tomado como doble referencia la canción del grupo gallego *Siniestro total*: “Nocilla, ¡qué merendilla!”, canción representativa del punk, y la novela de Agustín Fernández Mallo (1967) *Nocilla dream* (2005) emparentada con la subcultura *indi* y que forma parte de un proyecto más amplio, tal y como nos dice el mismo autor, en el que se sientan las bases de un posible nuevo grupo de narradores españoles.

*Nocilla Experience* fue escrito en Palma de Mallorca entre los meses de diciembre de 2004 y marzo de 2005.

*Nocilla Experience* constituye la segunda entrega de la trilogía *Proyecto Nocilla*, de la cual *Nocilla Dream* (editorial Candaya, 2005) es la primera, y *Nocilla Lab* será la tercera.

<sup>15</sup> Ejemplos: *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero* (1995) de Martín Casariego y *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996) de Pedro Maestre

<sup>16</sup> Ejemplos: *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1996) de Lucía Etchebarría y *¿Acaso mentías cuando dijiste que me amabas?* (1997) de Tino Pertierra

<sup>17</sup> Ejemplos: *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) de Benjamín Prado y *Héroes* (1993) de Ray Loriga

*Proyecto Nocilla* responde al intento de trasladar ciertos aspectos de la poesía postpoética, que en su día teorizó, al ámbito de la narrativa. (Fernández Mallo 2008: 204-5)

Paralelamente aparecerá una reflexión acerca de la literatura en la sociedad multimediática y el marco de la cultura y literatura de este grupo de autores, en el libro del escritor y profesor asociado de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona Eloy Fernández Porta (1974): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2007).

### Tabla: Nómina incompleta de los autores de la llamada “Generación Nocilla”

Generación “Nocilla”	Vicente Luís Mora, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta (Barcelona, 1974), Milo Krmpotic, Mario Cuenca Sandoval, Lolita Bosch, Javier Calvo, Domenico Chiapppe, Gabi Martínez, Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, Juan Francisco Ferré, Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo (La Coruña 1967), Diego Doncel, Mercedes Cebrián, Robert Juan Cantavella, Salvador Gutiérrez Solís, Manuel Vilas, Robert Juan Cantavella y Vicente Muñoz Álvarez.
----------------------	---

Este es el marco histórico, estético y cultural en donde se sitúa la literatura de la autora que voy a presentar y que incluí en la nómina incompleta de los autores novísimos de los noventa: Belén Gopegui<sup>18</sup>. Pero antes quisiera comentar un aspecto político que tiende a ser olvidado por historiadores, científicos sociales y políticos españoles: la otra izquierda española.

Desde la época de la Transición hasta nuestros días se ha dado por parte de la historiografía una visión un tanto idílica del proceso de construcción de la democracia española que falsea tanto la realidad de lo sucedido como el papel de los protagonistas del proceso de cambio. El relato que se nos presenta tiende a ocultar la violencia ejercida durante el mencionado proceso tanto por las fuerzas represivas del estado, como de otras fuerzas políticas. Se tiende, desde una perspectiva superestructural o elitista de la política, a po-

<sup>18</sup> No fue antologada en *Páginas amarillas* (1997).



tenciar la importancia, por otra parte indudable, de partidos políticos (UCD, PSOE, PNV, CiU o PCE) o de personalidades (Juan Carlos I, Adolfo Suárez, Felipe González o Santiago Carrillo) en detrimento de la importancia real de los movimientos sociales de la época (y también durante el Franquismo) muchas veces impulsados por organizaciones que nada tenían que ver ni con los partidos, ni con las organizaciones del estalinismo maoista o el independentismo radical. Organizaciones que desde sus diferencias ideológicas, grupusculares, articularon no sólo el movimiento autonomista (no equivocarse con el regionalismo autonómico) antipartido, sino también el anticapitalismo de los años setenta y que son los orígenes modernos de los movimientos antisistema, muy denostados por el orden establecido, pero de enorme importancia en los procesos de cambio que estamos viviendo. El silencio, la amnesia forzada a cuestiones como la memoria de la Guerra civil debería, para bien o para mal, ampliarse a los procesos abiertos a partir de la segunda mitad de los años sesenta y que en su momento fueron muy críticos tanto contra el régimen, como contra las fuerzas políticas hegemónicas antifranquistas –fundamentalmente el PCE–, entre las que, por cierto, no se encontraba una socialdemocracia ajena a la resistencia existente contra la dictadura. Algunos de los temas discutidos en aquellos años y puestos en práctica política por las organizaciones autonomistas fueron la noción de democracia directa, el asambleísmo consejista, el anticapitalismo, la igualdad sexual, la ecología, la autogestión, etc. Temas que aparecen en la narrativa de Belén Gopegui sin convertirse en ningún momento en meros ejemplos de literatura panfletaria.

## 2 Belén Gopegui

El título de esta ponencia hace referencia a los quince años pasados desde la publicación de su primera novela hasta nuestros días. En estos momentos Belén Gopegui ha publicado siete novelas. *La escala de los mapas* (1993), *Tocarnos la cara* (1995), *La conquista del aire* (1998), *Lo real*, (2001), *El lado frío de la almohada* (2004) y *El padre de Blancanieves* (2007). A nivel general podemos decir que la narrativa de Gopegui recoge algunas de las características de los autores de *Páginas amarillas*, pero difiere radicalmente de ellos en su actitud ideológica y en la solidez de su proyecto literario-estético

sin comentarios explícitos hacia la elección de códigos culturales concretos (aunque estén presentes de forma implícita) y una opción ético-política que conecta por su intencionalidad con una parte de la, en aquel entonces, vanguardista narrativa de los años cincuenta aunque difiriendo en cuestiones formales y en la propia elaboración del discurso literario.

La literatura de Belén Gopegui se caracteriza por un dialogismo fundamental en el desarrollo del proceso comunicativo y del propio proceso de construcción del discurso cognoscitivo o simplemente ideológico. Los textos de Gopegui, sobre todo los últimos, son el resultado de un dialogismo real en el que no se escribe desde el monologismo clásico disimulado con pseudodiálogos, sino que se establece un diálogo real de voces representativas de diferentes opciones, de discursos ideológicos sometidos a cambio. En los textos no se da ninguna respuesta unívoca sino que con ellos se pretende que el lector responda a las preguntas surgidas a lo largo del diálogo plurifónico establecido en ellos. En su literatura se efectúa una puesta en práctica consciente o inconscientemente de la crítica realizada por Mijail Bajtin a los formalistas defendiendo la necesaria relación entre los planos ético y estético que subyacen en toda obra artística, literaria y que forman parte de la estructura dialógica del texto.

En el aspecto formal podemos decir que la obra de Gopegui se basa en novelas corales en las que la narración se construye a través del diálogo de los personajes, desde su multidimensionalidad, en la que algunos de ellos son voces colectivas, ya sea en forma de coro, ya en forma de asamblea<sup>19</sup> y en un constante cambio de la focalización. El dialogismo se presenta a través de una plurifonía que incluye parcialmente distintos géneros como el dramático, la ensayística y a veces, no muchas, la citación de textos poéticos.

En los textos de Belén Gopegui se reproduce una de las características del escritor o intelectual independiente de izquierdas a partir de algunos de los postulados de orientación marxista acerca del papel de la literatura, como las posiciones del Jean-Paul Sartre (1905–1980) de *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), o del intelectual comprometido incluidos en la misma obra o en la del Luckács (1885-1971) de *Historia y consciencia de clase* (1923) y que tendrán en Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003) y sus *El escriba sentado* (1997) y *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998) su correlato

<sup>19</sup> *Lo real* (2001) y *El padre de Blancanieves* (2007).

español. Característica que he querido nombrar como *‘Destrón consciente’* describiendo su papel como el del intelectual empeñado en desvelar lo velado/ocultado por la propaganda, en agitar las conciencias, hacer consciente lo inconsciente- desde una posición independiente y crítica por y en oposición al intelectual, denominado según la terminología montalbaniense, tipo «escriba sentado» cuyo papel se justifica por su defensa del poder establecido velando/ocultando lo evidente, justificando el «estado actual de las cosas» y adormeciendo las conciencias individuales. Lo novedoso en la obra de Gopegui es, como ya he mencionado anteriormente, la estructura dialogística de sus novelas, la función constructora de pensamiento, de conocimiento, del diálogo y una actitud que, aunque se sitúa en el negativismo crítico<sup>20</sup> de los autores de izquierda, plantea una posible esperanza, una posible salida de la crisis, por el mero hecho de la existencia de sus textos y de la existencia de lectores dispuestos a poner en cuestión sus estructuras mentales o su visión normalizada del mundo.

”Mientras la publicidad apela a las carencias del receptor, y busca seducir antes que convencer, algún autor o autora quiere apelar todavía a la inteligencia, decir que la novela no es un mero artefacto estimulador de sensaciones. [...], si la novela actúa como instrumento formador de vida en tanto que propone estructuras, criterios, direcciones para la experiencia de las personas, entonces la emoción no puede ser, se entiende, eliminada. Pero sólo cobra significado narrativo cuando una conciencia entra en relación con ella, tal es el territorio de lo novelable: emoción y conciencia, razón y sentimiento, el mito y el logos.” (Belén Gopegui 1998: 9)

La elaboración de esa visión de la función de la literatura y del escritor/intelectual se basa en la selección de unos temas puestos en relación con el momento histórico de la publicación de los textos que presuponen una propuesta de poética, de teoría de la novela que Gopegui sitúa de forma irónica tras la caída de “nuestro pequeño imperio austrohúngaro” en el prólogo/poética a su novela *La conquista del aire* del que he extraído la anterior cita.

Algunos de los temas característicos de la narrativa de Belén Gopegui, en concreto de sus últimas novelas, son: La función mencionada del inte-

<sup>20</sup> En otros sitios he tratado este asunto. Por “negativismo crítico” defino la actitud típicamente de la intelectualidad de izquierdas tras el Gulag estaliniano de hacer una crítica de la realidad existente sin describir o plantear una alternativa concreta en positivo.

lectual como desvelador de lo que otros ocultan en contra de los intereses de la mayoría y en pro de sus intereses propios. En primer lugar desvelando a partir de una interpretación marxista la dicotomía del valor de uso y del de cambio de las mercancías, humanizando los meros datos económicos y mostrando uno de los elementos estructurales de las sociedades democráticas modernas, esto es: la diferencia de los derechos individuales según la pertenencia a uno u otro grupo social. En otras palabras: según el poder adquisitivo individual.

“El valor, la moneda de cambio, este coche vale dos años de mi vida pero tres de la tuya; el valor, este hombre que el año pasado sobornó a un alcalde con treinta millones de pesetas no le sobornó con treinta millones de pesetas, le sobornó con dos mil días de trabajo de cinco dependientes de tiendas de discos, y eso por no decir con los gastos de hospital que hubieran podido salvar la vida de veinte personas, la calefacción que habría aliviado el sufrimiento de las piernas de cien mujeres mayores, el sueldo que hubiera impedido la miseria de seis familias.” (Belén Gopegui 2001: 347)

Uno de los temas favoritos de la literatura realista-social de los años cincuenta será el del autoengaño generado por la alienación individual de un sujeto forzado a la cosificación en un sistema que se basa fundamentalmente en el materialismo vulgar del eres lo que tienes. La sociedad regulada por el mercado genera falsas expectativas de felicidad fundamentadas en el consumo y atesoración de bienes mientras no se cuestione ese propio modelo de vida.

“Pensaba en los futbolistas vendidos y comprados continuamente. El trasiego era tal que si de verdad existía el sentimiento de ser equipo, sin duda no podía cambiar a ese ritmo... La prostitución, todavía la gran metáfora... La prostituta puede soñar con quien desee y el futbolista puede alegrarse de que su equipo pierda mientras que no se note, mientras el sueño no inhiba los supuestos gemidos de placer, mientras la doble lealtad del futbolista no dé lugar al anticuado, romántico, inverosímil gesto de un penalti fallado apostado y la consiguiente prima perdida.” (Belén Gopegui 2007: 153)

En la novela *Lo real*, uno de sus personajes plantea, dialogando con su hermano mayor, la función de las formas en el debate social y político, y la crítica al cinismo pragmático de la aceptación, como hecho inamovible, de lo existente como única posibilidad. En este caso concreto se refiere a las cam-

pañas contra la entrada de España en la OTAN. Para la joven protagonista las formas de ser, estar y mostrarse son generadoras de opinión, es decir que el fin no justifica los medios.

“Si nos vestimos como ellos, y hablamos como ellos, y nos movemos como ellos, y nos movemos en sus círculos, y utilizamos sus medios, ¿en qué nos distinguiríamos? ¿En el alma? Tú siempre me decías que no había alma. – Y no la hay. Os distinguiríais en que pediríais el No, mientras que ellos pedirían el Sí. – Creo que no. Seguramente empezaría a parecernos bien el Sí. O empezariamos a quitarle importancia.” (Belén Gopegui 2001: 272)

En ambos casos se produce un traslado de la focalización del problema ya que en una sociedad del espectáculo lo que importa es la profusión de discursos explicativos y legitimadores de la realidad y no la realidad misma cada vez más distante del yo por la función del intelectual orgánico de las sociedades modernas, del propagandista de la sociedad de mercado. La función del intelectual comprometido será, fundamentalmente, definir como falsedad lo que se propaga a través de los medios de comunicación, romper con las interpretaciones falaces de una superficie ocultadora de la raíz de los problemas, ir a la raíz de la realidad y mostrarla aunque se haga en forma de desideratum.

Pensaba que la riqueza describía un mundo con vistas panorámicas, con jardinero en el jardín y la bolsa de basura depositándose sola en el contenedor, cocinas que nunca se ensuciaban, calefacción en todas las habitaciones. Pensaba que no era la descripción de la riqueza sino su narración la causa de su cólera, el fiel de su venganza. La narración, el antes y el después y el fundamento. Pensaba que casi nadie lucha contra sus señores, que casi todos luchan contra sus iguales. (Belén Gopegui 2001: 145)

En ese sentido la obra de Gopegui se centra en la idea acerca de que en nuestras sociedades el dinero es un elemento determinante en el discurso moral personal. Lo que genera una clara corrupción moral y política basadas justamente en una convención – el propio dinero – ocultadora de la realidad: el intercambio desigual.

Evidentemente esa convencionalidad centrada en la puesta en práctica de lo que suponemos como nuestros propios deseos sólo tiene como alternativa la utopía. En términos concretos la alternativa entre la mera toma de decisio-

nes sin cuestionar el sistema o bien el elegir una salida racional que tenga en cuenta los problemas reales y las raíces de su ocultamiento.

”Trabajar para otro, alquilarse por un buen precio y desentenderse. Dejar de aguantar y de temer. Rechazar el riesgo como valor; el riesgo era una imposición, una trampa para pobres. Alquilarse. Delegar las consecuencias de sus actos, los fines, los criterios. Y vivir fuera del trabajo conquistando la identidad con una casa de pueblo, con viajes, con la lectura. Así pasaría el tiempo. Una mañana, tarde o temprano, tendría que contarle a su hijo la diferencia entre elegir y tomar decisiones. Elegir, le diría, significaba determinar los fines de acuerdo con la razón. Tomar decisiones era sólo escoger entre los deseos de un muestrario concebido por el apetito propio o ajeno, casi siempre ajeno. Le contaría que en eso había consistido su vida: decidir sin elegir, componer discursos para imitar la razón,...” (Belén Gopegui 1998: 220–221)

Junto al tema mencionado de hacer consciente lo real/inconsciente encontramos en la obra de Gopegui, una crítica contra la desinformación publicitaria y progagandista incluyendo en la misma a los medios de comunicación.

Evidentemente al situarse los textos de Belén Gopegui en sociedades desarrolladas y en debates típicamente modernos surgirá como uno de los elementos fundamentales de su novelística el mundo de las clases medias. En realidad la narrativa española de los últimos treinta años, junto a la cinematografía<sup>21</sup>, se ha centrado en ese grupo social. Lo que supone una ruptura con esa tradición es que Gopegui no se limita a constatar hechos o describir situaciones sino que nos desvela el conservadurismo de tales clases sociales/profesionales basado en su miedo constante a desaparecer. En una sociedad articulada por tales clases el miedo a perder el nivel de desarrollo o bienestar basado en el orden establecido, en el estatuquo basado en un orden social globalizado en el que para que unos puedan existir/vivir de esta forma hay que mantener al borde de la existencia al resto.

Vamos por la calle sabiendo que nos odian; el que trabaja el doble de horas que nosotros y nosotras y cobra lo mismo sueña con abofetearnos; el que

<sup>21</sup> Un investigador que estudie la realidad española a partir de la cinematografía de los años ochenta y noventa tendrá que llegar a la conclusión de que todos los españoles tenían de treinta y cinco a cuarenta y cinco años, que casi todos son profesionales, que se lo pasan muy bien y que no tienen problemas comunes a otros países como pueden ser el terrorismo o el paro.

vacía cestos de goma con escombros en el contenedor mientras nosotras y nosotros estamos en la oficina y tomamos dos cafés y hablamos por teléfono, ése hundiría el puño en nuestras costillas con placer; la mendiga quisiera despojar a nuestros hijos de sus abrigos de colores” (Belén Gopegui 2001: 338)

Evidentemente ese orden establecido se manifiesta en todas las esferas de la sociedad tanto individuales como colectivas tal y como se vislumbra en la siguiente cita.

### *Comunicado 3 al anochecer*

Los sujetos colectivos se impregnan de aquello que sus componentes o miembros saben, leen y viven. [...] Me dirijo a mí mismo, es decir, me dirijo a los seres individuales que me componen pero también me dirijo a los seres individuales que podrían llegar a componer la corporación en marcha ..., me dirijo a todos los seres individuales del planeta que pueden prestarme atención. [...] Nadie decide su existencia pero existen porcentajes. Me dirijo sobre todo al porcentaje de seres individuales que en parte puede o podría decidir cuestiones de su carácter y de su perfil profesional... (Belén Gopegui 2007: 129-131).

Otra marcada diferencia entre la obra de Belén Gopegui y la de muchos de sus colegas contemporáneos será que, tras el diagnóstico de la sociedad en la que viven sus personajes, se plantea el deseo de cambio basado en el conocimiento de lo real. El cambio como única medicina para la enfermedad social y ecológica que asola el planeta.

”Duermen, sobre su piel cansada el mundo está ordenado en apariencia. (...) Mientras esperaban el pisto, la menestra, la crema de puerros, hablaron de la guerra en el Zaire. El mundo ahora está fuera, fuera de las fronteras, la política está fuera y ellos duermen. Una orla de luz delimita el recinto comercial y comunicativo de la democracia. Como seda quieta de paracaídas flota la democracia y en el borde resplandece la aureola de luz. El resto es un abismo, éter negro, fuego negro, guerra abierta entre viejas colonias, aviones sinietrados...” (Belén Gopegui 1998: 337)

Hasta aquí he querido mostrar los aspectos temáticos de una obra literaria que se destaca de la del resto de su generación por su carácter crítico y por su

marcado carácter dialogístico tanto en el desarrollo de la narración, como en la propia configuración de sus personajes de carácter individual o colectivo. En otro lugar presentaré una posible explotación didáctica de algunos aspectos de la obra de Belén Gopegui<sup>22</sup>.

En resumen la obra narrativa de Belén Gopegui rompe con la tradición narrativa española de los años cincuenta tanto en lo que respecta a las tendencias social realistas, como humanistas porque aunque las mencionadas tendencias se sitúan en general en el campo de la reflexión crítica lo hacen desde una posición unidimensional en donde la voz narradora hegemoniza el discurso. Gopegui tampoco se sitúa en una narrativa, la de los años ochenta, en la que los mecanismos de la identificación del lector con la narración, o la utilización de subgéneros, siguen poniéndose al servicio del discurso excluyente del texto. Por fin tampoco podemos relacionar la obra de Belén Gopegui con la de los narradores de *Páginas amarillas*, porque es ajena a los discursos y estilos hegemónicos entre esos autores y porque su obra se basa en la esperanza de la posibilidad de un mundo mejor sin definirlo, presentado en forma de retazos existentes en los discursos-diálogos constitutivos de su obra, creando artefactos literarios generadores de pensamiento, duda, crítica y debate.

## Bibliografía

- Henseler, Christine y Randolph D. Pope (eds.) (2007). *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Fernández Mallo, Agustín (2006). *Nocilla dream*. Canet de Mar: Candaya.
- Fernández Mallo, Agustín (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.
- Gopegui, Belén (1993). *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, Belén (1995). *Tocarnos la cara*. Barcelona: Anagrama.

---

<sup>22</sup> <http://www.enmitg.com/izquierdo/didactica/webquest/tampere/index.html>  
(31.01.2009)



- Gopegui, Belén (1998). *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama. Llevada al cine por Gerardo Herrero con el título *Las razones de mis amigos* (2000). Guión de Belén Gopegui y Ángeles González-Sinde.
- Gopegui, Belén (2001). *Lo real*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, Belén (2003). *La suerte dormida*, (guión de cine escrito con Ángeles González-Sinde). – *El principio de Arquímedes*, 2004 (guión de cine escrito para la película de Gerardo Herrero).
- Gopegui, Belén (2004). *El lado frío de la almohada*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, Belén (2007). *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama.
- Grohmann, Alexis y Maarten Steenmeijer (2006). *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*. Madrid: Verbum.
- Izquierdo, José María (2001). «Narradores españoles novísimos de los años noventa», *Revista de estudios hispánicos*, Washington University, EEUU, Nr. 2, tomo XXXV (2001), 99, 293–308.
- Izquierdo, José María (2005). «De compras en la FNAC. Notas sobre la banalidad y el populismo en la narrativa española actual». *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos 24–27 de agosto de 2005*, eds. Michel Olsen & Erik H. Swiatek. Roskilde-Copenhage.
- Izquierdo, José María (2009). Explotación didáctica en formato webquest sobre la narrativa de Belén Gopegui: <<http://www.enmitg.com/izquierdo/didactica/webquest/tampere/index.html>> 16.1.2009.
- Piret, Pierre (Textes réunis) (2007). *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique: Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*. Paris: L'Harmattan.
- Rosa, Isaac (1999). *La malamemoria*. Badajoz: Ediciones del Oeste.
- Rosa, Isaac (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix Barral.

# Un détournement de paratexte

## Lecture de *Sphinx* d'Anne Garréta

Philippe Jacob  
Université de Tampere  
flphja@uta.fi

### 1 Introduction

Anne Garréta a publié quatre romans<sup>1</sup> – *Sphinx* (1986), *Ciels liquides* (1990), *La Décomposition* (1999), *Pas un seul* (2002) – et un dialogue *Pour en finir avec le genre humain* (1987). Ces ouvrages posent à des degrés divers la question de l'identité, de l'indifférenciation sexuelle. L'identité passe par l'épreuve du miroir qui est tout à la fois contemplation / aveuglement, fascination / fusion.

Le premier roman d'Anne Garréta se présente comme un exercice oulipien (l'auteur est membre de l'Oulipo depuis 2000). Il repose sur une contrainte, à savoir: ne pas nommer les sexes des deux personnages principaux du récit. Aucun élément en effet ne permet de les identifier tout au long du texte. Or, qu'est-ce qui prouve que ce non-dit portant sur le sexe des personnages du roman constitue bien l'effet recherché par Anne Garréta. Le succès de ce roman repose sur l'exploit de ne pas nommer les sexes. Mais le sexe des personnages n'est-il pas déjà en soi dans sa non-désignation le signe d'un aveu? La question du sexe des personnages est selon moi une feinte destinée à égarer le lecteur, à lui faire prendre des vessies pour des lanternes. Le lecteur, lui, ne feint pas. Dans le processus de la création littéraire il est au bout de la chaîne, il veut savoir. Que par un réflexe légitime il se rebiffe et décide de remonter la chaîne jusqu'à son créateur, alors tout peut s'éclaircir, la vieille vessie (l'histoire d'amour entre deux personnages) laissant place à quelques lueurs en provenance de l'auteur (Anne Garréta). Car ce n'est pas

---

<sup>1</sup> Anne Garréta a publié en janvier 2009 un cinquième roman, en collaboration avec Jacques Roubaud: *Eros mélancolique* (Ed. du Seuil).

tant l'indifférenciation des sexes qui intrigue que la double nature (féminine / masculine) de leur constitution. C'est en somme à une question de perspective que je vais tâcher de répondre, perspective avec ses points de fuite et ses trompe-l'œil soigneusement agencés par un auteur grandement conscient de l'audace de son écriture<sup>2</sup>.

## 2 Contrainte généralisée

Je qualifierai d'onomastique la contrainte qui porte sur l'absence des noms propres des deux protagonistes du roman, leur réduction à un pronom (*Je*) et à une initiale suivie de trois astérisques (*A\*\*\**). Cette réduction gomme le nom propre. Ce qu'on peut dire à ce stade de la réflexion c'est que les lettres perdues se retrouvent, disséminées, dans le *corps* du roman.

## 3 Leurres et feintes

C'est à Roland Barthes que l'on doit le terme de *leurre* pour désigner ce qui, dans un texte brouille la lisibilité du message. Le coup de force de *Sphinx* est d'apparaître comme un texte lisible (donc *classique* selon Barthes, ce qu'il est à sa manière) alors *qu'en vérité* il égrène de la première à la dernière page tout un chapelet de fausses pistes qui finissent par éveiller la suspicion du lecteur. Ces leurres font partie, toujours selon Barthes – du *code herméneutique* du texte: «L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile» (1976: 26). Je propose de rebaptiser ici *feintes* les *leurres*, pour mieux les marquer du sceau de la diversion, de l'écart. Si, comme je le crois, le récit est truqué, biseauté par l'auteur, il n'en demeure pas moins qu'il possède sa propre vérité qui est celle de son

<sup>2</sup> Dans *Pour en finir avec le genre humain*, dialogue entre *mon ange* et *mon amour*, on peut lire ceci: «Je suis d'une nature bovine; je n'ai pas mon amour, votre grâce aérienne. La lourdeur extrême, les deux pieds enfoncés dans la glaise jusqu'au paturon, voilà mon portrait craché» (19). En choisissant le mot paturon, Garréta évite de se nommer; mais de paturon à jarret il n'y a qu'un pas (si j'ose dire), quand on sait que le nom de l'écrivaine vient du normmoo-picard qui signifie... jarret.

fonctionnement propre.

#### 4 Résumé du récit

Après avoir «pourri» quatre à cinq ans sur les bancs de la faculté de théologie, *je* se tourne vers la contemplation des corps dans les boîtes homo- et hétérosexuelles de Paris. En compagnie d'un de ses professeurs, le Père / le Padre, *je* assiste au spectacle de la mort du disquaire de l'Apocryphe (drogué, il s'ouvre le crâne à la suite d'une *chute*<sup>3</sup>). Le patron de la boîte propose à *je* de remplacer au pied levé le disquaire.

*Je* s'éprend de A\*\*\* qui danse à l'Eden. A\*\*\* refuse tout d'abord cette relation qui semble scandaleuse à tout leur entourage. A\*\*\* est de race noire, *je* de race blanche. L'âge (A\*\*\* a dix ans de plus que *je*), la race, l'éducation... tout les sépare. Mais *je* ne cesse de contempler ce corps, d'être fasciné(e) jusqu'au désir de fusion, qui aura lieu au retour d'un séjour à Munich. A\*\*\* apparaît alors à *je* comme (un) sphinx. Ils / Elles partent pour New York ; *je* fait la connaissance de la mère de A\*\*\* et découvre l'Amérique noire. Au retour, A\*\*\* momentanément sans travail, s'installe chez *je*. Crises. *Je* décide de reprendre ses études et de sortir de cet *enfer*. Survient l'accident. A\*\*\* trouve la mort après une *chute* alors qu'il / elle répétait un spectacle.

Commence dès lors l'impossible travail de deuil: désenchantement de l'Autre (des autres corps) et retour à soi dans le vertige de la douleur (impression de *chute*).

*Je* renonce à l'état de disquaire et se plonge dans le travail intellectuel sans pour autant pouvoir oublier A\*\*\*. Vie de voyages, de conférences à l'étranger. Sept ans plus tard, *je* se rend à New York au chevet de la mère de A\*\*\* qui va mourir (*chute* de tension). *Je* s'occupe des obsèques de la mère de son amour.

*Je*, installé(e) dans une chambre d'hôtel d'Amsterdam, rédige en deux semaines l'histoire de sa relation avec A\*\*\*. Au cours d'une sortie, *je* est agressé(e) par deux Noirs, poignardé(e) et *jeté(e)* dans l'eau glacée du canal.

<sup>3</sup> Les italiques sont de moi.

## 5 Paratexte

Cette notion définie par Gérard Genette peut servir de point de départ à l'analyse du roman. Rappelons brièvement que le paratexte est tout ce qui entoure un texte, qu'il est «un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur» (cité par Hallyn 1995: 202). Le titre de l'ouvrage est un élément paratextuel, tout comme le nom de l'auteur et la dédicace.

*Sphinx* est un titre thématique (Genette), c'est-à-dire qu'il renvoie au contenu du texte, en l'occurrence à  $A^{***}$  défini(e) par *je* comme étant un sphinx pour lui / elle. Le trouble identitaire n'en constitue pas moins un mystère ; on peut donc dire que le titre est codé et que son décodage permettra une autre lecture du texte. Un titre herméneutique préside donc aux destinées du texte. Qui est sphinx? L'absence de l'article renforce l'aspect énigmatique, indécidable. Au lecteur de partir à la cueillette d'indices. Or, la dynamique du texte maintient jusqu'au bout le silence sur l'identité sexuelle. Silence dilatoire, déroba de sens *grâce* aux trous de mémoire d'un narrateur qui sait parfaitement de quoi il retourne.

## 6 Un récit antithétique

*Sphinx* se présente comme le récit rétrospectif fait par un narrateur audiégétique de sa relation amoureuse avec un personnage qui incarnera à ses yeux (le) sphinx, c'est-à-dire une énigme.

Histoire d'amour, donc, sur fond de théologie, de logique, de mythologie, de références littéraires, de peinture, le tout dans une langue travaillée à l'image du récit dont le narrateur tour à tour dévoile et dissimule – incidemment? – les indices indispensables à sa lecture. Mais d'ores et déjà – et au seul regard de la contrainte – il est permis de lire dans le titre, un monogramme, S/X, Sexe.

Le récit se développe selon un schéma d'oppositions, d'inversions, de négations, d'antithèses, que l'on retrouve à tous les niveaux: actions, dialogues et réflexions du narrateur-personnage. Et cela à partir d'un motif duel, voire triangulaire. En effet, le texte ne cesse de faire allusion, depuis la dédicace

(«To the third») à la présence / absence d'un tiers.

De toutes les figures de rhétorique nous dit Barthes, l'antithèse est une des plus stables ; elle est irréductible, «[Elle] sépare de toute éternité» (1976: 33). «L'Antithèse est la figure de l'opposition donnée, éternelle, éternellement récurrente: la figure de l'inexpiable» (*id.*, p. 34) (dans le sens littéraire: que rien ne peut faire cesser). Cette figure est omniprésente. On peut ranger en deux séries les termes qu'elle met en présence:

D'une part, une série avérée par le texte (question de lisibilité):

Je / A\*\*\*; le blanc / le noir; le jour / la nuit; l'amour / la jalousie; le paradis / l'enfer; la vie / la mort ou encore le narrateur / la mort du narrateur;

d'autre part une série énigmatique (et pour cause), non avérée par le texte (question d'illisibilité):

masculin / féminin ; la fiction / la réalité ;

Mais, prévient Barthes, «Tout passage du mur de l'Antithèse consitue [...] une transgression. [...]. C'est le paradoxisme» (*ibid.*). Les deux inconciliables de l'Antithèse se rejoignent autour de la figure du Narrateur lequel, pris au piège de l'histoire qu'il raconte, se trouve accouplé à la figure muette de l'Auteur.

## 7 Voyelles, symboles et chiffres

Nous pourrions être en présence de ce que Philippe Hamon appelle un «récit étiologique qui raconte, à partir d'un nom propre plus ou moins opaque, illisible, une histoire destinée à justifier ce nom propre» (1977: 148–149). Sauf qu'ici, nous sommes en présence de deux noms propres cryptés, et parfaitement illisibles, du moins dans un premier temps.

### 7.1 Voyelles...

Les deux allusions à Rimbaud. La fusion tant espérée par *je* avec A\*\*\* s'opère presque naturellement: «Je est un autre», écrit Rimbaud dans un texte célèbre.

Mais *je* est de couleur blanche et A\*\*\* de couleur noire, ce qui nous ramène une nouvelle fois à Rimbaud et à son non moins célèbre sonnet des

### Voyelles:

«A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert...»

Les trois astérisques qui accompagnent la lettre A peuvent se lire comme trois lettres manquantes: ne pourrait-on pas y voir sans plus attendre celles qui forment le prénom de l'auteur? Anne.

Le nom de l'auteur n'échappe pas non plus à ce petit jeu oulipien: qu'est-ce que Garréta? sinon du blanc au milieu du noir ou du noir autour du blanc?

## 7.2 Symboles...

D'autre part, il convient de prendre en compte le fait que ces voyelles représentent des symboles. En effet, en logique A affirme, E nie (universellement) / I affirme, O nie (partiellement). Je ne m'attarderai pas sur une lecture de ces opérations logiques en rapport avec les lettres / couleurs rimbaldiennes, mais les exemples ne manquent pas ; en voici deux: «Il me plaisait (c'est *Je* qui parle), de me poser en universelle négation» (Garreta 1986: 181), ou encore à la même page: «Je ris un jour en pensant à mon groupe sanguin: donneur universel et rhésus négatif».

## 7.3 Et chiffres

En bonne oulipienne, Anne Garréta pouvait-elle échapper à la tentation des chiffres? Il semble que non. Un chiffre revient constamment tout au long du récit. Le chiffre 3 – dès la dédicace, *To the Third* – est avec le chiffre obsessionnel. Nous verrons plus bas que les figures christiques sont nombreuses, le plus souvent déchiffrables spontanément, mais aussi plus délicats à discerner, intervenant dans ce que Barthes appellent des catalyses, c'est-à-dire des moments sans grande importance relativement au déroulement de l'intrigue.

## 8 Ceci est mon corps

L'irrésistible attrait qu'exerce A\*\*\* sur *Je* est en soi une énigme, un *mystère*. Mystère propre au dogme catholique et qui a trait à la transsubstantiation, à l'Eucharistie. En effet, ce désir de fusion ne saurait se comprendre sans cet arrière-plan que constituent les études de théologie entreprises par le narrateur. Si le récit insiste tant sur la mort du Christ dans un cadre spatio-temporel aussi *déplacé*, c'est peut-être que sa structure même imite en la travestissant la geste christique. Le récit final de la mort du narrateur par le narrateur lui-même n'est pas de nature à nous surprendre, la fiction s'autorisant depuis belle lurette ce genre d'aberration. De quoi au juste le narrateur meurt-il? Sinon d'avoir découvert le mystère en question (*ceci*) et de ne pas avoir d'autre solution que de l'incarner à son tour (*est mon corps*). *Je* meurt d'avoir découvert sa nature christique après avoir découvert celle de A\*\*\*.

## 9 Topographie

Les événements se passent essentiellement à Paris, New York et Amsterdam dans les années quatre-vingt. Le choix de ces villes est-il à mettre en rapport avec le jeu oulipien sur les deux lettres? A première vue, non, mais l'on apprend que c'est pour y voir, entre autres choses, les tableaux d'Andrea Mantegna. L'effet de réel est saisissant, du moins jusqu'à la cinquième partie où le narrateur raconte sa propre mort, mettant fin ainsi au petit jeu identificatoire entre l'histoire et le lecteur.

D'autre part les noms des boîtes où travaillent *je* et A\*\*\* entrent-ils eux aussi dans la règle du jeu oulipien?

- *Je* travaille à l'Apocryphe: du grec apokrutos, qui signifie tenu secret, non authentique, douteux.

- A\*\*\* danse à l'Eden: le paradis terrestre, la volupté. Par dérision, l'édén désigne l'enfer.

Le jeu des lettres semble indiquer que la fusion des corps dont il est question réunit en chiasme les deux personnages ou tout du moins renforce l'idée que l'énigme garde son mystère: «Les miroirs innombrables qui recouvraient les murs, les piliers et jusqu'au plafond, en démultipliant les dimensions et



les corps, sans que je parvinsse à cerner et localiser l'effet, firent pour moi de l'Apocryphe une énigme topographique» (*id.*, p. 36). Un peu plus haut (*id.*, p. 26), le narrateur dit: «L'Apocryphe! Nuit *rouge* et non pas *noire*. Rien ne s'y dévoilait jamais de son essence ambiguë entre bordel et boucherie, qu'à qui *savait* déchiffrer le reflet des miroirs» (c'est moi qui souligne). *Je* semble partager ce savoir quant au déchiffrement des miroirs. La voyelle I (= rouge), valorisée au détriment de la voyelle A (= noire), introduit l'image du sang.

Par deux fois, *je* se rend à New York ; une première fois en compagnie de A\*\*\* et une seconde fois pour assister à la mort de la mère de A\*\*\*. Nous savons en effet que A\*\*\* est d'origine américaine. Lors de leur premier séjour à New York, *je* et A\*\*\* se promènent le soir dans Harlem, nom qui conjoint par ses voyelles les deux corps -noir et blanc- des deux personnages.

Amsterdam, où le narrateur va écrire le récit de son amour pour A\*\*\*, sera aussi lieu de sa mort. Tué par deux Noirs qui viennent de chaque côté de lui, le narrateur rejoint (fusionne avec) son amour.

## 10 Entre lumière et ténèbre

Le récit accentue l'opposition blanc / noir à travers une multitude d'indications qui touchent des éléments concernant la relation des personnages, les réflexions du narrateur, voire des descriptions. Les exemples sont innombrables ; ainsi lorsque *je* rencontre A\*\*\* pour la première fois, l'impression qui domine est celle d' «un indistinct tableau» (*id.*, p. 11). A\*\*\* n'est rien encore pour *je* et pourtant «un souterrain travail commença à s'opérer, percée de mine dans mon esprit après l'impact *aveugle* d'un fragment sur ma rétine» (*id.*, p. 12). Première occurrence de l'adjectif *aveugle*, premier contraste violent entre la lumière et l'obscurité et ce, dès le début du texte. Les entrées de *je* dans les boîtes de nuit sont de même évoquées sous le double signe de la lumière et de l'aveuglement où l'identité se dissout (*id.*, p. 60) et où le jour et la nuit sont indistincts l'un de l'autre: «Tous les cabarets dont j'achevai la tournée se ressemblaient: enfer de sueur, bombardements de lumières alternativement glauques et crues, nuit striée pleins phares sans aube ni crépuscule» (*id.*, p. 21). Le pur et l'impur se disputent la conscience de *je* qui voit dans son travail une «épreuve de purification par la boue» et «dont la vie

en était venue à se perdre dans la nuit». La mort, omniprésente dans le récit est une représentation du noir, donc du néant ; *Je* croit voir la mort dans le miroir d'un ascenseur avant de reconnaître qu' «il n'y a pas d'image de la mort». *Je* voit A\*\*\* descendre le grand escalier de l'Eden «bordé sur toute sa volée d'un mur vivant de plumes noires et blanches» (*id.*, p. 20). La conjonction / disjonction des deux couleurs se retrouve jusque dans l'habillement de A\*\*\* «qui portait un pantalon de cuir blanc et une chemise de soie noire».

## 11 Christ en négatif

La figure christique apparaît un grand nombre de fois dans le récit. La mort de *je* encadré de deux larrons (noirs!) en est une belle illustration. Le destin sordide de Michel, le disquaire de l'Apocryphe terrassé par la drogue, est décrit on ne peut plus clairement comme celle d'un crucifié drogué, dont le corps va finir dans les égouts, lesté d'un parpaing! «Le Padre et le directeur, agenouillés de part et d'autre du cadavre, se taisaient» (*id.*, p. 29). Incidemment, on apprend que Michel «ne laissait ni veuve, ni orphelin, pas de parents connus [...]. Il travaillait là, au noir, depuis peu» (*id.*, p. 40). Ajoutons que la scène se passe un vendredi, jour de la mort du Christ.

La vision que *Je* a de A\*\*\* après son accident mortel est la vision du *Christ mort*, tableau célèbre du peintre de la renaissance italienne, *Andrea Mantegna*, dont le nom est cité dans le texte (pas le tableau):

A ma vue, selon un effet de perspective affolant, s'offrait l'image en raccourci du corps, de la plante de ses pieds placée au tout premier plan, jusqu'à la tête, perdue au loin dans un espace virtuel où le regard plongeait, venant buter contre la base du menton [...]. Le corps étendu, dans le miroir, donnait l'illusion de surplomber mon regard (*id.*, p. 152).

Ce corps adoré, désormais décharné, contraste violemment avec une des premières visions de *Je*: «Et qui ne se fut épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange» (*id.*, p. 10). *Charpente* de Jésus? Enfin, à peine dissimulée, l'allusion à l'âge de la mort du Christ, inscrite dans le rapport d'âge des deux personnages: *Je* a vingt trois ans («J'allais avoir vingt-trois ans», *id.*, p. 142) et dix ans de moins que A\*\*\*, qui

a donc l'âge du Christ à sa mort. Le texte débute assez curieusement sur une notation temporelle destinée à fixer le moment de l'écriture du récit: «Me souvenir m'attriste encore à des années de distance. Combien au juste, je ne sais plus. Dix ou treize peut-être» (*id.*, p. 9). *Je*, qui va rejoindre A\*\*\* dans la mort meurt également à l'âge de trente-trois ans (!) la tête ceinte comme il se doit de sa couronne d'épines: «Devant mes yeux saillent des éclats aigus. Mon crâne est cerné de pointes douloureuses...» (*id.*, p. 229).

A New York, en pleine nuit, le téléphone sonne dans l'appartement de *Je* qui avait demandé qu'on le/la prévint au cas où la mère de A\*\*\* aurait une attaque. Arrivé(e) hors d'haleine, «je m'assis un instant entre deux vigiles qui causaient» (*id.*, p. 208). L'image de la crucifixion de Jésus est bel et bien inscrite dans le texte, parfois littéralement: «Le Christ, j'y pense soudain, n'était pas seul, il eut sur moi l'avantage de souffrir en compagnie, entouré par deux voleurs» (*id.*, p. 167). Voleurs, larrons, Noirs, peu importe, la figure triangulaire fait signe de toutes parts. Juste avant la rencontre fatidique de la scène finale, *Je* se rappelle que

Sur l'autre rive du canal où tout à l'heure j'ai passé, je me souviens avoir fait un écart afin d'éviter ce camé hurlant qui se roulait et tordait sur le sol, en proie au manque, et que maintenant – je l'aperçois d'ici – deux policiers emportent tant bien que mal (*id.*, p. 226).

Enfin, un dernier exemple, plus difficile à lire, mais qui s'inscrit bien dans cette relation d'inversion (de perversion?) qu'établit le texte, la scène où *je* prend ses repas dans un petit restaurant à Montmartre, chez Jeanne et son mari, avant d'aller prendre son service de nuit à l'Apocryphe: Jeanne et son mari / Jean et Marie, les deux personnages qui veillent le corps du Christ dans le tableau de Mantegna? «Puis, après que Jeanne m'eût baisé le front, je descendis la colline par les rues les plus détournées» (*id.*, p. 60). Montmartre en Golgotha, en somme.

## 12 Théologie négative

Le péché de chair a entraîné la chute de l'Homme et sa sortie du jardin de l'Eden. Chute originelle que le roman se plaît à répéter. Pas une mort dans ce roman qui ne soit liée à une chute. On ne peut pas ne pas penser à Adam et Eve, protagonistes archétypiques de cette chute et dont les voyelles ont un air de déjà vu. Chute dans les w.-c., chute dans l'escalier, chute de tension, chute dans le canal, et, cerise sur le gâteau, *La Chute*, le récit d'Albert Camus, mentionné dans le texte: «Constatant cela, je me fais à moi-même l'effet de ce héros de roman des années cinquante qui s'intitulait, je ne sais plus pourquoi, *La Chute*» (*id.*, p. 159). Après la mort, de A\*\*\*, je se sent «toujours au bord affreux de quelque imminente rupture», et évoque «l'origine de ses successives chutes et défaites» (*id.*, p. 160). Je a alors le sentiment que «mon silence, ce repli de tous les instants sur une souffrance qu'a tort peut-être je tenais pour immodérée, obscène, je le porte comme une croix qui ne fut jamais signe -ni promesse- d'aucune rédemption, calvaire sans rachat, sacrifice involontaire et de pure perte» (*ibid.*). La passion qu'éprouve je pour A\*\*\* est une souffrance insupportable; Je souffre la passion de A\*\*\*. La chute est «redoutée et pourtant désirable» (*id.*, p. 162). Si le Christ est en chacun de nous, ne sommes-nous pas destinés, nous aussi, à subir les mêmes souffrances? La découverte de l'Autre qui est en nous n'est-elle pas découverte d'une sacralité? La théologie négative à laquelle je s'intéresse est la recherche de Dieu par la négation: A\*\*\* apparaît pour Je comme un Christ en négatif qui prêche dans les bordels et dont la peau est noire. La présence d'un Padre (qui professe l'incarnation) dans ces lieux de perte est pour le moins étrange car «il professait dans la plus stricte orthodoxie, une foi dont certains l'accusaient de violer dans sa vie privée les commandements premiers» (*id.*, p. 29).

La théologie apophatique (que Je étudie) est une approche de la connaissance de Dieu qui part de ce que Dieu n'est pas plutôt que de ce qu'il est. L'apophase crée un langage qui lui est propre et où abondent les termes «négatifs»: ineffable, indicible, inaccessible, inexprimable, incomplétude, etc. C'est un procédé de négation pour cerner un objet qui ne peut l'être autrement: d'où ces phrases qui expriment l'inexprimable et où le langage vient buter: «Etait-ce vraiment une imposture que d'aller nier la grâce là où je ne pouvais pas croire qu'elle ne résidât pas» (*id.*, p. 10); «Tu ne me chercherai pas si tu ne m'avais pas trouvé; tu ne me désirerais pas si tu ne m'avais pas un

jour tenu dans tes bras» (*ibid.*) ; «Je n'étreignais jamais que ce désespoir de ne pouvoir étreindre» (*id.*, p. 175). Comme on peut le constater, tout un système d'inversions se met ainsi en place, à tous les niveaux, renforçant l'énigme que constitue le titre du roman sur lequel il faut se pencher maintenant.

## 13 Mythologie

### 13.1 Sphinx

De Sphinx à Oedipe, il n'y a qu'un pas que nous allons essayer de franchir. De l'aveuglement d'Oedipe à celui de Tirésias, des miroirs envahissants à la figure de Narcisse, autant d'étapes occultées soigneusement par le texte mais qui n'en n'appellent pas moins un commentaire. Voici ce qu'écrivit Pierre Grimal (1976: 428) dans son dictionnaire: «Sphinx: mot grec, parfois féminin comme en latin ou en grec. Par extension désigne une personne énigmatique.» [...]

Monstre féminin, à qui l'on attribuait la figure d'une femme, la poitrine, les pattes et la queue d'un lion, mais qui était pourvu d'ailes comme un oiseau de proie. Le Sphinx est surtout attaché à la légende d'Oedipe.

Etabli dans une montagne, il ravageait le pays, dévorant les êtres humains qui passaient à sa portée. Et surtout, il posait aux passants des énigmes, que ceux-ci ne pouvaient résoudre. Alors, il les tuait. Oedipe seul, réussit à répondre. De désespoir, le monstre *se précipita* du haut d'un rocher.

Et ceci encore: une énigme posée par le sphinx:

Ce sont deux soeurs, dont l'une engendre l'autre, et dont la seconde, à son tour est engendrée par la première. La réponse est le Jour et la Nuit (le nom du jour est féminin en grec).

La mort accidentelle de A\*\*\* semble résulter d'une découverte: celle de son identité par *je* qui connaîtra à son tour la mort: «Tandis que j'agonise et que mon dos ruisselle et s'évade le sang à flots, je me sens m'envoler. Eblouissement d'un instant dans la chute d'une ténèbre où je sombre et m'abîme» (*id.*,

p. 229). La mort de A\*\*\* est en fait une double révélation pour *Je*: celle d'une relation incestueuse avec sa *soeur* énigmatique, qui en définitive, ne peut être qu'elle-même (blanc / jour = noir / nuit). Au moment de sa mort *Je* traverse le miroir, en l'occurrence une flaque d'eau glacée sur un quai d'Amsterdam pour se rejoindre, rejoindre son identité enfin retrouvée:

Je sens ma tête heurter une vitre, et pourtant je n'ai pas su que je tombais. Devant mes yeux saillent des éclats aigus. Mon crâne est cerné de pointes douloureuses. Passe sur mon visage l'effleurement d'un coup d'aile, la caresse des plumes d'un éventail dont tu jouais...Eden, Eden... (*id.*, p. 229).

Ces mêmes plumes dont il est question au début du texte: «L'Eden exerçait sur moi une fascination dont je ne pouvais me déprendre. [...] J'aimais à me laisser frôler par les peaux nues, les boas, les éventails de plume.» (*id.*, p. 23)

### 13.2 Oedipe

La légende d'Oedipe est présente. On sait qu'en découvrant la vérité sur sa relation avec sa mère, Oedipe se crèvera les yeux ; en découvrant l'identité de A\*\*\*, *je* se sent «infiniment coupable de n'avoir pas vu, d'avoir pu ne pas voir, au point d'avoir cherché refuge trop loin, inaccessible» (*id.*, p. 175) et se réserve le sort d'Oedipe, condamné à ne plus voir («Aveugle!»), «cherchant vainement cet amour dont je ne cesse d'expier le meurtre» (*ibid.*). Les voyages seront pour *Je* une errance, une pénitence, une mortification qui ne prendra fin qu'avec sa propre disparition: «mais je voudrais mourir pour ne plus entendre cette déchirure de soie qui se fait entre corps et architecture mentale» (*id.*, p. 177). Déchirure de *soi*? Une «première déchirure» se produit chez *Je* au début du texte à la vue du corps de A\*\*\* (*id.*, p. 15). A la mort de A\*\*\*, *je* se sent amputé(e): «comme si mon corps eût ressenti l'amputation d'une partie de lui-même» (*id.*, p. 84). On comprend mieux pourquoi la liaison entre *Je* et A\*\*\* paraissait scandaleuse à tous: c'est parce que *je* et A\*\*\* n'était qu'une même chair: «cet amour me ressemblait trop» (*id.*, p. 167). Sans A\*\*\*, *je* n'est plus: «je n'étais rien» (*id.*, p. 174).

### 13.3 Narcisse

Les verbes, substantifs et adjectifs relatifs à la vue sont légion: outre *voir* et *regarder*, il n'est question que de *contempler*, *percevoir*, *distinguer*, *éblouir*, *dévoiler*, *discerner* (12 fois). *Visions*, *émerveillements*, *miroirs*, *illuminations*, *contemplations*, *aveuglements*, se rencontrent à chaque page ou presque. Qu'est-ce à dire? Difficile de ne pas évoquer la figure de Narcisse, la figure du double. Le drame du narcissisme est de répondre par le dédoublement au danger représenté par l'Autre ; mais cet autre n'est qu'une figure du Même, mise à l'écart pour un temps car il représente un danger pour l'unicité. La destruction du double devient alors impérative, l'affrontement narcissique est violent, destructeur ; à la destruction du double (A<sup>\*\*\*</sup>) correspond la destruction de soi (*Je*). Le schéma psychologique du narcissisme semble donc fonctionner pour ce qui est des deux personnages du roman. Sur le plan mythologique également en dépit d'une plus que probable inversion des sexes: le beau Narcisse s'éprend de lui-même dans l'image de son reflet et se condamne à mort. Dans une version du mythe, il est dit que Narcisse avait une soeur jumelle qui meurt et dont il retrouve l'image dans son propre reflet (Grimal 1976: 309). Cette soeur jumelle, n'est-ce pas le double de *Je*, tout à la fois différence et similitude? Le mythe retient également l'instance de la différence sexuelle. C'est Tirésias qui préside aux destinées de Narcisse (mais aussi d'Oedipe). Tirésias est ce devin qui a changé de sexe, qui d'homme est devenu femme, puis, sept ans plus tard a retrouvé son sexe d'origine. Sept ans plus tard? *Je* ne commence-t-il pas le récit de sa relation avec A<sup>\*\*\*</sup> sept ans après la mort de A<sup>\*\*\*</sup>? Tirésias connaîtra le destin d'Oedipe, il aura les yeux crevés pour avoir osé dévoiler la vérité sur la supériorité de la jouissance de la femme sur celle de l'homme (Grimal 1976: 460).

## 14 J'ai la mémoire qui flanche

La mémoire de *Je* est défaillante. Dès la deuxième ligne, le narrateur ne peut dater précisément les souvenirs qu'il va évoquer: «je ne sais plus» dit-il, avant d'ajouter «A l'époque si je me souviens bien», puis d'enchaîner sur ce qui sera sa quête, «je ne parviens pas à me remémorer exactement les premières visions que j'eues de A<sup>\*\*\*</sup>» (*id.*, p. 11). Peu de temps après sa première visite

à l'Eden, *Je* passe sur le boulevard devant une boîte qui lui rappelle confusément l'Eden où *Je* avais aperçu A\*\*\* pour la première fois: «le désir me traversa, très bref, d'y retourner, l'impression d'avoir là-bas égaré quelques chose» (*id.*, p. 14). Ce quelque chose, c'est-à-dire cette partie de soi, cette moitié manquante qui fera l'objet du récit. Autre oubli feint, celui relatif à *La Chute* de Camus, marqué du sceau de l'ironie:

[...] je me fais à moi-même l'effet de ce héros des années cinquante qui s'intitulait, je ne sais plus pourquoi, *la Chute*. Belle âme, toute de grandeur, masque héroïque et souffrant, jouant le sublime à peu de frais, dans la confusion chaotique des bonnes intentions et pieuses lucidités (*id.*, p. 159).

On rappellera ici que le héros a assisté à la chute d'un «corps qui s'abat sur l'eau» (Camus 1997: 61). Il s'agit du corps d'une «mince jeune femme habillée de noir» (*ibid.*). La chute sera suivie «d'un cri, plusieurs fois répété» («à corps et à cri», peut-on lire! p.31 de *Sphinx*). Si le monologue de *Je* peut faire pendant à celui de Clémence au seul regard de la culpabilité, il s'en détache pourtant quant à l'objet, car ce n'est pas une mince affaire que d'assister à sa propre mort! Ajoutons que Jean-Baptiste Clémence, le héros de *La Chute* s'est lui aussi réfugié à Amsterdam.

## 15 Femme

Si *je* et A\*\*\* sont une seule et même personne, rien d'étonnant alors que leur féminité soit inscrite dans le travail de l'écriture. Le jeu sur les lettres (et voyelles) *a* et *e* semble le confirmer. A la manière de Georges Perec qu'elle admire (autre directeur de conscience?), Anne Garréta a écrit un roman oulipien dont la spécificité porte sur le détournement d'un élément paratextuel, à savoir le titre. Détournement, car l'énigme du titre trouve sa solution dans le nom de l'auteur: le titre du roman serait *Anne Garréta*, et l'auteur du roman *Sphinx*. En choisissant pour les deux personnages principaux une étiquette «blanche» (Hamon 1977)), privée de sens (homogène et limitée pour *Je* (je, me, moi), une simple lettre pour A (pourvue de trois astérisques), dont le remplissage se fait avec parcimonie (race, origine familiale, activités professionnelles, etc.), l'auteur se refuse jusqu'au bout à satisfaire la curiosité du



lecteur quant à leur sexe. Avec *La Décomposition* puis son quatrième roman, l'auteur (Garréta!) introduit au coeur de son nom la lettre *F.*, lettre pour nous sans nom (en réalité Françoise) mais non sans sexe: *F.* se donne à lire Femme, où l'*e* se lit *a*.

## 16 Conclusion

Avec ce premier roman, Anne Garréta impose une écriture, un style que l'on qualifiera pour faire vite, de baroque. Ses autres romans sont de même facture. En effet, la phrase garrétienne est heurtée. Elle semble soumise à un jeu de compressions, de pressurisations qui colle au plus près de l'histoire où les multiples chutes sont autant de désarticulations de corps, où les regards et les miroirs procèdent par déflexion de l'objet regardé. Le style de Garréta s'inscrit bien, lui aussi, dans cette volonté délibérée de retourner-détourner, d'inverser-renverser. *Sphinx* porte la fiction est au coeur d'une réflexion sur soi. Si le livre a été remarqué à sa sortie, c'est surtout grâce à ce jeu subtil dans l'effacement des sexes. Beaucoup de lecteurs ont cherché des indices *visibles* du sexe des personnages, par exemple lorsque *A\*\*\** sort de la salle de bains, la serviette drapée autour la taille. Si cette pratique est plutôt masculine, sa présence dans le texte lui confère une valeur symbolique indéniable, puisqu'il s'agit avant tout de cacher un sexe. Mais c'est justement parce que rien n'est visible, que tout est apocryphe, détourné, nié, re-nié (par un *Je* apostat) jusqu'à l'épisode final, que seul le lisible compte – ou, si l'on préfère, l'illisible – ce qui est la marque indéniable d'une littérature exigeante.

Le roman serait alors, comme le dit superbement Jean Rouaud dans *La Désincarnation* (2001) à propos du roman en général «un exercice de clonage par le verbe»; écrire une fiction dans le but de parler de soi, et *geste* en retour, parler de soi pour tenter d'échapper à soi, même si, comme l'a dit Freud, «On ne peut échapper à soi-même».

## Bibliographie succincte

Barthes, Roland (1976). *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, coll. Points.

Camus, Albert (1997). *La chute*. Paris: Gallimard, coll. Folio.

Garréta, Anne (1986). *Sphinx*. Paris: Grasset.

Grimal, Pierre (1976). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: PUF.

Hallyn, Fernand (1995). *Aspects du paratexte in Introduction aux études littéraires / Méthodes du texte*. Paris / Bruxelles: Duculot.

Hamon, Philippe (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage in Poétique du récit*. Paris: Editions du Seuil, coll. Points.

# Traduire les formes mixtes du discours rapporté entre le suédois et le français

Kristina Jansson Ghadiri  
Université de Stockholm  
Kristina.jansson@frait.a.su.se  
Kristina.jansson.ghadiri@hotmail.com

## 1 Introduction

En regardant dans une grammaire française ou suédoise on y trouve la description des différentes formes du discours rapporté: le discours direct (DD), le discours indirect (DI) et, le plus souvent, le discours indirect libre (DIL). Si l'on regarde dans la littérature ou dans des textes journalistiques, il s'avère pourtant qu'il y a aussi d'autres formes de discours rapporté (DR), des formes qui n'entrent pas dans ces trois catégories de base, comme par exemple.

- 1a. Nu när han log mot henne, tänkte hon, att gud vilken intensitet han har.  
(*Simon* 262)

Les théoriciens commencent de plus en plus à s'occuper de ces formes qui sont nommées mixtes (L. Rosier 1999), ou hybrides (U. Tuomarla 2000; S. Marnette 2003; B. Poncharal 2003). M. Bakhtine fut le premier à utiliser l'expression «construction hybride», mais il la définit comme «un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques» (1978: 125–6). L'idée de base est donc celle d'un mélange, chez Bakhtine entre le narrateur et le protagoniste. Dans les théories du DR il est plutôt question d'un mélange entre les différentes formes du DR: c'est-à-dire un DR qui ne peut pas être placé dans les catégories canoniques puisqu'il mélange les indices de plusieurs DR. À partir de cette constatation il y a deux possibilités théoriques: soit inventer encore des classifications

pour le DR, soit classer les formes qui n'entrent pas dans les catégories canoniques comme simplement mixtes ou hybrides. Certains auteurs, comme par exemple Poncharal (2003), utilisent le terme *hybride* pour désigner une forme bien définie, tandis que d'autres auteurs, comme par exemple Rosier (1999) utilise le terme *mixte* pour parler de toutes sortes de discours. Nous utiliserons la définition de Rosier.

Dans cet article nous proposons de discuter brièvement la notion de mixité, ses origines, sa fréquence et ses formes, pour ensuite l'étudier dans quelques romans suédois et leurs traductions françaises. Les formes mixtes existent dans les deux langues, mais leurs formes et fréquences diffèrent. Le traitement de la mixité dans les traductions nous permet de dégager l'attitude normative envers ces formes qui dépassent les bornes traditionnelles.

## 2 La mixité

Ceux qui ont travaillé en détail sur les formes mixtes sont d'accord sur le fait que cette forme est bien ancienne. Liljestrand (1987), Rosier (1999) et Tuomarla (2000) citent tous des exemples du grec ancien, mais les conclusions qu'ils en tirent diffèrent. Liljestrand trouve que les origines de la mixité sont dans la langue parlée et pas dans une culture particulière étant donné que ces formes se trouvent dans plusieurs langues, même dans des textes anciens (montrant que la forme n'est pas une innovation récente). Selon lui, les formes mixtes ont leurs origines dans la langue parlée parce qu'elles se caractérisent aussi par des constructions paratactiques et anacoluthes, mais aussi à cause de la dominance du DD même dans des textes écrits (1987: 73).

Rosier constate que les formes mixtes ne sont discutées théoriquement qu'au XX<sup>e</sup> siècle, mais qu'elles existent aussi dans des textes anciens. Selon elle, les formes mixtes comme le DD+*que* semblent avoir disparu «de notre schéma actuel du DR» (1999: 77). Avant la forte normalisation de la langue française le «*que* n'opérait pas de traduction de l'énoncé rapporté, qui conservait temps et personnes du direct.» (1999: 88). Pour le français la raison en est que la souplesse de la pratique en ancien français a été remplacée par une plus grande rigueur où le subordonnant *que* est plus puissant. Dans la langue moderne, les formes mixtes existent plutôt dans le langage enfan-

tin et dans la presse, des domaines que la grammaire ne traite pas volontiers (1999: 88). Rosier, qui travaille presque uniquement à partir de textes journalistiques, ne commente pas le fait que les formes mixtes existent aussi dans des romans français (souvent inventifs).

Robert de Dardel (cité d'après Tuomarla 2000: 148) voit l'apparition du DD+*que* comme une réponse à une tendance générale dans le roman: celle de substituer les constructions subordonnées à d'anciennes constructions juxtaposées. Cette explication nous paraît un peu déroutante parce que l'emploi de ces formes mixtes était déjà mineur lors de l'apparition des romans. Par contre, Tuomarla fait un commentaire sur l'évolution des verbes dans les incises qui pourrait éclairer davantage le sort fait aux formes mixtes. Au XIII<sup>e</sup> siècle les verbes sémantiquement riches utilisés dans les incises marquant le DD sont remplacés par des verbes plus neutres (2000: 148). Les formes mixtes ont probablement eu le même sort, surtout après la création de l'Académie française. En suédois il n'y a jamais eu une attitude aussi normative, ce qui explique probablement la présence relativement forte de formes mixtes dans cette langue.

Pour bien comprendre les formes mixtes il faut aussi comprendre les formes plus canoniques du DR parce qu'un discours doit mélanger des critères distinctifs pour pouvoir être classé comme étant mixte (Rosier 1999: 113), mais même la définition des formes canoniques pose des problèmes. Schématiquement, on peut constater deux positions: prohibitif et permissif. Les grammairiens, et certains stylistes, sont plutôt prohibitifs en ce qu'ils n'acceptent que les formes bien définies. Les exemples qui n'entrent pas dans leurs catégorisations sont considérés comme étant « de mauvais goût ». Naturellement, nous ne pouvons pas suivre leurs catégorisations dans notre travail. Nous suivons plutôt le côté permissif qui essaie de classer toutes les formes présentes dans des textes.

Si l'on part des formes canoniques, on y trouve le DI qui se caractérise par une phrase introductrice suivie par une phrase subordonnée dans laquelle le centre déictique est déplacé vers le narrateur; le DD qui se caractérise par un signe typographique (un tiret, des guillemets, ou bien un alinéa), l'énoncé dans lequel le centre déictique est celui du locuteur original<sup>1</sup> et, parfois, une incise marquant l'identité du locuteur (ou bien d'autres informations sup-

<sup>1</sup> Ou bien l'illusion que c'est le cas.

plémentaires); et finalement, le DIL qui est toujours très difficile à définir. Son effet est pourtant qu'il se montre comme un discours rapporté déguisé en texte du narrateur. Déjà le DIL peut être vu comme un discours mixte puisqu'il garde le centre déictique du narrateur dans les temps verbaux et les pronoms personnels, tandis que les autres éléments, tels le vocabulaire et la syntaxe, gardent le centre déictique du protagoniste. Il y a aussi le discours narratif (DN) qui est une manière succincte de rendre un énoncé du point de vue du narrateur («Il m'expliqua vite la situation»). Les formes mixtes sont donc celles qui mélangent ces traits caractéristiques de plusieurs manières (transposition des personnes mais pas des temps, transposition des temps mais pas de personnes, etc.).

Le problème est de savoir où se trouve la limite entre une forme canonique et une forme mixte. Les quelques sous-catégories présentes dans la littérature théorique illustrent ce problème. Dans notre thèse sur la traduction du DIL dans les roman suédois et français, *Saisir l'insaisissable*, nous avons permis la subordination dans le DIL quand celui-ci donnait le même effet dans la narration qu'un DIL sans subordination, tandis que d'autres chercheurs classifient ces exemples à part. K. Taivalkoski-Shilov (2003), par exemple, classifie les DIL avec subordination comme discours indirect mimétique. Dans certains contextes cette catégorisation syntaxique est probablement intéressante, mais pour la majorité des études cette différence n'a pas d'importance. Poncharal (2003), de son côté, veut classifier les DIL avec incisives comme une sous-catégorie du DIL<sup>2</sup>. Ces deux exemples montrent comment des éléments qui sont censés être défendus en DIL (puisque, traditionnellement, ils appartiennent à d'autres catégories: la subordination au DI et l'incise au DD), provoquent une classification à part ou bien un jugement. Il y a naturellement maints autres exemples, mais les deux illustrent bien le tiraillement entre une catégorisation rigide et la vérité multiforme. Un autre aspect est lié à la question du genre: les formes et les fonctions des DR ne sont pas les mêmes dans la langue parlée, la littérature et le journalisme, pour ne donner que quelques exemples, de sorte que le genre importe aussi pour les manières de classifier.

Que faire donc des exemples mixtes qui n'entrent pas dans le schéma ca-

<sup>2</sup> Cf. Liljestrand (1983), M. Bal (1985), Tuomarla (2000), M. Olsen (2002), Marnette (2003), etc. pour d'autres classifications.

nonique? Certains essaient d'y voir des sous-catégories pour ne pas avoir à refaire la classification, mais ils se heurtent à des exemples difficilement classables: que faire avec un DD introduit par un *que*: le mettre avec le DI ou avec le DD? Il en est de même avec le DIL: est-ce une forme directe ou indirecte? O. Øyslebø fait une distinction entre le DIL+*que* (qu'il classe comme phrase subordonnée indirecte) et DD+*que* (qu'il nomme phrase subordonnée indirecte) (1964, cité d'après Liljestrand 1987: 61). Cette catégorisation semble bien pratique, mais il y a toujours des exemples qui restent difficilement classables. Il y a plusieurs essais de classement selon des échelles, par exemple par M. Fludernik (2002) et Tuomarla (2000), mais les deux extrêmes sont toujours le DI et le DD, ce qui ne résout pas le problème. Rosier propose une autre approche en ce qu'elle veut inscrire la mixité comme concept dans la théorie grammaticale parce qu'elle n'y voit pas de sous-catégorisation (1999: 244). Selon elle, la différence entre DD et DI existe, mais dans plusieurs cas les discours rapportés indifférencient l'opposition entre les deux (1999: 246). Cette approche semble bien valable pour nos exemples que nous discuterons ci-dessous.

Comment sont donc ces formes mixtes dont nous parlons? Naturellement il y a plusieurs variantes: certaines sont proches des formes canoniques (et peuvent même y être incluses), tandis que d'autres sont très marquées par leur mixité. Il y a aussi la question du genre: des formes qui sont considérées mixtes dans la littérature sont tout à fait «normales» dans, par exemple, des textes journalistiques. Rosier parle du fait que le DD+*que*, une des formes les plus discutées, a toujours été, et est toujours, utilisé en français, mais que les grammairiens préfèrent ne pas en parler. Souvent cette forme est même vue comme «un signe de l'incompétence et de la syntaxe flottante d'autrefois» (Tuomarla 2000: 147). Rosier parle aussi du fait que «le subordonnant n'est pas nécessairement un marqueur de traduction (marqueur d'homogénéisation) mais peut se contenter d'être un signal de dissociation d'un dire et d'un dit (marqueur d'hétérogénéité)» (1999: 221). U. Telemann voit ces exemples comme le résultat des phrases introductrices stéréotypées qui ont perdu leur force de «transformer» (1967: 167).

Liljestrand (1987) a fait un travail sur ce qu'il nomme «discours indirect

libre» (fri indirekt anföring, FIA)<sup>3</sup> en suédois (et quelques autres langues). Ce qui caractérise cette forme est la non-transformation du centre déictique et la non-transformation de l'ordre des mots (transformation nécessaire pour les phrases subordonnées en suédois). Liljestrand attache aussi beaucoup d'importance à l'influence de la langue parlée sur la phrase subordonnée, ce qui est évident dans sa classification. Il a deux catégories pour les phrases subordonnées: une première avec les DI canoniques et une deuxième avec les DI canoniques contenant quelques emprunts marqués par des guillemets. La troisième catégorie contient ce que Liljestrand nomme FIA et qu'il décrit comme étant un DI «coloré» par le DD (1987: 59). Sa classification contient des observations intéressantes, mais il y a des problèmes de classification, c'est pourquoi nous ne ferons pas de sous-catégories dans notre étude.

Poncharal a fait une étude sur la traduction des formes mixtes entre le français et l'anglais et il y constate que ces énoncés posent toujours des problèmes de traduction (2003: 127). Il trouve que la «meilleure solution» est de «transformer» ces exemples en des DD ou des DI (2003: 128) parce que «pour un francophone non averti ce mélange des styles pourrait apparaître de prime abord comme une rupture de construction, c'est-à-dire une faute de syntaxe» (2003: 33). Il constate donc que les formes mixtes, pourtant présentes dans la langue française, ne sont pas acceptées, surtout pas dans les traductions. La frontière entre le DD et le DI est décrite comme étant plus marquée en français qu'en anglais (et, comme nous le verrons, le suédois). Poncharal juge même les quelques formes mixtes dans les traductions comme étant «difficilement acceptable[s] en français, en tout cas maladroit[e]» (2003: 136).

Taivalkoski-Shilov (2003) arrive à la même conclusion dans son étude des traductions françaises de Fielding. Selon elle c'est «la logique de la langue française» (2003: 53) qui exclut la mixité. Elle voit aussi une explication dans «la poétique et l'horizon d'attentes, des lecteurs dans la culture réceptrice» (2003: 55). Ce n'est donc pas une question de la présence de ces formes dans la langue même (parce que les formes mixtes existent bel et bien en français, comme l'a montré par exemple Rosier), mais une acceptation de ces formes dans les normes gouvernant la langue (en plus, la langue des traductions

<sup>3</sup> Le DIL a deux termes courants en suédois: *erlebte Rede* (le terme allemand) et *dold anföring* (discours caché, un terme proposé par Liljestrand 1983). Le terme «fri indirekt anföring» est donc libre à être utilisé pour d'autres catégories que le DIL.



est plus conservatrice que la langue des originaux françaises). La langue suédoise, n'est pas aussi normative que le français, de sorte que les formes mixtes y sont fréquentes. En attendant que le français «normatif» accepte les formes mixtes les traducteurs doivent donc les «adapter» à la langue française, mais comment font-ils exactement?

### 3 Analyse des exemples

Nous avons choisi cinq romans suédois et leurs traductions pour voir quelles formes de mixité se trouvent dans ces romans et comment elles sont traduites. Nous nous sommes particulièrement concentrée sur une forme qui combine la subordination *att* avec des éléments pris dans le DD, ou bien des DD qui contiennent une subordination. En général on peut dire que les formes mixtes ne sont pas fréquentes dans toute la littérature suédoise, mais elles sont toujours utilisées sans être vues comme appartenant à la «mauvaise» littérature. Les romans utilisés ici (sauf *Barnabok* et *Tjuven*) utilisent les formes mixtes dans un but purement stylistique pour avoir une narration qui reste proche des protagonistes. Les deux romans de Marianne Fredriksson ont été choisis parce qu'elle y emploie beaucoup de formes mixtes, surtout le DI+DD et le DD+*att*. Il est même possible de dire que ces emplois caractérisent la narration dans ces romans: dans *Simon och ekarna* il y a 61 emplois de formes mixtes et dans *Anna, Hanna och Johanna* il y en a 73. Dans *Anna, Hanna och Johanna* les formes sont mixtes à cause de l'emploi extensif d'éléments dialectaux (la région où se joue le roman, Dalsland, est très importante pour l'histoire), comme par exemple dans 2.

- 2a. Tills det stod klart en dag att Hanna var med barn och allt fler kom till slutsatsen, att så ovilli hade ho nock ente vart, tösa. (*Hanna* 40)
- 2b. Alors on commença à murmurer qu'il ne l'avait peut-être pas tant contrainte que ça, la petite. (*Hanna* 43)

Cet emploi n'est pas normatif en suédois non plus, ce qui le rend stylistiquement très marqué (et ajoute au charme de cette histoire). Il est naturellement impossible de garder le dialecte dans la traduction française, mais la traductrice est même allée plus loin; plutôt que d'essayer d'utiliser une sorte

de sociolecte montrant la ruralité des personnages, elle a fait une neutralisation complète, ce qui change le ton du roman entier. Le fait que la mixité n'est même pas gardée dans ce roman dans lequel elle est centrale montre donc comment elle s'accepte difficilement en français. Plusieurs autres chercheurs, par exemple Erikson (2001), ont aussi constaté que des traits stylistiques d'un auteur particulier sont souvent neutralisés dans les traductions françaises s'ils n'entrent pas dans la norme française.

Dans *Simon och ekarna* les formes mixtes contiennent rarement des éléments dialectaux, il s'agit plutôt d'un mélange de niveaux dans l'énonciation: des discours indirects avec le verbe au présent et les pronoms à la première personne, mais aussi un manque d'inversion de l'ordre des mots dans la phrase subordonnée. Fredriksson utilise aussi la formule «att nu» («que maintenant») pour marquer l'immédiateté dans la narration, comme dans 3 où l'expression est même utilisée deux fois. Naturellement le français ne traduit jamais cet adverbe.

- 3a. Bara Karin vågade en lång blick på Simon och den sade henne vad hon redan visste, **att nu** hade hon förlorat honom och **att nu** var han lycklig. (*Simon* 295)
- 3b. Seule Karin s'aventura à observer Simon, et elle eut la confirmation de ce qu'elle savait déjà. Elle l'avait perdu, et il était heureux. (*Simon* 356)

Dans *Nu var det 1914* (16 emplois de formes mixtes), *Barnabok* (5) et *Tjuven* (2), les formes mixtes sont utilisées de la même manière que dans *Simon och ekarna*.

Les exemples cités ci-dessus montrent que les formes mixtes ne sont pas traduites comme telles (il y a quelques exceptions auxquelles nous reviendrons par la suite), car les traducteurs les font glisser vers des formes plus canoniques du discours rapporté. Le tableau suivant montre comment se distribuent ces glissements.

Tableau 1: La distribution des glissements

Glissement	Hanna	Simon	1914	Barnabok	Tjuven	Total
M>DD	38	23	10	1	1	73
M>DI	21	14	1	–	–	36
M>DIL	7	10	–	–	–	17
M>M	–	10	1	4	2	17
M>DN	7	2	–	–	–	9
M>DI+DD	–	–	3	–	–	3
M>DI+DIL	–	2	–	–	–	2
Total	73	61	15	5	3	157

Dans ce qui suit, nous ferons une analyse des raisons de ces glissements, sans pourtant prétendre être exhaustive.

### 3.1 M>DD

Voici donc la catégorie la plus grande parmi les glissements (avec 73 glissements), un résultat attendu vu que l'effet de la majorité des formes mixtes est de garder l'immédiateté du DD dans la narration même. Les formes mixtes qui glissent vers le DD contiennent presque toujours des verbes au présent et des pronoms à la première personne. Le narrateur n'a donc eu qu'à enlever le subordonnant *que*, à faire un alinéa et, peut-être, à ajouter un tiret et/ou un deux-points, comme dans l'exemple suivant qui est typique pour cette catégorie.

- 4a. Men då sade Simon, att Chalmers, farsan, det var din dröm för Isak, aldrig hans. (*Simon* 250)
- 4b. Mais Simon remarqua : – Chalmers, papa, c'était ton rêve pour Isak, ce n'est pas le sien. (*Simon* 301)

Mais il y a des cas où le verbe est au passé, et le pronom à la troisième personne. L'exemple 5a montre une grande mixité: le verbe est au présent, le pronom personnel à la troisième personne tandis que les deux-points et le subordonnant *att* se côtoient. Dans la traduction nous trouvons un DD canonique.

- 5a. Han skakar på huvudet och menar: att nej, det är för den som är sjuk, han är frisk och behöver inget vin. (1914 102)
- 5b. Il secoue la tête et répond: «Oh! non, c'est pour toi qui es malade; moi je suis bien portant et je n'ai pas besoin de vin. (Olof 94)

Il y a aussi quelques exemples sans la subordination. Parfois Fredriksson ne marque la jointure entre deux niveaux dans la narration qu'avec une virgule, une construction paratactique bien fréquente dans la langue parlée, mais difficilement acceptable en français, comme le montre 6.

- 6a. Han flög genom huset, så duktig du har varit. (Hanna 335)
- 6b. [...] il traversa la maison comme un ouragan. Tu as bien travaillé, Anna! (Hanna 340)

### 3.2 M>DI

Voici une catégorie plus petite, mais qui est le résultat des mêmes mécanismes que le glissement vers le DD, c'est-à-dire l'influence du temps verbal et des pronoms personnels. Encore une fois, la neutralisation du dialecte dans *Anna, Hanna et Johanna* résulte souvent dans des glissements. Presque tous les glissements vers le DI dans *Simon och ekarna* ont des verbes au présent et des pronoms à la première personne. Dans 7 le contenu de l'énonciation est comprimé, ce qui influence l'interprétation de ce passage; dans l'original l'hospitalisation est voulue, comme une sécurité, tandis que la traduction la présente plutôt comme une expérience à cacher.

- 7a. När hon gick sade hon, att vi kan ju lägga in dig igen. (Simon 189)
- 7b. En partant, elle lui suggéra qu'une hospitalisation était à envisager. (Simon 230)

### 3.3 M>DIL

Les glissements vers le DIL ont apparu presque uniquement dans les exemples où le verbe est au passé (le temps verbal du DIL dans ces romans qui ont la narration à la troisième personne). Les éléments qui gênent dans les formes mixtes sont plus acceptés dans le DIL, c'est même une des caractéristiques qui le différencie du DI. Les traducteurs ont simplement remplacé la subor-

dination par les deux-points ou le point-virgule, ou bien coupé la phrase en deux, comme en 8, tous des signes d'ouverture du DIL.

- 8a. Innan Lisa kom hann hon ringa Gustafssons, nej de hade inte lovat bort lägenheten, jo det skulle nog gå bra. (*Simon* 237)
- 8b. Elle eut le temps d'appeler Gustafsson avant l'arrivée de Lisa. Non, ils n'avaient pas promis l'appartement, oui, cela devrait être possible. (*Simon* 285)

Poncharal constate que le français évite les phrases longues mélangeant plusieurs niveaux d'énonciation. Les traducteurs français de telles phrases les coupent plutôt en plusieurs segments (2003: 127), ce qui est vrai aussi dans la traduction de romans suédois.

### 3.4. M>DN

Le glissement vers le DN se produit quand un commentaire est devenu constat, ou quand la focalisation est changée, comme dans 9. Le dernier exemple contient deux points de vues: d'abord l'homme qui parle de son besoin d'avoir une femme à la maison, puis la joie de la femme qui serre le bâton, un bâton qu'elle a acheté pour ses qualités magiques: il sait tourner la tête des hommes. Dans la traduction, un point-virgule a été ajouté entre les deux perspectives, ce qui prépare le lecteur à l'altération dans la focalisation.

- 9a. Han behövte ett kvennfolk i huse å ho krama i hemlighet sin runstav unner bluslive. (*Hanna* 50)
- 9b. Il avait besoin d'une femme dans la maison; elle serra discrètement son bâton. (*Hanna* 52)

### 3.5. M>DI+DD et M>DI+DIL

Cette petite catégorie illustre tout simplement qu'une forme mixte peut naturellement glisser vers plusieurs genres de DR dans la traduction. Les mécanismes qui se trouvent derrière les glissements sont pourtant les mêmes que ceux dans les catégories discutées plus haut. Dans 10 nous voyons encore une fois comment le français évite de mélanger les énoncés de plusieurs énonciateurs. L'original rend la question et la réponse dans une seule phrase,

tandis que la traduction utilise un DI pour le premier énoncé et un DD pour le deuxième.

- 10a. Man frågar hur de haft det, om gumman var motsträvig, och de svarar, att det skulle bara fattas, man vet väl hur man gör. (1914 123)
- 10b. On leur demande comment s'est passé la journée et si la vieille s'est montrée récalcitrante. Ils répondent: «Voyons, il ne manquerait plus que cela. On sait la prendre!» (Olof 114)

### 3.6 M>M

La dernière catégorie contient les exemples qui sont mixtes aussi dans la traduction. Toutes les traductions gardent au moins un M, mais c'est *Simon et les chênes* qui en garde le plus 10. Ce qui permet de garder la mixité est souvent le fait que le subordonnant *att* est suivi par une interjection, comme en 11.

- 11a. – Vi får aldrig upp den för trappan, sade Erik, men sedan tog han mått, räknade på vinklar och kom fram till, **att jo**, det skulle nog gå. (*Simon* 133)
- 11b. On n'arrivera jamais à lui faire monter cet escalier, dit Erik. Mais il prit des mesures, calcula les angles et conclut **que, oui**, ça irait. (*Simon* 164)

Cet emploi est condamné par Grevisse, par exemple, mais fréquent à l'oral (Rosier 1999: 224). Dans ses recherches Poncharal trouve que tous ces exemples glissent vers des formes plus canoniques du DR (2003: 129), donc le contraire de ce que nous constatons. Ces exemples sont à la limite de ce qui est acceptable en français, mais ils vont bien dans le contexte de ces romans. Rosier constate en effet que «dire que non» est bien plus littéral que «dire non», ce que montre 12.

- 12a. När hon gick sade hon, att nu är du väl inte ledsen längre för din gryta och Karin svarade, **att nej**, det var hon nog inte. (*Simon* 305)
- 12b. En partant, elle demanda à Karin si elle était encore triste pour la marmite; Karin répondit **que non**. (*Simon* 369)

Que ces solutions soient contestées se voit par le fait que quelques autres interjections ont été traduites différemment, comme dans 13.

- 13a. Och handlarn, som var frireligiös, skulle rest sig upp med hela sin feta gestalt och sagt: **att nej**, min gosse lilla, till barn säljer vi varken cigarrer eller snus, och då – (1914 162)
- 13b. Et le commerçant, qui appartenait à une secte religieuse, se serait dressé dans toute sa grasse lourdeur et aurait dit: «**Non**, mon garçon, nous ne vendons ni cigarettes ni tabac à des enfants», et alors... (Olof 151)

Les hésitations typiques pour le DD sont plus difficilement admises dans le DI, mais pas impossibles, comme le montre l'exemple 14.

- 14a. Han kom på idén att fråga vart pojken skulle resa, **och Olof svarade att – ja, det visste han inte**. (1914 153)
- 14b. Il eut l'idée de demander où le gamin comptait aller, **et Olof répondit que..., qu'il ne savait pas**. (Olof 143)

## 4 Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons donc constater:

- que les formes mixtes existent en suédois et en français
- que le français, qui est plus normatif que le suédois, les accepte moins facilement
- que les niveaux de l'énonciation sont plus séparés en français, ce qui exclut les formes mixtes dont la caractéristique la plus saillante est précisément ce mélange
- que les formes mixtes dans des romans suédois sont neutralisées par des glissements vers des formes canoniques comme le DI et le DD dans les traductions françaises
- que les glissements se font généralement à la base du temps verbal et des pronoms dans l'original
- que la manière exacte de faire ce glissement décide de sa forme
- que l'enlèvement du *que* donne le DD
- que le fait de garder le *que*, tout en neutralisant la phrase subordonnée donne le DI
- que le raccourcissement ou les altérations dans le point de vue donne souvent des DN
- que le fait de diviser l'énoncé en plusieurs phrases, ou bien de le limiter par des points-virgules ou des deux-points donnent des DIL

- que quelques formes mixtes sont gardées dans les traductions, mais que leur emploi est contesté.

## Bibliographie

- Bakhtine, M.,(1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Bal, M. (1997 [1985]). *Narratology – Introduction on the Theory of Narrative*. 2<sup>e</sup> édition. Toronto: University of Toronto Press.
- Eriksson, O. (2001). «Répétition, variation, précision – observations sur le style de Pär Lagerkvist en traduction française» in *Aspekter av litterär översättning*, éd. Eriksson, Växjö: Växjö University Press, 47–60.
- Grevisse, M. (1993). *Le Bon usage. Grammaire française*. 13<sup>e</sup> éd. refondue par André Goosse, Paris: Duculot.
- Jansson, K. (2006). *Saisir l'insaisissable Les formes et les traductions du discours indirect libre dans des romans suédois et français*. Växjö: Växjö university press et <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:vxu:diva-496>>
- Liljestrand, B. (1983). *Tal i prosa*, Umeå: Acta Universitatis Umensis 54.
- Liljestrand, B. (1987). *Talspråk och prosadialog Tre specialstudier*. Umeå: Nordsvenska.
- Marnette, S. (2003). *Corpus de Discours Hybrides trouvés dans la presse*. <<http://www.ulb.ac.be/philo/serlifra/ci-dit/disc.hybrides2.html>> 20.4.2008
- Olsen, M. (2002). « Remarques sur le dialogisme et la polyphonie » in *Polyphonie – linguistique et littéraire*. n° VI, Roskilde: Samfundslitteratur Roskilde, 1–174.
- Poncharal, B. (2003). *La Représentation de paroles au discours indirect libre en anglais et en français*. Numéro spécial de *Linguistique contrastive et traduction*: Paris, Ophrys.
- Rosier, L. (1999). *Le Discours rapporté*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- Taivalkoski-Shilov, K. (2003). *La Tierce main. Discours rapporté, traduction et Fiel-ding en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Université de Helsinki. [Thèse de doctorat]
- Teleman, U. (1967). «Bisatser i talad svenska», in *Svenskt talspråk*, éd. Holm, G. Uppsala, 160–203.
- Teleman, U. et al. (1999). *Svenska Akademiens grammatik*. SAG, Stockholm: Norstedts Ordbok.



Tuomarila, U. (2000). *La Citation mode d'emploi*. Helsinki: Academia scientiarum Fennica.

## Corpus

Fredriksson, M. (1994). *Anna, Hanna och Johanna*. Stockholm: Wahlström och Widstrand. (*Hanna*)

Fredriksson, M. (1999). *Hanna et ses filles*. Paris: Éditions Ramsay. [Trad. Gibson, M.] (*Hanna*)

Fredriksson, M. (1998 [1985]). *Simon och ekarna*. Stockholm: Wahlström & Widstrand. (*Simon*)

Fredriksson, M. (2000). *Simon et les chênes*. Paris: Éditions Ramsay. [Trad. Bjurström, C.] (*Simon*)

Gyllensten, L. (1960 [1952]). *Barnabok*. Stockholm: Albert Bonniers förlag. (*Barnabok*)

Gyllensten, L. (1969). *Infantilia*. Paris: Gallimard. [Trad. Bjurström, C. G. et Queval, J.] (*Infantilia*)

Johnson, E. (1974 [1934]). *Nu var det 1914*. Stockholm: Albert Bonniers förlag. (*1914*)

Johnson, E. (1987 [1944]). *Le Roman d'Olof*. Paris: Stock. [Trad. Hammard, T. [sic] et Metzger, M.] (*Olof*)

Tunström, G. (1999 [1986]). *Tjuven*. Stockholm: Albert Bonniers förlag. (*Tjuven*)

Tunström, G. (1988). *Le Voleur de Bible*. Arles: Actes Sud. [Trad. de Gouvenain, M. et Grumbach, L.] (*Voleur*)

# L'approche théorique du fantastique en littérature: problèmes et proposition d'une issue possible. L'exemple Jean Muno

Åsa Josefson  
Université de Göteborg,  
Sorbonne-Paris IV.  
asa.josefson@rom.gu.se

## 1 La notion de fantastique dans la théorie littéraire

### 1.1 Introduction

Nombreux sont les critiques qui ont tenté de définir le fantastique en littérature. C'est effectivement une tâche difficile de distinguer les traits communs entre des textes aussi hétéroclites que *Le diable amoureux* (1772) de Cazotte, souvent considéré comme le premier texte fantastique, *The Mask of the Red Death* d'Edgar Allan Poe (1842) et *Malpertuis* (1943) de Jean Ray. Le fantastique, comme tout genre littéraire, est sensible au monde qui l'entoure, change avec son temps et rend réductrice la recherche d'une définition unique qui s'appliquerait à tous les textes relevant du champ fantastique, trop vaste et varié pour être réduit à une caractérisation de ce type. Comme dans la majorité des sciences humaines, toute recherche d'une définition unique aboutit à une impasse, car le fantastique est multiple, rarement le même d'une époque à l'autre, d'un écrivain à l'autre.

Un texte considéré comme fantastique par certains ne l'est pas nécessairement pour d'autres. De la même façon, il y a une opposition entre les critiques qui considèrent que la naissance du fantastique date du début de la période romantique et ceux qui lui accordent une existence bien plus longue,

aussi ancienne que celle de la littérature elle-même<sup>1</sup>. Pour Tzvetan Todorov (1976), le fantastique s'estompe à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, pour Jean-Baptiste Baronian (2000), c'est à ce moment qu'il se renouvelle et qu'il prend son envol. Dans ce domaine, chaque déclaration semble entraîner son contraire.

Cet article est consacré au fantastique dans la théorie littéraire. Il est structuré autour des propriétés et des fonctions centrales du fantastique, c'est-à-dire celles qui reviennent chez un certain nombre de critiques et semblent les moins contestées: l'importance du réel pour le fantastique, son ambiguïté, ainsi que ses fonctions aliénantes et subversives. De cette façon, nous espérons mettre en valeur les caractéristiques marquantes du fantastique, en évitant de le réduire à une définition incomplète. Notre approche est basée sur le rapprochement des critiques. Le but est de relever les similitudes présentes dans leurs analyses respectives du fantastique, qu'il s'agisse de définitions, de fonctions ou d'explications d'une notion qui ne provoque à première vue que des désaccords. Les caractéristiques seront illustrées par des exemples tirés de l'œuvre de Jean Muno.

Ensuite, à partir des caractéristiques rassemblées, nous espérons pouvoir élaborer un modèle «prototypique» du fantastique, basé sur les attributs qui sont souvent présents dans ce genre de textes. Cette méthode de catégorisa-

---

<sup>1</sup> Ceux qui adhèrent à cette conception ont tendance à considérer «fantastique» et «surnaturel» comme équivalents, agrandissant ainsi considérablement le corpus.

tion est employée entre autres en psychologie cognitive et en linguistique<sup>2</sup>, et permet non seulement d'éviter le problème de la définition réductrice, mais aussi d'ouvrir le champ de l'étude. Des textes considérés comme fantastiques, même s'ils ne présentent pas tous les attributs du modèle «prototypique», ne seront pas exclus de la catégorie, juste placés plus loin du noyau de cette dernière. Il s'agit moins d'inclusion et d'exclusion, que de positionnement par rapport au noyau, dont l'exemplarité n'est pas nécessairement reflétée par tous les membres de la catégorie.

## 1.2 Le fantastique est dépendant du réel

Le premier point à relever est sans doute le plus important, dans la mesure où il est admis par la majorité des critiques. Il s'agit du fait que le fantastique se fonde sur le réel, au lieu de s'en éloigner. Ce «constat à peu près unanime de la critique» (J. Fabre 1992: 101) rassemble théoriciens et historiens du fan-

<sup>2</sup> La théorie des prototypes a surtout été développée par la psychologue américaine Eleanor Rosch. Dans le domaine de la linguistique, voir par ex. les travaux de B. Berlin et P. Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, 1969. Berkeley: University of California Press ou John R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, 1989. Oxford: Clarendon Press. Dans ce contexte, il faut également évoquer la logique floue («fuzzy logic») et le travail de Lofti Askar Zadeh, qui présente dans les années 1960 la notion de «sous-ensemble flou», qui «[...] a pour but de permettre des gradations dans l'appartenance d'un élément à une classe, c'est-à-dire d'autoriser un élément à appartenir plus ou moins fortement à cette classe» (B. Bouchon-Meunier 2007: 7). La logique floue s'intéresse au «[...] problème posé par les connaissances imprécises et vagues» (B. Bouchon-Meunier 2007: 5), et elle est appliquée dans un grand nombre de domaines: en mathématiques, en intelligence artificielle, en économie, en médecine, en linguistique, etc. La théorie des prototypes telle qu'elle a été développée par Eleanor Rosch n'en fait pas partie, mais nous tenions à mettre en valeur la similitude d'approche en ce qui concerne l'appartenance d'un objet à une classe. Soulignons également le lien établi par certains entre la théorie des prototypes et la théorie de la forme («Gestalttheorie»), comme le démontrent les linguistes F. Ungerer et H.-J. Schmid (2006: 34–43). Les objets que nous catégorisons sont dans un premier temps perçus comme des entités, plutôt que comme des assemblages de traits caractéristiques, un fait qui a déjà été retenu et formulé dans l'une des règles de la théorie de la forme, stipulant que le tout est perçu avant les parties. Selon Ungerer et Schmid, «[l]a perception de la forme semble effectivement jouer un rôle important pour la catégorisation et la façon de juger la représentativité des cas» (2006: 40, notre traduction du texte original: «Gestalt perception seems indeed to play an important part in categorization and goodness ratings»).

tastique, quels que soient leurs différends par ailleurs. Paradoxalement, la présence du réel est essentielle pour l'introduction de l'élément fantastique dans le récit.

Plusieurs critiques, dont Pierre-Georges Castex et Roger Caillois, définissent le fantastique surtout par opposition à la féerie. Le cadre réel, la base de tout récit fantastique, est entièrement absent dans le merveilleux et la *fantasy* (surtout anglophone). Dans le merveilleux, le réel est entièrement supplanté par un monde peuplé par des fées, des animaux parlants ou des trolls, sans que cela ne choque ni le lecteur, ni les lois de la normalité de ce monde. Le surnaturel y est accepté. Selon la définition que fait P.-G. Castex du fantastique, celui-ci «[...] ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle [...]» (1994: 8). Dans les contes de fée, l'événement inadmissible n'existe pas et ne peut pas exister, car les lois du monde réel ont été remplacées par une logique merveilleuse. R. Caillois, dont la définition ne diffère pas beaucoup de celle de P.-G. Castex, met lui aussi l'accent sur la différence primordiale entre un monde réel, agressé par le fantastique, et un monde merveilleux, dans lequel l'événement fantastique ne peut pas avoir lieu: «Le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux» (1976: 174).

Si le cadre réel est d'une telle importance, c'est parce que le fantastique est souvent caractérisé comme une impossibilité, comme une attaque contre les règles qui régissent la réalité telle que nous la connaissons. Le fantastique est fantastique uniquement s'il arrive à perturber ou même à renverser un ordre établi, l'ordre normal du réel. Le fantastique ne saurait fonctionner sans ce réel, car dès que le fantastique devient systématique pour former un nouvel ordre complètement imaginaire, il n'est plus fantastique, mais merveilleux. R. Caillois constate: «Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager» (1987: 21). Une rupture de l'ordre doit nécessairement se fonder sur cet ordre même, sur le réel. Ce point de vue est adopté sans beaucoup de variation par d'autres critiques, comme J. Finné<sup>3</sup> ou L.

<sup>3</sup> «Le récit fantastique [...] insiste sur la réalité quotidienne pour mieux imposer l'irrationnel» (1980: 64).

Vax<sup>4</sup>.

Dans la nouvelle *Le Mal du Pays*<sup>5</sup> de Jean Muno, dont le titre est aussi celui d'une peinture de Magritte (1940), se trouve un exemple de l'impossibilité évoquée plus haut. Le personnage principal de la nouvelle mène une existence monotone, qui change au moment où cette monotonie lui devient insupportable. Il sort dans la ville et se retrouve soudainement devant un pont étrange, un pont sans rive de l'autre côté, un pont qui continue à l'infini. Il doit faire un choix: soit s'engager sur ce pont et entrer dans l'inconnu, soit retourner à la routine de la vie quotidienne. Le pont ouvre une brèche dans la réalité, qui oblige le personnage à s'interroger sur le monde qu'il croyait connaître et sur sa propre existence. Dans cette nouvelle, la présence du pont est l'incarnation de l'impossible, de la même façon la présence du lion et de l'ange noir l'est dans la peinture de Magritte.

### 1.3 L'ambiguïté de l'univers fantastique

Si le réel est la base de la littérature fantastique, le doute constitue son centre, surtout pour T. Todorov. Sa pensée s'éloigne de la définition du fantastique comme une rupture de l'ordre normal, même s'il admet comme ses confrères que le monde réel doit nécessairement former le cadre du récit. Selon sa définition célèbre du fantastique, ce dernier n'existe que le court moment où le personnage (et le lecteur, s'identifiant à lui) hésite entre deux interprétations d'un événement inexplicable:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (1976: 29).

<sup>4</sup> «Fantastique implique raison comme erreur suppose vérité. Si de n'importe quoi n'importe quoi peut sortir, le fantastique fait place à la fantaisie fabulatrice. Le fantastique ne s'oppose aux évidences rationnelles que parce qu'il s'appuie sur elles» (1965: 243).

<sup>5</sup> *Histoires singulières* (1979), rééditées dans *Œuvres choisies* (2001). Initialement publiée sous le titre *Les archets de l'impossible* dans la revue *Les Feuilles du Spantole*, n° 179–180, 1974.

Ainsi, le fantastique cesse d'être fantastique dès qu'une caractérisation définitive s'effectue: si l'événement est considéré comme un fruit de l'imagination, ou si une explication naturelle s'impose, le récit bascule dans l'étrange (caractérisé par Todorov comme du «surnaturel expliqué»). Si au contraire il est tenu pour surnaturel, le texte passe dans le merveilleux (du «surnaturel accepté»). Pour Todorov, le fantastique est essentiellement évanescent. C'est le fait de ne pas pouvoir trancher qui constitue son essence<sup>6</sup>.

Un reproche souvent adressé à Todorov touche les limites de sa définition. Il réduit le fantastique à un moment d'hésitation, certes présent dans une grande partie des récits concernés, mais rares sont les textes où cette hésitation dure infiniment. On a donc pu considérer la définition de Todorov comme trop restrictive, vu qu'elle ne semble finalement couvrir qu'une minorité de textes. Ceci dit, elle met en valeur la profonde ambiguïté qui marque l'univers et la narration fantastiques. Dans ce monde gouverné par la question «impossible mais vrai?», l'ambivalence est reine. Todorov n'est pas le seul à l'avoir remarqué<sup>7</sup>. Ses propos ont été nuancés par I. Bessière, qui critique sa façon de considérer le fantastique comme un conflit entre deux ordres, dont l'un est éliminé par le choix d'une explication: «Il échappe à Todorov que le surnaturel introduit dans le récit fantastique un second ordre possible, mais aussi inadéquat que le naturel. Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite» (1974: 57). L'ambiguïté fantastique, que Todorov lie à l'hésitation et au doute, est selon Bessière le résultat de la coexistence de deux ordres qui devraient s'exclure. Elle refuse, comme Todorov, l'idée selon laquelle le fantastique est rupture de l'ordre reconnu: «Loin d'établir ou de

<sup>6</sup> I. Bessière adhère à ce point de vue: «[...] le fait étrange n'est passible que d'un jugement de réalité: il est ou il n'est pas, il est vrai ou il est illusoire. Mais ne pas trancher, c'est justement qualifier l'événement de fantastique» (1974: 82).

<sup>7</sup> Voir par exemple R. Caillois qui «[...] retien[t] en passant un troisième enseignement qui permet de mieux circonscrire le domaine du fantastique essentiel: celui où une ambiguïté fondamentale appelle sans cesse une réponse immanquablement controversable» (1967: 99), J. Fabre, qui constate: «Si le Fantastique, quelque attention qu'on porte à affermir la prise, tend à nous glisser dans les doigts, à jouer en somme de sa fluidité légendaire, c'est parce qu'il s'incarne dans des textes marqués d'une profonde ambiguïté» (1992: 179–180) ou L. Vax, selon lequel «[l]e fantastique est toujours instable et paradoxal» (1965: 159).

réclamer des ruptures intellectuelles et artistiques, le fantastique conjugue les contraires» (1974: 59). Cette coexistence serait l'essence même du fantastique. Un événement qui est contre toutes les lois de la logique semble, malgré cela, bien réel. Il ne peut pas être, pourtant il est. Dans le roman *L'hipparion* (1962)<sup>8</sup> de Jean Muno, un cheval préhistorique, en chair et en os, fait son apparition sur une plage belge de nos jours. Le passé et le présent se rencontrent à travers cet animal, qui conjugue par son existence la vie et la mort.

Pour Bessière, le récit fantastique est donc entièrement basé sur l'antinomie, vu qu'il est obligé de rendre vraisemblable l'in vraisemblable: «[...] il doit allier son irréalité première à un réalisme second» (1974: 32). C'est cette «combinaison de non-réalité et de motivation réaliste» (1974: 46) qui régit selon elle la narration fantastique. Faire croire l'incroyable et décrire l'irréel de façon réaliste: tels sont les défis relevés par l'auteur du récit<sup>9</sup>.

Il s'agit donc selon Bessière moins d'un conflit que d'une coexistence et d'une union d'éléments inconciliables, ce qui a pour résultat l'incertitude et l'instabilité. Le doute contamine la conception du monde et du moi. «Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal. [...] Moins que de la défaite de la raison, il tire son argument de l'alliance de la raison avec ce que celle-ci refuse habituellement» (1974: 23). Bessière remplace l'hésitation todorovienne entre deux ordres opposés par leur association impossible: «Raison et déraison, irréel et réel, ces antinomies produisent la formalisation narrative, l'ambiguïté [...]» (1974: 62).

#### 1.4 L'effet aliénant inhérent au récit fantastique

Dans un monde qui n'est plus le même, l'individu se perd. Les lois qui gouvernaient l'univers familier ne sont plus valables, ce qui le rend méconnaissable. L'événement étrange mène à une aliénation face à un ordre normal

<sup>8</sup> Réédité dans *Œuvres choisies*.

<sup>9</sup> Le rôle primordial joué par le réalisme dans le récit fantastique est également mis en valeur par J. Finné, qui constate que «[l']importance du réalisme en littérature fantastique n'est un mystère pour personne» (1980: 142) et par J. Fabre, selon lequel «[s]a présence dans le récit fantastique n'est pas seulement utile ou souhaitable, mais absolument nécessaire. Sans réalisme point de fantastique» (1992: 104).



devenu anormal. Cette aliénation est considérée par J. Fabre comme «[la] poutre maîtresse, [le] schème directeur» (1992: 112) du fantastique. Un certain nombre de critiques la mettent en valeur.

Le fait de voir le monde devenir étrange et d'en subir les conséquences, «[...] le seul fait d'être en présence du phénomène aberrant est au plus haut degré aliénant», constate Fabre (1992: 108), qui voit ce thème s'incarner essentiellement dans le motif de la folie, fréquent dans la littérature fantastique, surtout celle de la fin du 19<sup>e</sup> siècle: «On retrouve d'ailleurs le concept d'Aliénation en son sens le plus courant: la vue du Surnaturel rend fou» (1992: 109). Il faut peut-être ajouter que la folie est souvent potentiellement implicite dans le récit fantastique, vu que l'on peut voir une explication des événements étranges dans la maladie mentale éventuelle du personnage qui les subit.

L'aliénation qui résulte de la nouvelle étrangeté du monde oblige l'homme à se mettre en question lui-même. «Je est toujours un autre si le monde est autre que ce qu'il devrait être, dans l'univers fantastique», selon la formule de Fabre (1992: 109). Dans *Pseudonymie*<sup>10</sup>, une nouvelle de Jean Muno, un écrivain est convaincu que son pseudonyme a pris vie, publiant des textes à sa place, volant son inspiration et usurpant sa plume. Son double, qu'il a lui-même inventé, et dont l'existence est difficile à prouver, le mène à la folie et au suicide.

La transformation du monde familier entraîne la perte de toute certitude. Comme le souligne Bessière, la place de l'homme dans un univers changé, différent de celui qu'il connaît, doit être redéfinie, ce qui le mène à s'interroger sur lui-même (1974: 83). L'aliénation qui résulte de l'événement étrange modifie foncièrement la relation entre l'individu et le monde.

## 1.5 Le fantastique est subversif

Le fantastique s'en prend aux lois censées gouverner le monde, des lois considérées comme imperturbables et immuables. Elles sont minées, dans l'univers fantastique, par l'inexplicable, qui mène à une mise en question de leur validité. Dans ce sens, le fantastique récuse et repousse la conception conventionnelle de l'ordre du monde, ce qui est mis en valeur par R. Jackson:

<sup>10</sup> *Histoires griffues* (1985), rééditées dans *Œuvres choisies*.

«Une caractéristique très fréquemment associée au fantastique en littérature a été son refus obstiné des définitions dominantes du “réel” ou du “possible”, un refus qui équivaut parfois à une opposition violente»<sup>11</sup> (2003: 14). Il ne les accepte pas, ce qui mène inévitablement à des unions impossibles<sup>12</sup>, à une transgression des lois et à une révolte contre les conventions, ce à différents niveaux.

Dans ce contexte, les idées de Bessière et de Jackson concordent: elles mettent toutes les deux en valeur le conflit qui existe entre la conscience de l'individu et les contraintes culturelles imposées par la société qui l'entoure, ce conflit expliquant selon elles la raison d'être du fantastique. Elles soulignent que le fantastique ne doit pas être dissocié de son contexte, et qu'il exprime une révolte contre les normes sociales et littéraires. Pour Bessière, «[l]a désorganisation de la personnalité et du réel renvoie à l'organisation culturelle contre laquelle l'individu lutte sans répit pour s'exprimer» (1974: 228). Pour Jackson, «[l]e fantastique vise, structurellement et sémantiquement, la dissolution d'un ordre éprouvé comme oppressif et insuffisant»<sup>13</sup> (2003: 180), sa fonction étant de renverser cet ordre. Le fantastique se révolte contre l'ordre du monde et les conventions culturelles et sociales. Dans ce contexte, il faut également évoquer le fantastique belge et l'analyse qu'en a faite J.-B. Baronian (2000): il considère le fantastique belge comme le refus du quotidien, de l'ordre des choses, et comme une révolte contre le conformisme. La thématique de la révolte est très présente dans l'œuvre de Jean Muno. Dans le roman *L'homme qui s'efface* (1962)<sup>14</sup>, le personnage principal étouffe, prisonnier d'une autorité parentale quasi tyrannique. Un jour, il s'envole. Littéralement. Un violent coup de vent l'emporte, lui et son parapluie. A un moment donné, il a la possibilité de mettre un terme à son aventure et de retourner sur terre. Il choisit de tout quitter et part à l'inconnu, pour finalement se retrouver dans une peinture. Le personnage se révolte contre sa triste existence

<sup>11</sup> Notre traduction du texte original: «A characteristic most frequently associated with the literary fantasy has been its obdurate refusal of prevailing definitions of the 'real' or 'possible', a refusal amounting at times to violent opposition»

<sup>12</sup> Voir «L'ambiguïté de l'univers fantastique» ci-dessus.

<sup>13</sup> Notre traduction: «Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient».

<sup>14</sup> Réédité dans *Œuvres choisies*.

en profitant des moyens que lui offre le fantastique, même si cette révolte se traduit par une fuite.

La nature transgressive du fantastique est analysée par Jackson, qui l'attribue au fait que le fantastique a également pour fonction de dévoiler ce qui doit rester caché, l'interdit<sup>15</sup> (2003: 4), et par Todorov, qui considère que les écrivains concernés se sont servis du fantastique dans le but d'évoquer des sujets tabous, et qui va jusqu'à soutenir que la psychanalyse a dépouillé le fantastique de sa raison d'être (1976: 169).

La révolte et la transgression sont également présentes au niveau strictement littéraire du récit fantastique. Jackson et Bessière mettent l'accent sur un aspect fondamental du fantastique: le coup qu'il porte à la représentation réaliste. Nous avons vu que cette dernière est nécessaire pour faire vivre le fantastique: paradoxalement, le fantastique ne cesse de l'attaquer. Bessière constate que «l'image insolite» est «le lieu de la déconstruction critique de la représentation du réel et du monde» (1974: 209), Jackson que le fantastique «[...] perturbe les 'règles' de la représentation artistique et de la reproduction littéraire du 'réel'»<sup>16</sup> (2003: 14). En décrivant de façon soi-disant réaliste ce qui ne peut pas être réel, le récit fantastique trahit les conventions littéraires. Le côté subversif du fantastique est présent et sur le plan littéraire, et sur le plan socioculturel. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, il s'en prend aux conventions et aux normes.

Dans cette section, nous avons voulu rassembler les principales caractéristiques fantastiques (qu'il s'agisse de propriétés, de fonctions, d'effets ou de résultats), en nous basant sur les points communs dans les analyses des critiques. Elles nous serviront maintenant à élaborer un modèle «prototypique» du fantastique, basé sur la théorie des prototypes formulée par Eleanor Rosch.

<sup>15</sup> «The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'».

<sup>16</sup> Notre traduction: «It [literary fantasy] does, however, disturb 'rules' of artistic representation and literature's reproduction of the 'real'».

## 2 Les prototypes: un modèle alternatif de catégorisation

Pour organiser les informations qu'il reçoit, l'homme catégorise mentalement les phénomènes qui l'entourent. Ainsi, il fait automatiquement un classement qui lui permet de structurer ses impressions. Cette structure se base sur un certain nombre de catégories, qui ont la fonction de regrouper des données similaires – celles qui présentent des caractéristiques communes sont placés dans la même catégorie.

Les expériences d'E. Rosch dans le domaine du langage ordinaire démontrèrent la flexibilité du système de catégorisation dont se sert l'homme<sup>17</sup>. Sa théorie se fonde sur la place qu'occupent les prototypes au sein même des catégories. Rosch constate, comme L. Wittgenstein, que la catégorisation se base sur un réseau de similarités. Les catégories n'ont selon Rosch pas de frontières nettes<sup>18</sup> (B.B. Lloyd et E. Rosch 2002: 35) qui les délimitent clairement des catégories voisines<sup>19</sup>. Au centre des catégories se trouvent les prototypes, c'est-à-dire «les cas les plus clairs d'appartenance à la catégorie», jugés les plus représentatifs<sup>20</sup> (B.B. Lloyd et E. Rosch 2002: 36). Les prototypes sont les cas qui ont le plus de traits en commun avec les autres membres d'une certaine catégorie, et le moins avec ceux des autres catégories. Les membres qui ont le plus de traits en commun avec le prototype se situent près de lui, les membres qui ont le moins de traits en commun avec le noyau se retrouvent dans la périphérie de la catégorie. Il y a donc une gradation dans l'appartenance à une certaine catégorie.

Il faut souligner que le prototype est une abstraction, et non un cas concret: «Parler d'un *prototype* n'est qu'une fiction grammaticale commode;

<sup>17</sup> Pour son travail, voir par ex. *Cognition and Categorization* (2002 [1978]), «On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories» (1973) ou «Universal and Cultural Specifics in Human Categorization» (1993 [1975]).

<sup>18</sup> Notre traduction: «Most, if not all, categories do not have clear-cut boundaries».

<sup>19</sup> A l'exception de la plupart des catégories naturelles (par exemple «chat», «chien», «or», «argent») qui possèdent normalement au moins un trait essentiel (commun à tous les membres) qui les démarquent des catégories avoisinantes.

<sup>20</sup> Notre traduction: «By prototypes of categories we have generally meant the clearest cases of category membership defined operationally by people's judgments of goodness of membership in the category».

l'on se réfère réellement à des jugements sur le degré de prototypicalité»<sup>21</sup> (B.B. Lloyd et E. Rosch 2002: 40). En fait, les prototypes «[...] servent de points de référence pour la catégorisation de cas moins clairs»<sup>22</sup> (J.R. Taylor 1989: 42) et il ne faut pas chercher le prototype dans un membre particulier d'une catégorie. Le prototype n'est autre qu'«[...] une représentation schématique du noyau conceptuel d'une catégorie»<sup>23</sup> (J. R. Taylor 1989: 60).

La théorie des prototypes ouvre les frontières des catégories et propose une gradation élargie, basée sur le fait que la représentativité des membres varie. Ainsi, «[...] de nouvelles entités et de nouvelles expériences peuvent aisément être associées, peut-être en tant que membres périphériques, à une catégorie à prototype, sans nécessairement causer une restructuration fondamentale du système des catégories»<sup>24</sup> (J.R Taylor 1989: 53). Cette flexibilité n'est que le reflet d'un environnement qui change sans cesse. La catégorisation effectuée par l'esprit humain évolue avec le monde qui l'entoure. La souplesse de la théorie des prototypes réside donc dans son invitation à l'ouverture, que l'on retrouve également dans le fait que les frontières entre les catégories sont souvent floues. Certains objets difficilement définissables, certains cas ambigus, se situent dans la zone frontalière entre deux catégories, loin des prototypes. Les catégories elles-mêmes sont à considérer comme des zones ouvertes, prêtes à accueillir de nouveaux membres. Il n'est pas toujours possible d'indiquer de façon exacte où une catégorie s'arrête et une autre commence. Si l'on visualise les catégories comme des cercles, dont les prototypes constituent le cœur, il faut s'imaginer que les bords des cercles se recoupent.

L'avantage de la théorie des prototypes, c'est sa grande souplesse. Elle est donc intéressante pour un domaine comme le fantastique. Les définitions sont souvent réductrices et excluent des textes qui devraient avoir une place

<sup>21</sup> Notre traduction: «To speak of a *prototype* at all is simply a convenient grammatical fiction: what is really referred to are judgments of degree of prototypicality».

<sup>22</sup> Notre traduction: «These 'prototypes' serve as reference points for the categorization of non-so-clear instances».

<sup>23</sup> Notre traduction: «[...] a schemantic representation of the conceptual core of a category».

<sup>24</sup> Notre traduction: «[...] new entites and new experiences can be readily associated, perhaps as peripheral members, to a prototype category, without necessarily causing any fundamental restructuring of the category system».

dans la catégorie. Par contre, si on élabore un modèle «prototypique» du fantastique, on crée une possibilité d'accueillir des textes qui ne sont pas couverts par les définitions trop limitatives.

## 2.1 Esquisse d'un prototype du fantastique

Comme «[...] un genre se définit toujours par rapport aux genres qui lui sont voisins» (Todorov 1976: 31), il faut évoquer rapidement les catégories avoisinantes du fantastique. Nous avons déjà vu comment le fantastique se définit par rapport au merveilleux, l'un de ses deux voisins<sup>25</sup>. Le merveilleux se caractérise par la substitution du monde réel par un monde miraculeux et par la notion de «surnaturel accepté». L'autre voisin du fantastique serait selon Todorov l'étrange. Il n'explique que très brièvement sa conception de l'étrange (du «surnaturel expliqué», à l'opposé du merveilleux, du «surnaturel accepté»). Jackson, qui pense comme Todorov que le fantastique occupe une place entre deux antipodes, modifie le propos de son collègue. Elle remplace «étrange» par «mimétique»: «Il est peut-être plus utile de définir le fantastique comme un mode littéraire plutôt que comme un genre, et de le situer entre les modes opposés du merveilleux et du mimétique»<sup>26</sup> (2003: 32). Le mimétique imite la réalité externe du monde réel. Contrairement à Todorov, Jackson ne considère pas le fantastique comme un genre mais comme un mode, ce qui lui permet d'effectuer une autre différenciation que son prédécesseur. Elle fait remarquer, comme Bessière<sup>27</sup>, que «[l]es récits fantastiques font fusionner des éléments merveilleux et mimétiques»<sup>28</sup> (2003: 34). Le fantastique serait entouré par le merveilleux, d'un côté, par le mimétique, de l'autre, combinant leurs principes respectifs. Le récit fantastique se déroule dans notre monde réel et prétend être réaliste, tout en intégrant des éléments qui ne peuvent être que surnaturels.

<sup>25</sup> Voir «Le fantastique est dépendant du réel» ci-dessus.

<sup>26</sup> Notre traduction: «It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary *mode* rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvellous and the mimetic».

<sup>27</sup> Voir le chapitre «L'ambiguïté de l'univers fantastique» ci-dessus.

<sup>28</sup> Notre traduction: «Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic».

Il reste à établir la liste des caractéristiques principales du fantastique. Il ne s'agit donc pas d'énumérer toutes les caractéristiques que peuvent présenter tous les textes considérés comme fantastiques, mais de faire une tentative de caractérisation du prototype, qui constitue le noyau de la catégorie. Encore une fois, ce prototype n'est pas un texte particulier, mais une sorte de représentation abstraite et idéale du texte fantastique. Plus un texte correspond à la représentation idéale, plus sa place est près du centre de la catégorie. Les textes peuvent présenter des différences entre eux, tout en restant membres de la même catégorie. L'arrivée de nouveaux membres modifie la structure interne de cette dernière.

Les caractéristiques du prototype esquissé sont basées sur les attributs présentés dans la première partie de cet article. En nous basant sur le travail de synthèse effectué, nous proposons la liste suivante des caractéristiques du fantastique:

- Dans le cadre de notre monde quotidien, il survient un événement qui est hors norme en ceci qu'il fait coexister deux logiques qui devraient s'exclure<sup>29</sup>.
- L'effet de cette incompatibilité est ressenti comme aliénant par l'individu auquel arrive cet événement, en ce sens que celui-ci est rendu étranger à la fois à lui-même et au monde dans lequel il vit.
- Le récit fantastique est subversif, refusant les définitions dominantes du réel, récusant la conception conventionnelle de l'ordre du monde, et transgressant les conventions de la représentation littéraire.

Les caractéristiques ci-dessus, qu'il s'agisse de propriétés proprement dites ou de fonctions, sont basées sur les points communs entre des ouvrages de référence publiés dans le domaine de la littérature fantastique depuis un demi-siècle, et pourraient donc constituer le noyau de la catégorie «fantastique», le prototype. Les textes fantastiques se placent autour de lui, leur position dépendant de leur degré d'appartenance à la catégorie (fondé sur la présence plus ou moins appuyée des caractéristiques ci-dessus dans les textes).

Il est important de souligner le statut particulier du premier point: là où

---

<sup>29</sup> Soulignons la proximité entre notre formulation et celle de Liviu Lutas, qui définit le fantastique «[...] comme un mode qui se caractérise par la juxtaposition de deux ordres donnés comme incompatibles: celui du réel rationnel et celui du surnaturel» (2008: 13).

les deux autres sont plus ou moins facultatifs, le premier semble obligatoire, car on s'imagine difficilement un texte fantastique où il serait absent. Son essentialité nous mène à poser la question suivante: ne s'agirait-il pas là d'une définition aristotélicienne du fantastique, dans le sens où ce premier point semblerait pouvoir caractériser l'ensemble des récits classifiés comme fantastiques par une majorité des critiques? Il peut être considéré comme un attribut nécessaire et suffisant pour définir le fantastique. Dans ce cas, les deux attributs restants seraient selon la vision aristotélicienne à considérer comme des attributs accidentels: des attributs qu'un texte fantastique peut présenter, ou non, et qui ne constituent pas son essence.

Une deuxième question s'impose. Si le premier point est effectivement une définition suffisante, quelle serait la valeur ajoutée de la théorie des prototypes? Déjà, le fait que le premier point soit nécessaire et les deux autres facultatifs n'est pas inconciliable avec la théorie des prototypes: «Les attributs sont pesés différemment: certains peuvent être essentiels, d'autres peuvent être outrepassés plus ou moins facilement»<sup>30</sup> (J.R. Taylor 1989: 63). Les attributs présentent différents degrés d'essentialité, ce qui implique une hiérarchie interne au prototype. L'avantage de la théorie des prototypes par rapport à la conception aristotélicienne, c'est qu'elle se caractérise par la flexibilité et qu'elle intègre la gradation dans la catégorisation. La circonscription reste ouverte même aux cas qui sont à première vue ambigus: un texte fantastique qui ne ressemble que peu au prototype idéal peut quand même obtenir une place dans la catégorie, même s'il s'agit d'une place dans la périphérie frontalière. Le fait que les bords entre les différentes catégories se recoupent permet de situer les textes présentant des caractéristiques de plusieurs catégories dans les zones frontalières, une possibilité qui est exclue selon l'approche d'Aristote.

Une illustration de l'utilité de la théorie des prototypes est la classification d'un texte tel que *L'hipparion* de Jean Muno. Le texte relève du fantastique dans la mesure où un événement hors norme fait coexister deux logiques antinomiques. Pourtant, il ne peut pas être considéré comme purement fantastique, vu que l'événement ne provoque malgré tout pas trop d'étonnement parmi les personnages. Personne n'est réellement choqué par cette anomalie

<sup>30</sup> Notre traduction: «Attributes are differently weighted; some might be essential, others can be overridden with varying degrees of facility».



en elle-même, ce qui nous éloigne du fantastique, où il faut faire face à un événement inadmissible qui défie notre conception du monde. Cette acceptation du surnaturel nous rapproche du merveilleux. *L'hipparion* est un texte qui combine des éléments de deux catégories différentes, et sa place dans le modèle serait donc plutôt dans la zone frontalière entre fantastique et merveilleux. L'intérêt de la théorie des prototypes, c'est justement la flexibilité et l'ouverture des zones frontalières. Sans elle, un texte comme *L'hipparion*, ni purement fantastique, ni purement merveilleux, mais les deux en même temps, aurait nécessité la création d'une nouvelle catégorie.

Pour terminer, nous proposons de concrétiser cette approche en faisant une très brève analyse de quelques textes bien connus pour pouvoir ensuite leur donner une place dans le modèle que nous avons élaboré.

Aux yeux du grand public, la trilogie du *The Lord of the Rings* (1954–1955) de J.R.R. Tolkien est un cas exemplaire du fantastique. Des forces obscures, des créatures étranges et des événements spectaculaires s'y disputent la place. Cette œuvre doit pourtant être placée dans la catégorie du merveilleux. Un univers entièrement miraculeux et féérique y a remplacé le monde que nous connaissons. Le fantastique ne peut exister que dans notre monde quotidien, dont les lois sont renversées par l'inadmissible.

Un texte que nous ne situerons ni dans la catégorie du merveilleux, ni dans celle du fantastique, mais à l'endroit précis où les bords des deux catégories se recoupent, est *Le Passe-muraille* (1943) de Marcel Aymé. Il n'entre pas dans le centre de la catégorie du merveilleux, puisque c'est le réel qui constitue le cadre du récit, et non un autre monde. Il ne rentre pas non plus dans le centre de la catégorie du fantastique, vu que l'événement étrange (le fait qu'un homme puisse traverser les murs) n'est pas étrange dans cet univers mais naturel et sans ambiguïté: à aucun moment, il ne met en question l'ordre du monde, ce qui indique que la logique de ce dernier n'est pas celle que nous connaissons. Comme *Le Passe-muraille* possède des éléments à la fois merveilleux (le phénomène impossible y est possible et accepté) et fantastiques (le phénomène est placé dans le cadre de la réalité), sa place est dans la zone périphérique où les deux cercles des catégories concernées se recoupent.

Regardons maintenant deux exemples qui se situent à nos yeux près du centre, du noyau «prototypique» de la catégorie du fantastique. Il s'agit de

*The Turn of the Screw* (1898) de Henry James et *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1896) de R.L. Stevenson. Pour ce qui est du premier, il est très proche du prototype. Nous ne quittons jamais le monde réel, et les règles de ce monde sont bouleversées par la survenue d'un événement hors norme: la narratrice, une jeune gouvernante, s'effraie de la présence de deux revenants dont l'influence serait maléfique. Le récit est profondément ambigu, car il est difficile d'établir si les fantômes existent réellement, où s'il s'agit du produit d'une imagination surexcitée. L'aliénation de la narratrice, qui est la seule à voir ces esprits et se doute bien du scepticisme qu'elle suscite, est de plus en plus forte. Certains critiques ont tendance à voir en elle une hystérique, et considèrent souvent son histoire comme la description réaliste d'une folie naissante, et placeraient donc ce texte dans la périphérie de la catégorie du fantastique, où elle se fond avec le mimétique. Nous plaidons pourtant pour une place plus près du centre de la catégorie, préférant l'explication surnaturelle des faits, comme un certain nombre de critiques. En fait, la jeune gouvernante, qui ne connaissait personne dans cette maison avant son arrivée, donne une description parfaite des personnes qu'elle a aperçues, une description qui permet à une domestique de les identifier comme des ex-employés de la maison, décédés tous les deux. Comme les apparences des revenants correspondent à celles de deux personnes que la jeune femme n'a pas pu connaître, le phénomène ne peut pas être considéré comme purement imaginaire.

Quant au texte de Stevenson, il présente également un nombre élevé d'attributs: un événement hors norme, en ceci qu'un homme respectable se transforme en brute violente et primitive au moment de l'absorption d'une certaine substance, se produit dans le monde réel. Cet homme, devenu autre, s'aliène complètement de la communauté humaine, qui cherche à détruire le monstre. Ce dernier donne libre cours à des pulsions réprimées par la société, et se révolte de cette façon contre les lois et les tabous sociaux liés à la criminalité et à la sexualité. La transformation fantastique subie par le personnage permet d'exprimer une opposition aux conventions et aux normes. La présence de ces attributs dans le texte nous mène à lui accorder une place proche du centre de la catégorie, mais une place qu'il faut pourtant situer du côté du merveilleux, vu que l'élément scientifique ne doit pas être négligé. Si le personnage se transforme, c'est dû au breuvage qu'il a créé, ce

qui fournit une explication «scientifique» au phénomène. La science étant une composante importante de la science-fiction, qui relève de la catégorie du merveilleux (un nouvel ordre a remplacé celui que nous connaissons), la place de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* dans la catégorie du fantastique est poussée vers la frontière du merveilleux.

Notre dernier exemple peut être situé et dans la zone frontalière fantastique / merveilleux, et dans la zone fantastique / mimétique, dépendant de quelle version du texte que l'on choisit d'étudier. Il s'agit du *Horla* de Maupassant, dont la première version fut publiée en 1886, et la seconde un an plus tard. Dans la première version, la maladie mentale du personnage principal est moins dominante que dans la seconde. Son histoire est plus ou moins corroborée par son médecin, qui constate que les voisins du souffrant présentent les mêmes symptômes que lui. Il n'est donc pas fou, ce qui implique qu'il dit la vérité. Le médecin va jusqu'à se demander, comme le patient, si ce n'est pas le successeur de l'homme qui est arrivé sur terre, et le début d'un nouvel ordre. Ce texte est à situer dans la zone où merveilleux et fantastique se recourent: il suggère un autre ordre, sans abolir le doute. Quant à la seconde version du *Horla*, qui a la forme d'un journal intime, les abîmes de la folie, au centre du texte, remplacent une éventuelle explication surnaturelle, de moins en moins crédible au fur et à mesure que le narrateur perd la raison. Cette version occupe donc une place à l'opposé de son jumeau, dans la zone fantastique / mimétique, le récit étant à considérer comme un récit détaillé et réaliste d'un trouble mental.

Nous espérons que ces exemples ont permis de donner une illustration concrète de la théorie des prototypes appliquée au fantastique, et que cet article a pu démontrer l'utilité de cette théorie dans le domaine de la littérature fantastique. C'est grâce à sa souplesse et sa flexibilité que l'on peut catégoriser des textes qui auraient sinon nécessité la création d'une nouvelle catégorie.

## Bibliographie

- Baronian, Jean-Baptiste (2000 [1978]). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- Berlin, Brett et Kay, Paul (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- Bouchon-Meunier, Bernadette (2007 [1993]). *La logique floue*. Paris: PUF. Collection Que sais-je?
- Caillois, Roger (1976). *Au cœur du fantastique* (1965), in: *Cohérences aventureuses*. Paris: Gallimard.
- Caillois, Roger (1987). *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination* (1966), in: *Obliques*. Paris: Gallimard
- Castex, Pierre-Georges (1994 [1951]). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- Fabre, Jean (1992). *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*. Paris: J. Corti.
- Finné, Jacques (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Jackson, Rosemary (2003 [1981]). *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Lutas, Liviu (2008). «*Biblique des derniers gestes*» de Patrick Chamoiseau. *Fantastique et Histoire*. Lunds universitet: Etudes romanes de Lund 82.
- Muno, Jean (2001). *Œuvres choisies*. Tournai: La Renaissance du livre.
- Rosch, Eleanor et Lloyd, Barbara B. (éd.) (2002 [1978]). *Cognition and Categorization*. Michigan: UMI Books on demand.
- Rosch, Eleanor (1973). «On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories», in: *Cognitive development and the acquisition of language*, éd. Timothy E. Moore. New York/London: Academic Press, 111–144.
- Rosch, Eleanor (1993 [1975]). «Universal and Cultural Specifics in Human Categorization», in: *Cross-cultural perspectives on learning*, éd. Richard W. Brislin, Stephen Bochner et Walter J. Lonner. Michigan: UMI Books on Demand, 177–206.
- Taylor, John R (1989). *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- Todorov, Tzvetan (1976 [1970]). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Ungerer, Friedrich et Schmid, Hans-Jörg (2006). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Vax, Louis (1965). *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique* Paris: PUF.

# Une esthétique commune aux intellectuels socialistes?

## Le débat littéraire en France à la Belle Epoque

Eva-Karin Josefson  
Université de Växjö  
evakarinjosefson@hotmail.com

Il est bien vrai que, de même qu'il aspire à l'harmonie dans la production, le socialisme aspire à une nouvelle forme d'art classique ordonné, apaisé et lumineux. La calme lumière que saluait Goethe mourant semble s'être perdue dans le trajet de notre siècle tourmenté; mais elle est réfléchie au loin par les hautes cimes socialistes, et nous la saluons devant nous comme une promesse d'aurore. Jean Jaurès, «Esthétique socialiste», *Le Matin*, octobre 1896.

### 1 Introduction

Dans le cadre d'une publication intégrale de l'œuvre de Jean Jaurès, les éditions Fayard publiaient en 2000 une anthologie de ses articles de critique littéraire et artistique<sup>1</sup>. Les textes du leader socialiste nous renseignent largement sur ses préoccupations dans le domaine culturel à partir de 1882 et jusqu'à sa mort en 1914. Chaque partie de ce volume est précédée d'une introduction dans laquelle différents chercheurs jaurésiens nous livrent leur mode de lecture de ces textes. Dans l'une de ces introductions, Françoise Laurent-Prigent souligne l'importance de Jaurès pour la jeunesse de gauche: «Jamais peut-être autant que pendant ces années, Jaurès ne s'est voulu proche

---

<sup>1</sup> *Œuvres de Jean Jaurès*, tome 16. *Critique littéraire et critique d'art*. Édition établie par Michel Launay, Camille Grousselas et Françoise Laurent-Prigent.

de la jeunesse, à l'écoute de ses désirs et de ses rêves, désireux aussi de s'adresser à elle» (*id.* p. 118). Michel Launay (*id.* p. 11–16), pour sa part, tient à nous montrer dans l'une des préfaces du volume à quel point Jaurès était ouvert à l'avant-garde littéraire de son temps et s'intéressait à la littérature féministe qui florissait. Quant à Camille Grousselas, il insiste sur les préoccupations militantes de Jaurès dans son activité de critique littéraire qu'il estime être «en connivence avec l'analyse marxiste» (*id.* p. 24). L'esthétique de Jaurès est d'autant plus intéressante à analyser que celui-ci s'adressait dans certains articles directement aux instituteurs en commentant les écrivains de son époque<sup>2</sup>. Sa conception littéraire avait donc un impact non seulement sur les intellectuels de gauche, mais aussi sur l'enseignement dans les écoles françaises de l'époque<sup>3</sup> au tournant du siècle.

En France, on commença à s'intéresser à la critique littéraire jaurésienne dans les années 1960 à l'initiative de l'historienne Madeleine Reberieux. Cet intérêt eut pour résultat un numéro spécial de la revue *Le mouvement social*, publié en 1967, numéro dans lequel Françoise Laurent-Prigent analysait la conception esthétique du futur leader socialiste, en s'appuyant surtout sur ses chroniques dans *La Dépêche de Toulouse*<sup>4</sup>. La chercheuse constate qu'au lieu de réfléchir à la possibilité d'une transformation sociale par le biais d'un art radical, Jaurès était avant tout absorbé par l'idée de rendre l'art accessible à tous:

Jamais /.../ Jaurès ne s'interroge sur ce qu'est ou ce que devrait être la culture du peuple, la culture prolétarienne. En un temps où la question soulevait, parmi les intellectuels et les théoriciens du mouvement socialiste international, les controverses passionnées que l'on sait, le fait mérite d'être souligné (*Le mouvement social* 1967, no 2, p. 144).

Dans son introduction à la récente publication des chroniques jaurésiennes, Françoise Laurent-Prigent omet totalement cette piste pourtant intéressante. En quoi la conception esthétique jaurésienne se distingue-t-elle de celle des socialistes européens de cette époque? Cette question, posée de manière im-

<sup>2</sup> *La Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur.*

<sup>3</sup> L'influence de Jaurès sur les instituteurs a été traitée par J. et M. Ozouf (1992).

<sup>4</sup> Dans le même numéro, un article de Susanne Miller sur la conception esthétique des socialistes allemands.

plicité en 1967, est depuis restée sans réponse et sera discutée dans cet article, qui esquissera également la conception esthétique des socialistes belges.

La critique littéraire socialiste en France entre 1870 et 1914 a été commentée par Eckhard Volker dans sa thèse de 1980 et en France, elle a fait l'objet d'analyses de natures diverses ces dernières années. Dans le chapitre de son essai consacré à «L'introuvable critique socialiste», Jean-Thomas Nordmann (2001) évoque brièvement Georges Renard, Paul Lafargue et Jean Jaurès, mais refuse de voir dans l'oeuvre critique de ce dernier une quelconque inspiration marxiste ; Christophe Prochasson, de son côté, constatait en 1997 que la critique socialiste existait dès la fin du XIXe siècle et citait pour exemple des chroniques publiées dans *L'Humanité*, *La Revue socialiste* et *Le Mouvement socialiste*. À ses yeux, ces chroniques revêtent un caractère relativement uniforme, les critiques de ces mêmes revues s'accordant sur l'essentiel. Sans entrer dans le détail et en citant comme exemples Jaurès, Léon Blum et Camille Mauclair, Prochasson (1997: 247–250) constate qu'il existe «une esthétique commune aux intellectuels socialistes» de la période qu'il étudie. Le but de mon article est de nuancer cette caractéristique quelque peu sommaire.

## 2 La critique littéraire de Jean Jaurès

Le volume *Critique d'art et critique littéraire* comprend la totalité des chroniques littéraires de Jaurès publiées entre 1893 et 1898 dans le quotidien *La Dépêche de Toulouse* sous le pseudonyme de 'Le Liseur', ainsi que certains textes sur la littérature et la politique, publiés dans divers quotidiens socialistes. Ses conférences sur l'art et le socialisme, de même que certains textes consacrés à la littérature contemporaine et publiés dans la revue pédagogique, sont également édités dans ce volume. Si les lectures de Jaurès à École Normale Supérieure dans les années 1880 révèlent son intérêt pour les grands auteurs de l'Antiquité<sup>5</sup>, celles évoquées par 'Le Liseur' dans la *Dépêche de Toulouse* montrent l'importance qu'il accorde à la philosophie et aux poètes romantiques<sup>6</sup>. Maurice Maeterlinck, dont le mysticisme s'exprime dans des

<sup>5</sup> Ses lectures sont documentées dans les archives de l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm.

<sup>6</sup> Sa thèse *De la réalité du monde sensible* de 1892 fut rééditée en 2000.



dramas évoquant des états d'âme, fait l'objet d'articles élogieux. Jaurès fait également référence à plusieurs reprises à Georges Rodenbach, un autre représentant du mysticisme en littérature. (En revanche, Emile Verhaeren, dont la trilogie sociale évoque la société industrielle dans une perspective de gauche, est passé sous silence par 'Le Liseur'. Ce n'est qu'en 1904 que Jaurès présente sa poésie après avoir assisté à un banquet en l'honneur du poète). Parmi les écrivains français, c'est surtout son intérêt pour les auteurs influencés par le mysticisme, notamment Maurice Pujo, que l'on peut noter. Ses chroniques révèlent par ailleurs une prédilection pour les écrivains régionalistes, qui évoquent le labeur de la vie campagnarde. Sa préférence va également à Victor Hugo et Emile Zola, qu'il cite à maintes reprises au cours de toute cette période et qu'il présente comme des exemples d'une littérature visionnaire de gauche. Son intérêt pour les drames d'inspiration sociale se manifeste dans des chroniques qu'il consacre aux dramaturges Georg Hauptmann, Bjørnstjerne Bjørnson et Henrik Ibsen. L'écriture féminine est elle aussi présente dans ses chroniques, à travers les figures d'écrivaines toutes issues de l'aristocratie, à savoir Madame de Chastenay, Madame de Staël, Gyp (pseudonyme de la comtesse de Martel), George Sand et Liane de Pougy.

Parmi les chroniques, exprimant «les préoccupations militantes» de Jaurès, Grosselas signale entre autres celle consacrée à la pièce *Au-delà des forces* de Bjørnson, pièce montée au Théâtre de l'Œuvre en 1897. Le début de cette chronique est élogieux. Jaurès y insiste sur l'idée de nouveauté de la pièce qui évoque le conflit social, «l'âpre et violente lutte du prolétariat et du grand patronat», lutte qui s'exprime par les grèves, les mouvements de foule, les discours socialistes, «la farouche mysticité anarchiste /.../ et l'explosion de dynamite qui fait sauter l'assemblée patronale»<sup>7</sup>. Jaurès semble tout d'abord admirer le courage du dramaturge norvégien qui a osé consacrer une pièce aux turbulences sociales de son temps tout en faisant preuve dans sa création théâtrale d'une habilité scénique et d'une puissance d'émotion remarquables. Son enthousiasme face à cette pièce trouve son expression dans une question qui a de quoi étonner: «Comment se fait-il que nous n'ayons pas en France de tentatives analogues?» Il poursuit la comparaison pour regretter qu'aucun dramaturge français n'ait su évoquer la foule à la manière de Bjørnson.

<sup>7</sup> Critique littéraire et critique d'art, p. 98,

De manière quelque peu abrupte, la fin de la chronique révèle que l'enthousiasme inspiré à Jaurès par la pièce n'est pas aussi fort qu'aurait pu nous le faire croire son début. Jaurès y souligne même quelque chose de «puéril», car c'est «dans des conditions tout à fait abstraites et fausses qu'est posé le problème». Le socialisme n'invite pas le peuple «à une révolte excitée et mystique contre la force des choses. Il l'invite, au contraire, à prendre conscience du mouvement des choses». Aux yeux de Jaurès, il faut avertir le public du danger qui émane de cette pièce, tant louée au début de son article: il précise que son auteur y a combiné «bien des tendances anarchistes et des ignorances bourgeoises» (*id.*, p. 101).

C'est une attitude comparable de réticence face à une œuvre considérée comme anarchiste que Jaurès adopte dans sa critique de *La Haute Bande* (1893) de Jean-Louis Dubut de Laforest. Ce roman, qui évoque le cynisme et la nature criminelle des spéculateurs, est fait, selon Jaurès, «avec les dernières chroniques des tribunaux». Le critique est pourtant sceptique: «Vraiment le monde de la finance est-il tombé là?» (*id.*, p. 162). Ce qui le rebute dans ce roman, ce sont les détails crus, destinés à dévoiler la bassesse des spéculateurs:

Dubut de Laforest /.../ prend ses personnages /.../ dans une ignoble flaque de crime et de boue. J'avoue qu'à mes yeux cela n'a pas grand intérêt. Accumuler des faits divers répugnants, ce n'est pas entrer dans le secret des consciences: ce n'est pas démêler les ressorts d'une époque ou d'un homme, et il n'y que cela de puissant (*ibid.*).

Sa chronique consacrée à ce roman revient également sur la critique qu'adressent un certain nombre d'esprits à l'égard du mouvement socialiste. Jaurès n'hésite pas à préciser de manière assez détaillée le contenu de cette critique:

Ils lui reprochent d'être parfois dénuée de sincérité, de remplacer l'intime passion par la facile et fausse déclamation des réunions publiques, de chercher simplement la substitution d'un groupe de dirigeants à un autre et d'éveiller dans le peuple des appétits plus que des idées. Aussi ses critiques, très sévères à la fois pour la société contemporaine et pour les novateurs socialistes, se réfugient dans une sorte de demi-anarchisme mystique et doux (*id.*, p. 298).

Le scepticisme de Jaurès à l'égard des écrivains anarchistes, perceptible dans les articles cités ci-dessus, n'échappa pas à ses contemporains. Lors de la

conférence «Le théâtre social» qu'il tint en 1900 à l'occasion de la présentation de la pièce *Mais quelqu'un troubla la fête* de Louis Marsolleau, le public l'interrompt et lui demanda son opinion sur les pièces écrites par des écrivains français sur le thème de la lutte sociale<sup>8</sup>. Jaurès avait jusqu'à ce moment-là consacré la majeure partie de sa conférence au drame *Les Brigands* de Schiller, publié en 1782, tout en soulignant que les révoltés de la pièce étaient issus de la bourgeoisie. Il avait ensuite traité des drames de Dumas fils comme de drames partiellement révolutionnaires, leur auteur plaidant à ses yeux en faveur de la femme déchue et du divorce.

Utilisant la même technique que dans sa critique de la pièce de Bjørnson, Jaurès commente ensuite les drames d'Ibsen en mettant tout d'abord en avant les qualités de ce dramaturge qui dénonce l'hypocrisie de la société de son époque. Vers la fin de sa présentation, il souligne pourtant que cet écrivain n'applique pas dans son écriture l'analyse marxiste de la lutte des classes: «C'est encore la société bourgeoise qui se critique elle-même» (*id.*, p. 437). Même *Les Tisserands* (1892), la pièce de Gerhart Hauptmann, citée comme exemple d'une œuvre révolutionnaire dans les milieux de gauche européens à l'époque, ne correspond pas à l'idéal de Jaurès, les tisserands n'ayant «pas une seule idée socialiste, pas une seule idée d'organisation» (*ibid.*). Leur soulèvement est donc comparable à une révolte anarchiste. Se référant à l'idéologie de Karl Marx, Jaurès condamne ces pièces qu'il trouve plus anarchistes que socialistes, mais contrairement à Marx et à Friedrich Engels, il ne trouve pas d'exemples d'ouvrages littéraires à recommander<sup>9</sup>.

C'est après cette revue d'écrivains étrangers radicaux, cités dans le même contexte qu'un écrivain réactionnaire français comme Dumas fils, que les auditeurs perdent patience et demandent l'avis de Jaurès sur deux pièces d'inspiration sociale, écrites par des écrivains français de gauche, *La Clairière* de Maurice Donnay et Lucien Descaves et *Les Mauvais Bergers* (1897) d'Octave Mirbeau. Sa réponse confirme sa méfiance à l'égard d'écrivains que d'aucuns pourraient considérer comme anarchistes:

<sup>8</sup> La conférence fut sténographiée par les soins des *Cahiers de la Quinzaine* et communiquée par Charles Péguy.

<sup>9</sup> Même si Marx et Engels sont, eux aussi, de grands admirateurs de la littérature classique, ils n'hésitent pas à mettre en valeur les romans d'Elisabeth Gaskell, qui évoquent le monde ouvrier.

Ce n'est pas une critique que je fais, c'est une distinction nécessaire que vous ne me reprocherez pas. [Ces drames] sont plutôt des œuvres à tendance libertaire que des œuvres à tendance socialiste, c'est l'individu, l'ouvrier qui se dresse et réclame, ce n'est pas le prolétariat organisé (*id.*, p. 438).

Quelle idée Jaurès se faisait-il de l'art social et de la fonction du théâtre comme moyen de lutte? Jaurès adopte une attitude d'une certaine ambiguïté. D'une part, il souligne qu'en choisissant pour sa conférence le titre «Le théâtre social», il a pensé au «théâtre considéré comme moyen de lutte sociale, comme moyen de hâter la décomposition d'une société donnée, et de préparer l'avènement d'une société nouvelle». Dans la même conférence, il s'avère pourtant pessimiste quant au pouvoir émancipateur du théâtre:

Le théâtre n'est pas, et par sa constitution ne peut pas être une force d'avant-garde, il ne proclame les idées que bien longtemps après qu'elles ont été proclamées ailleurs, dans le livre, et il ne proclame les idées que lorsqu'elles sont arrivées déjà par le livre, par la parole, par le roman, par la science, à un degré de maturité sociale où ces idées s'imposent au vaste public<sup>10</sup>.

Utilisant la même technique que dans la présentation des drames de Bjørnson et d'Ibsen, Jaurès évoque tout d'abord le potentiel révolutionnaire du théâtre social, satisfaisant ainsi l'attente du public, pour donner par la suite son propre avis, qui est beaucoup moins révolutionnaire. En ne citant que des fragments de sa critique littéraire pour la caractériser dans sa totalité, le risque est grand de donner une image bien simplifiée de sa conception esthétique.

### 3 Jaurès et la jeunesse littéraire

L'intérêt de Jaurès pour la jeunesse de son temps se manifeste surtout dans l'article «Vers le socialisme», publié pour la première fois en 1894, ainsi que dans sa conférence «L'art et le socialisme», donnée en 1900. «Vers le socialisme» débute par une analyse de la situation de la jeunesse intellectuelle

<sup>10</sup> *id.*, p 430. Introduction: «la critique de Jaurès est très originale».

de l'époque, caractérisée par «une singulière fermentation d'idées»<sup>11</sup>. Cette jeunesse qui rejette en philosophie le positivisme et le matérialisme, en littérature le romantisme de Victor Hugo et le naturalisme d'Emile Zola, est à la recherche d'un ordre nouveau qui respecte à la fois l'individualité et la solidarité humaine, constate-t-il. Jaurès affiche ici la volonté de comprendre la jeunesse sur le plan psychologique, politique aussi bien qu'artistique: la tendance de cette jeunesse à tenir fermement à l'affirmation de son moi, à se soulever contre le régime capitaliste et à rejeter toutes formes d'art lui a inspiré une certaine répugnance vis-à-vis du régime collectiviste, constate-t-il. Comme exemple de cette jeunesse idéaliste, Jaurès cite Maurice Pujo, auteur du *Règne de la grâce* (1894), et écrivain réactionnaire, futur dirigeant de L'Action française<sup>12</sup>.

Si, dans cet article, Jaurès préfère ne pas ouvrir le dialogue avec les jeunes socialistes, ceux-ci l'invitent à le faire en 1900 dans une conférence intitulée «L'Art et le socialisme», dans laquelle il est censé exposer ce qui constitue à ses yeux l'idée d'un art social. Jaurès résume brièvement le point de départ de l'invitation: assistant à un drame récent, l'affaire Dreyfus, les jeunes avaient senti que l'émotion provoquée par ce même drame préparait le terrain pour un renouvellement de l'art et une transformation de la société. Au lieu d'entrer dans ce débat, débat ouvert par les jeunes, Jaurès commence par parler des œuvres d'art et remercie les jeunes d'accepter que celles-ci cesseront «d'être la propriété individuelle de quelques amateurs privilégiés, deviendront la propriété collective, commune, de tous les hommes» (*id.*, p. 412). Car Jaurès tient à souligner la beauté de l'art, issu de la «démocratie bourgeoise», dans la période qui suit la Révolution de 1789, art ayant souvent pour but d'essayer de traduire la beauté de la nature. Comme exemples de ce

<sup>11</sup> En 1898, Jaurès semble pourtant se reprocher de ne pas être suffisamment attentif aux désirs de ces jeunes: «Nous saluons avec une émotion respectueuse tous ces jeunes hommes, cette élite de pensée et de courage, qui, sans peur, proteste publiquement /.../. A ces jeunes hommes, je suis presque tenté de demander pardon pour nos tergiversations et nos lenteurs». (Cité d'après Wolfgang Asholt (1983: 180).

<sup>12</sup> Dans leur introduction, Grousselas et Launay commente cette chronique en y voyant «un vibrant appel aux intellectuels pour associer révolution culturelle et révolution économique» *ibid.*, p. 50. Ils ne commentent pas le fait que Jaurès choisisse un écrivain réactionnaire comme exemple d'un jeune intellectuel en quête d'une société meilleure en donnant à son article la rubrique «Vers le socialisme».

genre d'œuvres, Jaurès cite François-René de Chateaubriand et Sully Prudhomme. En même temps, précise-t-il, cette forme d'art ne possède ni harmonie ni unité, car l'humanité est trop divisée par l'antagonisme des classes. La société bourgeoise n'a donc pas réussi à «faire pénétrer l'art et la vie d'art jusqu'au plus profond de la vie sociale, de la conscience prolétarienne» (*id.*, p. 418). Tant que la classe prolétarienne sera dépourvue d'un moyen d'expression propre pour «traduire, pour intensifier ses émotions et ses sensations», le monde artistique lui sera fermé, constate-t-il:

C'est une honte pour la société d'aujourd'hui qu'il y ait tant d'hommes, tant de travailleurs, tant de prolétaires écrasés par le labeur de chaque jour, ayant reçu une éducation et une instruction incomplètes, qui ne possèdent pas dans sa beauté, dans sa puissance, dans la richesse, la subtilité de ses nuances, cette langue française créée par le génie des penseurs, des écrivains, des artistes (*id.*, p. 419).

Les conclusions à tirer de ce raisonnement sont que tant que le prolétaire ne jouira pas d'une maîtrise parfaite de la langue française, il sera exclu du monde de l'art, état de fait qu'il convient de changer à tout prix. Forgé par une formation universitaire plutôt élitiste, Jaurès n'affiche pas le moindre intérêt pour le débat concernant la fonction sociale de l'art.

Si, dans sa conférence sur le théâtre social, il n'avait fait que dénoncer à l'audience les tares de pièces considérées comme anarchistes, Jaurès propose ici des modèles à suivre, en la figure d'artistes qui transmettent dans leur œuvre les idéaux communistes de demain. Un exemple en est Richard Wagner. Un autre est Puvis de Chavannes, peintre symboliste représenté dans l'amphithéâtre de la Sorbonne par une large fresque, évoquant «l'humanité heureuse, fraternelle, /.../ l'humanité réconciliée avec elle-même et réconciliée avec la nature». Ce peintre était cependant considéré par la plupart des socialistes contemporains comme réactionnaire, et le poète François Coppée, également cité par Jaurès, comme conservateur. Est-ce pour cette raison qu'un des auditeurs est obligé de quitter la salle après avoir protesté violemment contre les exemples choisis par Jaurès? Au moment où les jeunes socialistes français espèrent un renouvellement de l'art, allant de pair avec une transformation sociale, le militantisme de Jaurès consiste à vouloir intégrer la classe prolétarienne dans un ordre déjà existant, dicté par le goût de

la classe bourgeoise<sup>13</sup>.

#### 4 La riposte de Camille Mauclair

On imagine bien le mal que les auditeurs de cette conférence eurent à trouver l'ouverture du dialogue qu'ils appelaient de leurs vœux. L'année suivante, le jeune critique et écrivain Mauclair, qui avait décrit ses expériences anarchistes et exprimé ses distances à l'égard de ce mouvement dans *Le soleil des morts*<sup>14</sup>, expose les aspirations de la jeunesse socialiste dans un long article, «L'œuvre sociale de l'art moderne», publié dans *La Revue socialiste*. L'article de Mauclair a le caractère d'une riposte, qui trouve vraisemblablement son origine dans l'attitude manifestée par Jaurès dans ses conférences «L'Art et le socialisme» et «Le Théâtre social». Comme Jaurès, Mauclair insiste sur l'importance de l'affaire Dreyfus «affaire admirablement composée par le hasard pour être un thème de révolution morale et sociale»<sup>15</sup>. Mais contrairement à Jaurès, Mauclair voit dans le théâtre «un enseignement social merveilleux. .../ L'effet du livre est lent, et individuel. L'effet du théâtre est rapide et global»<sup>16</sup>. A ses yeux, le théâtre est une tribune d'autant plus nécessaire que la tribune des Chambres n'en est plus une. Il commente également l'idée selon laquelle le peuple «a droit à la beauté», exprimée entre autres par Jaurès. Mais il faut selon lui préciser le contenu de cette beauté: «La seule beauté à laquelle le peuple ait le droit, c'est la logique». Voilà pourquoi le peuple peut bien se passer de représentations de Rigoletto et de Lohengrin, pour voir des pièces contemporaines qui puissent servir à développer l'âme socialiste.

Parmi les œuvres qui pourraient contribuer à faire du théâtre un outil

<sup>13</sup> Prochasson ne commente guère les considérations esthétiques de Jaurès de cette période. Par contre, il souligne qu'en 1912 il invite les artistes à quitter leur tour d'ivoire: «Mais quand donc les artistes cesseront-ils d'être étroitement individualistes? Quand cesseront-ils de craindre que la vaste organisation sociale de travail libre et fraternel opprime les élans de l'art?» «L'art et la nation», *L'Humanité*, 13 mars 1912. Cité d'après Prochasson (1997: 249).

<sup>14</sup> Roman très apprécié par Jaures qui le présenta dans une de ses chroniques.

<sup>15</sup> Cf J. Maïtron (1951). *La Revue d'Histoire littéraire de la France* (mai-juin 1999) a pour thème «Anarchisme et création littéraire». Voir aussi Uri Eisenzweig (2001).

<sup>16</sup> Mauclair participa activement aux projets initiaux de Lugné-Poe.

efficace dans la lutte sociale, Mauclair évoque non seulement les pièces noriques, montées par André Antoine, mais aussi *La Clairière*, dans laquelle Donnay et Descaves «ont si lumineusement exposé précisément les dangers de la vision étroite du marxisme, la nécessité d'une éducation morale du socialisme». Et contrairement à Jaurès, Mauclair voit dans *Les Tisserands* de Hauptmann un modèle de la pièce sociale, une pièce sans déclamation, simple exposé de faits. Comme *La Clairière*, c'est une pièce qui fait réfléchir. Et tandis que Jaurès ne fait que mentionner Eugène Brieux au détour de sa conférence, Mauclair insiste l'importance de ce dernier dans une référence implicite à Jaurès:

M. Brieux est l'homme sur qui le socialisme devrait faire fond, et si j'étais leader du socialisme, je considérerais un tel auteur comme un des plus grands propagateurs de l'idée, je le mettrais en rapport avec le peuple, je l'intéresserais et je l'attacherais à la cause par tous les moyens possibles<sup>17</sup>.

Dans son article, Mauclair se réfère enfin aux socialistes allemands, fondateurs du Théâtre libre de Berlin, qui jouent un rôle très actif dans la vie culturelle de leur pays.

Mauclair n'hésite pas à préciser d'une façon explicite ce qu'il regarde comme le vrai problème quant aux rapports entre les artistes et les socialistes:

François de Curel, Lucien Descaves, Maurice Donnay, Octave Mirbeau, Eugène Brieux, sont allés au peuple avec un désintéressement ému, rien ne les y obligeait; fêtés dans la littérature, ils avaient tout intérêt à ne pas choquer la bourgeoisie. Ils l'ont fait par conviction pure. Je ne vois pas que le socialisme les en ait remerciés, et il y avait une façon de les remercier, c'était de les aider en les propageant, en ne laissant pas leurs œuvres sans contact avec le peuple. On m'objectera que ce n'est pas possible dans l'état actuel des choses. Evidemment, et c'est pourquoi cet article est écrit. Il n'a d'autre prétention que d'exposer l'opportunité d'une participation étroite du socialisme et de l'art sociologique qui s'offre à lui.

Un autre reproche adressé aux socialistes, surtout à la phalange représentée par Jules Guesde, est qu'ils n'ont pas compris que le socialisme n'était pas

<sup>17</sup> Dans ses conférences et ses chroniques, Jaurès ne le mentionne Brieux qu'une seule fois. *Ibid.*, p. 439.



seulement une évolution économique, mais aussi une évolution morale. Afin de sauver les idéaux de la III<sup>e</sup> République, presque disparus, il est indispensable de créer «l'âme socialiste». Car, constate Mauclair dans son article, «les idées morales du socialisme sont restées enfantines et parfaitement bourgeoises». En développant les conséquences de l'attitude socialiste face à la vie culturelle, il conclut qu'on a laissé à la classe moyenne le soin de gaver le peuple avec des mélodrames et des feuilletons où la moralité est toujours celle de cette même classe. Et si les «nouveaux socialistes», tel l'ancien anarchiste Jean Grave, prennent l'initiative d'un changement dans la vie culturelle, cette initiative n'est pas très appréciée par les socialistes dominants: «Nous ne contesterons pas, mais on verra plus tard».

Même s'il ne prononce pas explicitement le nom de Jaurès, Mauclair place manifestement ce dernier dans cette même catégorie de socialistes en raison de son attitude à l'égard des écrivains anarchistes. Il s'irrite également de l'indifférence que rencontrent les anciens anarchistes, désireux de travailler avec les socialistes à la réforme sociale:

A quoi donc servirait la classe des cérébraux, si le socialisme s'attachait à elle étroitement au lieu de la boudier? À entreprendre puissamment cette réforme, par le théâtre, par le livre, par les conférences, par l'œuvre d'art mise à la portée du peuple (Mauclair 1901).

Lorsque Jaurès s'attache à la littérature axée sur les problèmes sociaux, sa préférence va à celle qui évoque un milieu bourgeois, comme les pièces de Paul Hervieu, consacrées à un problème souvent débattu à cette époque: le divorce, interdit par le Code civil<sup>18</sup>. Launay constate que Jaurès s'intéresse à l'avant-garde littéraire. S'il est cependant ouvert aux investigations poétiques mallarméennes, il reste silencieux sur l'unanimisme de Jules Romains, qui dans sa prose, dans sa poésie et dans son théâtre exprime des visions socialistes, largement inspirées de la poésie d'Emile Verhaeren<sup>19</sup>. Dans un article publié en 1909 et destiné aux instituteurs, Jaurès souligne avec emphase la méfiance due à l'égard de Romain Rolland dont le roman *Jean-Christophe*

<sup>18</sup> Les pièces de cet auteur sont présentées par Jaurès dans *La Petite République* en 1900. *Id.*, p. 405–407.

<sup>19</sup> Voir à ce sujet mon article de 1999, où j'analyse l'origine de l'unanimisme romainsien.

révèle qu'il «ne connaît rien ou presque rien du socialisme»<sup>20</sup>. Dans son introduction, Launay insiste par ailleurs sur l'intérêt que Jaurès portait à l'écriture féministe. Force est pourtant de constater que celui-ci ne consacre aucune chronique aux nombreuses écrivaines qui essaient pendant cette période de participer au débat concernant les problèmes sociaux. Jaurès ne mentionne que très brièvement Séverine, pour lui adresser le reproche d'être injuste à l'égard de Jules Guesde dans son ouvrage *Pages rouges*, publié en 1893.

L'engagement courageux de Jean Jaurès dans l'affaire Dreyfus avait rassemblé autour de lui un grand nombre de jeunes écrivains qui abandonnèrent l'anarchisme pour lutter à ses côtés pour la justice. Le procès eut pour effet de rapprocher les travailleurs et les intellectuels qui, indignés et unis, protestaient contre la corruption de la justice. De quelle manière les socialistes tirèrent-ils profit de ce rapprochement entre producteurs et cérébraux? Cette question constitue un élément central de l'article de Mauclair. Sa critique des socialistes influents de cette période est sévère: il leur reproche de ne s'intéresser ni à l'art comme moteur de transformation sociale, ni aux écrivains désireux de participer au débat politico-social. Selon ces écrivains et critiques, l'attitude des socialistes à l'égard de l'art et de la littérature est dominée par un académisme traditionnel. À l'époque où Jaurès choisissait de commenter des écrivains comme Hugo et Zola, un nombre de critiques socialistes français, contemporains de Jaurès, proposaient de toutes autres lectures et exigeaient un art radical, destiné à contribuer aux transformations sociales<sup>21</sup>.

Les efforts déployés pour créer un art social s'étaient manifestés en 1889, année où un groupe d'intellectuels de gauche, parmi lesquels les romanciers Georges Renard et Léon Cladel, fondèrent une collaboration avec *La Revue socialiste* «Le Club de l'art social». Le porte-parole de ces idées fut *L'Art social*, revue qui rejetait l'art pour l'art, considérait le journal et le livre comme des moyens de communication insuffisants, et insistait sur la supériorité de la communication directe, à savoir le théâtre. Une autre tentative de créer un théâtre qui mît en relief les questions sociales fut *Le Théâtre de l'art social*,

<sup>20</sup> *Critique littéraire, critique d'art*, p. 487.

<sup>21</sup> Voir par exemple les réactions, notées au cours de la conférence sur «Le Théâtre social», *id.*, p. 437.

où deux pièces de Paule Minck, féministe et ancienne communarde, furent montées en 1894. *Le théâtre féministe international* fut fondé en 1897 par Marya Chéliga-Loévy et, en 1898, Romain Rolland entama la rédaction de ses pièces sur la révolution.

Parmi ces socialistes combattifs, Renard, ancien communard, joue un rôle prépondérant, pas encore étudié dans la recherche. Auteur de trois volumes, intitulés *Critique de combat* (1894-1897), il s'adresse directement aux jeunes en dénonçant «le décadentisme, le mysticisme et l'exotisme» de son temps et en leur présentant des œuvres qui trahissent la préoccupation des grands problèmes de l'époque, œuvres où retentit «le sourd grondement précurseur des tremblements de terre et des profondes commotions sociales» (Renard 1894 VIII). L'importance de Renard pour la jeunesse socialiste à partir des années 1890 se concrétise dans la fondation des revues comme *Le mouvement socialiste* d'Hubert Lagardelle, fondée en 1899, et *Les Cahiers de la Quinzaine* de Charles Péguy, fondée en 1900. Parmi ces critiques radicaux, nous retrouvons Octave Mirbeau, ainsi que Paul Lafargue, considéré comme le seul critique marxiste de son époque. Sans prendre partie pour Alfred Dreyfus, Romain Rolland formulait, lui aussi, le programme d'un art social, capable de servir la cause du peuple.

Dans une série d'articles publiés en 2003 dans *Romantisme*, le radicalisme offensif de la critique littéraire de ces intellectuels au tournant du siècle n'a pourtant pas été mis en évidence: la caractéristique de Prochasson (1997), soulignant l'uniformité de la critique socialiste, est plutôt confirmée dans ces articles. Gilles Candar voit par exemple dans *Princes de la jeune critique*, critique féroce de l'académisme traditionnel de Faguet et de Brunetière, la preuve que Renard partage les mêmes vues littéraires que ces critiques. Il ne mentionne même pas *La conversion d'André Savenay*, roman publié en 1892 avec le sous-titre «roman socialiste». Comme conclusion de son article, il constate que Renard est fidèle à l'héritage classique. En présentant Mauclair, Marie Carbonnel ne commente pas sa conception radicale d'un art social et dans son article consacré à Jean Jaurès, Françoise Laurent-Prigent montre encore une fois qu'elle a abandonné son attitude critique à l'égard de la conception esthétique du leader socialiste. En 2004, le radicalisme de Charles Péguy est entièrement nié par Jean-Yves Tadié, qui ne mentionne même pas ses *Cahiers de la Quinzaine*: dans le même numéro de la revue *Le*

*Débat*, Antoine Compagnon insiste sur l'antimodernisme de Péguy.

## 5 L'exemple belge

Dans son analyse de l'impact des intellectuels au XIXe siècle, Christophe Charles (2001) laisse de côté la Belgique, considérée comme une région plutôt liminaire, un «petit état» (*id.*, p. 13). Dans les recherches historiques sur les relations entre les socialistes français et les socialistes belges, l'accent a souvent été mis sur l'importance des socialistes français pour leurs confrères belges. La perspective contraire n'a été appliquée que récemment par Daniel Ourman (2001) qui analyse l'influence des expériences coopératives belges sur les milieux socialistes français et qui met particulièrement en relief les voyages fréquents que faisaient les socialistes français en Belgique pour y étudier le Vooruit de Gand, la première coopérative entièrement socialiste, et la Maison du Peuple de Bruxelles. Après avoir assisté aux fêtes inaugurales de cette dernière en 1899, Jaurès se dit convaincu que le modèle socialiste belge était un exemple à suivre. C'est en tout cas ce qui ressort des deux discours qu'il prononça lors de ces fêtes: «Nous vous promettons d'aller prêcher votre exemple à nos frères, les inviter à l'organisation, à la coopération, et de mettre la classe ouvrière en état de gouverner et d'administrer le monde»<sup>22</sup>. Ourman souligne également le rôle important de lieux d'échange de deux revues, *Le Mouvement socialiste* et *L'Avenir social*, revue belge fondée en 1896.

Les socialistes belges illustrent de manière extrêmement concrète la fonction sociale de l'art, non seulement en Belgique, mais aussi dans d'autres pays européens, surtout en France. Dès 1896, un poème de Verhaeren, «La Bourse», avait été publié dans *La Revue socialiste*<sup>23</sup>. C'est dans la même revue que Jules Destrée présente un an plus tard le programme socialiste en soulignant «qu'il est indispensable que les socialistes s'intéressent aux œuvres d'art» (Destrée 1897). Invité à Paris par le groupe des jeunes étudiants collectivistes, association dont le secrétaire était Hubert Lagardelle, le leader socialiste Emile Vandervelde fit plusieurs voyages en France à la fin des années

<sup>22</sup> Jaurès, «La leçon des fêtes de Bruxelles», *Le mouvement socialiste*, n 8 1899. Cité d'après Ourman, p. 34.

<sup>23</sup> Tiré de son recueil *Les Villes tentaculaires* (1895).

1890 pour y présenter la situation politico-sociale de son pays (Rebérioux 1997). Ses conférences accordaient une large place aux visions de son compatriote Verhaeren et à sa trilogie sociale. Vandervelde choisit comme titre de sa conférence «Les Villes tentaculaires», image poétique créée pour évoquer la grande ville moderne, absorbant hommes, marchandises et capitaux. Dès le début du XXe siècle, cette image deviendra partie prenante de la théorie sociologique européenne<sup>24</sup>.

Présentant les socialistes belges comme un modèle, Lagardelle applique dans sa revue leurs idées quant à la fonction sociale de l'art. Ainsi, en 1902, le socialiste belge Jules Destrée, en recherche constante de moyens artistiques efficaces pour atteindre le peuple, publie un article<sup>25</sup> dans lequel il s'intéresse aux représentations théâtrales de troupes ouvrières belges. Tout comme Mauclair, Destrée voit dans le théâtre un «puissant instrument d'éducation sociale» et se propose de s'en servir dans le but d'éduquer les masses. Le modèle à suivre existe déjà dans ces groupes d'amateurs. Et tout comme Mauclair, il dénonce «la glorification plate et constante de l'idéal bourgeois» dans les pièces montées par le théâtre institutionnel, tendance dure à digérer pour un socialiste convaincu. Sans tomber pour autant dans le piège d'un théâtre purement propagandiste, il convient donc, selon Destrée, de créer une alternative au théâtre bourgeois. En analysant les possibilités de gagner les ouvriers par le biais d'un théâtre qui puisse les intéresser, l'attitude de Destrée à l'égard d'un public ouvrier diffère sensiblement de celle de Jaurès:

Il faut avant tout amuser, intéresser, conquérir: pour cela, il faut rester près de la compréhension de ce public spécial peu cultivé. Il faut le hausser, mais pas trop, surtout pas trop brusquement. Sinon, il vous abandonnerait vite. Et il serait puérilement injuste de reprocher aux travailleurs de n'avoir point de pureté et une délicatesse de goût, d'ailleurs rares aussi dans les classes lettrées.

La méfiance de Jaurès vis-à-vis d'écrivains au passé anarchiste n'est-elle pas due aux atroces représailles gouvernementales ayant suivi les attentats anarchistes du début des années 1890 et au risque pour les socialistes d'être

<sup>24</sup> Le sociologue allemand Werner Sombart. Sur l'origine de l'image, voir ma thèse, (1982: 61).

<sup>25</sup> «Renouveau au théâtre». *Le Mouvement socialiste*, février 1902.

confondus avec les anarchistes, si la distinction entre socialisme et anarchisme n'était pas clairement établie? Toujours est-il que, quant à leur rapport à l'égard de l'idéologie anarchiste, les socialistes belges s'opposent de manière saisissante à leurs collègues français, notamment Jean Jaurès.

«L'heure est venue de tremper la plume dans de l'encre rouge!»<sup>26</sup>. Telle est l'exhortation péremptoire qu'adressa en 1886 le socialiste Edmond Picard aux écrivains et aux artistes dans un article intitulé «L'Art et la Révolution», qui prend comme point de départ *Les Paroles d'un Révolté* de Kropotkine<sup>27</sup> et *L'Insurgé* de Vallès. Au cours des années 1880 et 1890, Picard exerça une influence remarquable sur la vie artistique et littéraire belge. L'art constitue selon lui «la force adjuvante du progrès humain» et «l'agent le plus efficace des transformations sociales». En 1892 fut fondée à la Maison du Peuple de Bruxelles une Section d'art, tribune pour un grand nombre d'écrivains et de peintres belges qui avaient suivi l'exhortation de Picard. Au cours de la dernière décennie du siècle, les liens entre les socialistes, les écrivains et les peintres ne firent que se resserrer en Belgique. Pour de nombreux radicaux français, notamment pour Mauclair, la Belgique devint pendant cette période une seconde patrie.

## 6 Le Congrès de Gotha

La vision d'un art socialiste «classique, ordonné, apaisé et lumineux» transmise par Jaurès dans la citation qui ouvre cet article<sup>28</sup>, était une manière d'apaiser le débat international véhément quant au rôle de l'art dans la lutte politique. Après avoir assisté au Congrès de Gotha en 1896, Jaurès fit un rapport détaillé de ce débat, qui avait été provoqué par les feuillets publiés par Edgar Steiger dans *Die Neue Welt*, textes naturalistes, considérés par cer-

<sup>26</sup> Cf Lazare, *La Révolte* mars 1894: la nouvelle fonction des intellectuels est d'agir «non pas en maniant le fusil, le poignard ou la dynamite, mais avec la plume, en exerçant une action intellectuelle» (Cité d'après Marcel Fournier (1994: 72).

<sup>27</sup> La citation suit de près l'original. Vandervelde s'intéressait également à cet ouvrage: en 1886, il s'adressa à Kropotkine pour lui demander la permission de copier *Les Paroles d'un Révolté*. Les Archives d'AMSAB à Gand 018/00197.

<sup>28</sup> Réimprimé dans *Critique littéraire et critique d'art*, p. 303.

tains comme trop osés. D'après Steiger, le prolétariat avait droit à la vérité, révélée par des écrivains comme Gerhardt Hauptmann<sup>29</sup>. D'autres échos du débat concernant l'art social résonnent dans l'article: Jaurès y réagit notamment contre les critiques adressées par Bernard Lazare aux idées de Friedrich Nietzsche.

La discussion du Congrès fut nuancée par H. Thurow, socialiste allemand, l'année suivante: «Où trouver les œuvres qui soient à la fois modernes, c'est-à-dire sociales et réconfortantes, c'est-à-dire humanitaires dans leur but en restant vraies dans leur forme? C'est des romans socialistes qu'il nous faut»<sup>30</sup>. Un écrivain qui correspondait selon Thurow à cet idéal est Georges Renard, dont les deux romans *La Conversion d'André Savenay* (1892), et *L'Exilé* (1894), furent traduits en plusieurs langues. En Allemagne, ses romans étaient plus populaires que *Germinal* et *Bel-Ami*, publiés comme feuilletons dans des périodiques allemands, alors même que les romans de Renard ne connurent aucun succès en France<sup>31</sup>.

## 7 Conclusion

La publication de la critique littéraire et artistique de Jean Jaurès aurait pu ouvrir un débat fructueux sur sa conception artistique par rapport à celle d'autres leaders socialistes européens de son époque. En insistant sur le radicalisme de Jaurès et en minimisant les réactions des jeunes socialistes de la Belle Epoque, ce débat n'aura sans doute pas lieu. En se concentrant sur certains aspects de la conception esthétique de Jean Jaurès, des historiens comme Grousselas, qui l'associe à Karl Marx et à György Lukács, semblent nous recommander de le considérer comme le seul critique marxiste, le distinguant par là de la masse uniforme des critiques de gauche de son époque.

<sup>29</sup> "L'Allemagne socialiste", *La Revue socialiste*, mars 1893.

<sup>30</sup> "L'Allemagne socialiste", *La Revue socialiste*, mars 1897.

<sup>31</sup> Les jeunes socialistes, comme par exemple Lagardelle, voyaient pourtant dans les romans de Renard une grande valeur et s'adressaient à lui pour lui demander la permission d'imprimer comme feuilleton *La Conversion d'André Savenay* dans leur revue (Fonds Georges Renard, Bibliothèque historique de la Ville de Paris).

## Bibliographie

- Asholt, Wolfgang (1983). «Zur Theorie und Praxis der Volkstheaterversuche im Frankreich der Jahrhundertwende», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, p. 180.
- Candar, Gilles (2003). «De la politique à la littérature». *Romantisme*, 2003–33, n° 121, 71–79.
- Marie Carbonnel (2003). «Camille Maclair ou la vigilance critique», *Romantisme* 3, n° 121, 81–103.
- Charles, Christophe (2001). *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d'histoire comparée*. Paris: Editions du Seuil.
- Compagnon, Antoine, (2004). «Péguy antimoderne», *Le Débat*, janvier-février n° 128, 156–182.
- Destrée, Jules (1897). «Art et socialisme». *La Revue socialiste*, septembre.
- Destrée, Jules (1892). «Renouveau au théâtre». *Le Mouvement socialiste*, février.
- Destrée, Jules et Vandervelde, Emile (1898). *Le socialisme en Belgique*. Paris: Bibliothèque socialiste internationale.
- Eisenzweig, Uri (2001). *Fictions de l'anarchisme*. Paris: C. Bourgeois.
- Fournier, Marcel (1994). *Marcel Mauss*. Paris: Fayard.
- Josefson, Eva-Karin (1982). *La Vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*. Lund: Gleerups.
- Josefson, Eva-Karin (1999). «'En förening av socialism och mystik' - om ursprunget till Jules Romains unanimism». *Résonances de la recherche. Festskrift till Sigbrit Swahn*. Éd. Kerstin Jonasson et alii. Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia Romanica Upsaliensia* 59, s. 211–223.
- Josefson, Eva-Karin (2005). «Droits des femmes et littérature sous la Troisième République». *Lendemains*, 119–120, 6–60.
- Laurent-Prigent, Françoise (1967). «Jaurès» *Le mouvement social* avril-juin, 137-155.
- Laurent-Prigent, Françoise (2003). «Comment Jaurès se fit lecteur: Les «Quinzaines littéraires de la Dépêche (1893-1898)» *Romantisme*, 2003–33, n° 121, 93–103.
- Jean Maïtron (1951). *Histoire du mouvement anarchiste en France 1880–1914*. Paris: Société universitaire d'éditions et de librairie.
- Maclair, Camille (1901). «L'œuvre sociale de l'art moderne». *La Revue socialiste* octobre, 425–435.



- Miller, Susanne (1967). «Critique littéraire de la social-démocratie allemande à la fin du siècle dernier», *Le mouvement social* avril-juin, 50–69.
- Nordmann, Jean-Thomas (2001). *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800–1914)*. Paris: Librairie générale française.
- Œuvres de Jean Jaurès*, tome 16, (2000). *Critique littéraire et critique d'art*. Édition établie par Michel Launay, Camille Grousselas et Françoise Laurent-Prigent. Paris: Fayard.
- Ourman, Daniel (2001). «Les influences du socialisme belge sur le socialisme français: La coopération (1885 – 1914)». Ozouf, Jacques et Mona (1992). *La République des instituteurs*. Paris: Seuil. RECMA avril.
- Prochasson, Christophe (1998). *Les intellectuels et le socialisme*. Paris: Plon.
- Rebérioux, Madeleine (1967). «Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle», *Le Mouvement social* avril-juin, 3–28.
- Madeleine Rebérioux (1997). «Parti ouvrier et socialisme français», *France-Belgique (1848 – 1914). Affinités – ambiguïtés*. Bruxelles: Actes du colloque, Labor.
- Renard, Georges (1890). *Les Princes de la jeune critique*. Paris: Librairie de la «Nouvelle Revue».
- Renard, Georges (1892). *La Conversion d'André Savenay. Roman socialiste*. Paris: E. Dentu.
- Renard, Georges (1894). *Critique de combat* I. Paris: E. Dentu.
- Tadié, Jean-Yves (2004) «Péguy critique littéraire». *Le Débat*, janvier-février n° 128, 148–155.
- Thurow, H. (1897). «L'Allemagne socialiste». *La Revue socialiste*, mars.
- Valenti, Simonetta (2003). *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle: critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*. Milano: V et P universita.
- Volker, Eckhard (1980). *Schriftsteller und Arbeiterbewegung in Frankreich: Literaturprogrammatik und Kulturpolitik zwischen Dreyfus-Affaire und Volksfront*. Köln: Pahl-Rugenstein Hochschulschriften 59, Serie Collection Lendemains, 1.
- Willard, Claude (1967). «Paul Lafargue, critique littéraire», *Le mouvement social*, avril-juin, 102–110.

## **Manuscrits**

Lettre d'Emile Vandervelde à Pjotr Kropotkine, conservée aux Archives d'AMSAB à Gand (018/00197).

Lettre d'Hubert Lagardelle à Georges Renard, conservée au Fonds Georges Renard, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

# La complétive adnominale: Esquisse d'une analyse modulaire

Mads Jønsson  
Université d'Aarhus  
frambj@hum.au.dk

## 0 Introduction

Le but de cet article est avant tout de faire voir comment l'approche modulaire peut être utile pour traiter non seulement un phénomène multi-déterminé à valeur générale, mais aussi un problème plus concret, qui peut être traité dans plusieurs modules pour montrer les correspondances entre différents aspects théoriques de ce phénomène. Le phénomène que je vais traiter ici est la complétive adnominale, c'est-à-dire la complétive subordonnée au nom dans un groupe nominal, qui est un phénomène dont les propriétés n'ont été étudiées que superficiellement dans les grammaires standard du français, et dont il n'existe pas d'analyse cohérente dans la littérature linguistique plus récente.

Avant d'aborder la problématique de la complétive adnominale, je vais présenter le fondement théorique à partir duquel je travaille. Il s'agit de l'approche modulaire, développée pour optimiser la précision dans la description afin d'offrir des explications cohérentes de différents problèmes dans la linguistique. Après cette présentation, je vais traiter les propriétés de la complétive adnominale dans quatre modules, et dans la section 3., je ferai les liaisons entre ces modules, et ainsi l'esquisse de la solution du problème des propriétés de la complétive adnominale.

# 1 L'approche modulaire (Nølke 1994, 1999)

L'approche modulaire a été développée chez Nølke (1994, 1999) comme une méthode qui vise à traiter les problématiques d'une manière précise et détaillée, suivant ainsi les demandes de la science moderne, de plus en plus spécialisée. Un des fondements de cette approche est un principe méthodologique trouvé chez Descartes (1988: 586), selon lequel le meilleur traitement d'une difficulté quelconque commence par la division de cette difficulté en autant de parties qu'il est nécessaire pour obtenir la solution la plus précise du problème. Décrire les aspects théoriques d'un phénomène ainsi assure une certaine précision dans le traitement scientifique, mais aussi – ce qui est important dans l'approche modulaire – que les correspondances que l'on trouve entre ces aspects ne sont pas générées par la théorie, puisque la théorie, traitant chaque aspect théorique séparément, ne postule aucune correspondance *a priori* entre les aspects.

## 1.1 Préliminaires théoriques

Pour diviser chaque phénomène en plusieurs parties, dans l'approche modulaire chaque aspect délimité est traité dans son propre **module**, c'est-à-dire une 'mini-théorie' sur cet aspect, où les règles *locales* (qui appartiennent au module propre) ne dépendent d'aucun autre phénomène externe au module. Les modules sont alors reliés entre eux par des **métarègles**, les règles *globales*, qui décrivent systématiquement les correspondances entre les modules. Les métarègles constituent pour ainsi dire le 'résultat' de l'analyse modulaire; cette partie de l'analyse est la plus difficile à établir d'une manière précise.

Le but général de l'analyse modulaire est d'une part de délimiter les formes linguistiques possibles en établissant des règles pour la construction de ces formes-ci, et d'autre part de lier la *forme* linguistique au *sens* linguistique que cette forme peut générer. Pour ce faire, il faut d'abord préciser une série de règles pour bien **décrire** la forme linguistique (ce qui se fait dans les modules), et pour lier celle-ci aux sens potentiels des différentes formes.

Pour décrire le sens potentiel d'un énoncé, la forme passe par un processus d'*interprétation*, externe au système modulaire, pour lequel les résultats de l'analyse modulaire doivent pouvoir fournir un point de départ.

Cette interprétation est ainsi essentielle pour le statut de l'approche modulaire comme une linguistique énonciative (voir aussi Nølke 2007). En même temps, l'approche modulaire telle que je l'emploie ici est une *linguistique de langue* (en termes saussuriennes), puisqu'elle s'intéresse à la relation entre la forme linguistique et son contenu, c'est-à-dire le sens que la forme génère, et avec ses descriptions détaillées de la forme et du sens, l'objectif de l'analyse modulaire est donc d'expliquer la relation entre la forme et le sens, ce qui est le but supérieur de toute recherche en linguistique.

Trois contraintes méthodologiques guident l'analyse modulaire pour la faire fonctionner sans aboutir ni à l'éclectisme total ni à des solutions *ad hoc*, peu satisfaisantes théoriquement.

Il s'agit d'abord de la règle selon laquelle il faut assurer l'**indépendance mutuelle** des modules. Si l'établissement des règles locales ne se fait pas indépendamment des autres aspects théoriques, on risque en effet de postuler *a priori* des correspondances entre deux aspects. Puis, il s'agit d'établir un **appareil de notation homogène**, pour permettre d'établir des connections précises entre les modules. Cet appareil notationnel homogène est la condition des métarègles, qui ne fonctionnent que s'il est possible d'expliquer les relations entre deux aspects d'une même analyse modulaire. Finalement, il s'agit du principe d'**accessibilité globale**, qui dicte que tout module doit être accessible à n'importe quel autre module. La voie entre deux modules peut certes passer par un troisième module, selon l'empirie (cf. ci-dessous), mais ce principe ne dicte pas de 'dérivation' entre les modules, dont un n'a pas de statut 'supérieur' à l'autre.

Ces principes guident la formation et l'emploi de base de l'analyse modulaire, selon les buts que j'ai esquissés ci-dessus. Dans ce qui suit, j'introduis l'application de l'analyse modulaire et les principes qui régissent celle-ci.

## 1.2 Principes et application

Le développement de l'analyse modulaire est continu, et il s'agit donc d'un appareil théorique assez dynamique pour permettre des changements de l'analyse pendant son application à une problématique quelconque. Ce développement et les changements potentiels sont pourtant guidés par deux principes opposés concernant le traitement des données et le nombre de mo-

dules dans l'analyse.

Premièrement, il s'agit du principe d'**économie théorique**, selon lequel, toutes choses égales par ailleurs, il faut opter pour la solution la plus simple théoriquement. Deuxièmement, il s'agit du principe de la **relation dialectique entre théorie et empirie**, selon lequel l'analyse modulaire doit suivre la voie que dicte l'empirie. L'analyse doit donc s'adapter aux données.

Ces deux principes sont opposés dans le sens que le premier dicte un traitement aussi simple qu'il est possible (ce qui signifie le moins de modules possible dans l'analyse), tandis que l'autre peut dicter l'expansion de l'analyse modulaire en plus de modules, si la nature des données l'exige.

Tout en suivant ces principes méthodologiques, l'analyse modulaire est applicable à un grand nombre de phénomènes linguistiques de nature différente. Pour traiter un phénomène multi-déterminé, le linguiste peut grouper les modules en organisant un **supermodule** visant un tel phénomène et le traitement de ses multiples facettes. J'esquisse un tel supermodule dans Jønsen (2009ms) pour traiter la structure du syntagme nominal, et dans Nølke (1994: 198–212) il y a un traitement semblable de la structure de surface de la phrase, et de la négation (*id.*, p. 223–258). Ceci, pourtant, n'est désirable que s'il s'agit d'un phénomène où une multitude de facteurs interagissent pour mener à un certain paradigme de formes linguistiques. Pour un phénomène plus limité, l'analyse modulaire n'a pas besoin d'un tel groupement des modules; en d'autres mots, on n'a alors qu'à établir des règles locales provisoires visant cette problématique limitée pour commencer l'analyse modulaire. Il existe plein d'exemples de ce type d'analyse modulaire, notamment Nølke (1996) sur la position de l'adjectif épithète, et une série d'études dans Nølke & Adam (éds., 1999). C'est une telle analyse que je vais esquisser dans ce qui suit.

## 2 La complétive adnominale dans une approche modulaire

L'analyse que je vais présenter dans cette section contient quatre modules. Il s'agit tout d'abord du module *Structure syntagmatique*, dans lequel les propriétés observables d'un phénomène quelconque seront traités dans une ana-

lyse modulaire. Comme je l'ai fait observer ci-dessus, ceci ne signifie pas que la structure syntagmatique d'un phénomène 'prime' sur les autres aspects ; il s'agit tout simplement du seul commencement possible de l'analyse modulaire, puisque ce module part des observables et en fait des règles à partir desquelles les autres modules peuvent contribuer à établir des règles globales.

Après cela, je vais essayer d'expliquer l'effet de la complétive adnominale en termes de relations sémantiques au substantif noyau du syntagme nominal<sup>1</sup>, ce que je fais dans le module *Structure prédicationnelle*, et puis j'essaie de décrire les cas où la connexion entre substantif et complétive adnominale forme une sorte d'unité sémantique, dans le module *Unité et grammaticalisation*. Finalement, je traite l'entité dénotée par un syntagme qui contient une complétive adnominale dans le module *Ordre d'entité*.

Je vais faire une brève introduction à ces aspects théoriques au début de chaque module; tout d'abord il faut passer par quelques préliminaires à cette étude.

## 2.1 Préliminaires

Le but principal de cette analyse est d'étudier les propriétés d'une complétive adnominale dans les cas où un syntagme prépositionnel semble exprimer le même contenu qu'une complétive. Il s'agit donc de l'alternation montrée dans 1 qui est traitée par Wilmet (1997: 211) comme deux expressions ayant à peu près le même contenu:

- 1a. L'idée que Paul est élégant
- 1b. L'idée de l'élégance de Paul

Dans 1a c'est une complétive qui est subordonnée au substantif *idée*, tandis que dans 1b c'est un syntagme prépositionnel. Ce que doit faire cette analyse esquissée est donc d'offrir une explication possible d'une différence entre ces deux constructions. Avant d'aborder cette problématique, il faut pourtant

<sup>1</sup> Il faut pourtant faire remarquer que dans l'analyse que j'ai esquissée du syntagme nominal (Jønsson 2009ms), je propose de traiter le syntagme nominal comme un catagme à deux composantes: le déterminant et le groupe nominal. Ici je maintiendrai pourtant l'appellation plus traditionnelle de 'noyau' pour le substantif, parce que le substantif constitue le noyau 'notionnel' du syntagme nominal.

faire une introduction à l'objet d'étude pour le délimiter et le définir.

Les complétives sont des **subordonnées nominales** ce qui signifie qu'elles peuvent avoir des fonctions nominales dans la phrase (telles que sujet, objet, régime, etc.). Ceci les rend différentes des relatives, l'autre groupe prototypique de subordonnées qui s'emploient adnominalement. L'introducteur de la complétive – en principe il s'agit de la conjonction *que*<sup>2</sup> – n'a donc qu'une seule fonction dans la subordonnée, à savoir celle d'introducteur.

La plupart des exemples à partir desquels je travaille ont été trouvés par recherche électronique, tant dans la base de données *FranText* que dans le moteur de recherche *Google*. Ce recueil d'exemples comporte certaines difficultés, notamment la délimitation de constructions incluses dans l'étude; voir Jønsson (2009ms) pour une explication plus poussée de celles-ci. Après un tri préliminaire, le corpus à partir duquel je vais faire cette étude compte **326 exemples** où il s'agit sans doute d'une complétive adnominale. Je commence mon traitement de ce corpus dans le module *structure syntagmatique* dans ce qui suit.

## 2.2 Module *Structure syntagmatique*

Dans ce module, je vais étudier les cas où une complétive adnominale est possible, et ensuite examiner la structure d'un syntagme contenant une telle complétive en me concentrant sur les aspects syntagmatiques.

Tout d'abord, il faut avouer que cette étude ne peut guère donner des preuves décisives des restrictions sur la présence d'une complétive adnominale. Les complétives adnominales, en effet, ne se trouvent que rarement

<sup>2</sup> Des constructions comme *Le fait que* et *La pensée que* qui, selon p.ex. Pedersen *et al.* (1980) et Riegel *et al.* (1994) sont des conjonctions composées, seront traitées ci-dessous.



liées à d'autres substantifs que les cinq plus fréquents<sup>3</sup>, et la valeur de preuve de cette analyse est donc affaiblie par l'hétérogénéité des données. Son but est donc plutôt d'établir le fondement théorique pour une série d'hypothèses concernant l'effet de l'emploi d'une complétive adnominale, et cette analyse va donc développer ces hypothèses, qui seront falsifiables après l'étude d'un plus grand corpus.

La complétive adnominale est rangée parmi les éléments adnominaux **indirects** par Wilmet (1997: 210), et syntaxiquement elle est un constituant lourd, par son caractère propositionnel; structurellement, elle se place donc généralement après les adjectifs et participes (adnominaux *directs*) dans le syntagme nominal:

- 2a. L'intérêt de ce sujet peut résider dans le fait [surprenant] [que des autorités de nature administrative soient dotées d'un tel pouvoir]. (www.oboulo.com)
- 2b. D'où l'idée [largement répandue] [que le pèlerinage à Compostelle lors d'une année Sainte permettra au pèlerin d'entrer directement au Paradis]. (www.saintjacques.info)
- 2c. Toutefois, en partageant l'idée [du Gouvernement] [que le juge de l'Etat de résidence habituelle de l'enfant doit être compétent pour se prononcer], [...] (www.senat.fr)

La différence entre un syntagme prépositionnel adnominal et une complétive adnominale n'a pas été étudiée aussi profondément que la différence entre l'emploi des mêmes constituants dans une phrase, p.ex. comme objet direct (voir Lemhagen 1979), et l'essai que j'en fais ici n'est ainsi qu'un commence-

<sup>3</sup> Il s'agit surtout de *fait* et *idée* qui, entre eux, constituent 254 des exemples étudiés (soit 77,9 %), et ensuite mon corpus contient plus de 5 occurrences avec trois substantifs seulement: *décision*, *impression* et *sentiment*. L'hétérogénéité du corpus se voit, cependant, sur le nombre de substantifs représentés entre 1 et 5 exemples: *notion*, *pensée*, *preuve*, *garantie*, *conviction*, *opinion*, *espoir*, *possibilité*, *explication*, *croyance*, *nouvelle*, *crainte*, *conséquence* et *certitude*. Ces exemples plus rares constituent 44 occurrences (soit 13,4% du corpus). Qui plus est, une grande partie des exemples sont dérivés indirectement, c'est-à-dire en connexion avec un prédicat verbo-nominal (construction à verbe support, cf. Herslund éd., 1996), ce qui rend le tri des exemples encore plus difficile, puisque certains substantifs, notamment *décision*, ne se trouvent guère sans leur verbe support. Ces considérations ne font pourtant pas partie de cette analyse, qui se concentre surtout sur les cinq exemples les plus fréquents (*fait*, *idée*, *décision*, *impression* et *sentiment*), puisqu'ils constituent 86,6% des occurrences de complétives adnominales dans le corpus.

ment basé sur des données hétérogènes et limitées (voir note ci-dessus).

Les études de ce phénomène dans la littérature linguistique française n'offrent ainsi pas de réponse définitive à la question posée par rapport à l'alternation représentée dans 1. Riegel *et al.* (1994: 171) voient les occurrences des complétives adnominales liées à des substantifs déverbaux comme les plus répandues (p.ex. *impression, pressentiment, conviction* ou *pensée*), tandis qu'ils constatent aussi qu'il existe de nombreux exemples de complétives adnominales liées à des substantifs primaires, c'est-à-dire non-dérivés (p.ex. *conscience, hypothèse, idée, intuition* ou *peur*). Chez Mohri (1994), le plus important est de trouver un traitement de la complétive adnominale qui puisse expliquer que le substantif *nouvelle* peut être omis dans 3 sans changer le sens de l'énoncé:

- 3a. Max confirme à Luc **la nouvelle que le concert est annulé**
- 3b. Max confirme à Luc que le concert est annulé (cit. Mohri 1994: 55).

Mohri montre ainsi que la complétive peut avoir les mêmes propriétés distributionnelles dans la phrase qu'un syntagme nominal contenant une complétive adnominale, mais il s'agit de deux constructions différentes dans 3, puisqu'il n'y a pas de syntagme nominal dans 3b. La question de distribution amène pourtant Mackenzie (1997: 100) à postuler une non-ressemblance profonde entre les phrases et les nominalisations, parce que les complétives n'ont pas la même liberté que les syntagmes nominaux d'être p.ex. sujet 4a ou régime 4c que des syntagmes nominaux sémantiquement équivalents 4b, 4d:

- 4a. \*Is that Mary has been sacked common knowledge?
- 4b. Is **Mary's sacking** common knowledge?
- 4c. \*I hadn't reckoned with that Mary had been sacked
- 4d. I hadn't reckoned with **Mary's sacking**.

Mackenzie avance donc que les nominalisations n'ont pas la même complexité structurelle que les phrases, mais il admet toutefois que si l'on insère un substantif sémantiquement faible, prototypiquement *fact* en anglais (*fait* en français), les structures avec les complétives de 4 sont possibles:

- 4'a. Is **the fact that Mary has been sacked** common knowledge?
- 4'b. I hadn't reckoned with **the fact that Mary had been sacked**.

Cette addition d'un substantif à peu de contenu sémantique, pour donner à la complétive les propriétés distributionnelles d'un syntagme nominal, est analysée par plusieurs grammairiens (p.ex. Riegel et al. 1994: 494; Pedersen et al. 1980: 55) comme la formation d'une **conjonction composée**, et les structures dans 4' contiennent alors des complétives. Qu'il s'agisse d'une formation d'une conjonction composée ou non, il existe une certaine convergence entre le substantif et la complétive, et c'est cette convergence que je vais étudier dans ce qui suit. La prochaine 'marche' de l'analyse modulaire de ce phénomène est donc le module *structure prédicationnelle* où je vais étudier la relation sémantique entre la complétive adnominale et le substantif auquel elle se lie.

### 2.3 Module *Structure prédicationnelle*

Dans la plupart des études consacrées aux complétives adnominales, la valeur prédicationnelle de la complétive par rapport au nom est une question essentielle. Ainsi, Riegel *et al.* (1994: 171, cf. ci-dessus) ont fait remarquer que les complétives s'emploient adnominalement le plus souvent lié à des noms déverbaux, et Keizer (2004: 324) postule que malgré la partition graduelle d'arguments et modificateurs des éléments adnominaux qu'elle propose, cette partition est toujours claire et nette quand le constituant adnominal est une subordonnée; les relatives sont des modificateurs, et les complétives sont des arguments (compléments valenciels, cf. Herslund éd., 1996). L'exemple de Keizer est l'équivalence évidente du syntagme *The announcement that the train was delayed* à la phrase *Someone announced that the train was delayed*, où la complétive peut être analysée comme objet direct pour les deux prédicats (nom déverbal et verbe, respectivement).

Parmi les cinq substantifs qui se construisent le plus fréquemment avec une complétive adnominale (cf. ci-dessus), pourtant, ce n'est probablement que *décision* qui peut être dit déverbal, et celui-ci se voit de loin le plus souvent avec un verbe support (*prendre*) comme une partie d'une construction verbonominale. Il y a donc des cas où l'analyse de la complétive adnominale comme complément valenciel semble être la plus correcte, p.ex. pour les dérivations montrées dans 5, tandis que dans d'autres cas – très fréquents, comme *fait* et *idée* – l'effet prédicationnel de la liaison de la complétive au

nom en est un autre.

- espérer que X → l'espoir que X
- confirmer que X → la confirmation que X
- expliquer que X → l'explication que X

Bien qu'il existe des substantifs qui ont une connexion valencielle à la complétive, il y a des exceptions considérables. Muller (1996: 30-34) préfère ainsi voir les structures avec des substantifs tels que *fait*, *idée* et des noms semblables comme des **appositions** dans le sens que le substantif identifie le contenu de la complétive de la même manière qu'une apposition nominale est identifiée par le nom:

- 5a. Le poète Verlaine → Verlaine est un poète
- 5b. Le fait que Pierre vienne → Que Pierre vienne est un fait (cité d'après Muller 1996: 31)

Riegel *et al.* (1994: 189) mentionnent de même que liée à des noms à contenu sémantique faible, la complétive peut rajouter du contenu au substantif, et on peut donc dire que le contenu sémantique du syntagme nominal est créé par l'union du nom et de la complétive adnominale; selon Muller (1996: 33), le substantif est ainsi dépourvu de contenu, et il reçoit son contenu de la complétive qui se lie au substantif. La convergence sémantique entre ce type de noms et la complétive adnominale est donc d'une nature différente par rapport aux relations qui existent entre un substantif et ses compléments valenciels.

Dans plusieurs grammaires (p.ex. Pedersen *et al.* 1980: 55, Riegel *et al.* 1994: 189, etc.) l'union d'un tel substantif à contenu faible et une complétive introduite par *que* est analysée comme une **conjonction composée** constituée par la conjonction (*que*) et le substantif. Stage (1997: 84) appelle ce phénomène une 'pseudo-nominalisation', et la complétive dans cette fonction est appelée un 'pseudo-complément' par Grevisse (1988: 564). Dans ces cas il n'existe pas de relation valencielle entre le substantif et la complétive; l'analyse prédicationnelle d'une telle connexion est plutôt – comme proposé par Muller – de la même nature qu'une connexion entre le sujet et son attribut dans la phrase. La structure prédicationnelle d'un syntagme nominal qui contient une complétive adnominale peut ainsi être comme une nominali-

sation *nucléaire* (voir Herslund éd, 1996; Stage 1997; Baron 1992), où la complétive a la fonction d'argument par rapport au substantif, ou il peut contenir une convergence sémantique entre le substantif et la complétive qui entraîne le transfert de contenu de la complétive au nom. Dans le module suivant, je vais examiner la problématique concernant la formation de conjonctions composées.

## 2.4 Module *Unité et grammaticalisation*

Dans les cas où le substantif perd son statut de prédicat, et en connexion avec le *que* de la complétive forme une conjonction composée, il se passe une **grammaticalisation**. Cette notion est traditionnellement traitée comme le développement d'un élément lexical vers le statut d'élément grammatical (cf. Hopper & Traugott 2003; Lehmann 2002), un développement qui pour la plupart des linguistes qui s'occupent de ce phénomène est vu comme unidirectionnel (voir p.ex. Haspelmath 1999). Ce développement est conçu comme un passage graduel, et il ne s'agit donc pas d'un changement brusque du système de langue, mais par contre de l'influence graduelle de l'emploi de la langue par ses utilisateurs. Le même élément peut exister dans le système de langue aussi bien comme élément lexical que comme élément grammaticalisé pendant bien longtemps – ce que Hopper et Traugott (2003: 49) appellent *coexistence* – et il est ainsi difficile d'établir le point de grammaticalisation, ce pour quoi tout test imaginable du statut de conjonction composée d'une connexion entre *que* et un substantif régissant une complétive adnominale serait très difficile aussi.

Il est donc probable qu'avec même les substantifs les plus fréquents tels que *fait* et *idée* il y a souvent une certaine coexistence dans le sens qu'on peut analyser les éléments aussi bien comme conjonctions composées 6a que comme substantifs indépendants qui ont une connexion serrée à la complétive adnominale 6b, mais l'analyse même dépend donc d'autres facteurs dans le contexte.

- 6. Le fait que Pierre soit venu a surpris tout le monde
- 6a [Le fait que] Pierre soit venu
- 6b. [Le fait] que Pierre soit venu

La difficulté à mettre des critères précis pour les conjonctions composées est illustrée nettement par le fait que le meilleur test proposé dans la littérature linguistique française produit apparemment des résultats imparfaits. Chez Riegel et al. (1994: 494), il est ainsi proposé de remplacer la complétive par le pronom *en*, ce qui n'est possible que dans les cas où il ne s'agit pas d'une conjonction composée:

- 7a. J'ai perdu l'espoir qu'il revienne → J'en ai perdu l'espoir  
 7b. Je condamne le fait qu'il soit emprisonné → \*J'en condamne le fait

Dans 7, pourtant, il semble qu'il y ait un autre enjeu, donnant au test une autre perspective. La subordination de *en* au substantif *espoir*, en effet, est différente de celle de la complétive. Dans la structure à complétive il y a un plus grand degré d'équilibre prédicatif que dans la structure avec le pronom *en*, plus clairement subordonné. De même, pour plusieurs raisons (que je mentionne dans Jønsson 2008), il est plus opportun de toujours analyser le pronom *en* comme ayant le même statut qu'un syntagme prépositionnel, ce pour quoi on peut voir *en* comme le seul élément qui exprime un vrai génitif en français. *J'en ai perdu l'espoir* est donc plutôt une représentation de la structure *J'ai perdu l'espoir de son retour*, et la complétive, sous cet angle, est alors non-pronominalisable. Il est pourtant intéressant de remarquer que les substantifs qui selon ce test forment des conjonctions composées parce qu'une pronominalisation par *en* est impossible n'ont pas d'alternation avec un syntagme prépositionnel, et le test représenté en 7 peut donc montrer une division réelle des substantifs après tout – quoiqu'une autre division que celle imaginée par Riegel et al.

Puisqu'il est si difficile d'établir des critères précis de conjonctions composées, l'essentiel dans ce module est d'examiner quel effet entraîne l'analyse de la construction comme une conjonction composée. Le plus important est que le prédicat lexical disparaisse, il n'y a plus alors de prédication réelle dans le syntagme. Cette analyse semble plus opportune pour les substantifs les plus fréquents dans des constructions à complétive (*fait* et *idée*), et selon Pedersen et al. (1980: 55), *pensée* compte aussi parmi ses substantifs, mais pour d'autres substantifs, tels que *impression* et *sentiment*, le contenu sémantique reste trop fort pour entrer dans cette catégorie. Placés sur une échelle de grammaticalisation, les substantifs *fait* et *idée* seront donc à l'extrême

grammaticalisé de l'échelle, tandis que des substantifs à contenu sémantique plus fort seront à l'autre extrême, et des substantifs comme *pensée* seraient plus proches de l'extrême grammaticalisé que p.ex. *impression* ou *sentiment*.

Il existe sûrement une correspondance entre le caractère sémantiquement affaibli et l'emploi fréquent des substantifs *fait* et *idée* par rapport aux autres substantifs à même d'être combinés avec une complétive adnominale et la tendance vers la grammaticalisation. Hopper & Traugott (2003: 126–127) traitent ainsi la fréquence comme une cause importante de la grammaticalisation, et cette correspondance semble peu controversable. Dans cette étude je n'entre pourtant pas dans une discussion du caractère concret de cette correspondance.

Le module suivant examine le type d'entité que dénote un syntagme nominal à complétive adnominale. Il est bien connu qu'un syntagme nominal à compléments valenciels (une nominalisation *nucléaire*, cf. ci-dessus) dénote une entité de deuxième ordre dans le sens de Lyons (1977: 439), et il est bien probable que la présence d'une complétive adnominale exerce une influence sur l'ordre d'entité dénoté par le syntagme nominal, par rapport au syntagme prépositionnel adnominal. C'est cette influence que nous allons examiner dans ce qui suit.

## 2.5 Module *Ordre d'entité*

La classification des ordres d'entité susceptibles d'être dénotés par des éléments linguistiques a été développée par Lyons (1977: 438–447), où une entité de **premier ordre** est un objet physique (au sens large), caractérisé par son état relativement stable et constant (*id.*, p. 442–443). Une entité de **deuxième ordre** est un événement ou un processus qui *a lieu*, contrairement aux entités de premier ordre, qui *existent*. Une entité de **troisième ordre** est une proposition, c'est-à-dire une entité hors de temps et de lieu, qui est décrite le mieux par ses conditions de vérité, ce pour quoi Lyons (*id.*, p. 445) établit qu'une entité de troisième ordre est 'vraie' plutôt que 'réelle'.

Parmi les substantifs le plus souvent combinés avec une complétive adnominale, il y en a quelques-uns qui sont désignés par Hengeveld (2008) comme des noms dénotant des entités de troisième ordre. Dans les exemples anglais de Hengeveld, il s'agit là de p.ex. *hope*, *wish*, *belief*, *fact* et *idea* – un

groupe qui ressemble visiblement au groupe de substantifs susceptibles d'être combinés avec une complétive adnominale. Par ailleurs, Lyons (1977: 439) fait remarquer qu'un élément subordonné généralement doit dénoter le même ordre d'entité, ou un ordre plus bas dans la hiérarchie, pour rendre possible la subordination. A partir de ces constats s'impose donc l'analyse d'un syntagme nominal contenant une complétive adnominale comme une entité de troisième ordre.

Cette analyse est cohérente avec la connexion particulière entre la complétive adnominale et le nom, décrite ci-dessus. Ainsi, une relative est une proposition aussi (et donc une entité de troisième ordre), mais la nature de la subordination d'une relative par rapport au nom rend l'ordre d'entité dénoté par le syntagme entier différent de celui dénoté par un syntagme contenant une complétive.

Dans ce domaine, il reste une discussion essentielle, à savoir la question si c'est la nature de l'élément adnominal ou la sémantique inhérente du substantif qui détermine quel ordre d'entité dénote le syntagme nominal. Ceci est une question difficile; dans bien des études des différents ordres d'entités, les substantifs à contenu sémantique faible, mentionnés ci-dessus, sont nommés comme partie de la définition même d'une entité de troisième ordre. Ainsi Dik (1997: 55) définit une entité de troisième ordre comme un **fait possible** (*possible fact*), et il est donc peu surprenant que les substantifs de cette classe, comme l'a fait remarquer Hengeveld, entrent souvent dans les mêmes paradigmes que d'autres entités de troisième ordre. Il est probable que la détermination de l'ordre d'entité du syntagme nominal reste dans l'union des deux parties, à savoir le substantif susceptible d'entrer dans le paradigme d'entités de troisième ordre, et la complétive adnominale.

### 3 Métarègles

Les deux facteurs les plus importants par rapport aux propriétés des complétives adnominales sont tout d'abord la relation de la complétive au substantif, étudiée à partir de la structure prédicationnelle du syntagme nominal, et l'ordre d'entité dénoté par le syntagme nominal. En ce qui concerne le premier aspect, il existe des cas où la complétive représente un complément



valenciel (un argument) du substantif, d'autres où il n'en est pas de même, mais où il existe une convergence sémantique particulière entre les deux. Cette convergence mène au transfert de contenu de la complétive au substantif, sémantiquement faible par nature, et dans certains cas cette convergence forme même une conjonction composée à partir du nom et la conjonction *que* de la complétive.

A partir de ces règles liées aux modules, nous pouvons formuler cette métarègle:

M1 METAREGLE 1

Dans les cas où la complétive adnominale n'a pas la fonction de complément valenciel par rapport au substantif, il se passe une convergence sémantique entre la complétive et le substantif.

Comme je l'ai fait remarquer ci-dessus, c'est une problématique plus vaste de déterminer quand il s'agit d'une véritable conjonction composée. Dans les cas où il se passe une telle convergence sémantique, en revanche, on a vu comment la complétive peut avoir de l'influence sur l'ordre d'entité dénoté par le syntagme nominal. A partir de cela, nous pouvons formuler cette métarègle, qui peut être vue comme l'hypothèse théorique décisive concernant l'effet de la complétive adnominale sur le syntagme nominal:

M2 METAREGLE 2

La présence d'une complétive adnominale signifie que le syntagme nominal dont elle fait partie dénote une entité de troisième ordre.

A propos de M2 il est important de noter qu'elle n'est probablement valable que dans les cas où la complétive ne représente pas un complément valenciel du substantif, car dans ces cas, le syntagme nominal est une nominalisation nucléaire, dénotant ainsi une entité de deuxième ordre. En relation à la M2, nous pouvons donc formuler cette addition:

M2a METAREGLE 2a

Quand une complétive adnominale se lie à un substantif par une relation non valencielle, soit le substantif soit le syntagme nominal doit être susceptible de dénoter une entité de troisième ordre.

Ainsi, les métarègles ne prennent pas position par rapport à la question si

c'est la nature sémantique du substantif ou la présence de la complétive qui est le facteur décisif par rapport à l'ordre d'entité dénoté par le syntagme nominal.

Une conséquence directe du statut d'entité de troisième ordre du syntagme nominal contenant une complétive adnominale, par contre, est la tendance considérable à **déterminant défini** (c'est-à-dire un article défini, un pronom possessif, ou bien un pronom démonstratif, cf. Pedersen et al. 1980: 140) dans le syntagme nominal à complétive adnominale. Selon Muller (1996: 30), ceci est une règle générale, et parmi les 326 exemples examinés pour cette étude, 319 ont un déterminant défini (soit 97,9%), ce qui marque une tendance convaincante. La correspondance entre la nature du déterminant et le statut d'entité de troisième ordre du syntagme nominal est liée au caractère instantié d'une proposition (cf. Herslund éd. 1996), ce que Muller (1996: 31) appelle un 'événement unique'. Les entités de troisième ordre représentées par des syntagmes nominaux ont ainsi une préférence claire pour les déterminants définis, et cette dernière métarègle s'impose:

### M3 METAREGLE 3

Un syntagme nominal contenant une complétive adnominale et dénotant ainsi une entité de troisième ordre, a normalement un déterminant défini.

Avec ces métarègles, M1-M3, les connexions entre les modules esquissés dans la section 2. sont établies pour ainsi permettre une solution possible au problème de l'alternation illustrée dans 1. D'autres connexions auraient pu être faites si le but de l'étude de ce phénomène avait été un autre, mais pour la problématique traitée dans le présent travail, ces métarègles constituent les hypothèses théoriques nécessaires pour tenter une solution provisoire.

## 4 Conclusion

Par des considérations différentes, il y a eu des aspects du phénomène 'complétive adnominale' que je n'ai pas pu traiter dans le présent article. Avant tout il y a la délimitation de mon corpus qui aurait pu être faite différemment si on désire étudier aussi, p.ex., les constructions de temps du type *Voilà dix*

*mois que X* ou *Il y a cinq mois que X*, ou des exemples contenant le substantif *fois*. J'ai jugé justifiée cette délimitation, puisque ces constructions n'entrent pas dans l'alternation illustrée dans (1), qui a été l'objectif principal de cette étude. Je n'ai pas traité les modes dans les complétives adnominales non plus, ni les effets d'une complétive adnominale sur la topologie du syntagme nominal. En effet, une complétive est en toute probabilité plus susceptible d'être extraposée du syntagme nominal que les autres constituants, puisque les subordinées (avant tout les complétives) représentent de l'information souvent focalisée, ce qui permet une position extraposée selon De Kuthy (2002). Étudier les complétives adnominales est ainsi essentiel pour l'étude du phénomène de discontinuité dans le syntagme nominal.

Les complétives dans le type de constructions que j'ai étudié ici ont été nommées 'complétives à antécédent' par Muller (1996: 30), et j'ai choisi de décrire tant la relation entre la complétive et le substantif, type d'antécédent particulier, que l'effet créé par l'emploi de la complétive adnominale. En même temps j'ai voulu montrer que dans l'approche modulaire, ces différents aspects théoriques s'étudient séparément, et ce n'est que par les connexions entre les modules, représentées dans les métarègles, qu'apparaissent les correspondances entre ces aspects. Dans l'analyse faite dans les sections 2. et 3., les modules sont donc nécessaires pour comprendre les métarègles, et la procédure illustrée ici est essentielle pour faire fonctionner une analyse modulaire. De cette manière, l'approche modulaire est à même d'être l'inspiration de nouvelles études ainsi que la base de solutions d'une série de problématiques concrètes en linguistique.

L'analyse modulaire a surtout ses avantages aux niveaux de la précision dans les descriptions, parce que celles-ci ne dépendent pas d'autres phénomènes externes aux modules. Son grand avantage, cependant, est sa souplesse; à cause de la relation dialectique entre théorie et empirie, l'analyse se développe continuellement, s'adaptant à sa tâche. Cette souplesse concerne aussi l'application de différentes théories linguistiques; l'approche modulaire ne se laisse pas contraindre par des théories unitaires (telles que la grammaire générative, cf. Chomsky 1969, ou la grammaire fonctionnelle néerlandaise, développée chez Dik 1997), mais suivant l'approche modulaire on peut néanmoins se laisser inspirer par ces théories, ce qui peut contribuer à une meilleure description des aspects théoriques dont le traitement d'une autre

théorie est particulièrement fort. Bien qu'il reste des défis à cette méthode, p.ex. l'établissement des métarègles, qui reste difficile à faire de manière précise, l'approche modulaire est ainsi idéale pour le traitement de phénomènes multi-déterminés en linguistique, et c'est ce que j'ai voulu montrer dans le présent travail.

## Bibliographie

- Baron, Irène (1992). «Les syntagmes nominaux complexes dans les textes juridiques français». *Hermes, Journal of Linguistics*, #9. Handelshøjskolen, Aarhus.
- Butler, Christopher S. (2003). *Structure and Function – a guide to three major structural-functional theories. Part 1: Approaches to the simplex clause*. Amsterdam: Benjamins.
- Carlsson, Lennart (1966). *Le degré de cohésion des groupes subst. + de + subst. en français contemporain*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Chomsky, Noam (1969). *Structures syntaxiques*. Traduction française par M. Braudeau. Paris: Editions du Seuil.
- Chomsky, Noam (1970). «Remarks on nominalisation». Jacobs, R.A. & P.S. Rosenbaum (éds.) *Readings in English Transformational Grammar*. Waltham, MA: Ginn, pp. 184–221.
- Creissels, Denis (1995). *Eléments de syntaxe générale*. Paris: P.U.F.
- De Kuthy, Kordula (2002). *Discontinuous NPs in German*. Stanford, CA: CSLI Publication.
- Dik, Simon C. (1997). *The Theory of Functional Grammar*. Part I (The structure of the clause). Amsterdam/Berlin: Mouton de Gruyter.
- Grevisse, Maurice (1988). *Le bon usage*. 12. édition, éd. A. Goosse. Bruxelles: Editions Duculot.
- Haspelmath, Martin (1999). «Why is grammaticalization irreversible?». *Linguistics*, #37–6, pp. 1043–1068.
- Hengeveld, Kees (2008). «Prototypical and non-prototypical noun phrases in Functional Discourse Grammar». Garcia Velasco & Rijkhoff (éds.) *The Noun Phrase in Functional Discourse Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 43–62.
- Herslund, Michael (éd.) (1996). *Det franske sprog*. III (Valens og transitivitet). Version provisoire.

- Hopper, Paul J. et Elizabeth Traugott (2003). *Grammaticalization* (Second edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jønsson, Mads (2008). «Pronominalisering med *en* fra franske nominalsyntaxer. Analyse og perspektiver», Bache, C., A. Holsting, H. Høeg Müller & N. Nørgaard (éds.) *Ny Forskning i Grammatik*, #15. Odense: Syddansk Universitetsforlag, pp. 95–112.
- Jønsson, Mads (2009ms.). «Pilotprojekt til en modulær analyse af nominalsyntaxets struktur i fransk». Mémoire non publié. Université d'Aarhus.
- Keizer, Evelien (2004). «Postnominal PP complements and modifiers: a cognitive distinction». *English Language and Linguistics*, #8.2, pp 323–350. Cambridge University Press.
- Lehmann, Christian (2002). *Thoughts on grammaticalization* (second edition). Universität Erfurt, ASSidUE #9.
- Lemhagen, Gunnar (1979). *La concurrence entre l'infinitif et la subordonnée complétive introduite par que en français contemporain*. I. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Lyons, John (1977). *Semantics*. I & II. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mackenzie, J. Lachlan (1997): «Nouns are avalent – and nominalizations too». Van Durme (éd.), *The valency of Nouns*. Odense: OWPLC #15, pp. 89–118.
- Mohri, Mehryar (1994). «Combinaisons appropriées des constructions complétives». *Langages* vol. 28, no. 115, pp. 47–63.
- Muller, Claude (1996). *La subordination en français*. Paris: Armand Colin.
- Nølke, Henning (1994). *Linguistique modulaire – de la forme au sens*. Paris: Peeters.
- Nølke, Henning (1996). «Où placer l'adjectif épithète? Modularité et focalisation». *Langue française* #111, pp. 38–58.
- Nølke Henning et Jean-Michel Adam (éds.) (1999). *Approches modulaires: de la langue au discours*. Lausanne / Paris: Delachaux et Niestlé.
- Nølke, Henning (1999). «Linguistique modulaire: principes méthodologiques et applications», in Nølke H. & J.M. Adam (éds.), pp. 17–74.
- Nølke, Henning (2007). «French *énonciation* linguistics. Some remarks on argumentation, polyphony and connectors». *Acta Linguistica Hafniensa*, #39, pp. 101–124.
- Pedersen, John, Ebbe Spang-Hanssen et Carl Vikner (1980). *Fransk grammatik*. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: P.U.F.

- Rowlett, Paul (2007). *The Syntax of French*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saussure, Ferdinand (1995 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Paris: Grande Bibliothèque Payot.
- Stage, Lilian (1997). «La transposition des actants dans le syntagme nominal». *Revue Romane*, no. 32, 1, pp. 51–86.
- Wilmet, Marc (1997). *Grammaire critique du français*. Bruxelles: Duculot.

# La realización del subjuntivo del pasado en hablantes bolivianos

Ilpo Kempas  
Universidad de Helsinki /  
Universidad de Ciencias Aplicadas de Seinäjoki  
ilpo.kempas@seamk.fi

## 1 Introducción

En el presente artículo tratamos las realizaciones del subjuntivo del pasado en hablantes bolivianos. Tras examinar lo señalado en la bibliografía sobre las diferencias que presenta el español boliviano respecto a la norma de la lengua estándar, presentaremos resultados empíricos, basados en una prueba de evocación realizada entre estudiantes originarios de La Paz.

## 2 Acerca de las diferencias respecto a la norma en el uso del subjuntivo del pasado en la variedad del español boliviano

En algunas variedades del español de América, el uso del subjuntivo del pasado difiere de la norma de la lengua estándar.

La diferencia señalada más a menudo en la bibliografía es la ausencia de la concordancia temporal (o *consecutio temporum*) en ciertas zonas, como por lo menos en Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Venezuela, como queda ilustrado en el ejemplo siguiente, de C. Kany (1962: 221):

- 1a. Fui a verla para que me preste un libro. (frente a *prestara / prestase*); (Arg.)
- 1b. Lo auscultaron uno tras otro, y mientras ellos discutían, el enfermo seguía hablando sin que ninguno le *escuche* ni lo *tome* en cuenta. (frente a *escuchara / escuchase; tomara / tomase*); (Ch.)

Se trata, pues, del uso del presente de subjuntivo en lugar del imperfecto de subjuntivo. Este fenómeno es propio también del francés moderno (p. ej. Monnerie 1987: 136).

Aunque no se menciona explícitamente en obras generales sobre el español de América (Lipski 1996; Frago y Franco 2003), la realización del subjuntivo del pasado en la variedad boliviana presenta importantes diferencias respecto a la norma del español estándar. Lo señalado sobre los rasgos propios de la sintaxis verbal del español boliviano suele relacionarse con otras cuestiones, y el subjuntivo no ha recibido la misma atención en la bibliografía.

En el caso de Bolivia, lo interesante es la fuerte presencia de los idiomas indígenas, el quechua y el aymara, y su papel como posibles fuentes de influencias de adstrato.

El principal autor que ha tratado este tema es J. Mendoza (1991 y 1992). Por lo general, en la variedad boliviana del español, el modo subjuntivo a menudo es sustituido por el indicativo, e incluso por el futuro de indicativo, como ilustra el ejemplo siguiente, tomado de J. Mendoza (1991: 138):

- 2a. No creemos que lo *llevarán* a su casa. (frente a *lleven*)
- 2b. Probablemente ellos no *van* a ir a la escuela mañana. (frente a *vayan*)

Según J. Mendoza (1992: 466), en la variedad paceña, tanto el imperfecto de subjuntivo (*cantara / cantase*) como el pretérito perfecto de subjuntivo (*haya cantado*) son de uso restringido; sobre todo en la variedad popular su frecuencia es insignificante (p. 471).

Según este autor, en la prótesis, el imperfecto de subjuntivo es sustituido por el condicional, por ejemplo: *Si tendría tiempo, lo haría de una vez* en lugar de *Si tuviera tiempo...* (Mendoza 1991: 138). Igual ocurre en determinada zona del norte de España, compuesta por el País Vasco, Santander, Burgos, Palencia y Este de León (Lapesa 1981: 480), así como en cierta medida en otras zonas hispanoamericanas (Frago y Franco 2003: 149).

Por otra parte, como interesante detalle puede mencionarse una tendencia del todo opuesta, el uso del imperfecto de subjuntivo en lugar del condicional, ya señalada por C. Kany (1969: 223) a mediados del siglo pasado. Se trata de casos del tipo siguiente (Mendoza 1991: 143):

3. Si tuviera plata, te *diera* nomás. (frente a *...daría...*)



También J. Mendoza (1991: 143) registró en cierta medida el uso del subjuntivo en la apódosis en la variedad popular. No obstante, el autor concluye que, hoy en día, la tendencia dominante es hacia la forma condicional, de modo que su empleo puede haber experimentado un retroceso<sup>1</sup>.

### 3 Material y método

La totalidad de los informantes (n=108) son estudiantes de la Universidad Mayor de San Andrés, ubicada en La Paz. Los datos se recogieron mediante dos cuestionarios diferentes, relacionados principalmente con el uso de formas verbales. Por lo tanto, las oraciones de evocación relativas al subjuntivo del pasado, que son seis (ver ej. 4.), están distribuidas entre ambos cuestionarios y rodeados de oraciones que representan construcciones sintácticas de otro tipo. Como método, la prueba de evocación consiste en invitar a los informantes a rellenar espacios vacíos incluidos en oraciones con palabras – en este caso particular, con verbos – que escojan libremente, y en una forma que les parezca apropiada.

Casi todos los 108 informantes son originarios de La Paz o de sus inmediaciones: (La Paz: 93, o el 86,1 %; El Alto: 11, o el 10,2 %), mientras que tan sólo dos informantes (1,9 %) son de otras provincias que Murillo: uno es de Cobija, provincia de Pando, y otro es de Copacabana, provincia de Manco Kapac.

De aquellos informantes que indican su sexo en el cuestionario, 48 (49,5 %) son mujeres y 49 (50,5 %) son hombres. De aquellos informantes que indican su grupo de edad, 62 (70,5 %) son menores de 25 años, 14 (15,9 %) pertenecen a la franja de edad de 25 a 35 años, 11 (12,5 %) a la franja de edad de 36 a 55 años, mientras que sólo un informante (1,1 %) es mayor de 55 años.

Como todos los informantes son estudiantes universitarios y, además, son de ciudad, se les puede considerar como representantes de la norma culta. Además, si bien en la introducción de la prueba a los informantes se les pide que rellenen las oraciones según dirían espontáneamente, en una situación

<sup>1</sup> El uso del imperfecto de subjuntivo en la apódosis de periodos hipotéticos irreales es un rasgo arcaico. Por ejemplo, en Canarias era habitual hasta hace cierto tiempo y se limita hoy en día a la tercera generación (Serrano 1994: 166).

real, es de suponer que la realización de la prueba por escrito los induce –por lo menos en cierta medida– a acercarse a la norma de la lengua estándar.

La lengua indígena hablada en La Paz es el aymara. Sin embargo, de los 108 encuestados, sólo catorce (13 %) indican que su idioma materno no es el español, sino una lengua indígena y cuatro (3,7 %) dicen que son bilingües. Como es de esperar, el aymara predomina en ambos grupos.

Los datos se recogieron a través de una prueba de evocación, con dos cuestionarios distintos. Los cuestionarios son adaptaciones «bolivianizadas» de los cuestionarios usados en nuestros estudios anteriores (Kempas 2006a; 2006b), esto es, algunos topónimos españoles y algunas palabras típicas del español peninsular se sustituyeron para que les parecieran más naturales a los encuestados.

Las oraciones de evocación usadas en las pruebas se relacionan con seis casos distintos que en la lengua estándar requieren el uso del imperfecto o del pluscuamperfecto de subjuntivo. Son las siguientes:

- 4a. «Es probable que las chicas \_\_\_ de compras hace dos horas».
- 4b. «Me alegro de que por fin (tú) \_\_\_ a Rafa ayer.»
- 4c. «Si lo \_\_\_, no lo hubiera hecho.»
- 4d. «Ojalá (yo) \_\_\_\_\_ volar.»
- 4e. «Yo viajaría más si \_\_\_ más dinero.»
- 4f. «Hoy (*verbo en un tiempo del pasado*) a la universidad justo antes de que \_\_\_\_\_ a llover a cántaros.»

## 4 Resultados

En el siguiente cuadro están ilustrados los resultados correspondientes al primer caso, donde la proposición principal expresa incertidumbre. Los datos del cuadro 1, como los del siguiente (cuadro 2), se relacionan sólo con casos donde el evento se ha producido en el pasado.

CUADRO 1: «Es probable que las chicas \_\_\_\_ de compras hace dos horas».

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
<b>Pretérito indefinido</b>	15 (35,7)	fueron(8), salieron (5), se fueron, regresaron
Presente de subjuntivo	9 (21,4)	vayan (5), salgan(3), desaparezcan
Imperfecto de subjuntivo	6 (14,3)	fueran (3), fuesen, se fueran, salieran
PP de subjuntivo	6 (14,3)	hayan ido (5), hayan salido
Presente de indicativo	2 (4,8)	van (2)
Futuro	2 (4,8)	irán, llegarán
Condicional	1 (2,4)	irían
Imperfecto de indicativo	1 (2,4)	iban
<i>Total</i>	42	

Se observa que la realización más frecuente es el pretérito indefinido, con el 35,7 por ciento. Este resultado está en conformidad con lo señalado anteriormente sobre la frecuente sustitución del modo subjuntivo por el modo indicativo.

En cambio, otro resultado muy interesante es el uso del *presente* de subjuntivo para referirse a un evento pasado. Los cuadros siguientes corroborarán esta tendencia. Aquí no estamos ante un caso de ausencia de concordancia temporal, sino que el imperfecto de subjuntivo es sustituido por el presente de subjuntivo incluso cuando la realización del evento en el pasado es un hecho indiscutible.

Se observa que una realización correspondiente a la norma de la lengua estándar (imperfecto de subjuntivo o PP de subjuntivo) aparece solamente en el 28,6 por ciento, esto es, en menos de la tercera parte de los casos.

Los resultados relativos del segundo caso son los siguientes:

CUADRO 2: «Me alegro de que por fin (tú) \_\_\_\_ a Rafa ayer.»

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
<b>Presente de subjuntivo</b>	17 (32,7)	visites (2), conozcas (2), (le) hables, veas, salgas, regales algo, entregues, envíes, acompañes, se reúna, cuides, quieras, vayas, traigas, me digas
<b>Imperfecto de subjuntivo</b>	17 (32,7)	vieras (5), visitaras (2), llamaras (2), ayudaras, conocieras, te reconciliaras, aceptaras, te lanzaras, llevaras, llegaras con, te entregaras
Pretérito indefinido	15 (28,9)	viste (3), nos fiamos, llevaste, llegaste, vi, fuiste, fuiste a ver, hablaste, aceptaste, visitaste, conseguiste, encontraste, (verbo no reconocible)
PP de subjuntivo	3 (5,8)	hayas visto (2), hayas aceptado
<i>Total</i>	52	

En este cuadro, la tendencia a usar el presente de subjuntivo con referencia a un evento claramente pasado es patente –ascendiendo al 32,7 por ciento de los casos.

Al igual que en el cuadro anterior, el indicativo, representado por el pretérito indefinido, sustituye al subjuntivo en medida importante (28,9 %).

En consecuencia, las respuestas de los informantes corresponden a la norma de la lengua estándar, que requiere el uso del imperfecto de subjuntivo, tan sólo en el 32,7 por ciento de los casos.

El siguiente cuadro está relacionado con una oración que en la lengua estándar requiere el uso del pluscuamperfecto de subjuntivo. Están incluidos sólo los casos donde la prótasis se refiere al tiempo pasado.

CUADRO 3: «Si lo \_\_\_\_, no lo hubiera hecho.»

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
<b>Pluscuamperfecto de subjuntivo</b>	12 (34,3)	hubiera sabido (6), hubiera pensado, hubieras pensado, hubiera visto, hubiera descubierto, hubieras hecho, hubieses dicho
Imperfecto de subjuntivo	11 (31,4)	supiera (6), supieras, conociera, vendiera, perdiera, fuera
Imperfecto de indicativo	6 (17,1)	sabía (2), pensaba, daba, advertías, escuchaba
Condicional	4 (11,4)	sabría (4)
Pretérito indefinido	2 (5,7)	dijiste, dije
<i>Total</i>	35	

El pluscuamperfecto de subjuntivo no aparece ninguna vez en el corpus de la variedad paceña de Mendoza (1992: 473). Como vemos, en los estudiantes encuestados, es la primera elección. Lo interesante es el frecuente uso del imperfecto de subjuntivo en lugar del pluscuamperfecto. Del contexto se desprende que los eventos expresados en la prótasis se refieren a un punto temporal anterior al momento de la enunciación. Se pueden sugerir dos explicaciones posibles. Puede tratarse de la conservación del antiguo uso del imperfecto de subjuntivo con este valor, que predominaba todavía en el siglo XVI. Alternativamente, se explica por la ruptura general de la temporalidad del subjuntivo en la variedad paceña, de la que ya hemos visto ejemplos.

El cuadro siguiente se relaciona con la frase optativa encabezada por *ojalá*.

CUADRO 4: «Ojalá (yo) \_\_\_\_\_ volar.»

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
Presente de subjuntivo	26 (50)	pueda (20), vuelva (2), viaje, sepa, vea, tenga que
Imperfecto de subjuntivo	25 (48,1)	podiera (21), supiera (2), la viera, fuera a
Presente de indicativo	1 (1,9)	quiero
Total	52	

El ejemplo en cuestión es interpretable como referido a una acción irreal: el hombre no es capaz de volar al igual que los pájaros. La interpretación de la acción como potencialmente real sería natural, por ejemplo, en un caso donde un piloto de avioneta va al aeropuerto y dice: “*Hace bastante viento. Ojalá pueda volar hoy.*” Sin embargo, para contrastar estos resultados, analizamos cómo habían rellenado la misma oración 145 peninsulares, originarios de Cantabria, Madrid y Andalucía. En el 94 por ciento de los casos aparece el imperfecto de subjuntivo. Por tanto, nos cuesta creer que el predominante uso del presente de subjuntivo se explique por diferencias entre bolivianos y españoles al percibir la situación del ejemplo. La explicación más plausible es que en la variedad pacaña, donde el uso del imperfecto de subjuntivo es menos frecuente, la diferencia temporal entre las dos formas del subjuntivo no sirve para distinguir entre lo real y lo irreal.

El siguiente caso se relaciona con un periodo hipotético irreal que, en la lengua estándar, requiere el uso del imperfecto de subjuntivo.

CUADRO 5: «Yo viajaría más si \_\_\_\_\_ más dinero.»

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
Imperfecto de subjuntivo	44 (89,8)	tuviera (40), tuviese (2), fuera, pagaran los desgras
Condicional	4 (8,2)	tendría (3) (tindría 1)
Pretérito indefinido	1 (2)	ganó
Total	49	

A la luz del cuadro número 4 puede parecer un poco contradictorio que el imperfecto de subjuntivo resulte la forma más frecuente en la prótasis de un periodo hipotético irreal de presente.

Se observa que aparece también el condicional, cuya presencia en la variedad en cuestión se ha mencionado en la bibliografía (Mendoza 1991: 138), pero, como vemos, presenta una frecuencia baja.

Por último, el siguiente cuadro ilustra cómo rellenaron los informantes una oración con la conjunción temporal *antes de que* en caso de que utilicen un verbo en un tiempo del pasado en la proposición principal.

**CUADRO 6: «Hoy (verbo en un tiempo del pasado) a la universidad justo antes de que \_\_\_ a llover a cántaros.»**

<i>Realización</i>	<i>Ocurrencias (%)</i>	<i>Verbos usados</i>
<b>Imperfecto de subjuntivo</b>	15 (57,7)	empezara (11), comenzara (3), fuera a
Presente de subjuntivo	9 (34,6)	empiece (9)
Presente de indicativo	1 (3,8)	empieza
Imperfecto de indicativo	1 (3,8)	iba
<i>Total</i>	26	

Aunque en esta oración con la conjunción *antes de que* el imperfecto de subjuntivo resulte la forma verbal más frecuente, se observa que la frecuencia de otras formas asciende a más del 42 por ciento. Tenemos otra vez un ejemplo del uso del *presente* de subjuntivo para referirse a un evento producido indiscutiblemente en el pasado. Como detalle interesante, observamos que, en comparación con las dos primeras oraciones (cuadros 1 y 2), el pretérito indefinido es inexistente. ¿Por qué? ¿Se explica por la presencia de la conjunción *antes de que*? Sólo un informante paceño podría explicar por qué aprueba *Es probable que las chicas fueron de compras hace dos horas mientras que rechaza Hoy llegué a la universidad justo antes de que empezó a llover a cántaros.*

## 4 Conclusiones y discusión

Como hemos mencionado, nuestro estudio se relaciona sólo con hablantes cultos y no permite sacar conclusiones sobre la lengua de las capas populares. Aún así, ofrece unos resultados interesantes si queremos establecer comparaciones entre los informantes en cuestión y los hablantes cultos de español de otros países.

Los resultados obtenidos confirman las observaciones de Mendoza (1991; 1992) sobre el uso restringido del imperfecto de subjuntivo, aunque las frecuencias registradas presentan mucha variación. Hemos visto que, entre los casos considerados, el período hipotético irreal de presente – *Yo viajaría más si tuviera más dinero* – es el que más corresponde al uso normativo – con el noventa por ciento de los casos. Parece, pues, que el período hipotético irreal, por razones semánticas, favorece el uso del tradicional imperfecto de subjuntivo; puede explicarse por el hecho de que es más difícil de sustituir que en otros casos, como los de los cuadros 1 y 2.

En cambio, los demás casos examinados presentan diferencias muy significativas respecto a la norma de la lengua estándar. Exhiben un uso normativo sólo del 14,3 al 57,7 por ciento de los casos. Las principales realizaciones alternativas al imperfecto de subjuntivo son, dependiendo del caso, el pretérito indefinido y el presente de subjuntivo.

En lo que respecta al pluscuamperfecto de subjuntivo, hemos visto que este último tiende a ser sustituido por el imperfecto de subjuntivo y el imperfecto de indicativo.

En cambio, lo que Mendoza no menciona explícitamente en ninguna de sus dos descripciones de la variedad del español hablada en La Paz es el frecuente uso del presente de subjuntivo incluso cuando el evento referido es claramente anterior al momento de la enunciación. Es como si la diferencia semántica de índole temporal entre el presente e imperfecto del subjuntivo se hubiera borrado. El caso de la frase optativa *ojalá* demuestra que esta nivelación semántica no se limita a la temporalidad, sino que abarca también los diferentes matices de certidumbre expresados por los dos tiempos del subjuntivo.

Aunque la absoluta mayoría de los encuestados dicen ser hispanohablantes monolingües, algunas de las peculiaridades ilustradas del uso del subjuntivo del pasado son directamente explicables por influencias de adstrato del



aymara. Ya hemos mencionado la frecuente sustitución del subjuntivo por el indicativo. Se explica por la ausencia de una forma verbal explícita correspondiente al subjuntivo español en aymara (Hardman et al. 2001). Este es, por cierto, también el caso del finés y las lenguas escandinavas, lo que se refleja en los problemas que los estudiantes nórdicos suelen tener con el modo subjuntivo. El español hablado en La Paz ha recibido influencias del interlecto de los bilingües aymara-hispanohablantes. Según J. Mendoza (1991: 191), lo característico de este interlecto es que el modo subjuntivo no forma parte de su sistema verbal.

Cabe mencionar que el español de las zonas de habla aymara y quechua se caracteriza por el uso denominado *evidencial* del pluscuamperfecto de indicativo. Este uso no tiene nada que ver con la temporalidad de esta forma verbal. El hablante usa el pluscuamperfecto para expresar que no es testigo ocular del evento referido, sino que está pasando información de segunda mano. Se explica por la presencia de sufijos verbales de evidencialidad en ambos idiomas. Por otra parte, semejante uso del pluscuamperfecto se ha registrado también en algunas otras zonas hispanoamericanas, como el Río de La Plata (Wachtmeister Bermúdez 2006: 43).

Teniendo en cuenta que no existen referencias bibliográficas según las cuales las formas del pasado se hayan sustituido, en indicativo, por las del presente, lo ocurrido en subjuntivo es muy interesante. En indicativo, la variedad boliviana se caracteriza, en cambio, por la sustitución del pretérito indefinido por el pretérito perfecto. Podemos adelantar que esta tendencia no aparece en las respuestas de los mismos informantes, que evitan la sustitución anterior por razones de ultracorrección. Sin embargo, como hemos visto, estos informantes no actúan en absoluto de forma ultracorrecta ante el subjuntivo del pasado, cuyo uso difiere marcadamente de la norma de la lengua estándar.

En el apartado 3 presentamos la distribución por edad y por sexo de los entrevistados. De la primera, no es posible sacar conclusiones fiables, teniendo en cuenta que el 70,5 por ciento de los informantes son menores de 25 años. No obstante, se pueden crear dos grupos, los menores de 25 años frente a los demás, compuestos por informantes mayores. En cambio, dado que la muestra presenta una distribución por sexo extremadamente igual, es fácil comparar entre sí las respuestas de hombres y mujeres.

Para estudiar las posibles diferencias entre las categorías anteriores, consideramos las frecuencias de las realizaciones que no se conforman con la norma del lenguaje estándar por categorías de informantes. Con este propósito, elegimos los cuadros 1 y 2, que, según hemos visto, presentan desviaciones importantes. Los resultados están ilustrados en los siguientes cuadros, basados en los antecedentes indicados por los informantes, esto es, en algunos casos el informante no ha indicado su edad o sexo. Los totales para cada categoría se comparan con el número total de miembros de la categoría en cuestión; los porcentajes ilustran, pues, las frecuencias de los informantes que presentan una realización que se desvía de la norma. La razón de las diferencias entre ambos cuadros en los números totales de miembros de cada categoría ( $n=x$ ) es que las oraciones aparecen en cuestionarios distintos.

**CUADRO 7: «Es probable que las chicas \_\_\_ de compras hace dos horas».**

<i>Realización</i>	<i>Grupo de edad A (n=28)</i>	<i>Grupo de edad B (n=9)</i>	<i>Hombres (n=24)</i>	<i>Mujeres (n=21)</i>
Pretérito indefinido	12	1	7	7
Presente de subjuntivo	5	2	5	4
Presente de indicativo		1		1
Futuro	1		1	
Condicional	1			1
Imperfecto de indicativo			1	
Total	19	4	14	13
<i>% de la categoría</i>	67,9	44,4	58,3	61,9

CUADRO 8: «Me alegro de que por fin (tú) \_\_\_\_ a Rafa ayer.»

<i>Realización</i>	<i>Grupo de edad A (n= 34)</i>	<i>Grupo de edad B (n=16)</i>	<i>Hombres (n=25)</i>	<i>Mujeres (n=27)</i>
Presente de subjuntivo	11	3	10	7
Pretérito indefinido	12	2	8	6
PP de subjuntivo	1	1	1	2
Total	24	6	19	15
<i>% de la categoría</i>	70,6	37,5	76	55,6

En primer lugar, ambos cuadros permiten descartar que entre hombres y mujeres haya diferencias en la frecuencia de formas que no corresponden al uso normativo.

En segundo lugar, aunque los miembros del grupo de edad B son inferiores en número a los del grupo de edad A ( $\leq 24$  años), los resultados sugieren que los jóvenes tienden a las realizaciones no normativas en mayor medida que las personas mayores. Proporcionalmente, la diferencia parece centrarse en el uso del pretérito indefinido. Por lo tanto, ¿ha sufrido el uso del imperfecto de subjuntivo un retroceso a favor del pretérito indefinido, forma verbal de indicativo? Aunque esta hipótesis encuentre apoyo en los cuadros 7 y 8, puede descartarse sobre la base del cuadro 5 (el periodo hipotético irreal). Otro contraargumento – aun más contundente – lo constituye el cuadro 6, referido, al igual que los ejemplos de los cuadros 7 y 8, a un evento pasado. Según hemos visto, en el cuadro 6, el pretérito indefinido está ausente.

Otro detalle que llama la atención en el cuadro 8 es el frecuente uso del presente de subjuntivo por los informantes pertenecientes al grupo de edad A. Representa el 32,4 por ciento de la totalidad de dicho grupo, mientras que para el grupo B su frecuencia de uso es del 18,8 por ciento. Basándonos en este resultado, consideramos después la frecuencia del presente de subjuntivo en el grupo A en los cuadros 7 y 6. En el cuadro 7, su proporción es del 17,9 por ciento (frente al 22,2 por ciento, presentado por el grupo B – compuesto en este caso por sólo nueve informantes). En cuanto a las nueve ocurrencias del subjuntivo de presente del cuadro 6, éstas se reducen a siete porque dos de los informantes no indican su edad. De estas siete ocurrencias, cinco apa-

recen en encuestados del grupo A y dos en los del grupo B. No obstante, las diferencias entre los números totales de miembros en ambos grupos ( $n=28$ ,  $n=9$ ) excluyen la posibilidad de sacar conclusiones al respecto.

Por lo tanto, aunque los cuadros 7 y 8 sugieren que las realizaciones no normativas podrían ser más frecuentes en los hablantes jóvenes, los datos de que disponemos en el presente estudio no permiten confirmarlo.

Como mencionamos en el apartado 3, el 13 por ciento de los informantes indican que su idioma materno no es el español sino una lengua indígena y el 3,7 por ciento dicen que son bilingües. Las frecuencias de uso de una realización no normativa en este grupo combinado en las oraciones de los cuadros 7 y 8 son el 57,1 por ciento y 88,9 por ciento, respectivamente. Sin embargo, hay que observar que cualquier porcentaje basado en poblaciones tan reducidas como éstas (7 y 9 respuestas) es muy poco fiable. En la oración del cuadro 8, los informantes de lengua indígena usan el presente de subjuntivo cuatro veces y el pretérito indefinido cuatro veces, lo que corresponde a las distribuciones de ambas realizaciones por categorías como se ilustran en el cuadro 8. En consecuencia, esta muestra, de tamaño muy reducido, no pone de manifiesto ninguna diferencia entre los castellanohablantes y los hablantes de lenguas indígenas. No obstante, es del todo posible que una muestra más grande sí presente diferencias sobre este punto.

Por último, cabe mencionar un detalle más en relación con la antedicha sustitución del pretérito indefinido por el pretérito perfecto. En nuestros estudios anteriores (Kempas 2006a; 2006b) hemos buscado la posible conexión entre la introducción del pretérito perfecto como tiempo aorístico – como ha ocurrido en el español peninsular en los contextos hodiernos – y la ocurrencia del pretérito perfecto de subjuntivo (*haya cantado*). Hemos visto que en los cuadros ilustrados su frecuencia es baja, del orden del catorce por ciento como máximo. En la muestra realizada por J. Mendoza (1991: 92) se registra sólo en hablantes cultos, y con la bajísima frecuencia del 0,12 por ciento. Por tanto, por lo menos la variedad boliviana no presenta ninguna vinculación entre el uso del pretérito perfecto de indicativo y del pretérito perfecto de subjuntivo; así pues, la forma compuesta no ha llegado, por analogía, a sustituir a la simple – contrariamente a lo que se podría conjeturar *a priori*, sobre la base de lo ocurrido en francés. El ejemplo siguiente ilustra la diferencia que existe sobre este punto entre el español estándar y el francés:

- 5a. Juan *volvió* a casa ayer. / Jean *est rentré* chez lui hier.  
 5b. Es posible que Juan *volviera* / *volviese* a casa ayer.  
 / Il est possible que Jean *soit rentré* chez lui hier.  
 5c. Juan lo *hizo*. / Jean *l'a fait*.  
 5d. No creo que Juan lo *hiciera* / *hiciese*. / Je ne crois pas que Jean *l'ait fait*.

Para concluir, hemos visto que las realizaciones del subjuntivo del pasado en los hablantes cultos bolivianos que teníamos como informantes presentan mucha diferencia respecto a la norma de la lengua estándar. Estamos ante un rasgo regional, propio de la variedad boliviana del español. No obstante, se puede plantear si es atribuible a todo el territorio boliviano. Es evidente que las realizaciones características de la variedad boliviana se explican esencialmente por influencias adstratísticas de las lenguas indígenas quechua y aymara. Sin embargo, estas lenguas no abarcan el territorio boliviano en su totalidad, limitándose a las tierras altas. Por esta razón, sería interesante repetir las pruebas de evocación p. ej. en Santa Cruz de la Sierra, ciudad ubicada en el este del país. Además, sería natural estudiar las realizaciones del subjuntivo del pasado en Perú, país vecino que presenta tanto diferencias como semejanzas respecto a Bolivia.

## Bibliografía

- Frago Gracia, Juan y Mariano Franco Figuerroa (2003). *El español de América*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Hardman et al. (2001). Hardman, Martha, Juana Vásquez, Juan de Dios Yapita, y otros. (2001). *Aymara: Compendio de estructura fonológica y gramatical*. (Versión corregida y aumentada de *Outline of Aymara: Phonological and Grammatical Structure*.) La Paz: ILCA. <[http://www.ilcanet.org/publicaciones/pdf\\_compendio.html](http://www.ilcanet.org/publicaciones/pdf_compendio.html)> 6.6.2008.
- Kany, Charles E. (1969). *Sintaxis hispanoamericana*. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos.
- Kempas, Ilpo (2006a). *Estudio sobre el uso prehodieral del Pretérito Perfecto en el español peninsular y en comparación con la variedad del español argentino hablada en Santiago del Estero*. Helsinki: Universidad de Helsinki [Tesis doctoral]. <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romaa/vk/kempas/>> 3.12.2008.

- 
- Kempas, Ilpo (2006b). «Acerca de la realización del subjuntivo del pasado en el español peninsular al referirse a eventos que acaban de producirse». *Español Actual* 85/2006, 41–58.
- Lapesa, Rafael (1981 [1942]). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lipski, John (1996). *El español de América*. Traducción española de *Latin-American Spanish* (1994) por Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Longman Group Limited / Ediciones Cátedra.
- Mendoza, José (1991). *Castellano hablado en La Paz: Sintaxis divergente*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Mendoza, José (1992). «Aspectos del castellano hablado en Bolivia». (coord.): *Historia y presente del español de América*. (coord. César Alonso). Valladolid: Junta de Castilla y León, 437–500.
- Monnerie, Annie (1987). *Le français au présent. Grammaire*. Paris: Didier.
- Serrano, María José (1994). *La variación sintáctica: formas verbales del periodo hipotético en español*. Madrid: Entinema.
- Wachtmeister Bermúdez, Fernando (2006). *Evidencialidad: La codificación lingüística del punto de vista*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo. [Tesis doctoral] <<http://www.diva-portal.org/su/theses/abstract.xsql?dbid=806>> 3.12.2008.

# Les pronoms interrogatifs et relatifs revisités

Poul Søren Kjærsgaard  
Université Sud-Danemark (Odense)

## 1 Introduction

À lire les descriptions sur les pronoms interrogatifs et relatifs, on s'aperçoit vite que différents grammairiens ont emprunté différentes voies. On y découvre notamment le terme *paradigme interrogatif-relatif*, employé dans des ouvrages du deuxième tiers du siècle dernier. Ce terme n'apparaît ni avant et ni après.

L'exposé qu'on va lire se propose d'une part de redécouvrir les différentes positions majeures qui ont existé au 20<sup>e</sup> siècle. Bien que les trois étapes qu'on va découvrir soient liées à la chronologie, il est évident, aussi, que ces étapes ne sont pas strictement délimitées, mais se chevauchent. D'autre part, il propose une *syntagmatique interrogative-relative*, autrement dit une vue d'ensemble de la formation des propositions relatives et interrogatives (ces dernières sous-catégorisées en interrogations partielles et totales). En étudiant les opérations liées à la formation de ces propositions, on aperçoit des symétries qui paraissent plus intéressantes que la parenté morphologique des membres d'un paradigme, parenté tout compte fait artificielle.

## 2 Les pronoms interrogatifs et relatifs au 20<sup>e</sup> siècle

### 2.1 Avant 1950

Les pronoms qu'on appelle interrogatifs et relatifs sont traités chacun pour soi ou parfois pas du tout dans le(s) chapitre(s) consacrés à ces mots.

Sandfeld, dans son monumental *Les Pronoms* (1928, réédition de 1965), ne traite que des interrogatifs, observation confirmée par Bonnard (1961:

168). Les pronoms relatifs, qualifiés de *conjonctifs*, sont relégués au tome II sur les propositions subordonnées. Sandfeld ne justifie nulle part ce choix, assez original<sup>1</sup>. *Les Pronoms* fournit une description des différentes formes et leurs valeurs, c'est-à-dire les sens, qui reste impressionnante à cause de la richesse des détails et de son actualité. On mesure, même aujourd'hui, combien des générations d'auteurs de manuels de grammaire ont emprunté à cet érudit.

Dans un article commémorant le cinquantenaire de la première édition du *Bon Usage* de Maurice Grevisse, Michel Pierrard fait état du traitement que ce grammairien réserve au sujet. Celui-ci distingue six espèces de pronoms parmi lesquelles on retrouve les relatifs et les interrogatifs (1986: 111). Il n'ignore évidemment pas l'identité formelle, l'homophonie et l'homonymie, mais ne pose aucun lien entre ces pronoms, sauf leur appartenance à une classe commune: les pronoms. Ensuite, Pierrard passe en revue le traitement de ces pronoms dans des ouvrages importants de l'entre-deux-guerres<sup>2</sup>. Tout en discutant les diverses valeurs des emplois relatifs (1986: 114), ces grammairiens considèrent, sans l'affirmer explicitement, les emplois non relatifs comme dérivés ou comme une sous-classe des emplois relatifs, le critère distinctif étant l'absence d'un antécédent:

Tous les pronoms relatifs... sont employés, sans antécédent, comme pronoms interrogatifs. Michaut et Schricke: *Grammaire Française* § 303, p. 169.

<sup>1</sup> Un bref parcours non exhaustif de quelques manuels français parus au Danemark entre 1850 et 1900 ne permet pas de retracer les origines du choix de Sandfeld, imputable donc aux convictions de l'auteur, à moins qu'il s'agisse d'une simple reprise de la description de *Bisætningerne i moderne Fransk*, de 1909. Dans ce livre, le chapitre consacré aux propositions relatives, traite premièrement la morphologie, puis la syntaxe des pronoms relatifs. Les auteurs de cet échantillon distinguent tous entre pronoms relatifs et interrogatifs. Les auteurs et les titres de cet échantillon sont: Jean Pio: *Fransk Formlære til Skolebrug*, 1863; Henri Jacques Garrigue: *Fransk Sproglære til Skolebrug*, 1878; Jean Pio: *Lærebog i Fransk for Begyndere*, 1881; Euchaire Baruël: *Fransk Skolegrammatik for de højere Klasser* (morphologie), 1888; id.: *Fransk Skolegrammatik for de højere Klasser* (syntaxe), 1891; Oluf Nielsen: *Kortfattet fransk Grammatik til Brug i Skolernes Mellemklasser*, 1901.

<sup>2</sup> Il s'agit de *Grammaire de l'Académie française* (1932), de *Grammaire française* de Michaut et Schricke (1934), de *Grammaire Larousse* de GaiFFE et al. (1936), de *Syntaxe du français moderne* de Le Bidois (1935–1938), et de *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française* de Damourette et Pichon (1911–1940).



Toutes les formes des pronoms relatifs sauf *dont* et *où* servent pour les pronoms interrogatifs. *Grammaire de l'Académie Française*, p. 60

L'interrogation se marque (...) par des morphèmes spéciaux, parmi lesquels les conjonctifs [c'est-à-dire les relatifs] occupent la première place. Le Bidois SFM, 614, p. 344.

Les formes de l'interrogatif se confondent en français avec celles du pronom relatif. GL § 251, p. 198.

Cité d'après Pierrard (1986: 114–115).

Ce point de vue s'oppose à celui de Sandfeld.

D'autres grammairiens mettent l'accent sur la distribution syntaxique de *qui* et de *que* relatifs contrairement à celle sémantique de *qui* et de *que* interrogatifs. C'est le cas de Clifford Prator dans une brève notice de 1941, mais aussi de Lucien Tesnière dans son ouvrage posthume de 1959.

## 2.2 Après 1950

La situation change radicalement avec le triomphe du structuralisme dans les années d'après-guerre.

Le premier, à notre connaissance, à employer le terme *paradigme des pronoms interrogatif-relatif* ou bref *pronoms interrogatifs-relatifs*, c'est le romainiste danois, Knud Togeby. C'est le cas dans sa thèse *Structure immanente de la langue française*, dans laquelle il évoque succinctement le terme (1951: 219–221). La notion est développée dans la version danoise de son manuel de grammaire *Fransk grammatik* (1965) de même que dans le premier volume de l'édition posthume en français *Grammaire française* (1982-1985). Trois traits caractérisent selon lui ces pronoms:

- 1) Ils commencent tous par le phonème /k-/, sauf *où*, *dont*, *si*.
- 2) Ils ont tous le même sens en ceci que leur racine est sémantiquement vide ou zéro<sup>3</sup>. Dans tous les cas, il s'agit de marquer une question ou de transmettre un antécédent ou d'introduire une proposition.
- 3) Les pronoms interrogatifs et relatifs constituent des emplois particuliers

<sup>3</sup> Reflet des temps qui passent, Riegel et al. n'hésitent pas à parler de la sémantique des pronoms dans la section 5.1.2 de leur grammaire (1997: 194).

d'un unique pronom interrogatif<sup>4</sup>. Cf. Togeby (1965: 236; 1982: 446).

On remarque que Togeby inclut non seulement les pronoms de la grammaire traditionnelle, mais aussi des interrogatifs adverbiaux, tels que *combien*, *comme*, *comment*, *quand*, qu'il considère comme des variantes casuelles.

En France, d'autres empruntent les idées de Togeby, bien que moins radicalement. C'est le cas de Jean Dubois dans sa *Grammaire structurale du français: nom et pronom* (1967). Dubois ne parle que de *qui*, *que*, *quoi*, *où* et distingue deux distributions, celle des emplois dits référentiels (relatifs) respectivement celle des emplois qui sont antécédents (interrogatifs). À partir de cela, il développe un astucieux système de hiérarchies des marques et des systèmes de suppléance.

Un peu avant, le grammairien Henri Bonnard traite également de ce qu'il appelle le système A (pronoms interrogatifs) et le système B (pronoms relatifs). Après avoir posé le fonctionnement différent de ces deux systèmes (description comparable à celles de Prator et de Tesnière), il s'intéresse surtout à ce que la tradition qualifie de relatives sans antécédent<sup>5</sup>. Quelle que soit la fonction du pronom *qui* et celle de la relative dont il est partie, on emploie *qui* qui désigne invariablement des personnes. On voit donc que la distribution suit celle des interrogatifs (du type A), ce qui permet à Bonnard d'affirmer: *Comme il y a chevauchement, et non coïncidence, entre ces des deux partitions [système A et système B], on ne peut soutenir qu'il y a là deux pronoms qui, que, quoi différents – ni trois – il est plus commode d'admettre qu'il n'y en a qu'un* (1961: 172). Mais, comme on l'aura compris, il s'agit ici d'un constat dont la ressemblance avec les systèmes de Togeby et de Dubois n'est qu'apparente.

Or, curieusement, à l'apogée de la pensée structuraliste, on voit apparaître les premières fissures de l'édifice. Dans son article intitulé *Quelques réflexions sur le paradigme des pronoms interrogatifs-relatifs*, Henrik Prebensen formule une critique parfois virulente contre la pensée structuraliste de Hjelmslev (l'analyse dite fonctionnelle) et de Togeby (le paradigme interrogatif-relatif). Partant d'une branche de la logique contemporaine, le calcul

<sup>4</sup> À remarquer que l'opinion de Togeby sur l'origine contraste avec celle des auteurs français.

<sup>5</sup> Il cite les exemples suivants: *Qui aime bien châtie bien; J'aime qui m'aime; Aimez qui j'aime; ...Comment je devins qui je suis.*

des prédicats, dans laquelle on distingue entre individus et prédicats, Prebensen dénonce une confusion chez Togeby en ceci que ce dernier traiterait une propriété du paradigme de ces pronoms comme un individu, donc au même titre que les membres du paradigme: *qui*, *que* etc. Il va jusqu'à parler d'une *pétition de principe*, autrement dit une preuve circulaire.

Prebensen propose de revenir à ce qu'il qualifie lui-même de paradigme de la grammaire traditionnelle, à savoir une classe des pronoms relatifs: *qui*, *que*, *quoi*, *quel*, *où*, *dont*, paradigme qui rappelle celui défini par Dubois. Comme ces individus sont aussi susceptibles d'avoir un emploi interrogatif, il établit, comme Togeby, un paradigme des pronoms interrogatifs-relatifs, mais qui est plus restreint.

À la lecture de l'article de Prebensen qui est la version écrite et commentée de sa communication orale, on ressent le tollé qu'avait déclenché cette critique lors de la présentation. Ce qui étonne, c'est cependant que les vagues d'un congrès de romanistes scandinaves se voient succéder de calme. Le débat s'est tu. Recherche et enseignement ont évolué dans des vases clos, sans réciprocité entre eux.

### 2.3 Après 1970

Dans les nombreux manuels de grammaire, parus depuis 1970, en aire scandinave, mais aussi en France, personne n'emploie plus le terme de pronoms interrogatifs-relatifs. Dans tous les ouvrages consultés, on traite séquentiellement les pronoms interrogatifs et relatifs. C'est comme si l'intérêt pour la classification et la hiérarchisation avait cédé devant d'autres points de focalisation. Malgré le maintien d'une sous-classification traditionnelle en pronoms interrogatifs et relatifs, et malgré l'observation de l'identité de

nombreux mots appartenant à ces classes, les mots *qu-*<sup>6</sup>, l'impression qu'on retient est que les nouveaux centres d'intérêt sont

a) la typologie des propositions interrogatives (totales et partielles) ou relatives – il importe moins de savoir si les mots introducteurs – s'il y en a – sont introduits par /*k-*/ ou s'ils sont classifiés comme pronoms ou adverbes. La classification et, partant, la paradigmaticité, est devenue (relativement) moins importante par rapport aux critères sémantiques et syntaxiques qui président au choix du relatif et de l'interrogatif et par rapport à la sous-catégorisation valencielle<sup>7</sup>.

et

b) le fonctionnement syntaxique des mots introducteurs à l'intérieur des propositions interrogatives et relatives, mais aussi leur anaphoricité respectivement leur cataphoricité, ce qui rejoint la position de Dubois.

On constate donc, en fin de parcours et en guise de conclusion provisoire, qu'il a existé trois points de vue, au cours du 20<sup>e</sup> siècle et ce début du 21<sup>e</sup>.

1. Il existe plusieurs types de pronoms, dont les pronoms relatifs et les pronoms interrogatifs. Ces derniers sont parfois considérés comme dérivés des premiers. On s'intéresse surtout aux valeurs, c'est-à-dire aux sens des pronoms.
2. Il existe un paradigme des pronoms interrogatifs-relatifs. Suivant les théori-

<sup>6</sup> Le linguiste français Pierre Le Goffic atteint sans doute *le juste milieu* en affirmant que ces mots appartiennent à une même famille [qui a] plusieurs catégories (1994: 40 ?). Ajoutons en outre que cette parenté n'existe pas seulement en français. Elle est connue aussi dans les langues germaniques (*hv-* en scandinave, *w-* en allemand et *wh-* en anglais). Le Goffic affirme qu'il s'agit d'une parenté retrouvée aussi en latin et qui remonte probablement à l'indo-européen (*id.*) Cf. aussi les travaux typologiques du linguiste américain Joseph Greenberg qui a identifié, le premier, le rapport entre type de l'ordre des fonctions syntaxiques (langues VSO, SVO, SOV) et le déplacement vers la gauche des mots *qu-*, connu sous l'étiquette *wh-movement*, surtout grâce aux travaux générativistes sur l'anglais. Rappelons que Le Goffic écarte l'hypothèse d'une homonymie fortuite (1994: 534). Des interventions suivant la présentation ont témoigné de l'existence de cette parenté en finnois. Il est donc possible qu'elle remonte au-delà de l'indo-européen.

<sup>7</sup> À titre d'exemples de descriptions récente et moins récente sont utilisés les manuels de Hans-Peter Helland: *Fransk Grammatikk* (2006: 259) et Poul Søren Kjærsgaard: *Fransk grammatik – i hovedtræk* (1995: 201).

ciens, ce paradigme comprend les mots introduits par /k-/ et quelques autres, ou bien l'ensemble des mots interrogatifs et relatifs. Le dogme structuraliste fait écarter le sens du champ d'investigation, cf. Togeby pour qui le pronom est sémantiquement vide. L'important, c'est l'établissement de hiérarchies et de systèmes.

3. Il existe plusieurs types de mots introducteurs, dont les interrogatifs et les relatifs, quelle que soit la partie du discours (article, pronom ou adverbe), à laquelle ils sont attribués. Malgré l'identité formelle d'un sous-ensemble de ces mots, l'accent est mis sur le fonctionnement différent de ces mots et sur les critères différents qui président à leur choix.

### 3 Syntagmatique des propositions interrogatives et relatives

Cette section n'a pas pour objectif de faire ressusciter un débat déjà clos sur le bien-fondé d'un paradigme des pronoms interrogatifs et relatifs. Elle se propose par contre, en choisissant une approche différente, d'examiner si l'on peut acquérir de nouvelles connaissances en étudiant de plus près les conditions de formation des propositions interrogatives et relatives. Qu'il soit permis d'ores et déjà de préciser que l'expression *conditions de formation*, bien qu'elle ne soit pas fortuite, n'est pas à considérer d'un point de vue générativiste. D'une part, l'auteur de cet exposé ne maîtrise pas les connaissances de pointe exigées dans ce domaine pour ce faire. D'autre part, cette approche participe d'un sentiment de malaise, provoqué sans doute du fait que dans de nombreuses descriptions, pour illustrer l'emploi des différentes formes interrogatives ou relatives du paradigme, on se sert de phrases ou de propositions tronquées, du type: *le pays qui est le mien...* (qui sujet), *la politique que ce gouvernement conduit...* (que c.o.d.) *l'homme que je suis...* (que attribut du sujet), *la femme à /qui/laquelle/ je pense...* (à /qui/laquelle/ c.o.i.) etc<sup>8</sup>. On n'étudie pas les conditions qui font que la langue se sert d'interrogatives ou de relatives. Pour ce faire, il faut passer au niveau hétéronexe, comme l'aurait

<sup>8</sup> Ceci est le cas de *Fransk syntaks* et de *Fransk grammatik* de Pedersen; Spang-Hanssen et de Vikner ainsi que de *Fransk grammatik – i hovedtræk* (op.cit.) qui se servent partiellement ou totalement d'exemples forgés.

Ceci n'est pas le cas de *Fransk grammatikk* de Helland qui se sert d'exemples attestés.

dit Togeby, en étudiant comment, d'une part, un questionnement partiel se compose de deux phrases: une interrogation partielle qui, elle, amène une réponse énonciative<sup>9</sup>, et d'autre part, comment une proposition relative et la phrase, dans laquelle cette première est enchâssée, peuvent être considérées comme formées de deux phrases à l'origine indépendantes. En d'autres mots, on dépasse le cadre strict et à certains égards réducteur de la grammaire des phrases pour se rapprocher de celui de la grammaire des textes. Cela permet d'aborder, ceci dit entre parenthèses, la question du pourquoi ou de la raison d'être des propositions interrogatives et relatives, question trop souvent évacuée de l'apprentissage élémentaire de la grammaire française.

Si l'on accepte ce cadre de réflexion, on s'aperçoit que les propositions interrogatives partielles et relatives exhibent plusieurs points de convergence:

1. a. Dans les interrogatives, il s'agit de deux phrases, dont la seconde contient la réponse à la question de la première.
- b. Dans les relatives, il s'agit de deux phrases, dont la seconde reprend un syntagme du premier.
2. a. On suppose que les interrogatives sont formées d'une phrase énonciative dont un des membres (essentiel (sous-catégorisé valenciellement) ou non) est remplacé par un mot interrogatif; l'identité du référent est inconnue.
- b. On suppose que les relatives sont formées pour des raisons d'économie linguistique pour éviter la répétition d'un terme connu. Le mot relatif se met donc à la place d'un mot connu, repris de la première phrase; l'identité du référent est connue. Dans les deux cas, il y a donc remplacement ou substitution.

Du fait du statut différent du référent, il y a cataphoricité respectivement anaphoricité.

Les propositions interrogatives totales n'entrent pas dans ce schéma. Il est vrai qu'il y a question et réponse. Or, la réponse se borne à une particule du type *Oui, Si, Non* ou à une phrase figée du type *Je ne sais pas*. En plus, le questionnement est différent en ceci qu'il concerne l'existence même de l'action ou de l'état exprimé par le verbe.

Passant de ce point de départ, l'existence de deux phrases, la première

<sup>9</sup> Sont considérés uniquement les cas dans lesquels la question et la réponse contiennent des syntagmes verbaux, du type: *Où travaille votre mari ? Il travaille dans [le secteur de] la viande*. [locutrice du Nord, phrase notée à Orschwihr, Bas-Rhin, juillet 2007].

contenant un syntagme à identité inconnue, la deuxième contenant un syntagme déjà évoqué, on approfondit dans un second temps le parallélisme en étudiant les opérations qui permettent de former des interrogatives partielles respectivement des relatives.

On verra qu'il y a trois phases pour les interrogatives et quatre pour les relatives. De ces quatre phrases, trois sont parallèles.

1a. Dans les interrogatives, le syntagme à identité inconnue est remplacé par un X. On dira alternativement que X se substitue à ce syntagme dont l'identité sera résolue à l'aide de la réponse. Rappelons qu'il y a autant de X possibles que de fonctions essentielles et non essentielles de la phrase. Exemple:  
*Pierre mange du fromage* → *Pierre mange X*

1b. Dans les relatives, le syntagme répété dans la seconde phrase est remplacé par un X. Exemples:  
*Pierre mange du fromage. //Il/Ce garçon/ est étudiant* → *X est étudiant*  
*Pierre mange du fromage. //J'aime ce garçon/Je l'aime/* → *J'aime X*

1a. Dans les interrogatives, il n'y a aucun parallèle, car il n'y a pas d'incorporation.

1b. Dans les relatives, la seconde phrase est enchâssée ou incorporée dans la première, juste après la première occurrence du syntagme repris. Exemples:  
*Pierre // [X est étudiant] // mange du fromage*  
*Pierre // [J'aime X] // mange du fromage*

1a. Dans les interrogatives, déplacement vers la gauche de X (s'il y a lieu), suivi de modifications de l'ordre des mots (inversion). Exemple:  
*Pierre mange X* (repris de 1a.) → *X mange Pierre*<sup>10</sup>?

1b. Dans les relatives, déplacement vers la gauche de X (s'il y a lieu), suivi (éventuellement)<sup>11</sup> de modifications de l'ordre des mots (inversion). Exemples:  
*Pierre // [X est étudiant] // mange du fromage*  
*Pierre // [ X j'aime] // mange du fromage*

<sup>10</sup> Si X correspond au sujet de la phrase, il n'y a aucune modification de l'ordre des mots:  
*X mange du fromage* → *X mange du fromage*.

<sup>11</sup> L'ordre des mots des propositions relatives à sujet nominal étant facultatif: S-V ou V-S. Si la proposition enchâssée de B était [*X Marie déteste*], on aurait soit [*que Marie déteste*], soit [*que déteste Marie*].

- 1a. Dans les interrogatives, X est remplacé par (instancié d')un mot interrogatif. Cette opération s'effectue en fonction de la **valeur sémantique** de X (animé = *qui*; non animé = *que* etc.). Le choix s'opère aussi en fonction des contraintes sémantiques que le syntagme verbal impose au syntagme instancié. Exemple: *X mange Pierre?* → *Que mange Pierre*<sup>12</sup>?
- 1b. Dans les relatives, X est remplacé par (instancié d')un mot relatif. Cette opération s'effectue en fonction de la **fonction syntaxique** de X (sujet = *qui*; c.o.d. et attribut du sujet = *que*). Exemples:  
*Pierre* // [*X est étudiant*] // *mange du fromage* → *Pierre qui est étudiant mange du fromage*  
*Pierre* // [*X j'aime*] // *mange du fromage* → *Pierre que j'aime mange du fromage*<sup>13</sup>

Si l'on compare les interrogatives partielles avec les interrogatives totales, on s'apercevra de dissymétries importantes: d'une part, il n'y a aucune substitution de syntagme, cf. 1<sup>ère</sup> opération, d'autre part, il peut y avoir déplacement du sujet par rapport au verbe, c'est-à-dire inversion, en fonction du registre de langue et du type du sujet, nominal ou pronominal. On en conclut que du point de vue typologique, ni le statut interrogatif total ou partiel, ni le statut de subordonné ou principal ne sont déterminants pour l'agencement des syntagmes. Ce qui importe c'est l'interdépendance entre deux phrases.

Il sied de rappeler que d'autres grammairiens ont déjà pointé sur des parallèles entre les relatives et les interrogatives directes et indirectes. C'est le cas dans *Grammaire d'aujourd'hui* de Arrivé, Gadet et Galmiche (1987: 352, 355). Ces auteurs ne procèdent cependant pas à la démonstration point par point, comme ci-dessus.

<sup>12</sup> Dans le cas de *X mange du fromage* (note précédente), l'instanciation produirait *Qui mange du fromage* ?

<sup>13</sup> Dans le cas d'une relative à sujet nominal, on aurait soit *Pierre que Marie déteste mange du fromage*, soit *Pierre que déteste Marie mange du fromage*.



Tableau 1: Synthétique de la formation des interrogatives et relatives

Interrogatives		Relatives
Interrogation totale	Interrogation partielle	
- mot interrogatif	+ mot interrogatif	+ mot relatif
Énonciatif → Interrogatif	Deux phrases. La deuxième contient l'instanciation d'un référent inconnu de la première	Deux phrases. La deuxième contient un syntagme repris de la première.
Interrogation sur l'existence de l'action du verbe.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Substitution d'un syntagme à identité inconnue</li> <li>• Cataphoricité.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Substitution d'un syntagme repris, donc à identité connue.</li> <li>• Anaphoricité</li> </ul>
OPERATIONER		
Aucune substitution	<b>Substitution</b> d'un inconnu par X  Pierre mange du fromage. → – Pierre mange X. – X mange du fromage.	<b>Substitution</b> d'un connu par X  Pierre mange du fromage. //Ce garçon est étudiant.//J'aime ce garçon → Pierre mange du fromage. X est étudiant.//J'aime X
		Enchâssement de la 2ème phrase dans la 1ère, juste après première occurrence du syntagme repris.  Pierre // [X est étudiant] // [J'aime X] // mange du fromage.
1: + Inversion: $S_p V \rightarrow V S_p$  (elle rit Ô rit-elle ?)  $S_N V \rightarrow S_N V S_p$  Marie rit → Marie rit-elle?  2: - Inversion, + Intonation montante ↗	Déplacement vers gauche de X ( <i>s'il y a lieu</i> ), suivi de l'ordre des mots modifié  Pierre mange X? →  X mange Pierre?  X mange du fromage? → X mange du fromage?	Déplacement vers gauche de X ( <i>s'il y a lieu</i> ), suivi de l'ordre des mots modifié  Pierre // [X est étudiant] // [J'aime] // mange du fromage.  inversion ou non du sujet nominal des relatives:  (Pierre [Marie déteste X → X Marie déteste/X déteste Marie] mange du fromage.
	<b>Instanciation</b> de X par mot interrogatif, sélection en fonction de critère sémantique (animé versus non animé).  X mange P.? → Que mange P.? X mange du fromage? → Qui mangedu fromage?	<b>Instanciation</b> de X par mot relatif; sélection en fonction de critère syntaxique (fonction de X).  Pierre //qui est étudiant/que j'aime/que Marie déteste/que détesteMarie// mange du fromage.

## 4 En guise de conclusion

La *revisite* que nous venons de terminer ne sert pas, nous l'avons dit, dans un premier temps à faire revivre le paradigme des pronoms interrogatifs-relatifs. Elle s'est voulue le dépassement d'un débat dont le temps est révolu et qui est à nos yeux stérile. L'objectif principal est de pointer sur une symétrie dans la formation des interrogatives partielles et des relatives, symétrie à nos yeux intéressante. Cette symétrie représente d'une part le dépassement du cadre morphologique, parfois trop contraignant, d'autre part l'acquisition de nouvelles connaissances, ce qui est, corollairement, l'objet de la recherche syntaxique. Son objectif secondaire consiste à montrer comment la linguistique peut être incorporée dans l'enseignement de la grammaire. Nous croyons en effet que si l'enseignement est susceptible de faire montrer aux élèves et aux étudiants des relations et des systématiques – au sens large de ces termes – dans le domaine de la grammaire, celle-ci sera d'autant plus facile à comprendre, car, dans ce cas, elle ne paraîtra pas relever d'un total arbitraire, mais obéir à quelques régularités ou patrons. Elle a enfin pour objectif de montrer les gains qu'on peut tirer en dépassant le cadre de la paradigmatique, en donnant la priorité à la syntaxe.

## Bibliographie

### Références primaires:

- Bonnard, Henri (1961). «Le système des pronoms qui, que, quoi en français», in: *Le français moderne* 29, 168–182.
- Dubois, Jean (1965). *Grammaire structurale du français: nom et pronom*. Paris: Larousse.
- Pierrard, Michel (1986). «La définition des pronoms relatifs-interrogatifs dans Le bon Usage de M. Grevisse», in: *Travaux de Linguistique*. Université de l'État à Gand (Ghent, België) (TLG) 12–13: 111–127.
- Prator, Clifford (1941). «A Visual Presentation of French Relative and Interrogative Pronouns», in: *French Review* 14 (6): 505–06.

- Prebensen, Henrik (1967). «Quelques réflexions sur le paradigme des pronoms interrogatifs-relatifs», in: *Revue Romane* numéro spécial 1, 113–128.
- Sandfeld, Kristian (1965). *Syntaxe du français contemporain. Les Pronoms*. Paris: Honoré Champion.
- Togeby, Knud (1965). *Fransk grammatik*. København: Gyldendal.
- Togeby, Knud (1982–1985). *Grammaire Française I-V*. Copenhagen: Akademisk Forlag.

### Références secondaires:

- Arrivé, Gadet, Galmiche (1986). *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion.
- Helland, Hans-Petter (2006). *Fransk grammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Le Goffic, Pierre (1994). *Grammaire de la Phrase Française*. Paris: Hachette.
- Pedersen, Spang-Hanssen, Vikner (1980). *Fransk grammatik*. København: Akademisk Forlag.
- Riegel Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (1997). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires Françaises.
- Tesnière, Lucien (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.
- Togeby, Knud (1951). *Structure immanente de la langue française*. Copenhagen: Nordisk Sprog- og Kulturforlag.

# Sobre los desplazamientos semánticos de la preposición *por* en expresiones de movimiento y ubicación

Kimmo Kontturi  
Universidad de Helsinki  
kimmo.kontturi@helsinki.fi

## 1 Introducción

El tema del presente trabajo es la preposición *por* de la lengua castellana. Nuestro propósito es ver cómo algunos de sus usos pueden relacionarse en expresiones de movimiento y ubicación. Siendo *por* un elemento de relación que tiene muchos contextos de uso, surge la pregunta de cómo una misma preposición puede utilizarse para expresar sentidos difícilmente agrupables en torno a un único significado común que sería, a la vez, un significado fundamental. En la lingüística estructuralista, la idea de un sentido básico la encontramos, entre otras, en las teorías sobre las preposiciones del lingüista danés V. Brøndal (1940: 25). Pero si esta búsqueda del significado fundamental ha resultado ardua con los elementos de contenido como lo son los sustantivos (J.R. Taylor 1995: 29–37) tanto más lo es para los elementos de relación por su alto grado de abstracción. Algunos estudios de acercamiento estructuralista han propuesto unos significados fundamentales que se basarían en oposiciones. Por ejemplo, en el caso de la preposición *por*, para M. L. López este supuesto significado único se ejemplificaría oponiéndola a su principal competidor, la preposición *para*. Élla plantea que *por* presupone el término B (el elemento que sigue a la preposición), mientras *para* lo llama. López postula que *por* significaría ‘duración’, ‘recorrido’ y ‘unión pasada’, y *para* ‘unión futura’ y ‘perspectiva’ (López 1970: 138–139). Por su parte, M. Morena plantea que los semas inherentes a esta preposición son ‘+sentido’ y ‘+concomitancia’ (1988: 287). M. Morera utiliza en su obra un metalenguaje algo complicado, pero descifra estos términos con el nombre genérico de

‘tránsito’, que implicaría los rasgos de extensión, ausencia de límites, movimiento e indiferencia a la dirección. Nuestra intención no es invalidar estos resultados sino focalizar, desde un punto de vista cognitivista de la lengua, la mirada en los procesos a través de los cuales llega *por* a ser compatible con un número impresionante de contextos. Pretendemos mostrar que el concepto de *semejanza de familia* del filósofo L. Wittgenstein (1953: 31-32) puede ofrecer un esquema para comprender la estructuración interna de los múltiples usos de la preposición *por* en expresiones espaciales, usos que a primera vista tienen poco o nada que ver los unos con los otros. El material con el que trabajamos a continuación está compuesto de cinco frases de la obra *La Colmena* escrito por Camilo José Cela.

## 2 Planteamiento del problema

Seguimos la repartición bien conocida de B. Pottier (1962: 126) dividiendo los usos preposicionales en tres grandes dominios según su significación. Los usos espaciales indican lugar y movimiento (frase 1, abajo), los temporales hablan del tiempo (frase 2) y los nocionales expresan relaciones más abstractas entre los elementos (frase 3).<sup>1</sup>

1. Paso por tu piso.
2. Suele ir por la tarde.
3. Lo hace por ti.

Es significativa la organización de los tres campos en este orden, puesto que seguimos la hipótesis localista según la cual los usos espaciales son más básicos que aquellos temporales y nocionales (Sechehaye 1926: 70). La hipótesis es parte de la teoría que intenta explicar cómo las preposiciones han sufrido una evolución sucesiva desde los sentidos espaciales hacia los nocionales, siendo los temporales un paso intermedio. Se expresa implícitamente este tipo de evolución en muchos estudios y gramáticas, ya que se nos presentan primero los usos espaciales, después los temporales y por último

<sup>1</sup> A excepción de estos tres ejemplos y las frases número 9 y 10, el resto de las frases analizadas en este artículo son de la obra “*La Colmena*” de Camilo José Cela, primera edición 1951. La edición que hemos empleado es de 1985.

los nocionales; lo que refleja cómo un niño aprende primero lo concreto, es decir, las relaciones espaciales, seguido por las temporales y sólo después de haber comprendido correctamente estas correspondencias llega a dominar las relaciones nocionales. Sin embargo, no todos están de acuerdo con esta evolución de los tres grandes dominios. B. Pottier (1962: 126–127) ha rechazado explícitamente la hipótesis localista y plantea que los tres campos se desarrollan de forma simultánea en la mente. En vez de aceptar una sucesión tradicional, propone un esquema global en el cual el significado básico de una preposición tiene tres aplicaciones: espacial, temporal y nocional. Según este romanista francés, no hay razón para suponer una sucesión de los usos más abstractos de los más concretos. Sin embargo, nos cuesta creer que aquellos surgirían sin apoyo de los usos espaciales concretos. Estamos de acuerdo con G. Deutcher (2006: 127), quien dice que la mente humana no puede crear conceptos de la nada; tiene que recurrir a lo que hay en su entorno, es decir a algo físico, como ‘la cabeza’ o ‘un árbol’, que uno puede indicar con el dedo, o acciones concretas como ‘cortar’ o ‘correr’.

Sea como fuere, en este trabajo nos concentramos en los usos espaciales, en las expresiones que indican el lugar o espacio. Aquí analizamos las siguientes cinco frases:

4. ... y se metió *por* el primer portal.
5. Un tranvía... baja *por* la calle de Fuencarral.
6. ... va y viene *por* entre las mesas del Café...
7. Su otro hijo... andaba *por* el mundo.
8. Vive lejos, *por* Atocha.

En la clasificación de las relaciones espaciales dividimos los usos preposicionales en dos: en dinámicos y estáticos, tal como lo hace T. Riiho (1979: 45–46). Los usos dinámicos expresan movimiento y pueden centrarse en diferentes puntos del recorrido: la meta, el origen o la trayectoria. En todos nuestros ejemplos, con excepción de la frase 8, el enfoque está en la última dicha debido a que es propio, aunque no exclusivo, de la preposición *por* indicar trayectoria. El idioma castellano dispone de otras preposiciones más adecuadas para referirse a origen (*de, desde*) y a meta (*a, para*). Por otra parte, las relaciones estáticas denotan ubicación, que al emplearse nuestra preposición cobra sentido de ‘lugar aproximado’, como sucede en la frase 8.

En todos nuestros ejemplos la preposición *por* tiene un sentido espacial. Sin embargo, los usos 4–7 tienen poco que ver con el uso 8, en el cual no hay siquiera una trayectoria propiamente dicha. En efecto, estamos viendo verificada la capacidad de *por* de servir tanto en las relaciones dinámicas como en las estáticas, lo que produce una fuerte impresión de polisemia. Parece difícil, por lo menos a primera vista, encontrar un rasgo compartido por todos los usos que sería el significado fundamental único de *por* tal como ha querido la semántica estructuralista. A este estado de cosas correspondería el gráfico 1, donde los círculos representan los diferentes usos y el área oscurizada el rasgo compartido:

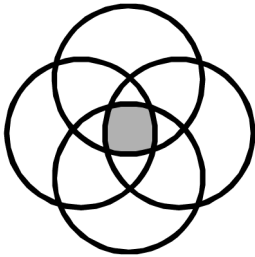


Gráfico 1

Por consiguiente, nuestra tarea es presentar una visión alternativa en la que los usos estén relacionados de una manera lógica, demostrando con mayor claridad cómo se entrelazan los usos espaciales de *por*. Nuestro principal interés está en el desplazamiento semántico de *por* de un uso dinámico a otro estático. ¿Qué es lo que pone juntos los usos dinámicos con los estáticos? Decir que en el ejemplo 7 el significado de *por* se contamina por la influencia del verbo *andar* no nos parece, obviamente, una

respuesta suficiente. T. Riiho (1979: 46) propone que en casos como este hay un matiz de *dinamismo explícito* en contraste al uso de *por* en la frase 8 donde el verbo *vivir* denota una acción estática, y la preposición da a la frase un matiz de *dinamismo implícito*. ¿Qué hay detrás de estos efectos expresivos de dinamismo explícito e implícito? Si los significados de los verbos no dan una explicación exhaustiva y si no queremos simplemente etiquetar los diferentes usos de *por* como usos idiomáticos de la lengua, hay que ver cómo llega *por* a ser compatible con los contextos tanto dinámicos como estáticos.

### 3 Análisis

Definimos las preposiciones como elementos que ponen en relación dos términos A y B, siendo este último el que sigue inmediatamente a la preposición (Matte Bon 1995: 274).

Para hacer el análisis de los usos nos servimos del aparato conceptual propio de la semántica cognitiva. La preposición *por* sirve, en sus usos espaciales, para localizar una entidad con respecto a otra. Hacemos nuestra la terminología de Langacker (1987: 231) según la cual la entidad que localizamos se denomina ‘*trajector*’ y el área con respecto a la que se sitúa es ‘*landmark*’, pero utilizaremos términos propios de la literatura lingüística española. Santos y Espinoza (1996: 49–50) nos explican que en la siguiente oración:

9. El gato está en la alfombra.

‘el gato’ es la *figura*, el verbo ‘estar’ es el elemento relacional y ‘en la alfombra’ el *marco de referencia*<sup>2</sup>

Según Langacker (1987: 217), la figura prácticamente equivale a la trayectoria y, por lo tanto, no distingue entre el movimiento de la figura y la figura misma; lo importante es la combinación de los dos con respecto al marco de referencia. Por razones de claridad, sin embargo, preferimos mantener separados los dos conceptos aun sabiendo que, en el fondo, la distinción no parece esencial.

De todas maneras, nuestro interés es concentrarnos en la naturaleza de la trayectoria. Como ya hemos dicho, a la hora de analizar los usos de *por* seguimos, a grandes rasgos, la clasificación de Timo Riiho (1979: 45–46). Pero incluimos algunas modificaciones. No distinguimos entre dirección y paso, como lo hace Riiho, y en vez de describir el movimiento solamente como regular o irregular, empleamos una clasificación un poco más detallada indicando si la trayectoria es *unidireccional* (frases 4 y 5) *bidireccional* (frase 6) o *serpenteante* (frase 7). Tenemos también un caso en el que no hay trayectoria (frase 8).

Veamos las representaciones gráficas de la naturaleza de la trayectoria. En el gráfico 2 el cuadrante representa el marco de referencia, la estrella es la figura y la flecha la trayectoria de la figura de la frase 4 (... y se metió por el primer portal):

<sup>2</sup> A nuestro juicio, el elemento relacional es más bien la preposición *en*. El verbo copulativo ocupa una posición de segunda importancia en la expresión; de hecho, en algunas lenguas, como el árabe o el ruso, se omite el verbo copulativo que equivale a ‘ser’ y ‘estar’ en las estructuras verbales del presente.



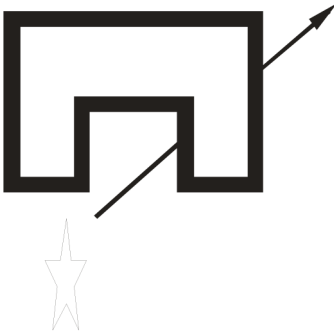


Gráfico 2

Los gráficos 3 y 4 visualizan posibles interpretaciones de la trayectoria de la frase 6 (... *va y viene por entre las mesas del Café...*). Los cuadros representan las mesas.

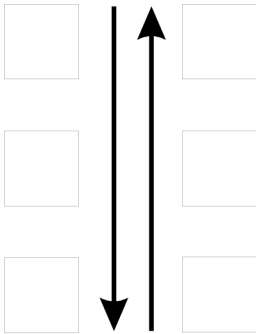


Gráfico 3

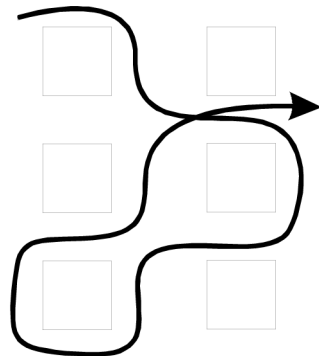


Gráfico 4

Los gráficos 5, 6 y 7 son representaciones de las posibles interpretaciones de la naturaleza de la trayectoria de la frase 7 (Su otro hijo... andaba *por* el mundo). Los globos representan el marco de referencia y las flechas la trayectoria.

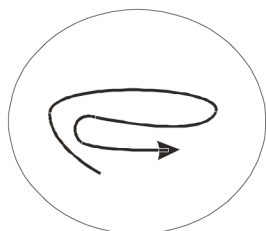


Gráfico 5

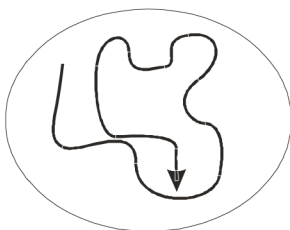


Gráfico 6

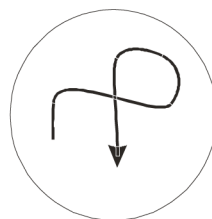


Gráfico 7

Creemos que la propiedad que tiene la preposición *por* de expresar indeterminación direccional en forma de aproximación de la trayectoria la hace susceptible de ser utilizada en frases como la 7 (andaba *por* el mundo) en donde indica una aproximación sin exactitud a un marco de referencia poco preciso.

Otro parámetro importante en nuestro análisis es el contacto o falta del mismo que se establece entre la figura y el marco de referencia. Este puede ser, con los términos de Riiho, de carácter *momentáneo* (... y se metió *por* el primer portal; frase 4) o *continuo*, como en la frase 5 (Un tranvía... baja *por* la calle de Fuencarral). En el gráfico 8 la flecha representa la trayectoria de la figura a lo largo del marco de referencia de la frase 5:



Gráfico 8

Dado el carácter del contacto entre la trayectoria de la figura y el marco de referencia podemos decir que la frase 4 se traduciría también con la expresión preposicional *a través de* y el ejemplo 5 equivale a *a lo largo de*.

Es importante notar que la extracción y definición de los rasgos semánticos es siempre un trabajo de carácter parcialmente subjetivo porque cada investigador concibe los elementos lingüísticos a su manera dándoles un estatuto diferente. Conforme al paradigma cognitivista, vemos necesario tomar en consideración, tanto los semantismos de los elementos A y B (regente y regido) respectivamente, así como las relaciones que tienen en el mundo fuera de la lengua. Este acercamiento puede suscitar algunas críticas ya

que no hemos aclarado cuál interpretación elegir como base de un análisis lingüístico de entre tantas. Se podría pensar que, si se toman demasiado en consideración los detalles de lo que pasa en el mundo extralingüístico, sería imposible trazar una línea divisoria entre rasgos esenciales y accidentales. Por consiguiente, se derrumbaría el fundamento de la semántica cognitiva. Admitimos que la crítica es seria, pero sabida es la capacidad de muchos vocablos de tener casi tantas interpretaciones como hablantes hay. En efecto, es impresionante la capacidad de los hablantes para elegir de forma adecuada cómo hablar y comprender escogiendo, en una situación comunicativa dada, entre diferentes abstracciones y ejemplares concretos. Los hablantes suelen llegar espontáneamente a una solución intermedia que sirve para hablar de la realidad a un nivel indicado si no hay razón especial para especificar o abstraer algún elemento concreto del tema del discurso. Si alguien nos preguntara con qué escribimos estas líneas, responderíamos probablemente que es con un 'ordenador' y no con un 'artefacto' o con un 'Compaq 9500' aunque estas dos respuestas serían igual de correctas. Parece que se suele concebir los objetos y procesos como figuras perceptibles y funcionales a un cierto nivel. John Taylor (1995: 46-51) emplea el término de *nivel básico* para denotar el plano en el cual normalmente hablamos de las cosas. La prioridad del nivel básico a la hora de asignar denominaciones a las entidades se manifiesta también en el aprendizaje de nuevas palabras. Si un extranjero pregunta cómo se llama el animal que pasa por delante de una casa, la respuesta probable sería "perro" y no "mamífero" o "dálmata" (en tanto que el objeto referido pertenece a la categoría de los cánidos).

El caso de nuestra preposición es, otra vez, algo más complicado debido a su carácter. No es seguro que podamos exponer sentidos tan claros como en los casos de los sustantivos y verbos, ya que las preposiciones manifiestan relaciones de índole muy diferente. Sin embargo, al oír la frase 7 (*Su otro hijo... andaba por el mundo*), normalmente basta una idea poco detallada del recorrido si no hay motivos para especificar el carácter de la trayectoria y preguntar si el paso implica solamente una estancia de 2 semanas en una pequeña aldea en un lugar específico, como el norte de Europa, o la búsqueda del sentido de vida de varios años en varios continentes. La única propiedad de *por* que es compartida por todas las interpretaciones de la frase 7 parece ser la indicación de una trayectoria en alguna conexión con un marco de

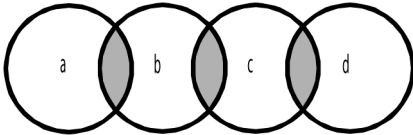
referencia, que en dicha frase es muy amplia, como el mundo.

Pensamos que el argumento sobre la existencia del nivel básico vale también para justificar por qué hemos elegido presentar la trayectoria del movimiento como irregular en la frase 7, aunque sean posibles otras interpretaciones sobre el carácter de la trayectoria del movimiento en esta frase. Lo mismo ocurre con respecto a la frase 6 (*va y viene por* entre las mesas del Café) para la que hemos presentado dos interpretaciones ilustradas por los gráficos 3 y 4. Las caracterizaciones sobre la naturaleza de las trayectorias que hemos presentado nos han parecido interpretaciones de nivel básico. Además, no creemos que esta imprecisión de nuestra parte sea tal como para invalidar el uso de los parámetros elegidos. En fin, no es de evitar que los rasgos detallados de la realidad extralingüística contaminen, hasta cierta medida, el significado puro del elemento estudiado.

Resumamos los rasgos distintivos de estos usos de *por* en nuestras frases. El ejemplo 4 (... y se metió *por* el primer portal) nos presenta una trayectoria unidireccional y momentánea. En el ejemplo 5 (Un tranvía,... baja *por* la calle de Fuencarral) percibimos una trayectoria unidireccional y continua. Con la frase número 6 hemos utilizado el término *bidireccional*, pero la incorporación de este uso sirve más que nada para ilustrar la capacidad de la trayectoria expresada con *por* de ser irregular, a lo que referimos con el término *serpenteante*. En la frase número 7 (Su otro hijo,...andaba *por* el mundo) no tenemos más que una trayectoria serpenteante sin otros parámetros, en un marco de referencia muy amplio y poco nítido. Finalmente, en el ejemplo 8 (Vive lejos, *por* Atocha) no vemos ninguna trayectoria y el uso de *por* cobra un sentido de 'lugar aproximado' con el resultado final de que se nos presta un desplazamiento de sentido dinámico a otro estático. Si no tenemos un parámetro que ayude a descubrir un rasgo común, ¿qué es lo que agrupa estos usos?

Sorprendentemente, nuestra respuesta es que no hay nada que los ponga juntos directamente. Es decir, no hay una sola propiedad común y compartida por estos usos de *por*; pero sí que forman un conjunto de sentidos relacionados, un continuo compuesto de un encadenamiento llamado por L.Wittgenstein estructura de *semejanza de familia* (Wittgenstein 1953: 31–32). Aunque ningún uso posee todos los rasgos pertinentes, éstos están encadenados de modo que el uso A comparte algún rasgo con el B, y este, por su

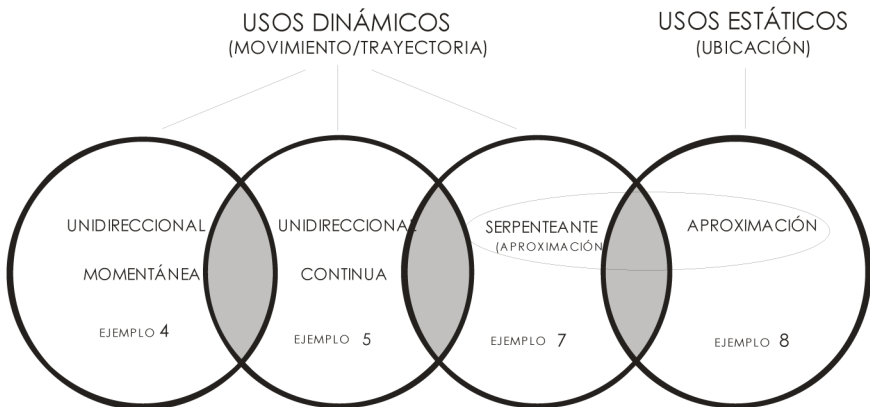
parte, con el C, pudiendo ocurrir que el A y el C compartan pocos o ningún rasgo en común. Podemos describir este tipo de encadenamiento de sentidos gráficamente según el siguiente esquema:



**Gráfico 9.** Representación gráfica de una estructura de semejanza de familia. El área oscurecida representa el rasgo común entre dos usos.

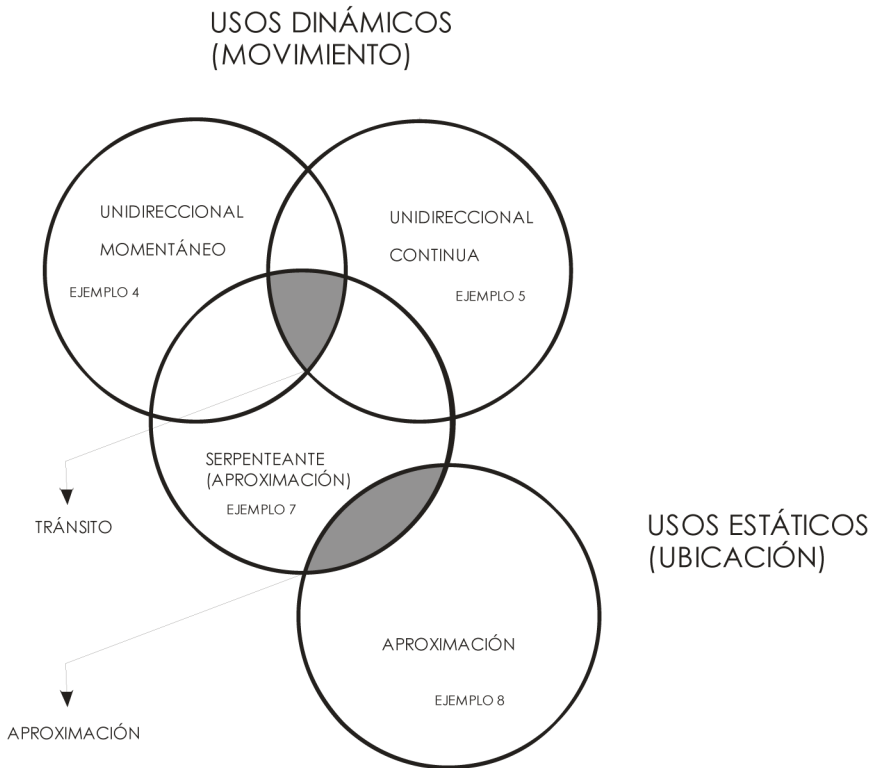
Si no hay un solo rasgo común, podríamos suponer la existencia de usos intermediarios. Sirviéndose de esta presuposición J.R. Taylor ha trabajado con la preposición *over* del inglés (1995: 109–116). Es conocidísimo que *over* es un elemento sumamente polisémico, pero Taylor consigue presentar un encadenamiento de sentidos bien plausible de este elemento de relación que parece tener, por lo menos, tantos usos como nuestra *por*.

Aplicando el modelo de semejanza de familia a nuestros ejemplos, se nos presenta un panorama donde no hay un rasgo común compartido pero un encadenamiento visualizado en el gráfico 10. Las áreas oscurecidas son rasgos comunes de los usos.



**Gráfico 10**

Vemos que es la propiedad de aproximación de la trayectoria la que enlaza los sentidos dinámicos y los estáticos. También se puede presentar el encadenamiento como abajo en el gráfico 11: aquí se ve más claramente cómo todos los usos dinámicos comparten el rasgo de movimiento.



**Gráfico 11**

Hemos dejado fuera la frase 6, cuya función no ha sido más que servir de paso intermediario para entender que la trayectoria puede ser no solo *bidi-reccional* sino completamente irregular, es decir *serpenteante*. Con el gráfico, puede comprobarse que los usos de *por* en las cinco expresiones espaciales forman un conjunto de sentidos relacionados. Vemos que es la propiedad de *aproximación* de la trayectoria serpenteante con el marco de referencia la que

enlaza los sentidos dinámicos y los estáticos. Es posible usar la misma preposición en un sentido dado porque tiene algún rasgo común con algún otro uso, pero no hace falta suponer la existencia de un rasgo que sea compartido por todos los usos.

## 4 Conclusiones

La finalidad de este artículo ha sido presentar un modelo que explique cómo se relacionan los usos de la preposición *por* en expresiones de movimiento y ubicación. Hemos aplicado la idea de *semejanza de familia* de L. Wittgenstein para ilustrar la estructuración interna de la categoría compuesta por los usos, a primera vista aparentemente arbitrarios, de la preposición *por*. Hemos sugerido que su polisemia no es arbitraria, sino que los sentidos de *por* se presentan encadenados, pudiendo ocurrir que unos usos no tengan nada que ver directamente con los otros. En esta cadena, hemos focalizado nuestra atención en el punto en el que más claramente se puede percibir el enlazamiento de un uso dinámico (de movimiento) a otro de ubicación (estático), realizándose con ello un desplazamiento de un sentido de movimiento a otro de ubicación.

Si los elementos polisémicos están estructurados en familias de semejanza tal como hemos expuesto, este modelo nos podría permitir comprender cómo una misma preposición llega a cobrar valores que poco tienen que ver los unos con los otros. Podría suponerse que son este tipo de procesos los que enlazan no sólo los usos de una preposición dentro de un dominio espacial, sino también los que permiten explicar la extensión semántica de un uso espacial a otros usos que son de índole temporal y nocional. Parece, pues, verosímil que a través de los procesos metonímicos los encadenamientos de rasgos y sentidos de una preposición puedan llegar a cobrar valores muy diferentes. Por ejemplo, el rasgo de aproximación que presenta *por* en algunas expresiones espaciales podría cobrar en el campo nocional un sentido de desprecio o falta de interés porque resultaría fácil suponer que si no nos interesa un objeto o una situación tampoco nos interesa localizarlo muy precisamente. En expresiones temporales, por lo menos, la idea de aproximación es evidente en oraciones como 10.

10. Está aquí por Navidades.

Hay que evitar, sin embargo, el vicio de confundir el elemento analizado con sus contextos de uso, cayendo en un tipo de espejismo donde se analiza más lo que antecede y sigue al elemento que el elemento mismo. La impresión de que *por* exprese ‘indiferencia’ o ‘desprecio’ en la frase 7 es resultado de los significados de los elementos regente y regido enlazados con *por*, y no una propiedad inherente a esta preposición.

El concepto de semejanza de familia aporta un modelo alternativo a la estructuración de una categoría semántica. La semántica estructuralista plantea que *por* forma una categoría cuyo fundamento es su significado básico, constituido por los rasgos que son compartidos por todos los usos de la preposición en el discurso. Nosotros adoptamos una postura escéptica ante el estructuralismo, porque es difícil encontrar estos rasgos en *todos* los usos de un elemento, y más aún, en los de las preposiciones. Esto no excluye, sin embargo, que algún uso de la preposición *por* ocupe una posición más central dentro de todos sus usos. Quizás se encuentre en algunos usos espaciales de la preposición *por*, pero cabe recordar que haría falta un estudio extensivo que tomase en cuenta los usos de los tres dominios. Además, quizá sea conveniente analizar los usos de las preposiciones en los contextos más amplios del concurso, es decir, no solo en oraciones sueltas sino también en párrafos, capítulos y marcos de referencias generales ya que el efecto expresivo de todo elemento lingüístico se forma en la interacción de palabras, textos y conocimientos enciclopédicos.

## Bibliografía

- Brøndal, Viggo (1940). *Præpositionernes teori*. København: Københavns Universitet.
- Cela, Camilo José (1985). *La colmena*. Madrid: P.P.P Ediciones S.A.
- Deutcher, Guy (2006) *The Unfolding of Language: An Evolutionary Tour of Mankind's Greatest Invention*. Reading: Arrow Books.



- 
- Kontturi, Kimmo (1999). *Por en expresiones espaciales. Estudio sobre los desplazamientos semánticos de por en expresiones de movimiento y de ubicación*. Tesina de maestría. Universidad de Helsinki.
- Langacker, Ronald W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Matte Bon, Francisco (1995). *Gramática comunicativa del español. De la lengua a la idea*. Madrid: Edelsa.
- Pottier, Bernard (1962). *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*. Paris: Librairie Klincksieck.
- Riiho, Timo (1979). *Por y Para. Estudio sobre los orígenes y la evolución de una oposición prepositiva iberorrománica*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Santos, Luis A. y Espinosa, Rosa M. (1996). *Manual de Semántica Histórica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sechehaye, Albert (1926). *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris: H. Champion.
- Taylor, John R. (1995). *Linguistic categorization. Prototypes in linguistic theory*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1953). *Philosophische Untersuchungen I*. Oxford: Blackwell.

## Quelques remarques sur l'écriture passionnée; la lettre d'amour et de rupture dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos

Sabine Kraenker & Ulla Tuomarla  
Université de Helsinki  
ulla.tuomarla@helsinki.fi  
sabine.kraenker@helsinki.fi

### 1 *Les Liaisons* et le genre épistolaire

La première question que nous voudrions poser, avant d'arriver aux lettres d'amour et de rupture, concerne la lettre comme genre textuel: quelle est la sémantique de la lettre dans le roman de Laclos? Autrement dit, quelle signification porte, premièrement, l'outil épistolaire en soi dans le contexte du roman en question? Deuxièmement, comment définir une déclaration d'amour dans un roman qui consiste entièrement en commerce sentimental? Est-ce qu'il faut s'en tenir strictement aux lettres dont le contenu principal consiste à déclarer l'amour non verbalisé jusque-là? Ces lettres ne sont pas très nombreuses: lettre 17 où le chevalier Danceny déclare son amour à Cécile Volanges, la lettre 30 par laquelle Cécile exprime la réciprocité des sentiments, ensuite la lettre 36 où le vicomte de Valmont «dévoile son cœur entièrement» à la présidente de Tourvel. Comme la lettre 36 n'inspire pas immédiatement la réciprocité chez le destinataire, les déclarations d'amour de Valmont à Tourvel sont nombreuses (lettres 48 et 68 au moins). Madame de Tourvel déclare enfin son amour pour Valmont non pas dans une lettre destinée à Valmont, mais à Madame de Rosemonde (lettre 102). Et enfin, que dire de la lettre 118 de Danceny à Madame de Merteuil<sup>1</sup> où ce dernier est clairement tombé amoureux de celle-ci sans le comprendre lui-même – ou

---

<sup>1</sup> Lettre 118 de Danceny à Madame de Merteuil où le premier mentionné brode sur les tourments que lui causait l'absence de Madame.

des nombreuses lettres envoyées entre Valmont et Merteuil, anciens amants sur le point de renouer par moments?

Voilà pour dire que distinguer strictement les déclarations d'amour de la masse du roman n'est pas une tâche aussi simple qu'on le croirait. Après avoir ainsi listé les lettres dont le contenu vise à informer le destinataire des sentiments d'amour – explicitement nommé dans chaque cas – et lesquelles nous considérons comme le matériel principal de la première partie de notre analyse, nous proposons pourtant de considérer l'œuvre entière pour analyser les traits stylistiques de l'expression amoureuse.

Notre démarche sera tripartite: dans un premier temps, nous réfléchirons au rôle que joue la lettre dans ce roman. Dans un deuxième temps, nous tâcherons d'esquisser quelques caractéristiques de l'expression passionnelle dans le roman en question. Enfin, il sera question de relever les caractéristiques propres des lettres de rupture dans les *Liaisons*.

Pourquoi donc Laclos a-t-il choisi de construire son roman sous forme d'échanges de lettres? L'objet-lettre, medium structurel de ce roman, nous renvoie à une pratique sociale (Blanc 1972: 29). Rappelons à ce propos que le 18<sup>e</sup> siècle est considéré comme l'âge d'or des épistoliers. En plus de leur fonction informative, les missives servent à développer les relations individuelles et privées, parmi lesquelles on compte le commerce galant. L'atout de la lettre comme procédé narratif consiste en la transparence immédiate que la lettre offre à la subjectivité de son scripteur d'où l'illusion plus vivace d'une présence. Henri Blanc (1972: 17) parle de «la magie d'un dévoilement dans un présent ouvert». La forme épistolaire sert ainsi à une dramatisation plus convaincante des relations entre protagonistes. Pour citer Blanc encore: «Le roman par lettres invite à une saisie immédiate du surgissement des passions dans leurs plus menus mouvements» (Blanc 1972: 18).

Si le rôle de la lettre est de donner au lecteur un accès immédiat au personnage, le style recherché dans les lettres est pareillement celui de la spontanéité et de l'émotivité transparente. La lettre d'amour obéit à une esthétique du désordre (Coudreuse 2001: 57), souvent thématisée d'ailleurs dans les lettres elles-mêmes, car la rhétorique des passions mime au niveau de l'écriture les bouleversements sentimentaux des protagonistes. «Une lettre est le portrait de l'âme », dit Danceny dans la lettre 150. Le caractère confidentiel et intime de la lettre sentimentale est souligné par l'intrigue du roman en

question qui en fait une arme puissante: elle détruit, elle déshonore, elle est l'outil de tromperie, de pastiche et de caricature. En dépit de la rhétorique passionnelle illustrée par l'ensemble des *Liaisons*, chaque personnage du roman est personnalisé par un style d'écriture qui lui est propre. Il serait possible de caractériser chaque style, mais vu le nombre restreint des lettres de quelques personnages, nous optons ici pour la description de la rhétorique amoureuse plus générale dans le roman de Laclos.

## 2 Quelques caractéristiques de l'écriture passionnée

### 2.1 La scène énonciative

D'une part, «La lettre demeure sous l'espèce linguistique de la première personne du présent», écrit Henri Blanc (1972: 17). D'autre part, le pathétique est toujours orienté vers un destinataire. Le discours épistolaire est ainsi très caractéristiquement un discours entre *je* et *tu/vous*, saturé d'indices d'énonciation, inscrivant fortement en son sein la présence du scripteur ainsi que celle du destinataire. La lettre comme mode d'échange met automatiquement l'accent sur l'interlocution. Pareillement le jeu des pronoms personnels *je /vous /tu* (ces derniers sont assez rares dans *Les Liaisons*) démontre le caractère à la fois subjectif et dialogal de la correspondance privée (simulée, en l'occurrence bien sûr). À travers l'analyse de l'énonciation, on perçoit la dynamique des relations entre le locuteur et l'allocutaire. Ainsi Danceny passe-t-il d'un *vous* respectueux à un *tu* familier dans l'intervalle de deux phrases successives dans la lettre 148 à Madame de Merteuil. Le pronom personnel vacille entre *tu* et *vous* tout au long du premier paragraphe de la lettre 148 illustré dans l'exemple 1. La variation pronominale trace les étapes du rapport entre les deux protagonistes; Amie qui a «commencé m[s]on bonheur» devient Amante lorsque le rapport atteint son apogée. Le lecteur devine que le pronom qui cherche encore sa forme est indicatif de l'intensité sentimentale qu'éprouve Danceny vis-à-vis de Madame et du fait que le sentiment, lui aussi, cherche encore sa forme. L'évolution du rapport se reflète sur le plan de l'écriture, plus précisément sur sa dimension interlocutive. Dans la lettre suivante, le chevalier Danceny aura fixé son emploi du pronom *tu*, comme

nous pouvons le constater dans l'exemple 2. Ce détail linguistique en dit long sur l'évolution du rapport entre les interlocuteurs dont les lettres marquent seulement des étapes ponctuelles au sens qu'il existe une «vie» non transmise au lecteur en dehors de ces lettres:

1. Ô vous que j'aime! ô toi que j'adore! ô vous qui avez commencé mon bonheur! ô toi qui l'as comblé! Amie sensible, tendre Amante, pourquoi le souvenir de ta douleur vient-il troubler le charme que j'éprouve? Ah! Madame, calmez-vous, c'est l'amitié qui vous le demande. Ô! mon amie, sois heureuse! c'est la prière de l'amour. / (Début de la lettre 148 de Danceny à Merteuil.)
2. En attendant le bonheur de te voir je me livre, ma tendre amie, au plaisir de t'écrire, [...] Te tracer mes sentiments, me rappeler les tiens, est pour mon cœur une vraie jouissance, et c'est par elle que le temps même des privations m'offre encore mille biens précieux à mon amour. Cependant, s'il faut t'en croire, je n'obtiendrai point de réponse de toi: cette Lettre même sera la dernière, et nous nous priverons d'un commerce qui, selon toi, est dangereux et dont nous n'avons pas besoin.» (Début de la lettre 150 de Danceny à Merteuil.)

À part l'emploi des pronoms personnels, ces passages illustrent plusieurs phénomènes linguistiques intéressants et caractéristiques du style dans *Les Liaisons*. S'agissant des débuts des lettres, on note premièrement l'absence d'une ouverture (en-tête) proprement dite habituellement considérée comme une séquence caractéristique de la lettre. D'une manière générale, on constate que le roman étudié ne contient aucune lettre où il y aurait une salutation accompagnée d'une formule d'adresse séparée du corps textuel comme on en voit habituellement dans les lettres contemporaines. Cela n'empêche que le paradigme des expressions appellatives soit vaste. Seulement, ces termes apparaissent incorporés dans le texte même («tendre Amante», «ma charmante amie», «Madame» ...).

En dehors du contexte strictement dialogal et donc interlocutif, on trouve également des épithètes dont on se sert pour désigner l'objet de la poursuite et qui traduisent une affectivité marquée («Une femme étonnante, une femme délicate et sensible, une femme rare enfin»). Il est question d'un jeu de miroirs: ces évaluations nous acheminent moins vers une meilleure connaissance de leur référent que vers les sentiments inspirés à l'énonciateur

du message; en décrivant l'autre, le scripteur se décrit lui-même. Bref, un pathos qui traduit un éthos.

Enfin, il y a lieu de faire remarquer l'énonciation qui est axée sur une énonciation antérieure, celle de la lettre précédente envoyée par le destinataire. Les indices du type «s'il faut t'en croire», «selon toi» marquent pour leur part la prise en compte de l'autre et le caractère dialogal de la lettre. L'argumentation est balisée sur cette présence de l'autre dans le texte.

Si l'ouverture correspond peu au prototype actuel d'une lettre, la clôture, par contre, est déjà à sa place habituelle dans *Les Liaisons*. Prenons l'exemple 3:

3. Adieu, ma charmante amie. Je consens à attendre votre retour: mais pressez-le donc, et n'oubliez pas combien je le désire. (Lettre 133 de Valmont à Merteuil)

À part la combinaison usuelle formée par la formule d'adieu («adieu») et l'apostrophe («ma charmante amie»), la clôture est caractérisée par la fréquence des performatifs du genre *je te quitte, j'arrête, je t'embrasse* qu'on rencontre couramment en position terminale d'une lettre encore aujourd'hui. D'une manière plus générale aussi, on constate que la lettre d'amour est performative en elle-même: écrire une lettre d'amour témoigne de l'amour. Séparés par une distance, les épistoliers assurent leur contact par l'écriture. Peut-être même que le fait d'écrire renforce en quelque sorte les sentiments. À ce propos, il convient de citer Cécile Volanges (lettre 30):

4. Je vous aime bien, de tout mon cœur; plus je vous le dis, plus je suis contente.

Il semblerait donc que la verbalisation des sentiments soit une activité gratifiante, car elle permet à l'énonciateur de s'exprimer, voire de mieux se comprendre. Rappelons à ce propos qu'au 18<sup>e</sup> siècle les écritures du moi – dont la correspondance privée fait partie – découvrent l'intimité, laquelle constitue désormais une valeur nouvelle dans ce type de textes. Le succès de la lettre privée au 18<sup>e</sup> siècle témoigne de la valorisation des émotions dans la société.

## 2.2 Les larmes et la dénégation – deux particularités de l'expression sentimentale laclosienne

Dans ces lettres, on souffre, on désire, on avoue, on regrette et, plus typique des *Liaisons* peut-être que de la pratique contemporaine, on verse des larmes, et beaucoup même. Enfin, c'est sur ce trait pittoresque de la rhétorique d'amour dans les *Liaisons* que nous aimerions nous attarder un peu. Avec la dénégation, les larmes sont la particularité de la rhétorique amoureuse du 18<sup>e</sup> siècle représentée par Laclos.

Selon Coudreuse (1999), le pathos génère une rhétorique propre et une certaine prise en charge du corps par le texte littéraire. Avec les larmes, le corps aura ainsi accédé à l'écriture jusqu'à acquérir une place prédominante dans la littérature (cf. Coudreuse 1999, 2001, mais aussi Deneys-Tunney 1992). Les larmes constituent un aspect matériel du sentiment couramment thématiqué dans *Les Liaisons*. Par exemple, Madame de Tourvel relit les lettres que Valmont lui aura rendues, avec honte dans l'exemple 5:

5. Je m'imposerai la honte de les relire chaque jour, jusqu'à ce que mes *larmes* aient effacé les dernières traces [...] (Lettre 124 de Madame de Tourvel à Madame de Rosemonde).

Les larmes sont thématiquées dans les exemples 6, 7, 8 et 9 aussi. L'étendue du thème est ainsi indicative de la valorisation des émotions caractéristique du 18<sup>e</sup> siècle mais aussi d'une sémiologie du corps, au sens où les larmes sont des manifestations physiologiques de l'émotion forte.

6. Mes résolutions les plus louables ne suffisent pas pour me rassurer: j'ai formé celle-ci dès hier, et cependant j'ai passé cette nuit dans les *larmes*. (Lettre 90 de Tourvel à Valmont)
7. Tandis que je parlais ainsi, je sentais son cœur palpiter avec violence; j'observais l'altération de sa figure; je voyais surtout les *larmes* la suffoquer, et ne couler cependant que rares et pénibles. (Lettre 125 de Valmont à Merteuil)
8. Je me sentais, à chaque instant, prête à m'évanouir, et surtout je ne pouvais retenir mes larmes. (Lettre 135 de Tourvel à Rosemonde)
9. Oui, j'ai *pleuré*, je l'avoue: peut-être aussi les deux mots, que vous me citez avec tant de soins, me sont-ils échappés; *larmes* et paroles, vous avez tout remarqué; il faut donc vous expliquer tout. (Lettre 26 de Tourvel à Valmont)

Lorsque les larmes ne constituent pas un thème explicitement nommé, il semblerait toutefois qu'elles représentent des signes irrécusables de l'émotion caché en leur qualité de manifestations physiologiques de l'émotion. Ainsi Valmont découvre-t-il avec joie que l'«audacieuse missive» que Mme de Tourvel avait déchirée sous ses yeux porte «les traces, bien distinctes, des larmes de mon adorable Dévote» (Lettre 154). Ces traces se portent garantes de la victoire sentimentale de Valmont sur elle et conduisent Valmont à interpréter l'acte de déchirement de la lettre comme un acte désespéré. Souvent, les larmes témoignent de sentiments forts et constituent comme une force quasiment impérieuse: prenons l'exemple de Cécile Volanges:

10. Toutes les fois que je songeais à Danceny, mes *pleurs* redoublaient que j'en étais suffoquée, et j'y songeais toujours... et à présent encore, vous en voyez l'effet, voilà mon papier tout trempé. (Lettre 117)

C'est ainsi que le corps, thématique, porte garant ou trahit des sentiments. La communication par l'écriture possède sa propre panoplie de procédés signifiants liés à l'affect. Les larmes sont un thème dominant, mais l'écriture aussi comme acte physique affecté d'émotions se thématise à maintes reprises, comme Cécile Volanges nous le montre dans une lettre d'aveu:

11. Ma main tremble, comme vous voyez, je ne peux presque pas écrire.

On conclut que le ton de l'affectivité est atteint par des moyens linguistiques nombreux et divers. Il est caractérisé d'abord par une scène énonciative dialogale propice aux confidences intimes. Ensuite, plutôt qu'un trait linguistique singulier, il s'agit de la combinaison de divers traits linguistiques comme par exemple les exclamations, les répétitions, le désordre thématique et la brisure de la phrase périodique en brefs segments<sup>2</sup> pour créer l'effet d'abandon cher à l'esprit des Lumières.

Je ne peux pas ne pas mentionner encore la dénégation (voir Bayard 1993: 90) qui est symptomatique d'une pulsion presque involontaire d'écrire dans les exemples 12 et 13:

12. *Je ne voulais plus vous répondre*, Monsieur, et peut-être l'embarras que j'éprouve en ce moment est-il lui-même une preuve qu'en effet *je ne le devrais pas*. (Début de la lettre 67 de Tourvel à Valmont)

<sup>2</sup> Mise à la mode par Voltaire selon Blanc (1972: 13).



13. [...] que m'occuper de votre amour; ... de votre amour auquel jamais *je ne dois* répondre! Ah! De grâce, éloignez-vous de moi. (Lettre 90 de Tourvel à Valmont)

Par dénégarion, mécanisme inconscient détecté par Freud, on entend que le locuteur conduit à dire en même temps une chose et son contraire. Autrement dit, en niant une chose, il surgit parallèlement une idée incidente – celle qui est par la suite explicitement niée. Dans l'œuvre de Laclos, tout le monde ne cesse de dénier. Pourtant, les textes où apparaît le plus nettement le procédé de dénégarion sont les douze lettres de la Présidente de Tourvel à Valmont (Bayard 1993: 93). Selon l'analyse exquise de Bayard, l'ensemble de la lettre 26 est un chef-d'œuvre de la dénégarion. Nous en citons ici quelques passages dans les exemples 14 et 15:

14. [...] malgré la certitude où je suis de ne vous point aimer, de ne vous aimer jamais  
 15. [...] vous ne me connaissez pas; non, Monsieur, vous ne me connaissez pas.

À noter la négation redoublée dans les deux exemples. La rhétorique passionnelle exploite massivement toutes les formes de répétition, car la répétition est symptomatique de l'émotion. Après avoir fait la connaissance du personnage de Madame de Tourvel, on comprend que la dénégarion est motivée par le refoulement. Elle proclame un non à l'amour dont elle sent déjà la montée et dont elle craint les conséquences. Le jeu stylistique du texte consiste dans le balancement entre des termes contraires. La pruderie affichée par le personnage de Madame de Tourvel cache mal le fait qu'elle s'est vite éprise du libertin. En exagérant les négations, Laclos permet au lecteur de deviner ce qui se passe réellement dans le cœur du personnage.

Cette brève analyse conduit à quelques remarques. L'écriture passionnée chez Laclos est à la fois conditionnée par le genre épistolaire et par les buts particuliers du roman en question. On y trouve des marques énonciatives de la correspondance intime telles que les fréquences massives de pronoms personnels *je / vous*, la dynamique dialogale qui fait que l'autre surgit à la surface textuelle, etc. En plus de ces marques de l'épistolarité, le texte est imprégné de sentiments, ce qui est dicté par le but romanesque. Qu'il s'agisse tour à tour des émotions authentiques ou pastichées, elles sont là. En plus des caractéristiques qui relèvent de l'épistolarité en général, il y a l'expression typique

du 18<sup>e</sup> siècle: les larmes et peut-être en troisième lieu, la psychologie sentimentale d'un personnage individuel: la dénégation qui domine le discours de Madame de Tourvel. Mais il n'y a pas, évidemment, de psychologie particulière la concernant elle et elle seule – la dénégation se rencontre ailleurs dans le roman aussi et caractérise en général le fonctionnement de l'inconscient humain accessible par le langage. Si Madame de Tourvel l'exemplifie plus que les autres, c'est uniquement parce qu'elle fait une résistance plus forte à la passion amoureuse qu'elle juge néfaste.

Si l'écriture passionnée se reflète dans les lettres d'amour, elle se reflète aussi dans un autre type de lettres, qui en fait découle naturellement des lettres d'amour, à savoir les lettres de rupture. Ces dernières offrent aussi un certain nombre de caractéristiques dans *Les liaisons dangereuses*, tout en reprenant celles qui viennent d'être énoncées pour les lettres d'amour, caractéristiques sur lesquelles nous ne reviendrons pas.

### 3 La lettre de rupture dans *Les liaisons dangereuses*

On trouve trois lettres de rupture dans *Les liaisons dangereuses*. Deux d'entre elles sont écrites par la Présidente de Tourvel. Il s'agit des lettres 90 et 136. La dernière est écrite par la Marquise de Merteuil. Il s'agit de la lettre 141. La première lettre n'a pas complètement le statut d'une lettre de rupture, il s'agit davantage d'une lettre de mise à distance. La Présidente de Tourvel ne tolère plus la proximité du Vicomte de Valmont et lui demande de s'éloigner afin de protéger sa moralité. La seconde lettre est une lettre de rupture à proprement parler. Il s'agit de la lettre écrite par la Présidente de Tourvel après qu'elle a surpris Valmont en galante compagnie, près de l'Opéra. Il s'agit ici de la lettre d'une femme blessée par la découverte de l'infidélité de son amant. La troisième lettre est un modèle de lettre de rupture donnée par la Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont qui va ensuite recopier cette lettre et l'envoyer à la Présidente de Tourvel sans la modifier.

### 3.1 La lettre 90 ou une lettre de rupture qui n'est en fait que l'aveu d'un sentiment puissant

C'est avant tout une lettre d'aveux. Aveux de la Présidente de Tourvel de ses sentiments pour le Vicomte de Valmont:

16. Ne craignez pas que mon absence altère jamais mes sentiments pour vous, comment parviendrais-je à les vaincre, quand je n'ai plus le courage de les combattre?

Mais ses sentiments, s'ils ne peuvent disparaître, (il ne suffit pas de vouloir ne plus aimer pour le pouvoir), au moins ne seront pas accompagnés d'action:

17. [...] mais cet empire que j'ai perdu sur mes sentiments, je le conserverai sur mes actions; oui je les conserverai, j'y suis résolue; fût-ce aux dépens de ma vie.

La lettre est aussi teintée de ressentiment, jamais très éloigné de l'amour lorsque l'amour rime avec souffrance:

18. Voyez votre amie, celle que vous aimez, confuse et suppliante, vous demander le repos et l'innocence. Ah Dieu! Sans vous, eût-elle été réduite à cette humiliante demande? Je ne vous reproche rien; je sens trop par moi-même combien il est difficile de résister à un sentiment impérieux. Une plainte n'est pas un murmure. Faites par générosité ce que je fais par devoir.

La lettre dans son ensemble est une dramatisation de la relation. Si dramatisation il y a, c'est parce que la Présidente de Tourvel est bien consciente de succomber au sentiment amoureux pour le Vicomte de Valmont et ce sentiment lui étant interdit, cela ne fait que l'amplifier.

La lettre se termine dramatiquement sur un «Adieu, adieu Monsieur» qui n'a rien à voir avec l'ironie d'un «A Dieu, Adieu» de Rodolphe dans sa lettre de rupture à Emma Bovary. Cet adieu-là est pathétique.

Cette même lettre s'ouvre sur la peur de faire souffrir son destinataire:

19. Je désire beaucoup, Monsieur, que cette lettre ne vous fasse aucune peine; ou si elle doit vous en causer, qu'au moins elle puisse être adoucie par celle que j'éprouve en l'écrivant.

Au total, l'ensemble de cette lettre, qui se veut une supplication pour une prise de distance entre la Présidente de Tourvel et le Vicomte de Valmont, n'est au fond qu'une longue déclaration d'amour, l'aveu d'un sentiment puissant.

### 3.2 La lettre 136 ou la lettre de rupture d'une femme trahie par son amant

La lettre 136 se distingue d'emblée par rapport à la précédente, et alors qu'elle émane de la même personne, par sa différence de longueur. Or c'est une caractéristique de la «vraie» lettre de rupture d'être plus courte que les lettres ayant pour sujet l'amour ou la pseudo-rupture. En effet, l'accumulation d'arguments et de paragraphes de la lettre 90 par exemple indique immédiatement le tourment d'une âme aux prises avec la rupture.

Le contexte de la lettre 136 est bien différent. La Présidente de Tourvel sort de chez elle après le départ de Valmont et se trouve à la hauteur de sa voiture devant l'Opéra. À sa grande surprise elle trouve aux côtés de Valmont une fille de petite vertu. Suit une lettre de rupture où elle lui demande la restitution de ses lettres et où elle lui signifie qu'il ne sera plus reçu chez elle. Elle insiste à deux reprises sur l'indifférence de Valmont qu'elle imagine et sur la destruction du sentiment amoureux qu'elle éprouvait pour lui. Elle lui reproche de l'avoir insultée et méprisée.

Ce n'est pas ici simplement une femme qui demande la rupture sur le modèle de la lettre de Flaubert à Louise Collet où il signifie à sa maîtresse qu'elle ne doit plus lui rendre visite car il n'y sera plus pour elle, il s'agit aussi ici d'une lettre de reproches d'une femme qui se sent insultée et une lettre aussi quelque part, de demande d'explications. La présidente de Tourvel aurait pu s'arrêter à la demande de restitution des lettres et au refus de revoir Valmont, mais par les reproches qu'elle lui fait, elle l'engage à se justifier ou à s'expliquer, donc, à son corps défendant, à poursuivre le dialogue, ce que la vraie rupture n'autorise pas.

### 3.3 Lettre 141 ou la lettre de rupture assassine

La lettre 141 est d'un tout autre registre. C'est une lettre modèle envoyée par la Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont, lettre qu'il recopiera intégralement et qui dit que l'histoire d'amour est finie car on s'ennuie de tout, que l'on a trompé la femme aimée et qu' «une femme que j'aime éperdument exige que je te sacrifie. Ce n'est pas ma faute» et qui se termine par «Adieu mon Ange, je t'ai prise avec plaisir, je te quitte sans regret: je te reviendrai peut-être. Ainsi va le monde. Ce n'est pas ma faute.» Une lettre d'une goujaterie invraisemblable, écrite par défi, pour entrer dans le jeu de la Marquise de Merteuil et qui provoquera la folie et la mort de la Présidente de Tourvel. Les mots sont ici assassins pour cette femme qui s'est donnée entièrement et qui ne peut se remettre de la vérité qui se dessine dans ces mots. Cette lettre est d'autant plus cruelle qu'elle n'est pas en accord avec les sentiments de Valmont. Comme le fait remarquer la Marquise de Merteuil à Valmont:

20. Oui, Vicomte, vous aimiez beaucoup Mme de Tourvel, et même vous l'aimez encore; vous l'aimez comme un fou: mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée. (Lettre 145)

Et la Marquise de Merteuil met même au défi Valmont de reconquérir la Présidente de Tourvel car:

21. [...] croyez-moi, Vicomte, quand une femme frappe dans le cœur d'une autre, elle manque rarement de trouver l'endroit sensible, et la blessure est incurable. (Lettre 145)

Dans ces trois lettres de rupture, c'est surtout l'analyse de contenu qui importe. La plus authentique des lettres est la lettre 136, celle d'une femme offensée. La moins authentique est la lettre 141 qui n'est d'ailleurs que la lettre de la marquise au Vicomte. La lettre recopiée par le Vicomte et envoyée à la Présidente ne figure pas dans *Les liaisons*. C'est la plus inauthentique des lettres puisqu'elle n'est même pas rédigée par le destinataire de la rupture, mais c'est aussi celle qui aura l'effet le plus fort, celui de vraiment entériner la rupture, sans retour en arrière possible. Valmont écrira bien une autre lettre à la Présidente pour tenter de revenir sur la lettre de rupture, mais cette lettre ne lui parviendra jamais. Ce sera donc une lettre performative au sens le plus fort, puisqu'elle mènera à la mort son destinataire. On est alors loin

des lettres de rupture qui ont pour objet de dire son amour sous une forme déguisée ou de tester son destinataire. Car il y a deux types de lettres de rupture: celles qui seront suivies d'autres lettres, pour des ruptures qui ne se feront jamais vraiment et celles qui ont un effet définitif, bien au-delà ici du but que le destinataire de la lettre de rupture s'était fixé.

## 4 Conclusion

Ainsi, si l'on peut dire que l'ensemble des lettres des *Liaisons*, y compris les lettres de rupture, disent davantage l'amour que son contraire, il n'en reste pas moins, comme l'exprime brillamment Pierre Bayard dans *Le paradoxe du menteur* (1993: 17), qu'il s'agit aussi ici pour les personnages de vivre une dangereuse aventure du langage dans laquelle l'identité est déstabilisée par la variation des points de vue sur une situation ou une personne mais aussi par «la manière dont un sujet s'inscrit dans la langue, s'y transforme, s'y contredit, s'y égare».

## Bibliographie

- Bayard, Pierre (1993). *Le paradoxe du menteur*. Paris: Minuit.
- Blanc, Henri (1972). *Les liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos*. Paris: Hachette.
- Coudreuse, Anne (1999). *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Coudreuse, Anne (2001). *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Deneys-Tunney, Anne (1992). *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*. Paris: PUF.

# ***Le Plaidoyer d'un fou* de Strindberg en allemand. La traduction des points d'exclamation par Kämpf en 1893**

Alexander Künzli & Gunnel Engwall  
Université des Sciences appliquées de Zurich / Université de Stockholm  
alexander.kuenzli@zhaw.ch / gunnel.engwall@fraitu.su.se

## **1 *Le Plaidoyer d'un fou* et l'usage des points d'exclamation**

Parmi les romans d'August Strindberg, *Le Plaidoyer d'un fou* est l'un des plus controversés, admiré par les uns, qui le considèrent comme un des plus grands romans d'amour, décrié par les autres, qui souhaitent le voir banni et saisi. Strindberg lui-même fut ambivalent envers ce roman autobiographique, rédigé directement en français en 1887–1888. Tout en affirmant qu'il ne le publierait jamais, il commença des négociations avec des éditeurs. C'est en partie à cause de son ambivalence que le roman n'est paru que cinq ans après sa genèse, et alors non dans sa langue d'origine, mais en allemand sous le titre de *Die Beichte eines Thoren* (1893). Ce n'est que deux ans plus tard qu'il a été publié en français, dans une édition revue par Georges Loiseau. Il n'est jamais paru dans une traduction suédoise autorisée par Strindberg.

Le mariage de Strindberg avec sa première femme Siri von Essen sert de toile de fond au *Plaidoyer d'un fou*. Dans la «Préface» de la première édition française de 1895, signée «l'Auteur 1887», nous lisons: «C'est un livre atroce. Je l'admets sans objection, car, de l'avoir écrit, j'ai un regret cuisant. / Ce qui l'a fait naître, ce livre? / La juste nécessité de laver mon cadavre avant qu'il soit enfermé pour jamais dans la bière». Et dans la même édition, le roman se termine par cette phrase: «L'histoire est terminée maintenant, mon Adorée. Je me suis vengé; nous sommes quittes...».

À partir de ces citations, chacun peut appréhender le ton agité de ce ro-

man. Bons nombres de traits contribuent à créer ce ton, entre autres, l'action, le vocabulaire, les paragraphes de longueur variée, les échanges de répliques et les signes de ponctuation. En effet, en lisant *Le Plaidoyer d'un fou*, le lecteur est frappé par l'usage fréquent et inattendu que Strindberg fait des points d'exclamation. S'agit-il d'un usage habituel dans un texte de roman de Strindberg, ou d'un usage plus fréquent dans ce texte que dans les autres?

Constatons d'abord que le manuscrit, selon la version publiée dans l'édition nationale de l'Œuvre Complète de Strindberg, contient en tout 1103 points d'exclamation ou 4,4 en moyenne par page. Dans *Inferno* et *Légendes*, également rédigés en français, nous trouvons 382 et 381 points d'exclamation respectivement. Ceci fait 2,5/page dans *Inferno*, et 3,3/page dans *Légendes*. Nous pouvons donc remarquer que chacun de ces trois romans autobiographiques écrits en français contient un nombre important de points d'exclamation, mais que Strindberg en use davantage dans *Le Plaidoyer d'un fou* que dans les deux autres.

Dans le présent article, nous proposons de montrer comment Strindberg emploie les points d'exclamation dans les échanges de répliques et d'examiner comment le traducteur, Wilhelm Kämpf, les a transposés dans sa traduction allemande. Notre hypothèse est que l'usage y est particulièrement expressif voire décisif pour le style de Strindberg et, qu'en conséquence, la façon dont ils apparaissent dans la traduction est très importante pour le style et la qualité de la traduction.

Avant de commencer notre analyse, il est nécessaire de préciser quel a été le texte de départ de Kämpf. Après avoir perdu un manuscrit, Strindberg s'est attaché à faire des copies de ses œuvres. Pour ce qui est du *Plaidoyer d'un fou*, il s'est servi d'un livre de copie, autrement dit, il a employé la même méthode que celle utilisée pour plusieurs de ses ouvrages de la même période, comme par exemple *Les Gens de Hemsoe*. Cela veut dire que Strindberg a produit la copie quasi simultanément avec le manuscrit. Ainsi, selon cette technique, après avoir achevé une feuille manuscrite, l'écrivain la place aussitôt sous une feuille vierge du livre de copie et la met sous presse. De cette manière, le texte manuscrit est calqué sur une feuille du livre de copie.

Tout porte à croire que Kämpf a utilisé la copie du manuscrit pour sa traduction et non l'original, ce qui pourrait avoir posé certains problèmes de lecture au traducteur. Même si la copie est identique au manuscrit au mo-



ment de l'écriture, cela n'exclut toutefois pas la possibilité que le manuscrit ait été modifié après coup. De plus, une copie provenant d'un livre de copie n'a pas la même netteté que l'original. Malheureusement, nous ne pouvons contrôler le texte de la copie, car nous en avons perdu la trace à peu près à la date de la publication du roman en allemand et elle n'a pas été retrouvée à ce jour. En interprétant les résultats, il faut donc être conscient du fait qu'il peut y avoir quelques cas ambigus. Pour évaluer ces cas, nous nous sommes référés au manuscrit original qui, lui, a été retrouvé en 1973 après plus de quatre-vingts ans de disparition. Ajoutons que le texte de départ de la première édition française a certainement été le manuscrit original. Les liens entre le manuscrit, la copie et les deux premières éditions autorisées sont illustrés dans la Figure 1.

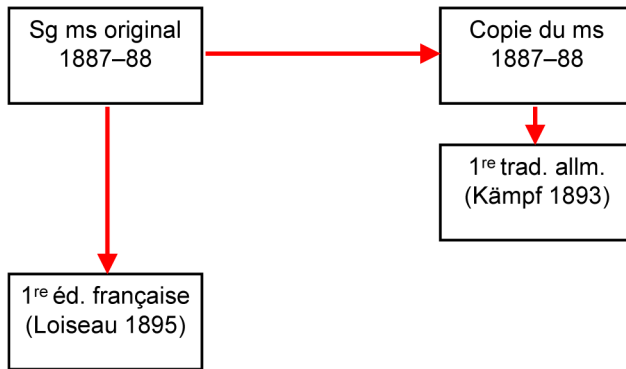


Figure 1. Rapports entre les versions

## 2 Analyse quantitative des points d'exclamation en français et en allemand

Les points d'exclamation ont, nous l'avons dit, une valeur sémantique spécifique dans *Le Plaidoyer d'un fou*. Ils reflètent les crises d'âme, l'intensité affective ressentie par Strindberg lors de la rédaction de ce roman autobiographique. Ainsi, M. Riegel *et al.* (1999: 387) font remarquer que l'exclamation manifeste une modalité subjective et exprime l'attitude affective du locuteur

à l'égard de l'état de choses évoquées par l'énoncé. Il est vrai que l'usage que fait Strindberg des points d'exclamation peut parfois paraître surprenant. C'est pourtant la déviation par rapport à la norme langagière – pour des raisons esthétiques ou idéologiques – qui caractérise les textes littéraires (W. Koller 2004: 122s.). Toutefois, force est de constater qu'il existe une longue tradition de nivellement dans la traduction de textes d'auteur (F. Wuilmart 2007). M. Schreiber (2003: 295) va jusqu'à classer le nivellement, c'est-à-dire l'effet normalisateur, l'action d'aplatir un texte, parmi les erreurs de traduction; du moins dans le cas où le traducteur n'a pas su reconnaître le relief complexe et individuel du texte original.

Portons donc maintenant notre attention sur l'un des aspects où le français de Strindberg s'écarte de la norme en bouleversant la syntaxe ou en conférant au texte un ton particulier: les points d'exclamation. Le tableau suivant donne les chiffres relatifs au nombre de points d'exclamation dans l'original français et la traduction allemande, suivi de celui concernant les échanges de répliques entre Axel et Maria, les protagonistes du roman.

**Tableau 1. Nombre de points d'exclamation**

Nombre de points d'exclamation...	
... dans le texte de départ...	1103
... avec correspondance dans le texte d'arrivée	649 (59%)
... dans le texte d'arrivée...	733
... sans correspondance dans le texte de départ	84
Nombre de points d'exclamation dans les dialogues...	
... dans le texte de départ...	359
... avec correspondance dans le texte d'arrivée	223 (62%)
... dans le texte d'arrivée...	244
... sans correspondance dans le texte de départ	21

Précisons d'emblée que les calculs ont été effectués sur la base d'un calcul manuel. Le tableau fait apparaître un grand nombre de suppressions de points d'exclamation en allemand, à la fois dans le texte entier et dans les échanges de répliques entre les protagonistes. Les chiffres en question se si-

tuent à peu près au même niveau et révèlent une réduction des points d'exclamation d'environ 40%. On peut donc émettre l'hypothèse que l'effet produit sur le lecteur n'est pas le même pour le public francophone et germanophone, puisque ce dernier a devant lui un texte plus sobre, nettoyé à bien des égards de l'intensité affective transparaissant dans l'original français.

Les chiffres révèlent une deuxième tendance intéressante: celle d'une compensation au moins partielle de la perte de la charge émotive, dans la traduction allemande, par l'ajout de points d'exclamation dans des passages où il n'y en a pas en français. La plupart de ces compensations apparaissent toutefois à des endroits où l'insertion d'un point d'exclamation ne paraît guère surprenante d'un point de vue linguistico-stylistique ou sémantique. Pour ne donner qu'un exemple: Strindberg utilise les points d'exclamation avec des verbes comme *dire*, voire *murmurer* – l'usage combiné d'un point d'exclamation avec *murmurer* pouvant presque paraître paradoxal – alors que les compensations dans la traduction allemande concernent majoritairement des passages où d'autres indices syntaxiques ou sémantiques expriment déjà la forte tonalité émotionnelle. S'il faut reconnaître à Wilhelm Kämpf l'effort de compenser la perte de la charge affective du langage strindbergien ici et là, on peut émettre l'hypothèse que ces compensations ont l'effet contraire: celui de renforcer l'action niveleuse par la confection d'un texte «bien écrit» plutôt que linguistiquement novateur.

### 3 Illustration de l'effet de la suppression des points d'exclamation

Dans ce qui suit, nous illustrerons quelques différences entre l'original français et la traduction allemande pour ce qui est du traitement des points d'exclamation. Les exemples mettent de plus en évidence les deux volets de cette «investigation scientifique» que constitue *Le Plaidoyer d'un fou* pour Strindberg: celle de la prétendue débauche de Maria d'un côté, celle de la santé mentale d'Axel de l'autre.

## Exemple 1<sup>1</sup>

Contexte: Axel est souffrant. Il accuse Maria de souhaiter sa mort et de négliger sa famille. Il lui annonce sa décision de s'installer avec la famille à l'étranger.

*Original français*<sup>2</sup> (p. 467s.):

Tout en me reposant, mon cerveau se rattrappe, et dégagé du travail je prépare une évasion de la forteresse gardée par la mégère et mes amis, ses dupes. Recourant à une ruse de guerre, je transmets une lettre au médecin de titre, lui avouant mes appréhensions de la folie en perspective, et proposant un voyage à l'étranger comme remède. La réponse va ratifier ma proposition et je me hâte à communiquer à Maria, cet arrêt sans appel.

– Le médecin l'a ordonné!

C'était son terme à elle lorsqu'elle prescrivit au médecin ce qu'il lui plaisait. Elle reçut la nouvelle en pâlisant.

– Je ne veux pas quitter mon pays!

– Ton pays! C'est la Finlande, et je ne comprends pas au juste ce que tu ailles regretter en Suède, où il n'y a un parent, ni un ami, ni un théâtre.

– Je ne veux pas!

– Et pourquoi!

Après une hésitation elle dit:

– C'est que tu me fais peur! Je ne veux pas rester seul avec toi.

– Un agneau que tu conduis en laisse te fais peur! Est-ce la vérité?

– Tu es un misérable, et je ne veux pas rester à tes côtés sans protection!

*Traduction allemande*<sup>3</sup> (p. 282):

Da ich mich ausruhte, erholte sich mein Kopf; und da ich von der Arbeit befreit war, bereitete ich einen Ausfall aus der Festung, die von der Megäre und den von ihr übertölpelten Freunden bewacht wird. Ich gebrauche eine Kriegslist und übergebe dem Arzt einen Brief, worin ich meine Befürchtung, daß mir in Zukunft der Irrsinn drohe, ausspreche und als Heilmittel eine

<sup>1</sup> Les points d'exclamation en français et leurs correspondances en allemand sont marqués en gras et soulignés.

<sup>2</sup> Nous citons le texte de l'édition nationale de l'Œuvre Complète de Strindberg qui rend le texte du manuscrit sans le corriger. Les erreurs de langue sont donc celles de Strindberg.

<sup>3</sup> Nous avons renoncé à fournir les retraductions de l'allemand en français étant donné que nos analyses portent sur un phénomène facilement identifiable dans les deux langues: les points d'exclamation.

Reise ins Ausland vorschlage. Der Arzt stimmt bei, und ich beeile mich, Maria meinen unabänderlichen Entschluss mitzuteilen.

– Der Arzt hat es angeordnet,

Das war immer ihr Ausdruck, wenn sie dem Arzt vorschrieb, was ihr gefiel. Bei meiner Mitteilung erbleicht sie.

– Ich will meine Heimat nicht verlassen!

– Deine Heimat! Das ist Finnland, und ich verstehe nicht recht, was Du in Schweden vermisstest, wo Du keinen Verwandten, keinen Freund und kein Theater hast.

– Ich will nicht!

– Und warum?

Sie stockt etwas, dann sagt sie:

– Weil du mir Furcht machst, Ich will nicht mit Dir allein bleiben.

– Ein Lamm, das Du am Bande führst, macht Dir Furcht? Ist das die Wahrheit?

– Du bist ein Elender, und ich will nicht ohne Schutz an deiner Seite bleiben!

La traduction allemande suit, dans l'ensemble, fidèlement l'original français. Il y a cependant une différence nette concernant l'usage des points d'exclamation. Alors que l'extrait français en contient huit, la traduction n'en compte que la moitié. La suppression du point d'exclamation dans le segment *Le médecin l'a ordonné!* transforme la réplique d'Axel en simple constatation. Il en va de même pour la réplique de Maria dans le segment *C'est que tu me fais peur!*, alors que les exclamations d'Axel dans les segments *Et pourquoi!* et *Un agneau que tu conduis en laisse te fais peur!* sont converties en questions. C'est peut-être dans ces deux derniers segments que l'usage des points d'exclamation est le plus inattendu. Lus dans une optique restreinte (recours au mot interrogatif *pourquoi*, intonation possible), on pourrait facilement les interpréter comme interrogations plutôt qu'exclamations. Les points d'exclamation contribuent pourtant à marquer l'intensité affective d'Axel; celui-ci craint en effet que Maria ne complotte pour l'enfermer dans un établissement psychiatrique. Leur suppression conduit, en allemand, à un texte à tonalité moins émotionnelle et, linguistiquement parlant, normalisé.

## Exemple 2

Contexte: Axel a réalisé son projet de s'installer à l'étranger, en Suisse. La relation entre les conjoints va de mal en pis. Axel rend Maria coupable de

leur malheur conjugal, et lui reproche également d'être incapable de gérer les finances du ménage.

*Original français* (p. 479):

Au bout des trois mois je m'éveille surpris des frais trop élevés du ménage, et maintenant que les dépenses sont réglées, il m'est facile de calculer.

La pension à douze francs par jour me donne une somme ronde de 360 francs par mois, et j'ai versé à Maria, mille francs par mois. Donc un surplus de 600 francs par mois en faux frais.

En demandant le compte elle me répond furieuse, que le reste constitue les frais extraordinaires.

– Trois cents soixante, ordinaires, et six cents extraordinaire! Crois-tu que je sois un niais.

– Tu m'as versé mille francs, mais tu retires pour toi la plus grande partie. J'entame un calcul. Tabac (très mauvais, y compris des cigares à deux centimes): dix francs; port de lettres: dix francs. Et puis, quoi?

– Leçons (pluriel) d'écriture!

– Une heure unique: trois francs.

– Course à cheval!

– Deux heures: cinq francs.

– Des livres!

– Des livres: dix francs. Ça fait: trente-huit, mettons cent francs; restent cinq cents pour les faux frais! C'est exorbitant!

– Tu suppose que je te vole, misérable comme tu es!

Qu'y répondre! Rien! Donc, je suis un misérable, et toutes les amies en Suède sont mises au courant du développement de ma folie.

*Traduction allemande* (p. 294s.):

Nach drei Monaten bin ich von den übermäßigen Unkosten des Haushalts überrascht, und jetzt, wo die Ausgaben geregelt sind, kann ich leicht berechnen.

Die Pension zu zwölf Francs täglich macht monatlich eine runde Summe von 360 Francs, ich habe aber Maria tausend Francs monatlich ausgesetzt, also wird der Überschuss von 600 Francs monatlich auf Nebenausgaben verwendet.

Als ich Rechenschaft von ihr verlange, antwortet sie mir wütend, daß der Rest auf außergewöhnliche Ausgaben verwendet worden sei.

– Dreihundert und sechzig Francs für gewöhnliche Ausgaben und sechshundert für außergewöhnliche! Glaubst Du, daß ich ein Dummkopf bin?

- Du hast mir tausend Francs ausgesetzt, aber Du selbst verbrauchst den größten Teil.  
 Ich fange an vorzurechnen. Tabak (sehr schlechter, Zigarren zu 2 Centimes mit einbegriffen) zehn Francs; Porto für Briefe zehn Francs; und dann, was noch?
- Fechtstunden,  
 – Eine einzige Stunde: drei Francs.  
 – Reitstunden,  
 – Zwei Stunden: fünf Francs.  
 – Bücher,  
 – Bücher: Zehn Francs. Das macht achtunddreißig Francs. Nehmen wir an hundert Francs, so bleiben fünfhundert Francs für die Nebenausgaben, Das ist enorm!
- Du glaubst, daß ich Dich bestehle, Du Lump, Du!  
 Was soll ich darauf antworten? Nichts! Ich bin also ein Lump, und alle Freundinnen in Schweden werden mit dem Fortschreiten meines Wahnsinns bekannt gemacht.

L'original français contient neuf points d'exclamation, dont cinq disparaissent en allemand. Quatre suppressions concernent le dialogue entre Maria et Axel. Le ton entre les époux dans la traduction allemande s'en trouve affecté: il perd par endroits la qualité d'un duel verbal entre conjoints ennemis. On peut surtout se demander si le lecteur germanophone peut encore capter la voix de l'original pour ce qui est de la personnalité de Maria. Alors que celle-ci apparaît dans le texte français comme une femme têtue, voire insolente, elle se montre de manière nettement plus contrôlée en allemand. En effet, la plupart de ses exclamations sont transformées en constatations. Ses énoncés perdent ainsi leur coloration subjective. Rappelons cependant que l'un des objectifs poursuivis par Strindberg avec *Le Plaidoyer d'un fou* fut de blâmer Siri von Essen de l'échec de leur mariage. Le nivellement effectué par le traducteur allemand pourrait dès lors se révéler contraire à l'intention de Strindberg.

La dernière suppression concerne le point d'exclamation dans *Qu'y répondre!* Il s'agit en premier lieu d'un nivellement d'ordre linguistico-stylistique. D'un point de vue syntaxique, l'ajout d'un point d'interrogation ne semble guère choquant, bien au contraire.

### Exemple 3

Contexte: Au cours de leur odyssée à travers l'Europe, la famille s'installe près de Paris. Axel qualifie les dix mois qu'ils y passent comme étant les pires de sa vie. Il accuse Maria, qui a invité deux amies à s'installer dans la maison conjugale, d'adultère et de débauche.

*Original français* (p. 492):

Un soir entre drap et coussins, Maria, relâchée par mes étreintes me demande si je ne suis pas épris de M<sup>lle</sup> Z.

– Point du tout ! Cette soularde sauvagine! Y penses-tu!

– Et moi j'en suis folle! N'est-ce pas que c'est étrange! Au point que j'aie peur de rester seule avec elle.

– Que la veux-tu donc!

– Je ne sais pas. La baiser! Elle est tout à fait charmante, et l'autre soir, nous nous sommes déshabillées tout nues, toutes les trois. Quel corps délicieux.

– Séduis-la donc! fis-je.

– Le veux-tu?

– Qu'est-ce que cela me fait? Je suis curieux de savoir!

*Traduction allemande* (p. 313):

Eines Abends fragt mich Maria im Bett, von meinen Umarmungen ermattet, ob ich denn nicht Fräulein Z. liebebe.

– Durchaus nicht! Dieses betrunkene Weib! Hältst Du das für möglich?

– Und ich bin ganz vernarrt in sie! Ist das nicht sonderbar? Ich fürchte mich sogar, mit ihr allein zu sein.

– Was willst Du denn von ihr?

– Ich weiß nicht! Sie küssen! Sie ist wirklich reizend...

La comparaison entre l'original français et la traduction allemande révèle plusieurs tendances intéressantes. D'abord, par rapport aux points d'exclamation, force est de constater une nouvelle fois une nette tendance au nivellement. Ainsi, seuls quatre des neufs points d'exclamation de l'original français ont été transposés. Le phénomène de nivellement linguistico-stylistique est de nouveau observable: deux exclamations pouvant être lues dans une optique restreinte comme interrogations ont été rendues de la sorte. Tout donne donc à penser que le traducteur allemand a une nouvelle fois sacrifié le style individuel de Strindberg.

Ensuite, nous trouvons soit un exemple de difficulté d'interprétation du



manuscrit de Strindberg soit un exemple de compensation. Nous nous expliquons: la phrase *Je ne sais pas* a été insérée par Strindberg par la suite, au-dessus de la ligne. Par conséquent, elle est plus difficile à lire que le reste du texte. Il se peut donc que Kämpf ait interprété le signe marquant la fin de la phrase comme un point d'exclamation. Toutefois, il est également possible qu'il ait souhaité compenser la transformation précédente de deux points d'exclamation en points d'interrogation. L'apparition d'un point d'exclamation dans le segment *Ich weiß nicht!* est sûrement moins inattendue que celle dans les segments *N'est-ce pas que c'est étrange!* ou *Que la veux-tu donc!* En effet, on peut faire valoir que ces derniers sont syntaxiquement marqués comme interrogations (mots interrogatifs, inversion du sujet).

Puis, on peut émettre l'hypothèse que le point d'exclamation dans *Ich weiß nicht!* apparaît au service du procédé de purification: alors que dans l'original français, Maria raconte à Axel ses expériences érotiques, le traducteur allemand procède à une intervention radicale, en omettant tout simplement la deuxième moitié du paragraphe et la remplaçant par des points de suspension. Peut-être le point d'exclamation dans ce segment constitue-t-il une forme extrême de résumé, en l'occurrence de l'émotion ou de l'excitation ressentie par Maria lors du compte-rendu de ses expériences, explicitement décrites dans l'original français.

Il est utile de rappeler ici la distinction entre *procédé* et *méthode* de traduction d'un côté, et entre *traduction* et *adaptation* de l'autre. Selon M. Schreiber (1993: 54), la méthode de traduction désigne la stratégie générale de traduction. Elle dépend du genre et de la fonction du texte à traduire ainsi que du contexte historique. Aussi est-elle suivie plus ou moins systématiquement à l'intérieur d'un texte (par ex. traduction littérale vs. traduction libre). Les procédés de traduction, en revanche, dépendent du couple de langue et concernent des segments plus restreints. En ce qui concerne la distinction entre traduction et adaptation, M. Schreiber (1993: 125s.) postule que les traductions sont basées sur une seule exigence de variance, celle du changement de langue (langue de départ vs. langue d'arrivée). Les adaptations, en revanche, reposent sur une seule exigence d'invariance, celle de la restitution d'au moins une caractéristique du texte de départ, alors que tous les autres facteurs impliqués dans la transformation du texte de départ sont susceptibles de changer.

Les suppressions et les ajouts d'éléments dans la traduction allemande du *Plaidoyer d'un fou* sont des procédés typiques d'adaptation. Tout donne à penser que Wilhelm Kämpf a souhaité corriger ce qui, à ses yeux, étaient des erreurs ou des écarts par rapport à la norme langagière. À bien des égards, il sacrifie le caractère novateur du langage strindbergien à sa propre conception de la langue. Ces interventions peuvent donc être interprétées comme une volonté d'améliorer le texte. La suppression de segments entiers (voir exemple 3), avec pour effet un texte allemand nettoyé d'éléments considérés comme choquants, relève, quant à elle, d'une purification. L'ensemble de ces procédés (suppressions, ajouts, améliorations, purifications) relève pleinement de la méthode d'adaptation *augmentative*. Selon M. Schreiber (1993), cette dernière vise à dépasser le texte source, alors que l'adaptation *diminutive* consisterait à rendre le texte d'arrivée plus grossier.

Est-ce à dire que la première version allemande du *Plaidoyer d'un fou* outrepassait systématiquement la frontière entre traduction et adaptation? Nous ne le pensons pas. En effet, les autres exemples discutés montrent que le procédé standard de Wilhelm Kämpf est l'emprunt sémantique, procédé typique de la traduction. Autrement dit, le texte allemand reprend généralement les mêmes caractéristiques de fond que l'original français.

#### 4 Influences de la première traduction allemande sur d'autres versions

La traduction de Kämpf a été le texte de départ pour plusieurs autres versions du *Plaidoyer d'un fou*. Ainsi, *Die Beichte eines Thoren* doit être le texte de départ pour la première traduction suédoise *En dâres bikt*, sans que cela soit clairement signalé. Cette traduction pirate a paru en feuilleton dans le journal hebdomadaire suédois *Budkaflen* du 25 juin 1893 au 29 avril 1894. Dès que Strindberg a pris connaissance de la publication, il a fortement protesté. Dans une lettre adressée à *Budkaflen*, il accuse le journal de s'être approprié ce roman, qui, souligne-t-il, ne devait jamais paraître en suédois. Il continue en annonçant qu'il a déjà pris des mesures pour que la publication soit empêchée. Il a la certitude que cela est possible, car le livre est écrit en français et la Suède a une convention avec la France. Mais *Budkaflen* lui répond qu'il

ne s'agit aucunement d'une traduction d'un manuscrit français, mais d'une traduction d'un texte en allemand et que la Suède n'a pas de convention avec l'Allemagne. Ce journal remercie en même temps Strindberg de la publicité efficace dont la publication a bénéficié, grâce à ses protestations; et il continue à publier la traduction. (Voir la lettre de Strindberg du 5 juillet 1893 et *Budkaflen*, le 23 juillet 1893.)

La première édition française de 1895 est la version parue sous le titre du *Plaidoyer d'un fou*. On l'a vu, c'est une version revue par Georges Loiseau à partir du manuscrit original. Loiseau, qui connaissait l'allemand, a probablement utilisé aussi la traduction de Kämpf. Certains choix de vocabulaire et quelques tournures de phrase nous le font supposer (voir G. Engwall 1980: 45–49).

Dans le cas de la deuxième traduction suédoise *Ett äktenskap*, pirate comme la première, publiée par la maison d'édition P. E. Nilsson, le rôle de la traduction de Kämpf comme texte de départ est signalé par l'éditeur. Accusé de publier une copie de *En dâres bikt*, celui-ci se défend en déclarant qu'il s'agit d'une nouvelle traduction de *Die Beichte eines Thoren*. Une première comparaison soutient l'assertion de Nilsson. *Ett äktenskap* n'est pas une copie de *En dâres bikt*. Mais en même temps, nous constatons qu'il y a des vocables et tournures qui sont identiques dans les deux traductions suédoises. On y trouve également des influences probables de la première édition française, c'est-à-dire la version revue par Georges Loiseau (cf. G. Engwall 1983: 176–179).

Lors de la publication des premiers fascicules, *Ett äktenskap* est présenté comme sans doute le meilleur roman et même le plus sensationnel, écrit par le premier des écrivains suédois alors vivants. Ces superlatifs, et encore d'autres, ne firent pourtant pas fléchir Strindberg, qui protesta vivement cette fois-ci encore. Dans sa protestation, publiée dans le journal suédois *Svenska Dagbladet* (le 14 juillet 1903), il accusa l'éditeur de fraude et affirma que cela sera bientôt dévoilé par le tribunal chargé de l'affaire. Cette fois-ci, Strindberg réussit à faire arrêter la publication. Des trente fascicules prévus, seuls les trois premiers, richement illustrés, ont pu être distribués aux abonnés; les fascicules 4 et 5 avaient été imprimés, mais saisis avant la distribution.

La deuxième traduction allemande du *Plaidoyer d'un fou* est parue en

1910. Elle a été effectuée par Emil Schering, qui s'est beaucoup consacré aux œuvres de Strindberg et à leurs traductions en allemand. Schering, qui a employé la version de Loiseau comme texte de départ, formula de graves critiques contre la traduction de Kämpf. Mais nous nous demandons si cette traduction-ci n'a pas tout de même joué un certain rôle pour la sienne. C'est ce que nous nous proposons d'analyser par la suite, lorsque nous continuerons nos recherches en étudiant d'autres aspects qui contribuent aux effets stylistiques du texte de Strindberg et des versions revues et traduites.

## Bibliographie

### Textes examinés

- Le Plaidoyer d'un fou*, texte établi du manuscrit original de August Strindberg par Gunnell Engwall, publié dans *August Strindbergs Samlade Verk [SV] 25* (1999), p. 263–517. Stockholm: Norstedts.
- Die Beichte eines Thoren*. 1893. Traduction allemande par Wilhelm Kämpf. Berlin: Verlag des Bibliographischen Bureaus.

### Ouvrages cités

- Engwall, Gunnell (1980). «*Le Plaidoyer d'un fou*: Un plaidoyer de Strindberg ou de Loiseau?», *Stockholm Studies in Modern Philology*, New Series 6, 29–54.
- Engwall, Gunnell (1983). «*En dâres försvarstal* i *Samlade skrifter*. En studie kring John Landquists översättning av August Strindbergs *Le Plaidoyer d'un fou*», in: *Från språk till språk*, éds. Gunnell Engwall et Regina af Geijerstam. Lund: Studentlitteratur, 168–196.
- Koller, Werner (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer.
- Riegel, Martin *et al.* (1999). *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF.
- Schreiber, Michael (1993). *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.

- Strindberg, August (1893–94). *En dåres bikt*. Traduction suédoise anonyme [Birger Schöldström?], publiée en feuilleton dans *Budkaflen* du 25 juin 1893 au 29 avril 1894.
- Strindberg, August (1903). *Ett äktenskap*. Traduction suédoise illustrée, anonyme [traduction par Alexander Åkerberg? et illustrée par Wilhelm Gernandt?], publiée en fascicules. Stockholm: P.E. Nilsson Bokförlagsaktiebolag [Des 30 fascicules, 5 uniquement ont été imprimés et 3 distribués aux abonnés, avant l'arrêt de la publication].
- Strindberg, August (1910). *Die Beichte eines Thoren*. Traduction allemande de Emil Schering. August Strindbergs Werke IV: 3. München & Leipzig: Georg Müller.
- Strindberg, August (1948-2001). *August Strindbergs brev [Correspondance générale d'August Strindberg = CG]*. Vol. 1–15 (1858–1907): Eklund, Torsten (éd.), vol 16–22 (1907–1912 + compléments): Meidal, Björn (éd.). Stockholm: Albert Bonnier. [CG 1, 2 ...]
- Strindberg, August (1994). *Inferno*. Traduction suédoise de Eugène Fahlstedt, revue; texte français établi par l'éditeur. Gavel Adams A.-Ch. (éd.). August Strindbergs Samlade Verk [SV] 37. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, August (1999). *En dåres försvarstal*. Traduction suédoise de Hans Levander; texte français établi par Gunnel Engwall. Rossholm, G. (éd.). August Strindbergs Samlade Verk [SV] 25. Stockholm: Norstedts.
- Strindberg, August (2001). *Legender*. Traduction suédoise de Eugène Fahlstedt, revue; texte français établi par l'éditeur. Gavel Adams A.-Ch. (éd.). August Strindbergs Samlade Verk [SV] 37. Stockholm: Norstedts.
- Wuilmart, Françoise (2007). «Le péché de 'nivellement' dans la traduction littéraire», *Meta* 52/3, 391–400.

# La rencontre Vargas et Baudoin.

## Le roman graphique *Les quatre fleuves*

Sonia Lagerwall  
Université de Göteborg  
sonia.lagerwall@rom.gu.se

### 1 Introduction

Avec plus d'une dizaine d'ouvrages à son actif, Fred Vargas s'est depuis quelques années imposée comme «la star» du roman policier en France. Dans l'univers du noir contemporain, où des écrivains dans la lignée de Jean-Patrick Manchette s'engagent volontiers dans une écriture réaliste à tendance ouvertement politique et sociale, les «rom'pols» de Vargas sont réputés atypiques<sup>1</sup>. Au lieu d'opter pour un réalisme brut, elle sème des éléments de fantastique et d'irrationnel à travers le récit et puise dans un imaginaire de croyances populaires sur la peste, le loup, le diable, la magie noire pour la construction de ses intrigues. Aussi dit-elle écrire des romans qui «perpétuent la tradition des contes et des légendes [...] des livres fondés sur l'inconscient collectif: des histoires dont nous avons besoin pour vivre»<sup>2</sup>. Elle explique son écart par rapport à une école réaliste ainsi:

Si l'art est une nécessité vitale, c'est que l'homme ne peut se satisfaire de sa vie réelle. Tout le problème est donc de ne pas s'en tenir au réalisme, mais de rester dans une représentation de la réalité qui soit réinjectable dans la vie. Il s'agit de décaler, d'exacerber la vie et les rapports humains. L'idée, aujourd'hui courante, que le roman policier serait en charge de la réalité et de la critique sociale me paraît un contresens. Le simple témoignage conduit droit

---

<sup>1</sup> Le «néo-polar» compte parmi ses représentants des auteurs comme Didier Daeninckx, Frédéric Fajardie et Jean-Bernard Pouy. Vargas se plaît à appeler ses romans policiers des «rom'pols».

<sup>2</sup> Fred Vargas dans «L'écrivain Fred Vargas. L'entretien.», dans *Télérama* n°3030, 6 février 2008, p. 18.

à la sortie de route littéraire. Tout comme le discours politique<sup>3</sup>.

La fonction primordiale de l'œuvre d'art n'est ni sociale ni politique, ni même esthétique, mais tout d'abord existentielle: «Si l'homme a créé l'art [...] c'est pour vivre. Pas seulement pour créer de la beauté»<sup>4</sup>. Vargas compare l'effet recherché dans l'œuvre noire à une catharsis:

Les romans policiers ne sont pas des romans du bien et du mal, de l'ordre et du désordre, mais des romans de la mort. Après une série de fausses pistes, le héros va triompher. Nous sommes dans un processus de catharsis pour dénouer l'angoisse de la mort. C'est à cela que servent les contes et les romans policiers<sup>5</sup>.

Lorsqu'elle ne signe pas des succès de librairie de son nom de plume Fred Vargas, Frédérique Audoin-Rouzeau passe pour une historienne et médiéviste consacrée, chercheur au CNRS et spécialisée dans l'archéozoologie, une branche de l'archéologie correspondant à «la science de l'histoire des animaux en particulier dans leur relation avec les humains»<sup>6</sup>. A regarder les titres savants publiés par Audoin-Rouzeau, l'on dirait qu'il existe des passerelles entre l'imaginaire Vargas et le métier qu'exerce la romancière dans le civil. En 2001, le rom'pol *Pars vite et reviens tard* consacre Vargas auprès du grand public avec l'histoire d'une épidémie de peste qui éclate dans le Paris de nos jours, infestant les esprits d'une peur aussi anachronique que tenace<sup>7</sup>. Deux ans plus tard, l'archéozoologue Audoin-Rouzeau sera l'auteur d'un livre très sérieux sur les pandémies de la peste depuis l'Antiquité à l'époque moderne, fléau associé au rat dans les croyances populaires: *Les Chemins de la peste. Le rat, la puce et l'homme*<sup>8</sup>.

Si Vargas estime que le discours politique n'a pas sa place dans l'œuvre de fiction, elle ne s'interdit pas pour autant des gestes de citoyenne engagée

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Frédérique Audoin-Rouzeau invitée dans l'émission de Jean-Noël Jeanneney, *Concordance des temps* sur France Culture, le 24 mai 2008.

<sup>7</sup> Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, (Paris: Éditions Viviane Hamy, 2001).

<sup>8</sup> Frédérique Audoin-Rouzeau, *Les chemins de la peste: le rat, la puce et l'homme* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003).

en ville. «Dans ma famille on était politisé dès l'âge de 10 ans» affirme-t-elle<sup>9</sup>. L'on connaît sa défense de Cesare Battisti, auteur de polar et ancien activiste révolutionnaire italien venu chercher l'asile politique en France en 1990 et dont la soudaine menace d'extradition en 2004 avait frappé Vargas comme une erreur judiciaire grave et indigne. Le zèle de son combat la portera jusqu'à la direction d'un livre collectif publié chez son éditeur Viviane Hamy, *La vérité sur Cesare Battisti* (2004). Le refus d'une politisation du roman policier ne saurait cacher un regard social percutant chez la romancière: le noir de Vargas est peuplé d'êtres marginaux, d'individualités singulières, de personnalités maniaques, personnages qu'elle traite toujours avec une même empathie, fascinée et attendrie devant l'homme et ses démons. Lorsque dans une interview on l'interroge sur la récurrence de manies chez certains de ses personnages, Vargas répond:

La «manie» me permet de dire que nul ne ressemble à un autre [...et aussi] que personne ne peut être normé et cadré, que chacun d'entre nous échappe d'une manière ou d'une autre à la règle»<sup>10</sup>.

## 2 Le commissaire Adamsberg

Très discrète sur sa personne, la romancière aime à s'entourer d'un cercle familial et d'amis fidèles dont certains lui auraient également inspiré l'élaboration de personnages fictifs de son univers romanesque. Dans les parages, d'aucuns auraient vu passer le dessinateur Edmond Baudoin, un ami depuis vingt ans. Baudoin compte pour une référence incontournable de la BD alternative en France, ayant signé depuis le début des années quatre-vingt une quarantaine d'albums en tant que scénariste et dessinateur<sup>11</sup>. Ce vieil ami passe pour l'homme qui aurait servi de modèle au commissaire Jean-Baptiste Adamsberg, le policier fétiche de l'univers Vargas, homme nonchalant, intuitif et d'une lenteur enviable. C'est Adamsberg le commissaire qui mène l'enquête dans *Les quatre fleuves*, l'œuvre de circonstance publiée en 2000 et

<sup>9</sup> *Télérama* 2008, p. 18.

<sup>10</sup> Interview avec Laurence Sudret dans Fred Vargas, *L'Homme aux cercles bleus* (Paris: Magnard, la collection «Classiques & Contemporains», 2006), p. 253.

<sup>11</sup> Site officiel d'Edmond Baudoin: <http://w3.uqah.quebec.ca/ baudoin/>



sur laquelle je voudrais ici me pencher afin d'interroger de plus près quelques aspects du rapport texte/image qui y règne. Il s'agit d'un roman graphique, un travail de collaboration exceptionnelle entre la scénariste Vargas, et le dessinateur Baudoin. L'ouvrage fut publié pour fêter les dix ans de la petite maison Viviane Hamy, la structure indépendante qui avait osé miser sur Vargas à une époque où les grands éditeurs refusaient encore ses manuscrits et à laquelle la romancière reste fidèle. Même si l'univers de la bande dessinée n'est en rien étranger à Fred Vargas – qui dans sa jeunesse s'était elle-même essayée au médium – la romancière tient à souligner le caractère exceptionnel de l'ouvrage et précise qu'il n'aura pas de suite dans son parcours d'écrivain<sup>12</sup>. Ce n'est pas par manque de succès toutefois: la réussite de ce très beau projet qu'est *Les quatre fleuves* fut confirmée, entre autres, par le prix du meilleur scénario au festival de la bande dessinée à Angoulême en 2001.

### 3 Un dessinateur amateur de littérature

Alors que c'est la première fois que Vargas travaille avec un artiste visuel, Baudoin a déjà côtoyé de près quelques univers d'écrivains. Ses propres albums contiennent de nombreuses références à la littérature<sup>13</sup> et sa fascination éclectique pour les univers littéraires s'est notamment traduite par des éditions illustrées de romans dans la collection Futuropolis chez Gallimard: *Le Procès-verbal* de Jean-Marie Gustave Le Clézio (1989) et *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun (1991), suivis de textes de Pier Paolo Pasolini (*Théorème* 1992) et de Jean Genet (*Le Journal du voleur* 1993). Sa dernière escale dans le monde de la littérature est l'adaptation du roman *Travesti* de l'auteur roumain Mircea Cartarescu, publiée chez l'Association en 2007.

Quand il ne revisite pas l'écriture des autres, Baudoin (né en 1942) poursuit une œuvre de dessinateur et de scénariste hautement personnelle avec un

<sup>12</sup> “Qui est vraiment Fred Vargas?”, dans *Lire* n° 354, avril 2007, p. 33. Cf. aussi l'interview avec Fred Vargas sur le site [http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier\\_mois/Polar2004/vargas.htm](http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier_mois/Polar2004/vargas.htm)

<sup>13</sup> A titre d'exemples, citons les albums *Un Flip Coca!* (Futuropolis, 1984) qui évoque *Une Vie* de Maupassant et *La Peau du Léopard* (Futuropolis, 1983) avec des références au *Voyage au bout de la nuit* de Céline et à *Robin Crusoe* de Defoe.

travail qui se nourrit d'une importante part autobiographique. Il fut l'un des premiers, souligne Thierry Groensteen, à faire de la BD autobiographique, ou autofictionnelle, en France<sup>14</sup>. Si c'est aujourd'hui un genre qui est monnaie courante dans le monde de la bande dessinée et du roman graphique – au point de dominer une certaine partie de l'édition – ce fut loin d'être le cas à la fin des années soixante-dix au moment où Baudoin publia ses premiers récits dessinés. Il fut ensuite récupéré par Etienne Robial pour les éditions Futuropolis, la légendaire maison d'édition fondée en 1974 et qui au cours de ses vingt ans d'existence joua le rôle absolument déterminant qu'on lui connaît dans le développement de la BD alternative en France, notamment à travers le lancement de jeunes dessinateurs comme Jacques Tardi, Edmond Baudoin, Enki Bilal et autres<sup>15</sup>. Baudoin fut parmi les premiers représentants de «la bande dessinée d'auteur» chez Futuropolis à une époque où une BD était censée être le produit de deux personnes distinctes, un scénariste d'une part et un dessinateur, d'autre part. Son travail s'inspire intimement du récit de sa propre vie. Son enfance à Nice; l'influence de la danse contemporaine qu'il pratique lui-même; les femmes et amours qui ont traversé sa vie; la réflexion sur le dessin, forment autant de points de repère importants dans la production de ses albums. Quand en 2000, pour *Les quatre fleuves*, il choisit de donner ses propres traits physiques au commissaire Adamsberg, on peut donc y voir, outre le clin d'œil ironique évident, la continuité d'une démarche artistique originale portée par la conviction que la recherche de soi est toujours à la base de toute création. Vargas dit n'avoir vu aucun inconvénient à ce que Baudoin se représente en Adamsberg dans . Quant à la rumeur insistante que l'ami dessinateur aurait servi de principal modèle au personnage, elle tient cependant à rectifier quelque peu le tableau:

Ce n'est pas aussi simple que cela [...]. Il y a du Edmond en Adamsberg et

<sup>14</sup> Thierry Groensteen, *Artistes de bande dessinée* (Angoulême: Éditions de l'An 2, 2003), p. 10.

<sup>15</sup> C'est dans la collection Futuropolis/Gallimard que Jacques Tardi publia ses versions illustrées de *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de son auteur fétiche Céline, des publications qui firent date. Futuropolis permit aussi de faire découvrir la face Moebius de Jean Giraud, jusque-là catalogué «dessinateur de cowboy Blueberry». Depuis la disparition des éditions Futuropolis en 1994, l'Association fait partie des jeunes maisons venues prendre le relais.

je n'ai pas vu d'inconvénient à ce qu'il lui prête ses traits [dans *Les quatre fleuves*]. Mais tout personnage est constitué de détails puisés à de multiples sources<sup>16</sup>.

Baudoin, de son côté, dans une interview avec Thierry Groensteen, remet carrément les pendules à l'heure:

Je ne suis [...] pas Adamsberg. [...] [N]ous avons besoin dans la création, pour arriver à soi, de la béquille de quelqu'un, de quelque chose, d'un «nous» plus grand que nous et que nous inventons à partir d'une «muse», d'un «autre» qui nous permet de dire *il* à la place de *je*. Adamsberg est un idéal de Fred Vargas. Dans un roman, une bande dessinée, tous les personnages sont l'auteur, même le chien de Tintin<sup>17</sup>.

C'est que l'artiste est convaincu d'une chose:

A mon avis, il n'y a qu'un sujet, soi. Alors, l'autre, le modèle, [...] c'est quelqu'un qui nous révèle. Le modèle entre dans le tableau par le passage en soi<sup>18</sup>.

Il y aurait donc autant de Vargas que de Baudoin dans le personnage d'Adamsberg, que la romancière insiste toutefois à présenter comme son opposé absolu:

Je réfléchis trop, je fais tout trop vite, je suis incapable de contemplation. Je suis un massacre de poésie. Adamsberg est un rêveur. Il me repose<sup>19</sup>.

#### 4 *Les quatre fleuves*

N'étant pas l'adaptation d'un roman policier préalablement publié, *Les quatre fleuves* n'existe pas comme récit autonome. Les rapports de travail ayant déterminé cet ouvrage sont ceux impliquant une scénariste et un dessinateur. Vargas raconte ainsi sa collaboration avec Baudoin:

<sup>16</sup> Lire 2007, p. 34.

<sup>17</sup> Groensteen 2003, p. 16.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>19</sup> *Télérama* 2008, 18.

Je ne voulais pas pour ce projet lui passer une histoire déjà écrite qu'il «illustrerait». J'ai donc écrit un texte adapté à ce que je savais de son dessin et de ses thèmes. Ainsi, je ne pouvais pas, pour Baudoin, créer une vraie énigme, un vrai «who done it?». Ce n'est pas du tout son genre. J'ai mis aussi des personnages en mouvement (rollers) en raison de sa manière de dessiner les gestes, les courses, la danse, etc. bref, une histoire où son dessin et son imaginaire puissent s'intégrer au mieux, pour qu'on ne ressente pas trop le «collage» entre récit et image. Voilà. Je lui ai envoyé le texte et il m'adressait par fax les pages les unes après les autres. Je n'ai rectifié que quelques images, pas plus<sup>20</sup>.

*Les quatre fleuves* est donc ce qu'il est convenu d'appeler un «roman graphique», un roman dessiné. Le genre relève de l'univers de la bande dessinée; on ne parlera pas ici de pages mais de planches, comme en BD. Le livre est rythmé par une alternance entre des planches à haute dominance verbale et celles qui, plus silencieuses, mettent davantage en relief la virtuosité du pinceau de Baudoin et la picturalité de son trait à l'encre. Il s'inscrit clairement dans la lignée des publications qui défient ouvertement les règles traditionnelles de la BD, cherchant à renégocier les rapports entre l'image et le texte. C'est aussi ce que constatent d'entrée de jeu Philippe Sohet et Annabelle Martin dans un article consacré à l'ouvrage publié en 2006 dans la revue *Image and narrative*<sup>21</sup>. Les auteurs n'hésitent pas à qualifier le livre de «véritable manifeste exploratoire de certains aspects de la poétique propre à la bande dessinée»<sup>22</sup>. Sohet et Martin insistent sur la désarticulation de la planche de BD classique qui est régulièrement opérée dans ce roman. Un compartimentage traditionnel de la planche selon le modèle canonique des «bandeaux, cases, compositions encadrées, textes en phylactère» est ici alterné avec de vraies innovations en matière de mise en narration où la case se met à vivre sa propre vie en dehors du bandeau et peut jouer «un rôle de ponctuation dans la narration» «en encadrant une séquence, telles des pa-

<sup>20</sup> Interview avec Fred Vargas sur le site [http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier\\_mois/Polar2004/vargas.htm](http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier_mois/Polar2004/vargas.htm)

<sup>21</sup> Philippe Sohet et Annabelle Martin, «La figure et la lettre: poétique du dialogue chez Edmond Baudoin», dans *Image and Narrative. Online Magazine of the visual narrative*, n° 14, juillet, 2006, site internet: [http://www.imageandnarrative.be/painting/philippe\\_sohet\\_annabelle\\_martin.htm](http://www.imageandnarrative.be/painting/philippe_sohet_annabelle_martin.htm)

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

renthèses d'ouverture et de clôture»<sup>23</sup>. Sohet et Martin relèvent une grande variation dans les dispositifs de présentation du dialogue que présente le texte. Deux me semblent particulièrement révélateurs du parti pris de l'ouvrage: les répliques peuvent aussi bien se trouver insérées dans une bulle, élément classique de la BD, qu'introduites par un tiret à la manière du texte dialogué en littérature. On dirait que le caractère hybride, situant *Les quatre fleuves* dans un entre-deux entre roman et bande dessinée, est parfaitement revendiqué.

Si l'analyse de Sohet et Martin porte notamment sur le traitement du dialogue, je voudrais pour ma part interroger de plus près l'importante thématisation du jeu entre les deux codes texte et image qui a lieu au sein de l'ouvrage; une thématisation qui s'opère autant au niveau de la mise en récit, qu'au niveau de l'histoire, me semble-t-il.

#### 4.1 Adamsberg et Danglard – un tandem d'images et de mots

Les fidèles de l'univers Vargas retrouveront dans *Les quatre fleuves* le tandem insolite de la brigade criminelle du 5<sup>e</sup> arrondissement à Paris: le commissaire Jean-Baptiste Adamsberg flanqué de son bras droit, l'inspecteur Adrien Danglard<sup>24</sup>. La complicité et la complémentarité des deux personnages sautent aux yeux: Adamsberg est l'intuitif, Danglard le logicien. Si rien au monde ne saurait faire sortir de ses gonds le premier, le tirer de son détachement naturel et de sa torpeur nonchalante, le second n'affronte que grâce à une grande consommation de vin blanc et de littérature les réalités de la vie. Adamsberg est peut-être un commissaire qui travaille sans méthode, mais deux choses lui sont absolument nécessaires: la marche et le dessin. L'écriture de Vargas ne précise jamais le contenu de ces dessins vite tracés, gribouillés par un commissaire debout ou assis, la feuille nonchalamment jetée sur la cuisse: c'est le geste qui importe, pas le dessin lui-même. Homme du visuel, mais aussi du sensible et du corporel à travers ce besoin de se mettre régulièrement en mouvement, Adamsberg compte sur Danglard pour le compléter et pour combler ses lacunes. Car Danglard, c'est le texte, la culture comme une

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> Les deux hommes forment un tandem depuis *L'Homme aux cercles bleus* (Paris: Hermé, 1991).

vaste bibliothèque; il est celui qui maîtrise les langues étrangères, incarne le raisonnement et l'esprit encyclopédique. Mal à l'aise dans un corps trop grand et gauche, Danglard s'est tôt réfugié dans un univers textuel: à 25 ans, il voulait être Chateaubriand ou rien<sup>25</sup>.

L'image et les mots sont donc complémentaires sur le terrain de l'enquête dès l'apparition du tandem Adamsberg-Danglard. Mais le scénario des *Quatre fleuves*, on s'en souvient, a été taillé sur mesure pour Baudoin afin de parler plus particulièrement à son imaginaire. Si l'histoire comporte tous les ingrédients d'un polar (un cadavre, l'ouverture d'une enquête, la traque du meurtrier), Vargas a également pris soin d'y introduire quelques-uns des motifs-phares du continent Baudoin: les fontaines, les paysages et les villes du sud, le monde du spectacle, le théâtre, le mal de vivre et l'amour des adolescents ...

## 4.2 L'histoire

Sur 224 planches se déploie une histoire d'une durée de treize jours qui promènera le lecteur depuis un Paris estival et sa banlieue nord jusqu'à la ville d'Orange dans le Vaucluse avec son théâtre antique. L'histoire commence un lundi 23 juin. Deux jeunes voyous, Grégoire en rollers, Vincent en moto, se donnent rendez-vous place Saint-Michel à Paris pour suivre un vieux et lui voler son sac à l'arraché. Le lendemain matin, Vincent est mort assassiné, et Grégoire, paniqué, en vadrouille avec le sac. Un meurtrier dit «le Bélier» rôde dans les parages. En charge de l'enquête, Adamsberg est alarmé par des estafilades sur la cuisse de Vincent et prend peur pour le jeune Grégoire en fuite. Car il fait vite le lien avec une série de trois autres meurtres, où chacune des victimes avait été tailladée à la serpe d'un dessin semblable évoquant un bélier. Comme souvent chez Vargas, le meurtrier est donc un traceur, quelqu'un qui sème derrière lui des traces picturales; ici encore, un signe de nature non-verbale, iconique, occupe une place privilégiée parmi les indices. Cette fois-ci les indices mèneront Adamsberg dans l'univers glauque d'un ex-policier rongé par l'idée de vengeance et amateur de magie noire... Or, ce n'est pas l'enquête relative au Bélier qui semble ici le plus intéresser Vargas et Baudoin. Le vrai sujet ou la vraie énigme des *Quatre fleuves* semble plutôt

<sup>25</sup> Vargas 2006, p. 33.

être à rechercher du côté de la famille du jeune Grégoire à Seine Saint-Denis; une petite tribu, comme les aime Fred Vargas.

### 4.3 La tribu des Braban

Le portrait des Braban esquissé ici est celui d'une famille insolite, attachante et pleine d'humanité, vue dans toute sa misère et splendeur. Si les digressions sur les personnages secondaires font souvent la signature de Vargas, elles seront ici au centre de l'intrigue. La tribu des Braban se compose essentiellement de cinq hommes: un père, ancien métallier, et ses quatre fils. Or, seul l'un des quatre serait de lui. C'est ce que lui a annoncé son épouse le jour où elle est partie avec un autre homme. Lequel des quatre? Le père n'en sait rien, et n'en veut rien savoir. Il les aime tous d'un pareil amour, que les quatre garçons lui rendent bien, d'ailleurs: c'est une famille «qui fait bloc», où chacun est solidaire avec les autres<sup>26</sup>.

Grégoire, c'est le petit dernier. Il est l'objet de souci de son père car, à dix-neuf ans, il n'a toujours pas de petite amie, est plutôt solitaire et indécis sur l'avenir. Pour l'heure il livre des pizzas; du moins c'est ce qu'il raconte à son père qui veut bien le croire. Le père consacre le plus clair de son temps à sculpter dans son jardin la réplique d'un célèbre monument qu'il construit de bout en bout de canettes de bières et de capsules. Le matériau lui est fourni par ses quatre fils qui ramassent partout où ils en trouvent, dans tous les cafés et bistrots, de vieilles capsules et de canettes. Le monument en question est une fontaine, un motif iconographique cher à Baudoin. C'est elle qui est désignée à travers le titre du roman, *Les quatre fleuves* – titre qui pointe en vérité ce qui sera au cœur du suspense dans ce polar atypique. Car c'est bien au sujet de cette fontaine que le mystère sera le plus compact. Aussi est-ce en elle que se cristalliseront et se préciseront quelques-uns des principaux thèmes du roman. L'énigme de la sculpture des Quatre Fleuves chatouille la curiosité du lecteur autant que la trame menant à la révélation du meurtrier. *Qu'est-ce que ce monument?*, se demande sans cesse le lecteur.

La mise en récit de cette énigme est savamment construite. Étant donné qu'elle nous montre en peu de mouvements comment le texte et l'image co-

<sup>26</sup> Fred Vargas et Edmond Baudoin, *Les Quatre fleuves* (Paris: Éditions Viviane Hamy, 2000), planche 107.

habitent et se relayent dans ce roman graphique, je voudrais m'y arrêter un instant. Vargas et Baudoin manient avec virtuosité la montée du suspense que permet la séquentialité d'une narration par cases, bandeaux et planches successives.

#### 4.4 La mise en récit de la fontaine

Abstraction faite du titre, la sculpture fera sa première apparition dans les planches 25–27 et son évocation sera alors exclusivement picturale. Nous sommes dans le jardin des Braban en banlieue parisienne. Le texte nous présente la scène comme une conversation entre le jeune Grégoire et son père qui se fait de la bile pour son jeunot parce qu'il ne lui connaît pas encore d'histoire d'amour. Toute l'angoisse et la bonté du père sont alors comme incarnées dans l'expressivité muette des gestes des colossales figures figées qui assistent à la scène, au centre des cases ou les bordant, sans être davantage expliquées ou évoquées au lecteur. Les angles choisis et le caractère anodin de ces figures dans un jardin fait qu'ici rien ne permet encore au lecteur d'avancer une hypothèse sur ce qu'il voit.

La deuxième évocation, quatorze planches plus loin, sera à l'opposé de la première, exclusivement *verbale*<sup>27</sup>. Les deux frères ici présents repèrent un beau spécimen de quelque chose par terre de couleur d'or qu'ils ramassent aussitôt. Une brève conversation suit où ils évoquent la fontaine du père qui leur semble être la plus belle chose qu'ils aient jamais vue. Les mots «les quatre fleuves» sont aussi prononcés, sans cependant être précisés davantage. Les indices s'accumulent, mais le mystère reste néanmoins intact.

La troisième évocation, sept planches plus tard, sera de nouveau exclusivement picturale (planches 48–57). Le retour visuel des figures sert maintenant de fond à un discours social tenu par Gratien, celui des trois frères de Grégoire qui rêve d'être acteur. Lors d'une audition pour un rôle, on lui aurait préféré un garçon blond pour la simple raison que ce dernier sortait du 'vrac des bruns aux yeux marrons' dont font partie les Braban, interchangeables et jetables comme des canettes de bières. Grégoire reste sceptique au discours de son frère et Gratien finit par reconnaître que le blond était meilleur acteur que lui. Avant la clôture de la séquence, planche 57, un deu-

<sup>27</sup> Vargas et Baudoin 2000, planche 41.



xième frère, Gauthier, aura eu le temps de se présenter à nous, tout comme le père juché sur son échafaudage aura eu le temps de réapparaître sous les regards attentifs des imposantes figures sans que la présence de ces dernières soit évoquée par un seul mot.

La question qui brûle maintenant les lèvres du lecteur sera enfin formulée par Estelle, la jeune fille qui sert d'appât au Bélier mais que l'amour de Grégoire finira par sortir de cette dominance. Ce n'est donc qu'à mi-chemin dans le livre, dans la planche 100, que texte et image s'accordent enfin pour parler d'une même voix et évoquer ensemble la fontaine que Grégoire présente maintenant à Estelle. Il lui explique qu'il s'agit de la fontaine des Quatre Fleuves faite par le Bernin à Rome en 1650. Avec ses quatre personnifications de fleuves, elle représente les quatre coins du monde. Mais comme le père Braban sculpte chaque fleuve dans une des couleurs des quatre saisons, sa fontaine n'évoque pas seulement l'espace mais également le temps et opère ainsi une fusion du spatio-temporel.

Nul besoin de souligner que l'œuvre de Vargas et Baudoin en fait ici autant dans le sens où le texte, si l'on s'en tient à la célèbre théorie de Lessing dans le *Laocoon* (1766), est un code appréhendé en premier lieu dans sa temporalité alors que l'image relève d'abord du spatial. Tout un pan de la littérature depuis l'Antiquité se nourrit de cette bataille et de cette rivalité entre les arts sœurs<sup>28</sup>. L'ekphrasis, l'emblème, le calligramme sont autant de formes littéraires qui relèvent toutes d'un même rêve partagé: faire enfin marier les deux codes qui, une fois réunis, sauraient évoquer la vie dans sa globalité.

Lorsque arrive enfin sur les lieux l'inspecteur Danglard, dont la tête est une vaste bibliothèque, les renseignements fournis par Grégoire seront davantage complétés: Ce chef-d'œuvre baroque fut bien édifié par le Bernin sur la Piazza Navona entre 1648–1651. Le pinceau de Baudoin nous trace une figure qui déborde du cadre (planche 121); la vue en contre-plongée renforce l'illusionnisme baroque et rend la figure presque terrifiante de vie.

<sup>28</sup> Cf. Lee Rensselaer W., *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe–XVIIIe siècles*; trad. et mise à jour par Maurice Brock, (Paris. Macula, 1991); Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1958); W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994)

## 5 Arts plastiques et ...littérature!

C'est aussi grâce à la culture encyclopédique de Danglard que le commissaire Adamsberg (et tout lecteur qui, comme lui, aurait besoin qu'on lui rafraîchisse un peu sa mémoire littéraire) apprendra l'origine des nombreux fragments de poésie qui truffent le récit et qui installent ainsi la littérature au cœur de l'histoire au même titre que les arts plastiques, thématiques comme on vient de le voir avec la fontaine du Bernin. Des textes-phares de Rimbaud, de Lamartine et de Racine appartiennent au répertoire de théâtre du jeune Gratien, le frère acteur que Grégoire fait répéter avant chaque audition. A force de donner la réplique à Gratien, Grégoire a fini par apprendre par cœur des poèmes comme «Le Bateau Ivre» ou «Le Lac». Ces citations de poèmes s'inscrivent dans ce récit en images où elles permettent évidemment de tisser un lien métaphorique avec la fontaine et ses flots. Mais aussi de dire toute l'ambivalence et la détresse d'un jeune homme qui vit son premier chagrin d'amour, et pour qui le moment est venu de s'éloigner d'un pas de ce qui était jusque-là son seul point de repère stable: sa tribu, ce père et ces trois autres frères avec qui jusque-là, il faisait bloc<sup>29</sup>.

Ces poèmes, Grégoire se les récite à haute voix pour s'inspirer du courage au cours de son voyage vers le Sud, provoqué par la peur d'une police dont il se méfie instinctivement. Ces mots le portent et le bercent jusqu'à Orange, la ville natale d'Estelle, la fille aimée qui lui avait parlé du théâtre antique. C'est ici que le retrouveront enfin les trois frères Braban, venus aider Adamsberg à le mettre à l'abri du Bélier qui le traque toujours.

L'élément de l'eau est donc porteur tantôt du rêve du grand départ, de l'autonomie et de la liberté, du besoin d'un chacun de jeter les amarres pour partir à la découverte de soi; et tantôt du rêve d'un confluent possible où les différences s'estompent, comme entre les membres de la fratrie Braban. Car c'est eux bien sûr, les quatre fleuves que sculpte le père. Quelqu'un fait remarquer au commissaire Adamsberg que des quatre fleuves de la fontaine du Bernin, l'un a le visage voilé. C'est le Nil, parce qu'à l'époque on ne connaissait pas sa source. Adamsberg a sa petite idée sur ce que représente ce Nil voilé dans la version du père Braban: c'est le fils biologique, le seul qui est de

<sup>29</sup> Les extraits de Racine sont tirés de *Britannicus*, tragédie de 1669 et une histoire de frères...

lui, voilé pour qu'on ne reconnaisse pas son visage et le distingue du lot des quatre. Car pourquoi le distinguer? Pourquoi lever le voile? A quoi bon? Il y a des énigmes auxquelles il ne faut pas toucher, des mystères auxquels il vaut mieux ne pas chercher la réponse, même quand on signe un polar. C'est peut-être là le savoir-faire qui fait tout le succès de Fred Vargas.

## Bibliographie

- Audoin-Rouzeau, Frédérique (2003). *Les chemins de la peste: le rat, la puce et l'homme*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Baudoin, Edmond (1983). *La Peau du Léopard*. Paris: Futuropolis.
- Baudoin, Edmond (1984). *Un Flip Coca!* Paris: Futuropolis.
- Site officiel d'Edmond Baudoin: <http://w3.uqah.quebec.ca/audoin/>
- Ben Jelloun, Tahar (1991). *Harrouda* avec des illustrations d'Edmond Baudoin. Paris: Futuropolis/Gallimard.
- Cartarescu, Mircea (2007). *Travesti* adapté et illustré par Edmond Baudoin Paris: L'Association.
- Genet, Jean (1993). *Le Journal du voleur* avec des illustrations d'Edmond Baudoin. Paris: Futuropolis/Gallimard.
- Groensteen, Thierry (2003). *Artistes de bande dessinée*. Angoulême: Éditions de l'AN 2.
- Hagstrum, Jean H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (1989). *Le Procès-verbal* avec des illustrations d'Edmond Baudoin. Paris: Futuropolis/Gallimard.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766). *Laokoon*. Berlin: C. F. Voss.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Pasolini, Pier Paolo (1992). *Théorème* avec des illustrations d'Edmond Baudoi. Paris: Futuropolis/Gallimard.
- Rensselaer W., Lee (1991). *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles*; trad. et mise à jour par Maurice Brock. Paris: Macula.

- 
- Sohet, Philippe et Annabelle Martin. «La figure et la lettre: poétique du dialogue chez Edmond Baudoin», *Image and Narrative. Online Magazine of the visual narrative*, n° 14, juillet, 2006, site internet: [http://www.imageandnarrative.be/painting/philippe\\_sohet\\_annabelle\\_martin.htm](http://www.imageandnarrative.be/painting/philippe_sohet_annabelle_martin.htm) (Accédé le 31 janvier 2009)
- Vargas, Fred (1991). *L'Homme aux cercles bleus*. Paris: Hermé.
- Vargas, Fred et Edmond Baudoin (2000). *Les quatre fleuves*. Paris: Éditions Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (2001). *Pars vite et reviens tard*. Paris: Éditions Viviane Hamy.
- Vargas, Fred (2006). *L'Homme aux cercles bleus*. Paris: Magnard, la collection «Classiques & Contemporains».
- “L'écrivain Fred Vargas. L'entretien.”, dans *Télérama* n°3030, 6 février 2008, pp. 15–18.
- “Qui est vraiment Fred Vargas?”, dans *Lire* n° 354, avril 2007, pp. 32–35. Interview avec Fred Vargas sur le site [http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier\\_mois/Polar2004/vargas.htm](http://savoirscdi.cndp.fr/archives/dossier_mois/Polar2004/vargas.htm) (Accédé le 31 janvier 2009)

## Le Moi en politique et en histoire, ou Benjamin Constant entre objectivité et subjectivité

André Leblanc  
Universite Paris-III Sorbonne Nouvelle  
aleblanc64@gmail.com

Les *Mémoires sur les Cent-Jours* de Benjamin Constant constituent une œuvre des plus étranges. Ce compte rendu de l'implication de Constant dans le second règne de Napoléon oscille tant entre le traité politique, le récit historique, voire l'autobiographie qu'il est inclassable. Constant a fait preuve d'originalité en ce qu'il n'a pas seulement porté un jugement sur les autres, mais aussi fait une évaluation de sa propre conduite dans un exposé qui se veut objectif sur un épisode trouble. Une mise en perspective de cet essai dans le cadre de l'histoire littéraire montre qu'il s'inscrit dans la tendance romantique de l'expression du moi, Constant tirant avantage de la publication de cet écrit pour se justifier de ce que d'aucuns ont vu comme une palinodie. (Rappelons que la veille du retour de Napoléon à Paris, il avait publié un article d'une virulence extrême contre l'ex-empereur alors qu'il a accepté d'être son conseiller quelques semaines plus tard.) Au-delà de l'épanchement émotionnel en vogue à cette époque, épanchement au demeurant fort retenu comme c'est toujours le cas chez cet auteur, il faut s'interroger sur le nouveau rôle que Constant attribue aux essais politiques, car il est assez manifeste qu'au vu des circonstances entourant la rédaction de cet écrit, Constant n'a pas seulement fait acte d'historien, mais aussi de manipulateur d'opinion. Après avoir rappelé les circonstances qui expliquent pourquoi Constant a en fait écrit un plaidoyer *pro domo* sous les apparences d'un essai historique qui se voulait objectif, cette contribution se propose de montrer comment, en se défendant contre les accusations qui ont été portées à son encontre, Constant a joué de sa subjectivité pour essayer de manipuler l'opinion. Pour atteindre

ce but, nous tâcherons de dégager les caractéristiques de la situation énonciative dans certains extraits clefs mettant en jeu quelques-uns des thèmes liés à la figure de l'Autre dans les *Mémoires sur les Cent-Jours*, à savoir la mauvaise conscience, la pitié, le pardon et la haine du factice.

Dans un article du *Journal des Débats* publié le 19 mars 1815, soit la veille du retour de Bonaparte à Paris, Constant a déclaré qu'il n'irait pas, «misérable transfuge, [s]e traîner d'un pouvoir à l'autre, couvrir l'infamie par le sophisme et balbutier des mots profanés pour racheter une vie honteuse» (1978, *Journal des débats*: p. 150–151), osant même justifier sa résolution en affirmant que «quand on chérit la liberté, on se fait tuer autour du trône qui protège la liberté» (*id.*, p. 150) alors que le 20 avril il sera nommé au Conseil d'État et collaborera activement à la mise en place des nouvelles institutions de l'Empire? Nombreux furent ceux qui stigmatisèrent cette palinodie tant en 1815 que longtemps après la mort de Constant. Il était au demeurant parfaitement conscient des réprimandes qu'il allait encourir en se rapprochant de Napoléon. Déjà le 4 avril, à propos de l'article qu'il avait fait paraître sous l'anonymat<sup>1</sup> et qui constituait un premier rapprochement avec l'Empereur puisqu'il tentait de décourager les puissances européennes d'attaquer la France eu égard au retournement de l'opinion qui voyait dorénavant en Bonaparte le représentant de la volonté nationale, il notait dans son journal intime: «Si on me devine, et on me devinera, l'on en dira de belles» (1957: p. 745). Une inquiétude semblable face aux réactions négatives surgit deux semaines plus tard quand, suite aux pourparlers assez difficiles avec le nouveau pouvoir, Constant a pu faire accepter son projet de constitution: «Mes conférences sont dans les gazettes. L'opinion me blâme assez, mais je fais du bien, et je veux sortir de ma position» (*id.*, p. 746). Ces notations sur le vif montrent sa crainte de voir sa réputation durablement entachée, d'où le projet d'entreprendre une chronique qui, sous couvert de vérités historiques, ferait ressortir sa bonne foi. Mais en plus de la crainte d'être calomnié point le regret d'avoir fait le mauvais choix. Devant le cours des événements, il se fit cette remarque désabusée au début du mois de mai: «Je crois que j'ai fait une sottise», avant d'ajouter: «le vin est tiré» (*id.*, p. 748). À la volonté de redorer son image se joint donc la conscience d'avoir fauté et la résolution de

<sup>1</sup> Article intitulé «Observations sur une déclaration du Congrès de Vienne» et publié dans le *Journal de Paris*. Voir *Recueil d'articles*, p. 153–156.

tirer les conséquences de ses actes.

Accusé d'avoir trahi ses principes lors du retour de Napoléon au pouvoir après sa fuite de l'île d'Elbe, Benjamin Constant a très tôt ressenti le besoin de se justifier. L'atmosphère de cabale contre lui après le départ de l'Empereur pour l'île de Sainte-Hélène était telle que même si l'ordre d'exil du 19 juillet 1815 a été révoqué par le Roi le 24 juillet, il quitta volontairement Paris pour Bruxelles puis Londres le 31 octobre pour n'en revenir qu'en septembre 1816. Dès les premiers jours de son éloignement, il notera dans son journal sa volonté de publier ce qu'il appelle son «apologie». Toutefois l'ouvrage qui sortira de ses tentatives de justification prendra la forme d'un mémoire historique ayant des buts objectifs, à savoir donner une image juste du second règne de Napoléon. Les raisons qui ont poussé Constant à changer de registre sont à trouver dans sa crainte qu'en consacrant tout un ouvrage à se disculper, il n'avoue se sentir fautif aux yeux du public.

Au vu de ces faits, il semblerait légitime de considérer les *Mémoires sur les Cent-Jours* comme un écrit autobiographique et non comme un écrit politique, car au-delà de leur portée documentaire, les *Mémoires sur les Cent-Jours* sont tout à la fois une mise en accusation de ses détracteurs et un plaidoyer *pro domo*. Tout en se servant des principes politiques et des faits historiques comme point de départ pour sa défense, Constant développe une argumentation très efficace pour contrer les attaques de ses adversaires. Si d'un côté il est accusé d'avoir trahi ses principes, de l'autre, en accusant ses détracteurs de despotisme, il les confond avec le régime impérial. De la sorte, il retourne les accusations dont il a été l'objet: en inculquant les ultras d'avoir voulu manipuler l'opinion, ce n'est plus lui qui en est redevable, mais ses ennemis qui sont convoqués au tribunal de l'Histoire.

Les accusations contre les ultra-royalistes sont bien plus nombreuses et violentes que contre l'Empereur car en plus d'avoir fait fi des trois aspirations du peuple, ils ont servi d'intermédiaires à sa tyrannie en le convainquant d'asseoir son emprise sur une prémisse fallacieuse: l'asservissement. C'est ainsi que dans une diatribe acerbe, passant du constat à l'invective, il reproche aux contre-révolutionnaires non seulement les malheurs du pays, mais surtout d'avoir conseillé à Napoléon de supprimer toutes les libertés afin de livrer les Français à la servitude:

Vous parlez de votre expérience, et l'expérience s'élève terrible contre vous et vos principes. Instituteurs malencontreux! c'est à vous que la France peut s'en prendre de ses souffrances, de ses humiliations, de ses pertes. Quand son chef ambitieux, mais perspicace, promenait ses regards sur le pays qui lui confiait son avenir, se demandant ce qu'il fallait accorder à une population fatiguée, mais généreuse, pour la gouverner en sûreté, vous lui avez dit qu'il ne devait lui rien accorder, qu'il devait tout prendre, tout envahir. Dès lors l'alliance intime a été rompue. Des succès prodigieux en ont quelque temps maintenu l'apparence ; les revers sont venus: tout s'est écroulé. À vous, à vos conseils seuls, en est la faute (*id.*, p. 68).

Tous ces griefs imputés aux ultra-royalistes dès le début de l'ouvrage donnent lieu à une mise en accusation en règle caractérisée par la dénonciation de leurs exhortations à abaisser le peuple comme de leur propre inclination à s'abaisser devant un tyran, qu'il soit monarchique ou usurpateur, sans compter leur tendance à l'inquisition lorsqu'ils inculpent tous ceux qu'ils soupçonnent avoir remis en cause leurs privilèges. Accusation ultime, l'oubli des inclinations du peuple à la liberté de la part des monarchistes de l'Ancien Régime non seulement a causé les fléaux qui ont accablé la France pendant la Révolution, mais prouve aussi que cette ligue brime les besoins de l'humanité. Constant la compare à «l'effet de ces corps étrangers qui empêchent les blessures de guérir; elle est en désaccord avec toutes les idées, en guerre avec les lois, en lutte avec les besoins; ses théories sont des anachronismes comme les conquêtes de Napoléon» (*ibid.*)

Donnant la parole à ce qu'il croit être la voix de la Nation, Constant lui fait dire dans une longue diatribe que tous les échecs des tentatives de réformer la société française depuis 1789 et même avant doivent être attribués à la faction des monarchistes extrémistes:

(...) c'est à ces classes privilégiées que nous devons les maux dont nous avons tant souffert; leurs scandales, leurs déprédations, leurs résistances ont provoqué les bouleversements dont tous les Français ont été victimes; elles ont repoussé les réformes paisibles que l'autorité désirait; elles ont lutté contre Louis XVI, renversé Turgot, Malesherbes, Necker et tous les ministres citoyens; elles ont nécessité ces convocations de notables, où on les a vues défendre leurs prétentions, en 1787, contre le roi; en 1788, contre le peuple, organisant alors les émeutes et sanctionnant de leurs éloges l'insubordination militaire; à l'Assemblée constituante, leur opposition furieuse ou leurs votes



perfides ont empêché le bien, aggravé le mal (*id.*, p. 102).

Si les obstacles que le parti réactionnaire a mis sur la voie de la Révolution sont reconnus par les historiens, en revanche Constant se hasarde à lui attribuer des manipulations en sous-main qui tout à la fois ont abouti au démantèlement de la famille royale, amené la Terreur et entraîné la condamnation des officiers républicains et impériaux qui se sont battus pour la gloire et l'indépendance de la France<sup>2</sup>. Ce dernier fait est celui qui provoque le plus l'ire de Constant. Il ne peut s'empêcher de dénoncer à l'opinion publique cette avanie dont se sont rendus coupables les contre-révolutionnaires à la fin de l'Empire.

Il est bon que l'Europe et la France apprennent à qui doivent être attribués les malheurs qui se rattachent à cette époque. Il est bon de leur dire qui, dans des temps désastreux, mérita des éloges, à qui l'on doit de la pitié, sur qui l'on peut justement verser du blâme; et s'il advient qu'il soit démontré que ceux qui sont venus demander vengeance étaient les vrais coupables, et que c'est après avoir commis les fautes qu'ils ont prétendu infliger les châtiments, cette démonstration, je le pense, ne sera perdue ni pour la Nation, ni pour l'Histoire (*id.*, p. 77).

Les procédés des ultras se poursuivront sous la Restauration, procédés que Constant résume ainsi: «C'était la révocation de toutes les lois que la révolution avaient établies; c'était l'ébranlement de toutes les propriétés qu'elle avait consacrées; c'était la proscription de tous les hommes qui avaient pris part à cette révolution depuis vingt-cinq ans» (*id.*, p. 114). Sans cesse ils tâcheront d'entretenir la réaction en revenant sur les conquêtes de la Révolution que Louis XVIII lui-même avait acceptées, au moment où il avait octroyé la Charte constitutionnelle de 1814. Pour Constant, ce blocage systématique a provoqué un mécontentement réel dans la population. La faction ultra était certes consciente de l'insatisfaction grandissante, mais elle l'attribuait à la politique selon elle trop libérale menée par le gouvernement et pensait même

<sup>2</sup> Voir *id.*, p. 102–103: «(...) elles ont sollicité l'invasion étrangère, abandonné le Roi, accredité contre lui les méfiances, amené le renversement du trône, la terreur, la destruction de la famille royale, compromis par leurs démonstrations insensées la vie de tous leurs concitoyens; et tout-à-coup elles reviennent interroger, condamner, juger, flétrir ceux qui ont défendu leur pays, mis un terme aux massacres, sauvé l'indépendance nationale, et conquis, par des exploits immortels, l'admiration de l'Europe entière!»

qu'elle aurait pu l'inciter à réclamer le retour de l'Empereur. Mais Constant persiste dans ses affirmations sur l'origine de ce mécontentement et conclut que «si le triomphe de Napoléon, débarquant de l'île d'Elbe, a été l'effet de ce mécontentement, les royalistes exagérés sont les premiers coupables» (*id.*, p. 115). Toutefois, arguant de son honnêteté intellectuelle, il essaie de se grandir en rétablissant la vérité tout en se montrant magnanime: «Mais je veux être juste, même pour ceux qui ne le sont jamais envers nous. Je reconnaitrai donc franchement que le mécontentement qui existait n'était pas assez grave pour menacer l'ordre établi d'un renversement prochain» (*ibid.*)

Les accusations de Constant s'appuient sur les principes de la philosophie politique libérale et les acquis de la Révolution française. L'inculpation semble d'autant plus solide et incontestable qu'elle se fonde sur des faits objectifs, sans référence à ses propres sentiments. Toutefois, dès qu'il s'agit de juger les hommes derrière les principes, c'est la morale qui lui sert d'échelle. Toute la mise en accusation repose sur une vision morale de la vie politique. Or cette vision morale implique une prise en compte de la mauvaise conscience dans la mesure où la morale, qui régit les relations des hommes entre eux, comporte une dimension judiciaire puisque l'on peut faillir dans son respect de la sensibilité d'autrui. En déterminant les principes moraux mis en avant dans le processus d'inculpation des ultras, non seulement sera-t-il possible de dégager le rôle de la mauvaise conscience, mais aussi d'entrevoir la part de subjectivité entrant dans ses réflexions.

Au plus haut de l'échelle des vertus, Constant place la conscience morale : «La conscience, la morale, l'équité, voilà les seules garanties que les hommes puissent donner» (*id.*, p. 66). Cette conscience pousse au repentir, une faculté que Constant estime beaucoup comme le montrent les deux exemples suivants. Le premier concerne les quelques ultras qui sont d'autant plus estimables qu'après avoir été des tenants de l'arbitraire, ils ont ressenti du repentir. La valeur du repentir est constituée par le cas des députés qui avaient voté une motion reconnaissant l'imprescriptibilité des avancées juridiques de 1789:

Deux jours avant le départ du Roi, nous voyons la Chambre approuver un considérant, où rendant hommage au mouvement national de 1789, *aux droits naturels et imprescriptibles de tous les peuples, à l'acceptation libre des constitutions de 1791 et de l'an 3, et à la Charte de 1814, comme n'étant qu'un*

*développement des principes de ces constitutions antérieures*, elle proclamait que depuis 1791 tous les gouvernements qui avaient méconnu les droits de la Nation avaient été renversés, et qu'aucun ne pouvait se soutenir en France hors des maximes constitutionnelles. Profession de foi qui malheureusement fut inutile, parce qu'elle était tardive; mais qui ne demeure pas moins aux yeux de l'Histoire un acte de résipiscence et un aveu de repentir (*id.*, p. 112).

La deuxième valeur morale, comme il ressort de la dernière citation, est constituée par la force du pardon. Pour Constant, outre qu'il doit s'appliquer aux monarchistes repentis, il doit aussi s'étendre aux proscrits du régime impérial qu'en revanche les ultras ne veulent pas voir graciés:

(...) puisqu'il n'y a pas eu de conspiration, le passé étant nul, ceux que les proscriptions ont frappés, ne sont pas plus criminels que nous. Ils n'ont fait que ce que nous avons fait. Ils ont reconnu le gouvernement de Napoléon; la France entière l'a reconnu. Ils l'ont servi; la moitié de la France l'a servi comme eux. Ils ont accepté l'acte additionnel; un million quatre cent mille Français l'ont accepté. Ils ont écrit, parlé, combattu contre l'étranger; deux millions d'entre nous ont écrit, parlé, combattu de même. La même loi eût dû nous atteindre, ou la même justice doit nous réunir sur le sol natal. Car, encore une fois, ce qu'ils avaient fait avant la restauration ne doit pas compter. La Charte les avait constitués des hommes nouveaux, des hommes dans la même situation où sont les autres. S'ils sont coupables, nous ne sommes pas innocents; si nous sommes innocents, ils ne sont pas coupables (*id.*, p. 160).

Notons au passage l'immixtion du *nous* qui exprime l'identification avec les personnes persécutées, introduisant une note de subjectivité. Au contraire des tenants de l'arbitraire, Constant ne veut pas nuire: «Nuire aux personnes, sans utilité pour la chose publique, est non seulement déplacé, mais coupable» (*id.*, p. 223). Il adopte une attitude tolérante envers l'opinion d'autrui: «J'ai toujours compris, j'ai toujours approuvé tous les scrupules» (*id.*, p. 254). Même envers Napoléon il montrera de l'indulgence dans la mesure où il explique ses actes répréhensibles par son état d'esprit. Au détour d'une analyse poussée du caractère de l'Empereur juste avant qu'il ne quitte pour la seconde fois le pouvoir, Constant relève son principal défaut:

Après vingt années de la carrière la plus agitée qu'un mortel ait jamais été appelé à parcourir, cette lassitude était naturelle; elle l'était surtout dans un homme qui, doué par la destinée de qualités prodigieuses, était privé néan-

moins de la plus précieuse de toutes les qualités, je veux dire de ce respect pour la nature humaine qui, nous montrant dans le bonheur général un but plus élevé que nous-mêmes, nous modère dans le succès et nous fortifie dans l'adversité. Lorsqu'on se fait un triste plaisir de mépriser ses semblables, on finit, sans le savoir, par se désintéresser de soi (*id.*, p. 286).

Cette dernière formule introduit le troisième principe de sa morale politique: la sensibilité aux autres. On doit se soucier des autres pour pouvoir se soucier de soi-même. Mais au-delà de ses conséquences sur la constitution du moi et la morale politique, cet axiome est à la base de la conception de la mauvaise conscience, car le souci des autres nous rend redevables de ces derniers. Celui qui manque à assurer le bien-être d'autrui alors qu'il s'en préoccupe pour lui-même ressent inmanquablement de la mauvaise conscience. Par effet de contraste, si celui qui se soucie des autres est susceptible d'éprouver de la mauvaise conscience, alors celui qui, comme Napoléon, ne respecte pas ses semblables en est totalement exempt. La mauvaise conscience constitue donc une preuve d'humanité.

Cette conception de l'interaction entre soi et les autres amène Constant à une certaine indulgence envers Napoléon: s'il a brimé ses sujets, ce n'est pas tant par ambition ou haine du genre humain que parce qu'il a été le jouet de son entourage qui l'a poussé à mépriser le peuple :

J'entends dire sans cesse que si Bonaparte eût voulu, il aurait assuré le bonheur du monde: sans doute; mais il fallait le lui faire vouloir, il fallait lui montrer le monde digne de ce bonheur; et pendant douze ans, il n'a vu dans les gouvernants et les gouvernés, dans les masses et dans les individus, que des mains suppliantes qui briguaient des chaînes; il n'a entendu que des voix adulatrices et dénonciatrices qui qualifiaient de crime et de folie tout ce qui n'était pas abjuration de la justice, et apostasie de la liberté (*id.*, p. 303).

Il est vrai que Constant mêle ici deux plans : les fautes du peuple qui a accepté d'être dirigé par un despote et celles des conseillers du tyran qui ont avili le peuple à ses yeux. Cependant l'attitude compréhensive adoptée par Constant laisse entrevoir sa conception de la sensibilité aux autres. Dans sa représentation de lui-même et du pouvoir, Napoléon a suivi ce que son entourage a dit du peuple car ces conseils allaient dans le sens de son ambition démesurée. En dernier ressort, ce n'est pas tant l'Empereur qu'il faut accuser que sa cour

composée en bonne partie de royalistes exagérés convertis au despotisme impérial et intéressés par le pouvoir plus que par l'intérêt public. C'est à une remise en cause du rôle de l'opinion que Constant se livre. En résumé, le repentir, le pardon, la sensibilité aux autres, tels sont les axiomes moraux fondant la morale politique de Constant. Le repentir doit être honoré s'il vient du sujet lui-même; si cela est le cas, Constant est prêt à pardonner et à comprendre; cette disposition fait de lui un être à l'écoute de la sensibilité d'autrui.

C'est par ces aspects moraux que les *Mémoires sur les Cent-Jours* se rattachent à la sphère personnelle de leur auteur. Le moi de Constant ne transparaît pas si aisément à travers la démonstration des faits historiques, si ce n'est pour justifier à quelques rares moments sa conduite. Le ton emprunté n'est pas tant celui de l'apologie que celui de la compréhension, de l'analyse, voire de l'empathie. Même les royalistes exagérés qui sont le sujet de tant de critiques bénéficient d'attaques appuyées sur des arguments objectifs. C'est que Constant ne veut pas apparaître comme coupable de tromperie en adoptant une position défensive. Il désire plutôt montrer de lui-même une image plus glorifiante en prenant la pose de celui qui essaie d'expliquer en tâchant de se mettre à la place de ceux qui agissent, et parfois de ceux qui ont mal agi, quitte à leur pardonner.

Parmi les rares exemples où Constant se livre à l'autocritique, se compte celui où il se reproche d'avoir mal jugé l'opinion quand il s'est agi de reprendre presque toutes les dispositions des sénatus-consulte du premier règne de Napoléon sans les adapter aux exigences des libertés publiques que le peuple réclamait :

Je jugeai mal l'état de l'opinion. Je m'aveuglais, ainsi que Napoléon, et j'étais plus inexcusable, puisque je devais être plus impartial que lui, sur la nécessité de captiver cette opinion devenue ombrageuse. Je crus qu'on pouvait mettre toute une nation dans la confiance d'un secret, et qu'elle démêlerait, à travers une forme suspecte, la libéralité des principes et l'efficacité des sauvegardes, oubliant que les dehors seuls frappent les masses, et que les vices de la forme que ma résignation avait adoptée, prêtaient une force immense à des adversaires adroits, acharnés et peu scrupuleux. Ce fut certainement une grande faute que de réimprimer sur le pacte solennel qui pouvait rattacher la France à son ancien chef, les stigmates de la tyrannie exercée par lui à une autre époque (*id.*, p. 219).

Il s'accuse aussi de ne pas avoir agi sur la psychologie de Napoléon en refusant d'obtempérer à ses objections par des silences:

(...) un trait de caractère de Bonaparte (...) m'avait déjà (...) singulièrement frappé. J'avais remarqué qu'une assertion positive, laconique, et après laquelle on n'opposait à ses objections que le silence, produisait sur lui un effet qui allait toujours en croissant, et qu'il cherchait vainement à surmonter (*ibid.*).

En dehors de ces deux fautes qui sont plutôt des maladresses, Constant ne se reconnaît aucun tort. Le plus souvent, il fait même mine de ne pas se disculper. Ce n'est que parce que les controverses entourant l'épisode des Cent-Jours le contraignent à s'expliquer en public qu'il s'exécute. Il déclare répugner à s'exposer:

(...) du reste, attaqué sans cesse, je n'ai jamais voulu descendre dans l'arène ; et quand l'impatience m'a fait contracter, jusqu'à un certain point, l'engagement de me défendre, je m'en suis repenti presque aussitôt. Ce qui est individuel me pèse ; ce qui est hostile m'est indifférent (*id.*, p. 76-77).

À l'en croire, il n'est pas haineux. Au contraire, il en appelle à la vérité et à la franchise qui seules le motivent :

Heureusement, j'aurai des occasions naturelles de prouver que la vérité seule me dirige, quand j'expliquerai en quoi Napoléon, après le 20 mars, me parut différent du Napoléon qui avait asservi la France et l'Europe; je ferai ressortir ces différences avec la même franchise avec laquelle je vais m'exprimer sur son administration antérieure (*id.*, p. 124).

C'est avec un certain détachement mêlé de défiance envers les critiques qu'il se justifie d'avoir accepté de rencontrer l'Empereur aux Tuileries le 14 avril:

Si je désirais me ménager des excuses, je dirais que, déjà convaincu de la sincérité de Bonaparte, je m'empressai d'obéir au premier signe, ou que, tremblant devant sa puissance, j'avais regardé cette invitation comme un ordre dangereux à dédaigner; de la sorte, j'obtiendrais grâce de beaucoup de gens en alléguant la duperie ou la peur. Ceux qui se sont dit forcés d'accepter les faveurs qu'ils avaient mendiiées, reconnaîtraient en moi leur langage, et ils m'absoudraient par sympathie; mais je n'ai pas ce droit à leur indulgence (*id.*, p. 208).

La dernière phrase indique bien que de toute évidence, il ne veut pas être confondu avec la faction des ultra-royalistes qui selon lui s'est vendue au tyran après s'être vouée au monarque absolu. Il ne se sentait pas le besoin de flatter pour obtenir une place car il ne craignait pas d'être emprisonné ou persécuté dans la mesure où Napoléon n'avait pas encore reconstitué sa dictature. C'est donc en homme libre et désintéressé qu'il est allé à la rencontre de l'Empereur: «Il dépendait de moi de ne point aller aux Tuileries, de vivre solitaire, ou de quitter la France, d'attendre en paix les chances de l'avenir; ce fut volontairement que j'acceptai l'invitation qui m'était adressée» (*ibid.*) Selon ses dires, seule la curiosité de savoir si la liberté avait une chance d'être garantie par Napoléon dans les circonstances nouvelles du moment le pousse à accepter l'offre qui lui est faite.<sup>3</sup> Peu importe si l'entreprise est un échec pour sa réputation, seule la cause de la liberté compte:

En cas de non succès, j'encourais le reproche de versatilité et d'inconséquence ; mais si je parviens à faire adopter un seul principe, à mitiger une seule rigueur arbitraire, l'avantage était pour la France entière, qui certes, dans le labyrinthe où le 20 mars l'a entraînée, n'avait pas trop de la réunion de tous ses citoyens dévoués (*id.*, p. 208–209).

Il fait aussi preuve de modestie. À propos des réponses qu'il a données lors du premier entretien avec l'Empereur, il refuse de rapporter ses réponses par peur de passer pour hâbleur:

Transcrire mes réponses serait superflu. Il est trop aisé de se faire valoir, en s'attribuant une intrépidité ou une éloquence dont personne n'a été témoin. Le public doit être fatigué de tous ces discours, de toutes ces lettres qu'on prétend avoir adressées à un homme puissant, aujourd'hui qu'il est tombé (*id.*, p. 212).

Il repousse tout autant le soupçon de mauvaise foi. Même face à un homme sans aucun recours comme Napoléon après la bataille de Waterloo, il pousse la franchise envers lui-même au point de ne pas cacher ce qu'il pourrait y avoir de pénible dans le sort de l'Empereur encore une fois déchu: «(...) bien que Bonaparte dût prévoir sa situation future mieux que personne, ne la lui

<sup>3</sup> «Quelqu'incertaine que soit une chance pour la liberté d'un peuple, il n'est pas permis de la repousser; ma résolution ne pouvait avoir d'inconvénient que pour moi.» (*Ibid.*)

exposer qu'incomplètement était une sorte de mauvaise foi dont je ne voulais pas me rendre coupable» (*id.*, p. 284). En déclarant répugner à s'exposer, en rejetant toute volonté de nuire, en faisant preuve de modestie et en rejetant toute occasion où il pourrait être susceptible de mauvaise foi, Constant se construit une défense qui n'en a pas le nom car il évite autant que faire se peut d'emprunter un ton défensif, sous peine de reconnaître qu'il est fautif. Après avoir appuyé son analyse des faits historiques sur des principes moraux, il essaye de légitimer sa conduite sur des préceptes moraux.

Constant justifie sa collaboration avec Napoléon en avançant qu'en limitant son pouvoir, il sauvegardait la liberté:

On ne pouvait dépouiller violemment Bonaparte de la dictature. Il fallait donc obtenir de lui qu'il la déposât. Mais comment l'engager à ce sacrifice, si on ne lui présentait une chance de succès dans l'établissement d'un gouvernement constitutionnel? L'aurait-on décidé à un essai qui n'était point sans risque pour sa puissance, si l'on eût refusé de le seconder? L'y décider néanmoins, c'était rendre à la France des représentants, des interprètes, des défenseurs. C'était borner, en le divisant, le pouvoir concentré dans la main d'un seul homme. C'était rompre le silence auquel la nation était réduite (*id.*, p. 198).

Au-delà des arguties constitutionnelles, il signale qu'il voulait se battre contre l'Étranger: «Quant à moi, je l'avoue, quelle qu'eût été mon opinion sur Napoléon, la seule attaque de l'étranger m'aurait fait un devoir de le soutenir» (*id.*, p. 200). Selon Constant, on risquait d'exposer la France à trois risques si l'on ne se ralliait pas à Bonaparte:

S'isoler du gouvernement que Bonaparte instituait, c'était donc exposer la France à trois chances également désastreuses. Mais il faut observer de plus, que l'une des trois ne nous garantissait pas des deux autres. Il était possible que Napoléon, tout en conservant la dictature, fit beaucoup de mal, et cependant ne repoussât pas les étrangers; à la tyrannie d'un despote, eût alors succédé l'envahissement du territoire, et ce double malheur aurait été suivi d'un troisième, d'une réaction sanguinaire, effrénée, subversive de tous les principes, destructive de toutes les lois, telle que les contre-révolutionnaires l'ont annoncée depuis vingt-cinq ans, et telle qu'ils l'ont essayée en 1815, malgré la modération du Roi et le scandale de l'Europe. Il fallait, pour conjurer ces divers périls, se réunir au gouvernement nouveau, et le limiter en l'ap-



puyant. Ce n'était pas un faible sacrifice, un effort facile, pour des hommes qui avaient résisté à Bonaparte, ou du moins s'étaient éloignés de lui durant treize années (*id.*, p. 204–205).

Finalement, il fait montre de la grandeur de ses intentions en se ralliant à Napoléon. Ne pas l'avoir fait aurait été contre ses principes:

Tout à coup je me suis rallié à l'homme que si longtemps j'avais attaqué; celui, sous lequel j'avais refusé de servir, quand l'assentiment universel l'appuyait, je l'ai servi, quand il était l'objet de la haine européenne: celui, dont je m'étais éloigné, quand il disposait des trésors du monde, je m'en suis rapproché, lorsqu'il n'avait plus que des périls à partager avec ceux qui s'associaient à sa destinée. Assurément, si ma conduite n'eût été dirigée que par des motifs d'intérêt personnel, j'aurais fait le calcul le plus absurde, et j'aurais agi non seulement en citoyen coupable, mais en insensé (*id.*, p. 205).

Il ne prend un ton véritablement défensif qu'à quelques reprises. Il démontre qu'en défendant les formes judiciaires il a voulu défendre la liberté malgré les accusations des ultras:

C'est à ces propositions violentes, propres à redoubler le mécontentement universel en traitant les suspects comme des condamnés, et les innocents comme des coupables, que je faisais allusion dans un journal, quand j'écrivais que le Gouvernement n'avait besoin ni de mesures extraordinaires, ni de précautions orageuses, ni d'extension de pouvoir, et que la constitution suffisait à tout. Je me suis vu plus d'une fois en butte aux reproches des royalistes exagérés, parce que tout ce qui était illégal me semblait inadmissible. Ils taxaient ce scrupule de faiblesse; ils me soupçonnaient même de complicité; et dans une des cent cinquante lettres anonymes que j'ai reçues, ma fidélité aux principes était alléguée comme une preuve de conspiration (*id.*, p. 144–145).

Mais c'est surtout à propos de son revirement en faveur de l'Empereur à la fin du mois de mars 1815 que sa défense sera la plus articulée: «On m'a reproché, dans un libelle, de ne m'être pas fait tuer auprès du trône que, le 19 mars, j'avais défendu; c'est que, le 20, j'ai levé les yeux, j'ai vu que le trône avait disparu, et que la France restait encore» (*id.*, p. 152). Il présente la grâce accordée par Louis XVIII non pas comme un privilège, mais comme une preuve du bon jugement du roi. Il se juge non pas plus innocent qu'un autre,

mais simplement mieux jugé:

Si une exception a été prononcée en ma faveur, je n'ai point dû cet avantage à mon innocence, car je n'étais ni plus innocent ni plus coupable que tous les autres. Je l'ai dû à la justice personnelle de Louis XVIII, qui s'est montré plus équitable envers un inconnu qu'on lui peignait comme un ennemi, que des amis envers leur ami, des collègues envers leur collègue, des serviteurs de Bonaparte, quand il opprimait la France et le monde, envers un homme qui s'est rallié à lui quand il ne pouvait plus opprimer ni le monde, ni la France (*id.*, p. 159).

La haine du factice serait aussi l'occasion de laisser entrevoir les rapports à l'Autre dans la mesure où elle est la base d'une conception de la politique qui se veut transparente et naturellement motivée. Le pouvoir doit se méfier de l'artifice, c'est-à-dire la volonté de diriger par la loi ce que le temps, les habitudes, les besoins et l'opinion doivent régir «naturellement». En prenant appui sur le cas de Napoléon, Constant montre qu'il est inutile de vouloir modeler un peuple à sa guise:

(...) il ignorait ce que le pouvoir ignore toujours, c'est que rien ne se crée par artifice. La force créatrice en politique, comme la force vitale dans la nature physique, ne peut être suppléée par aucune volonté, par aucune loi; le temps, les habitudes, les besoins, l'opinion, sont les seuls éléments d'organisation (*id.*, p. 235).

Ce n'est donc pas que la volonté politique en elle-même soit contre nature, mais elle doit faire confiance à des éléments naturels tels le temps, les habitudes ou les besoins pour se ressourcer et se rapprocher de la Nature. À défaut de quoi, l'exercice du pouvoir est vain et artificiel:

L'action du pouvoir n'est que mécanique, et ses produits ne sont que factices. Il ne lui est pas plus donné d'instituer quelque chose sans ces éléments, qu'il n'est donné au statuaire de faire à coups de ciseau un être vivant; on peut écrire des constitutions comme on peut sculpter des statues; mais les constitutions demeurent inapplicables, comme les statues restent inanimées (*ibid.*).

La conséquence de cet artifice dans la construction de l'État est le dévoiement du rapport aux Autres menant à la tyrannie. Cependant, la manipulation de l'opinion n'est pas l'apanage des seuls dirigeants, fussent-ils tyran-

niques ou usurpateurs. Divers groupes se sont formés dans la société pour profiter de la situation souvent périlleuse pour la stabilité de la société. Non que ce type de factions soit une nouveauté depuis la fin du XVIIIe siècle, mais avec la propagation de la lecture et de l'information dans des couches sociales de plus en plus nombreuses, ces ligues se sont servies de l'opinion pour parvenir à leurs buts. Ce fut le cas des royalistes exagérés qui, sous la première Restauration, n'ont pas hésité à comploter contre le roi en jetant le doute sur ses intentions: «ils semaient la défiance entre lui et le peuple, et troublaient ainsi l'heureuse harmonie qui aurait pu exister entre la Nation et le Monarque» (*id.*, p. 97). Bien que celui-ci ait été conscient de ces tractations et qu'il ait tâché d'apaiser les esprits, les ultras ont cherché à confondre le roi en usant de fourberie: «ils opposaient à ses paroles publiques des révélations secrètes, et pour la plus grande gloire de la monarchie, ils accusaient ouvertement le monarque de duplicité» (*ibid.*).

Comment se fait-il que les régimes qui se sont succédé n'aient pas pu enrayer la corruption? Pour Constant, l'action des courtisans a eu raison, par l'emploi de la dissimulation, des nombreuses tentatives du pouvoir d'atteindre la transparence. Le pouvoir corrompt, l'influence de la société et de l'époque est souvent bien plus forte que les bonnes intentions. C'est ainsi que Bonaparte, qui aurait dû remettre de l'ordre et qui le voulait, a été corrompu lui-même par les courtisans. Son règne fut tout le contraire de ce qu'il voulait: le point d'aboutissement du processus de corruption:

Jeté par la destinée dans la foule, à travers laquelle son génie devait lui ouvrir un passage, Bonaparte a été modifié par les éléments qui l'ont entouré dès sa naissance: ces éléments étaient les débris d'une monarchie absolue, mise en fermentation par une révolution devenue tyrannique. La corruption, le mépris des hommes, le besoin du plaisir et des richesses, et, pour les conquérir, la flatterie, l'empressement à servir le despotisme, quand il était fort, tel fut le spectacle qui frappa les yeux du jeune ambitieux: ce fut avec ces éléments qu'il se construisit un système; mais il valait mieux que ces éléments, il valait mieux que ce système, et c'est pour n'avoir pas été ce qu'il pouvait, ce qu'il devait être, que nous l'avons vu tomber et périr. Le monde a été puni de l'avoir corrompu: il a été puni de s'être laissé corrompre (*id.*, p. 291).

Sous les apparences d'un récit historique et d'une analyse politique qui se veulent objectifs, Constant a voulu redorer son image qui avait été passa-

blement écornée. Une leçon à retenir de cette étude est que même s'il s'agit d'un écrit en partie autobiographique, l'auto-accusation n'y a pour ainsi dire aucune place. Bien au contraire, Constant dépense beaucoup d'énergie à se disculper en légitimant ses actes par des principes moraux. Cet ouvrage a pour but de montrer un visage moral de son auteur, non pas en faisant voir un individu qui se morfondrait sur ses fautes mais, tout au contraire, un acteur de la vie publique qui n'a presque rien à se reprocher. À la limite, la meilleure défense dont Constant a usé est sa bonne conscience face à ses détracteurs qui visaient à lui en inculquer une mauvaise.

À travers l'étude des thèmes liés aux relations à Autrui, il a été possible de dégager les modalités des relations en société. Or, au-delà des préoccupations sociétales, on peut se demander si un tel modèle serait applicable aux œuvres de fiction, ou du moins ne pourrait pas être mis en parallèle avec ces dernières.

## Bibliographie

Constant, Benjamin (1957). *Œuvres*, coll. La Pléiade, Paris: Gallimard.

Constant, Benjamin (1993). *Œuvres complètes*, Série Œuvres, T. 14, *Mémoires sur les Cent-Jours*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Constant, Benjamin (1978). *Recueil d'articles 1795–1817*, Introduction, notes et commentaires par Éphraïm Harpaz, Genève: Librairie Droz.

# La «grammaire» de la ponctuation sur les tchats francophones

Mari Lehtinen  
Université de Helsinki  
mari.lehtinen@helsinki.fi

## 1 Introduction

Cette communication porte sur l'emploi des signes de ponctuation sur les «tchats» francophones. En effet, les signes de ponctuation sont employés sur les tchats d'une manière assez différente de leur emploi dit traditionnel. Malgré tout, d'une manière générale, l'emploi de la ponctuation dans ces dialogues écrits en ligne n'est pas aléatoire, mais il semble y être régulé par des conventions implicites se situant entre les codes de l'oral et de l'écrit. Comme l'a constaté C. Werry (1996), la ponctuation est employée sur les tchats pour remplir des fonctions des traits prosodiques et paralinguistiques de la parole ainsi que pour y créer un effet d'oralité.

Le corpus étudié consiste en des extraits de discussion tirés de deux forums de tchat francophones. L'un de ces forums est un site destiné aux «amis de la langue française». Les participants de ce tchat sont des hommes et des femmes d'âges et de nationalités différents. La plupart d'entre eux semblent être des adolescents et de jeunes étudiants, mais il y a aussi des participants plus âgés. L'autre forum étudié est un site destiné aux Parisiens. Les participants de ce forum sont principalement de jeunes hommes d'une vingtaine d'années. La durée totale des dialogues étudiés est de 11 h 25 min.

Méthodologiquement, ce travail relève de l'analyse conversationnelle. Malgré le fait qu'il s'agit d'un corpus écrit, le choix méthodologique est justifié par la nature fortement interactive et le déroulement en temps réel (ou en quasi-temps-réel) des dialogues de tchat. En effet, à la manière des conversations orales à bâtons rompus, les dialogues de tchat relèvent le plus souvent de buts purement interactionnels et ils se caractérisent par des tours courts,

par un haut degré de spontanéité et par un tempo rapide.

Le point est pratiquement inexistant sur les tchats, et les occurrences de la virgule y sont relativement rares aussi. Le signe dit «zéro» (c'est-à-dire, l'omission du signe de ponctuation), le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension, quant à eux, sont fréquents sur les tchats. En plus des occurrences «simples» de ces signes, la multiplication du même signe ainsi que les accumulations de différents signes sont typiques des tchats. De même, les occurrences associées d'un signe de ponctuation et d'un émoticône y sont tout à fait caractéristiques. Dans cette contribution, je vais aborder le signe «zéro», les points de suspension et les occurrences multipliées du point d'interrogation et du point d'exclamation. Faute de place, notamment les émoticônes et les accumulations de différents signes de ponctuation ne seront pas traités ici.

## 2 Le «signe zéro»

La conclusion non marquée d'une unité pragmatique autonome est le plus souvent indiquée dans le corpus étudié par l'omission du signe de ponctuation. Autrement dit, lorsque la seule fonction de la ponctuation consisterait à indiquer la fin d'un tour, le signe de ponctuation est le plus souvent omis. Cela n'est pas étonnant, puisque sur les tchats, un message envoyé constitue toujours une unité autonome correspondant plus ou moins à un tour de parole. Pour indiquer la fin d'un tour, il suffit donc d'appuyer sur la touche 'entrée' et d'envoyer le message. Le fait d'ajouter un point serait redondant et il aurait pour conséquence la création d'un effet littéraire non conforme au code des tchats.

Le premier exemple présente un extrait typique où la plupart des tours finissent sans signe de ponctuation. Seulement les deux tours interrogatifs (lignes 04 et 05) se terminent par un point d'interrogation. Le signe «zéro» est donc systématiquement employé ici pour indiquer la fin d'un tour d'une manière neutre, non marquée d'une modalité particulière et dépourvue de sens implicites.

Exemple 1<sup>1</sup>.

- 01 → <mondy> bonne anniversaire mohand  
 02 → <Mohand> mais sunny tu le savais  
 03 → <Mohand> tu m'as déjà dit bonne anniversaire  
 04 → <mondy> c'est quand?  
 05 → <JP89> quelle age est tu Mohand?  
 06 → <Mohand> 29 septembre  
 07 → <mondy> ok  
 08 → <Mohand> j'ai 16 ans maintenant  
 09 → <sunnylove> ok..bien  
 10 → <JP89> ok

### 3 Les points de suspension

#### 3.1 L'indication de la continuité

Les points de suspension, quant à eux, semblent souvent être employés sur les tchats pour indiquer la continuité. Cela n'est pas étonnant puisque traditionnellement, l'emploi des points de suspension a été associé avant tout à l'indication de l'inachèvement. Selon N. Catach (1996: 63), les points de suspension «expriment l'inaccompli» et «ils rejoignent, d'une certaine façon, le non-dit, mais un non-dit explicite, expressif». Comme Paul Claudel l'a pertinemment résumé: «Un point, c'est tout; trois points, ce n'est pas tout» (N. Catach 1996: 63). En effet, le plus souvent, il ne s'agit pas de l'indication d'un inachèvement concret mais de la création d'une nuance stylistique plus subtile. Les points de suspension peuvent aussi être employés notamment pour créer un effet de prolongement de la pensée en fin de phrase (M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul 2004: 91) ou pour provoquer une attente (J. Drillon 1991: 407–408).

Dans l'exemple 2a (lignes 09, 10 et 11), les points de suspension créent une sorte d'effet de prolongement de la pensée à la fin du tour.

<sup>1</sup> Les pseudonymes des participants ont été changés dans tous les exemples.

## Exemple 2a.

- 01 <clarisse17> je suis française  
 02 [1 ligne supprimée]<sup>2</sup>  
 03 <renee> mais.. tu parles aussi l'anglais  
 04 [1 ligne supprimée]  
 05 <renee> tu parles ma langue....l'espagnol??  
 06 <clarisse17> ou je parle anglais, italien, allemand et j'apprends le norvégien en ce moment  
 07 moment  
 08 <clarisse17> non pas l'espagnol  
 09 → <renee> mon dieu..  
 10 → <renee> dommage...  
 11 → <renee> c'est une belle langue...  
 12 <clarisse17> Jeg snakke litt Norsk!!  
 13 <renee> je ne sais pas qu'est-ce que ça veut dire...mais il sonne magnifique

Malgré tout, au lieu d'indiquer l'inachèvement ou la continuité à proprement parler, les fonctions des points de suspension sont ici plutôt stylistiques: la présence des points de suspension sert d'une certaine manière à «adoucir» la fin du tour que le signe «zéro» aurait marquée d'une manière trop dure et neutre. En effet, selon J. Drillon (1991: 410), les points de suspension peuvent être employés notamment pour adoucir la fin d'une phrase que le point marquerait trop durement. De ce fait, étant donné que le point est typiquement remplacé par le signe «zéro» sur les tchats, c'est en fait l'absence de la ponctuation qui est adoucie ici par la présence des points de suspension. Plus précisément, ce procédé d'adoucissement a pour conséquence ici la création d'un effet d'identification de la participante *renee* à ce qui vient d'être dit par son interlocutrice (lignes 06–08). Le signe «zéro» aurait présenté ces tours comme des prises de position plus neutres et plus distantes. On pourrait donc considérer que les points de suspension constituent ici des «indices de contextualisation» au sens de J. Gumperz (1982; 1992). Autrement dit, ils constituent des indices servant à guider le processus de l'interprétation du destinataire et à indiquer comment le contenu du tour devrait être interprété.

<sup>2</sup> Pour des raisons de clarté, les lignes appartenant à des conversations parallèles sont supprimées ici.



### 3.2 L'indication d'une pause

Les fonctions des points de suspension sont également souvent mises en parallèle avec celles des pauses dans le langage oral. M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul (2004: 91) remarquent que les points de suspension peuvent notamment être utilisés pour fragmenter un monologue intérieur ou pour marquer un débit particulier déterminé par un état émotionnel quelconque. De même, selon M. Grevisse et A. Goosse (2008: 138), les points de suspension peuvent être employés pour indiquer des pauses non grammaticales, par exemple lorsqu'on veut reproduire l'hésitation d'un locuteur ou quand on veut détacher un terme et le mettre en valeur.

Effectivement, une des fonctions principales des points de suspension dans le corpus étudié consiste à fragmenter les tours. Dans l'exemple 2b, il y a trois occurrences de ce type. A la ligne 03, les points de suspension (réduits ici à deux points) marquent une interruption après le mot *mais* et y créent un effet d'hésitation. A la ligne 05, les points de suspension servent à mettre en relief le terme *l'espagnol*.

A la ligne 13, le signe de ponctuation marque un point d'articulation syntaxique. Dans le corpus étudié, l'emploi des points de suspension est tout à fait caractéristique dans ce type de contextes. Les points de suspension contribuent ici à la lisibilité du tour et ils y remplissent d'une certaine manière la fonction de la virgule. En effet, on peut se demander pourquoi ce sont plutôt les points de suspension que la virgule qui sont employés dans ce type de contexte sur les tchats. Je pense que d'un côté, cela est dû à l'effet de pause – et de ce fait, à l'effet d'oralité – créés par les points de suspension. D'un autre côté, en créant une sorte d'ouverture et un effet de continuité à la fin de l'unité syntaxique terminée, les points de suspension permettent de mettre en valeur la continuité interne du tour et la nature spontanée de sa formulation.

Exemple 2b.

- 01 <clarisse17> je suis française
- 02 [1 ligne supprimée]
- 03 → <renee> mais.. tu parles aussi l'anglais
- 04 [1 ligne supprimée]
- 05 → <renee> tu parles ma langue...l'espagnol??

- 06 <clarisse17> ou je parle anglais, italien, allemand et j'apprends le norvégien en ce  
 07 moment  
 08 <clarisse17> non pas l'espagnol  
 09 <renee> mon dieu..  
 10 <renee> dommage...  
 11 <renee> c'est une belle langue...  
 12 <clarisse17> Jeg snakke litt Norsk!!  
 13 → <renee> je ne sais pas qu'est-ce que ça veut dire...mais il sonne magnifique

### 3.3 Les points de suspension comme ressource interactionnelle

Ce que je trouve particulièrement intéressant dans le corpus étudié, c'est la manière avec laquelle les fonctions dites «traditionnelles» des points de suspension dans la langue écrite y sont mises au service des buts interactionnels, comparables à ceux qui sont typiques d'une situation de dialogue oral. Notamment, les points de suspension sont souvent employés lorsqu'on veut s'adresser à un certain participant, lorsqu'un nouveau participant entre dans le forum ou lorsqu'un participant quitte le forum. Dans ces cas, le signe de ponctuation s'associe typiquement à un terme d'adresse ou à une salutation.

Dans l'exemple 3 (ligne 01), les points de suspension sont employés pour créer une interruption entre le terme d'adresse *Azur* et la question posée au participant utilisant ce pseudonyme. Dans ce type de contexte, les points de suspension servent, d'un côté, à structurer le tour et, de l'autre côté, à appeler l'attention du participant auquel on s'adresse.

Exemple 3.

- 01 → <Français> Azur...tu es actuellement au Canada et tu as fait di ski de fond  
 02 aujourd'hui ok?  
 03 <Azur> dans le blizzard  
 04 [1 ligne supprimée]  
 05 <Azur> voilàaaaaaaaa  
 06 <Azur> t'as tout compris Français, Bravo!  
 07 <Azur>:P  
 08 [1 ligne supprimée]

09 <Français> merci ..merci...

Dans l'exemple 4, les points de suspension apparaissant à la fin du premier tour servent à appeler des réactions des autres participants. Comme l'a constaté J. Drillon (1991: 407–409), les points de suspension peuvent être employés pour appeler une réplique et pour créer des attentes par rapport à une suite. Autrement dit, dans ce type de positions séquentielles, c'est la fonction continuative des points de suspension qui est mise au service d'un but interactionnel.

Exemple 4.

- 01 → <akram> quelqu'un...?  
 02 <Mirella-musique> Salut!!!  
 03 <akram> salut, comment ça va?

Dans l'exemple 5, les points de suspension s'associent à une salutation. Ils y apparaissent à la fin de la deuxième partie de la paire adjacente, ce qui est tout à fait typique. Dans ce type de contextes aussi, le signe de ponctuation véhicule une fonction continuative: en effet, selon J. Drillon (1991: 407), «les points de suspension laissent attendre une suite – qui vient ou qui ne vient pas». Néanmoins, plutôt qu'un signe continuatif à proprement parler, les points de suspension constituent, ici aussi, avant tout un outil interactionnel contribuant à accueillir un nouveau participant.

Exemple 5.

- 01 <Paul> salut tout le monde  
 02 → <renee> salut...

Dans l'exemple 6, les points de suspension sont ajoutés à la fin des salutations lorsqu'un participant quitte le forum. D'un côté, les fonctions des points de suspension sont, ici aussi, liées à l'aspect continuatif: le signe de ponctuation met en valeur le contenu de l'expression utilisée (*A plus tard*) et facilite ainsi l'action de quitter le forum. D'un autre côté, les fonctions interactionnelles des points de suspension relèvent ici de son emploi stylistique consistant à «adoucir» la fin du tour (J. Drillon 1991: 410).

Exemple 6.

- 01 → <vladimir> A plus tard...  
 02 → <rose-marie> a plus vlad...

J. Drillon (1991: 406) a aussi constaté que les points de suspension véhiculent typiquement un sous-entendu. Effectivement, dans les cas comme ceux présentés dans les exemples 3, 4, 5 et 6, les fonctions interactionnelles des points de suspension sont aussi liées à son emploi stylistique consistant à véhiculer un sous-entendu. Plus précisément, le signe de ponctuation véhicule dans ce type de cas une quantité d'informations implicites concernant le code interactionnel des tchats et constitue ainsi une sorte de référence au champ commun des connaissances des participants.

### 3.4 Les occurrences réduites des points de suspension

Dans le corpus étudié, les points de suspension sont assez fréquemment réduits à deux points. Souvent, ces occurrences réduites apparaissent à l'intérieur du tour, comme c'est le cas dans l'exemple 7 (ligne 04).

Exemple 7.

- 01 <moi><sup>3</sup> AU REVOIR ET BONNE ANNEE POUR TOUS  
 02 <zed> ++  
 03 <Abdullah> merci moi  
 04 → <Abdullah> euh..toi  
 05 <Nana> haha

Dans cet exemple, les points de suspension sont employés pour indiquer l'hésitation, comme c'est le cas aussi de l'occurrence réduite apparaissant dans l'exemple 2b (ligne 03). Dans ces deux cas, le signe de ponctuation n'est donc pas employé en premier lieu pour indiquer la continuité, mais pour créer un effet modal. Le signe de ponctuation souligne dans ces cas la valeur modale de l'élément lexical précédent, et ces fonctions ressemblent à celles d'un allongement vocalique dans le langage parlé.

Deux points successifs prennent moins d'espace que trois points et ils

<sup>3</sup> Exceptionnellement, le pseudonyme original n'a pas été changé ici (cf. lignes 03 et 04).

constituent ainsi un signe moins saillant que trois points. De même, un signe de ponctuation consistant en deux points successifs ne se conforme pas tout à fait au code traditionnel de l'écrit. Pour ces raisons, l'effet de prolongement et les autres fonctions traditionnellement attribuées aux points de suspension sont éventuellement légèrement affaiblies lorsque le nombre des points est réduit à deux. En effet, assez souvent, lorsque la fonction des points de suspension semble consister avant tout à souligner la valeur modale d'un élément lexical, le nombre des points est réduit à deux. Cela n'est cependant pas toujours le cas, et ces occurrences réduites pourraient également être considérées tout simplement comme des résultats de la réalisation de la «loi du moindre effort».

## 4 La multiplication du point d'interrogation et du point d'exclamation

En ce qui concerne l'emploi du point d'interrogation et du point d'exclamation dans le corpus étudié, c'est surtout la multiplication fréquente de ces signes que je trouve intéressante. D'une manière générale, la multiplication de ces signes semble avoir au moins deux types de fonctions: la mise en valeur de l'interrogation ou de l'exclamation, et la création d'un effet stylistique servant des buts interactionnels. Sur le plan stylistique, la multiplication du point d'interrogation ou du point d'exclamation semble typiquement créer un effet d'enthousiasme et de familiarité. Cette nuance stylistique, quant à elle, met en valeur l'engagement subjectif du participant, et elle se prête, de ce fait, au service de différents buts interactionnels.

### 4.1 La mise en valeur de l'interrogation ou de l'exclamation

Dans l'exemple 8 (ligne 03), la multiplication répétée du point d'exclamation met en valeur l'exclamation et l'identification du participant à ce qui a été dit par un autre participant (ligne 02). Naturellement, la répétition des éléments lexicaux véhicule, elle aussi, une fonction d'emphase dans ce tour, mais la multiplication du signe de ponctuation y ajoute encore un effet de familiarité et d'enthousiasme.

## Exemple 8.

- 01 <alibo> en fait je vous ai pas dit :P  
 02 <alibo> Je ne suis plus célibataire:D  
 03 → <lecoréen> alibo!!!! hiphhipip hourraa ! alibo !!!! hiphhipip hourraa!  
 alibo!!!!  
 04 [5 lignes supprimées]  
 05 <alibo> LOL<sup>4</sup>  
 06 <lionne> mdr<sup>5</sup>

Dans l'exemple 9 (ligne 01), le redoublement du point d'interrogation véhicule le même type de fonction: le redoublement y crée un effet d'enthousiasme et de familiarité, et de cette manière, il y met en valeur l'engagement subjectif du participant par rapport au sujet traité. A la ligne 05, la multiplication du signe de ponctuation est employée d'une manière similaire: le fait de tripler le point d'exclamation met en valeur l'exclamation, mais aussi, l'engagement personnel du participant par rapport à ce qui est dit dans le tour.

## Exemple 9.

- 01 → <Chilien> Et ça commence quand les vacances??  
 02 [4 lignes supprimées]  
 03 <lafilleauxallumettes> je sais plus mais vers le 20 décembre je pense  
 04 [3 lignes supprimées]  
 05 → <Chilien> La dernière date pour les finaux c'est 21 décembre...et  
 06 ensuite vacances d'été!!!

## 4.2 La multiplication du signe de ponctuation comme une ressource interactionnelle

A la manière des points de suspension, la multiplication du point d'interrogation et du point d'exclamation semble constituer une ressource interactionnelle contribuant notamment à la réception et à l'introduction d'un nouveau participant. Plus précisément, l'effet stylistique d'enthousiasme et de familiarité créé par la multiplication est dans ces cas mis au service des buts

<sup>4</sup> LOL: 'laughing out loud' / 'lots of laugh'

<sup>5</sup> mdr: 'mort/e de rire'

interactionnels. Dans l'exemple 10, un participant entre dans le forum, et une autre participante le salue. La multiplication du signe de ponctuation à la fin de la salutation (ligne 03) crée un effet de familiarité et d'enthousiasme, et elle appelle la réaction du nouveau participant d'une manière accentuée. Dans le langage parlé, les mêmes fonctions pourraient être véhiculées par des traits prosodiques et paralinguistiques.

Exemple 10.

- 01 info: 'benny' has entered the room  
 02 [2 lignes supprimées]  
 03 → <christine> benny, ça va???  
 04 <benny> salut J comme ci comme ca christine

De même, dans l'exemple 4, un nouveau participant vient d'entrer dans le forum et il essaie de s'introduire dans la conversation. Une autre participante du forum salue le nouveau participant et elle ajoute trois points d'exclamation à la fin de sa salutation. Dans ce cas, les fonctions de la multiplication sont similaires au cas du point d'interrogation triplé présenté dans l'exemple 10: autrement dit, la multiplication du signe de ponctuation crée ici un effet stylistique d'enthousiasme et de familiarité contribuant à accueillir un nouveau participant.

Exemple 11.

- 01 <akram> quelqu'un...?  
 02 → <Mirella-musique> Salut!!!  
 03 <akram> salut, comment ça va?

Dans le dernier exemple, le redoublement du signe de ponctuation est employé d'une manière similaire – sauf que dans ce cas, c'est celui qui entre dans le forum (et non pas ceux qui y sont déjà) qui l'emploie. L'effet stylistique créé par le redoublement du point d'interrogation (lignes 06 et 10) met en valeur l'enthousiasme du nouveau participant à interagir avec les autres et contribue ainsi à l'introduire dans le groupe.

## Exemple 12.

01 info: 'dima' has entered the room  
 02 <Mirella> salut dima  
 03 <french\_momo> Salut Dima!  
 04 <dima> salut à tous  
 05 <Quistra> Salut Dima  
 06 → <dima> Ça va??  
 07 <Bird> ça va Dima?  
 08 <french\_momo> comment vas-tu Dima?  
 09 <Bird> bien, merci Dima J  
 10 → <dima> bien et vous??  
 11 <french\_momo> TRES bien!

## 5 Conclusion

L'emploi de la ponctuation sur les tchats semble donc relever à la fois des fonctions traditionnelles des signes de ponctuation ainsi que des traits spécifiques des dialogues en ligne. Autrement dit, tout en respectant constamment un principe d'économie et un style familier, les fonctions traditionnelles des signes de ponctuation y sont mises au service de différents buts interactionnels.

En raison de la structure technique des dialogues de tchats, l'emploi d'un signe conclusif est le plus souvent redondant. Pour cette raison, la fonction conclusive du point y est typiquement véhiculée par le signe «zéro», c'est-à-dire, par l'absence du signe de ponctuation.

Les points de suspension constituent un signe multifonctionnel sur les tchats. Typiquement, c'est la fonction continuative traditionnellement attribuée à ce signe qui est mise au service des buts interactionnels et stylistiques divers. De même, les points de suspension sont souvent employés sur les tchats pour contribuer à la structuration interne du tour.

Comme l'a constaté C. Werry (1996), les signes de ponctuation sont employés pour compenser l'absence des traits prosodiques et paralinguistiques sur les tchats. Cela est particulièrement évident dans le cas des occurrences multipliées du point d'interrogation et du point d'exclamation. Dans l'interaction face-à-face, l'effet stylistique véhiculé par la multiplication de ces



signes serait typiquement créé par des moyens prosodiques et paralinguistiques. De même, les points de suspension apparaissant à l'intérieur d'un tour y sont souvent employés pour créer un effet d'interruption ou d'allongement.

A la manière des émoticônes (qui représentent des traits extralinguistiques de l'interaction), les signes de ponctuation constituent souvent des «indices de contextualisation» dans les dialogues de tchats. Autrement dit, ils servent à guider le processus de l'interprétation du destinataire et à indiquer comment le contenu du tour devrait être interprété. Mais à la différence des émoticônes, les signes de ponctuation servent naturellement toujours aussi à indiquer la conclusion, la continuité, l'exclamation ou l'interrogation.

## Bibliographie

- Catach, Nina (1996). *La ponctuation*. Paris: PUF.
- Drillon, Jacques (1991). *Traité de la ponctuation française*. Paris: Gallimard.
- Grevisse, Maurice et André Goosse (2008) [14e édition]. *Le bon usage. Grammaire française*. Bruxelles / Paris: De Boeck / Duculot.
- Gumperz, John J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Gumperz, John J. (1992). «Contextualization Revisited», in: *The Contextualization of Language*, eds. Peter Auer et Aldo Di Luzio (Éds.), Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 39–54.
- Houdart, Olivier et Sylvie Prioul (2006). *La ponctuation ou l'art d'accomoder les textes*. Paris: Seuil.
- Hutchby, Ian (2001). *Conversation and technology. From the telephone to the internet*. Cambridge: Polity.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1984). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Kielikello* 3/1998.
- Koivisto, Aino (2007). «Kolmen pisten vihjeet. Havaintoja kolmen pisteen käytöstä dialogissa Juhani Ahon romaaniissa Helsinkiin», in: *Dialogia dialogista –seminääri – Helsinki le 21 septembre 2007*. [Communication orale].

- Koivisto, Aino & Mari Lehtinen (2008). «Alustavia havaintoja kolmen pisteen käytöstä suomen- ja ranskkielellisissä chat-keskusteluissa», in: *VII Valtakunnalliset keskusteluntutkimuksen päivät – Helsinki (Finlande) du 1<sup>er</sup> au 2 février 2008*. [Communication orale].
- Lehtinen, Mari (2007). «L'interprétation prosodique des signes de ponctuation – L'exemple de la lecture radiophonique de *L'Étranger* par Albert Camus», *L'Information grammaticale* 113, 23–31.
- Lehtinen, Mari (2008). «Les points de suspension comme ressource interactionnelle sur les tchats francophones», in: *Pré-actes du colloque international 'RSL IV – Représentations du sens linguistique IV' – Helsinki du 28 au 30 mai 2008*. <http://www.helsinki.fi/romaanisetkielet/congres/RSL/preactes.htm> 13.1.2009.
- Mourlhon-Dallies, Florence, Florimond Rakotonoelina et Sandrine Reboul-Touré (coord.) (2004). *Les discours de l'internet: nouveaux corpus, nouveaux modèles?* Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ojasto, Katja (2006). *L'organisation des échanges dans les chats quasi-synchroniques sur Internet*. Helsinki: Université de Helsinki. [Mémoire de maîtrise]
- Penttilä, Aarni (2002 [1963]). *Suomen kielioppi*. Vantaa: Dark Oy.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (2004). *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF.
- Tatossian, Anaïs et Louise Dagenais (2008). «Le scripto-clavardage en français du Québec: adolescents vs adultes», *Cahiers de lexicologie*. Cahiers de lexicologie 93/2, 141–164.
- Tuomarla, Ulla (2004). «La Parole telle qu'elle s'écrit ou la voix de l'oral à l'écrit en passant par le discours direct», in: *Le discours rapporté dans tous ses états*, éd. Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier, Laurence. Paris: L'Harmattan, 328–334.
- Védénina, Ludmilla (1989). *Pertinence linguistique de la présentation typographique*. Paris: Peeters-Selaf.
- Werry, Christopher C. (1996). «Linguistic and interactional features of Internet Relay Chat», in: *Computer-mediated communication. Linguistic and socio-cultural aspects*, éd. Susan Herring. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins, 47–63.

# Espace national, espace littéraire et énonciation minoritaire dans *Hiver indien* de Michel Noël et *Lappskatteland* d'Annica Wennström

Svante Lindberg  
Université d'Åbo Akademi  
Svante.Lindberg@abo.fi

## 1 Introduction

### 1.1 La littérature amérindienne au Québec et la littérature sami en Suède: deux littératures minoritaires

La littérature amérindienne d'expression française ne fait que depuis peu l'objet d'une étude systématique au Québec. Les premières études de cette littérature en tant que sujet indépendant, c'est-à-dire en tant qu'énonciation amérindienne, sont apparues dans les années 1990 avec la publication de *l'Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture* de Diane Boudreau (1993) et du *Répertoire bibliographique des auteurs amérindiens du Québec* de Charlotte Gilbert (1993). Dans le domaine anglophone, la littérature amérindienne est déjà un champ d'étude important avec des auteurs établis tels que Tomson Highway, Thomas King et Richard van Camp.

Au Québec, ce n'est qu'au moment où un regard étranger se pose sur la matière que l'intérêt pour cette littérature émergente commence à devenir un champ d'étude propre. Ceci se produit d'abord en 2004 avec la publication de l'ouvrage de l'Italien Maurizio Gatti *Littérature amérindienne du Québec* et, ensuite, en 2006, avec la parution d'*Être écrivain amérindien au Québec* du même auteur. Le premier ouvrage de Gatti est une brève introduction à la littérature amérindienne au Québec ainsi qu'une anthologie de textes écrits par des auteurs amérindiens: des contes, des légendes, des poèmes, des romans, du théâtre, des récits et des témoignages. Le livre contient également

des présentations des profils d'un nombre d'auteurs amérindiens tels que Bernard Assiniwi, Rita Mestokosho et Michel Noël. Le deuxième ouvrage de Gatti se veut une analyse de la place de la littérature amérindienne dans les paysages littéraires québécois et mondial ainsi qu'une discussion de la thématique identitaire, sujet récurrent dans cette écriture. L'ouvrage traite de thématiques telles que la mise en réserve de l'identité, l'écrivain amérindien et la littérature et la fabrication d'une littérature.

La thématique amérindienne existe, bien évidemment, depuis longtemps comme une thématique secondaire dans la littérature québécoise de souche. L'Amérindien y figure souvent comme l'expression d'une altérité culturelle, tout comme cela a souvent été le cas de l'Anglophone dans la littérature québécoise. Un exemple assez récent d'un roman où figure l'altérité amérindienne est *Un dieu chasseur* de Jean-Yves Soucy (1976). Dans le domaine de la critique, la thématique de l'altérité amérindienne a été étudiée, entre autres, par Gilles Thérien dans *Figures de l'Indien* (1988) et par Janet Paterson dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois* (2004). Pour ce qui est de l'énonciation de la thématique amérindienne faite par des auteurs d'origine amérindienne, l'on constate que *Le bras coupé* de Bernard Assiniwi (1976) a été la première œuvre de fiction publiée par un Amérindien au Québec et que *Qu'as-tu fait de mon pays?* d'An Antane Kapesch (1979) en a été la deuxième. Ces romans parlent tous les deux de la dépossession de l'Amérindien devant le Blanc (voir Boudreau, *op.cit.*, pp. 141–146).

Depuis un certain temps, la thématique de la nordicité est un champ important dans les études littéraires au Québec<sup>1</sup>. Un des objectifs de ce courant est de comparer la littérature québécoise avec l'écriture d'autres pays «nordiques»<sup>2</sup>. Dans une telle perspective, il est à noter que la Suède possède aussi sa population autochtone – les Samis. L'on pourrait comparer l'éveil de l'intérêt pour la littérature amérindienne au Québec avec le rôle de la littérature exprimant une thématique sami dans le paysage littéraire suédois. Pourtant il ne s'agit pas d'une véritable renaissance de ces littératures, mais

<sup>1</sup> Un centre de ces études est le *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord* dirigé par Daniel Chartier à l'Université du Québec à Montréal.

<sup>2</sup> La nordicité dont il est question ici est une nordicité circumpolaire, plutôt qu'une nordicité au sens scandinave.

de tentatives d'évoquer les thématiques autochtones et de la présence augmentée d'énonciations littéraires faites par des auteurs d'origine autochtone. Tout comme c'est le cas du personnage de l'Amérindien dans la littérature québécoise, celui du Sami existe depuis longtemps dans la littérature suédoise. On n'a qu'à penser aux récits de voyages d'un Olaus Magnus, à la *Flora Lapponica* d'un Carl von Linné, au personnage de Sampo Lappelill d'un Zacharias Topelius ainsi qu'aux Samis peints par Selma Lagerlöf dans *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson*. Dans la littérature suédoise récente, l'on retrouve le Sami par exemple dans le roman *Snöljus* de Lars Andersson (1979) et, plus récemment, dans le cycle romanesque de Kerstin Ekman, *Vargskinnet* (1999–2003). Un exemple tout récent est un livre de jeunesse, *SMS de Soppero* de Ann-Hélen Laestadius (2007), où une jeune fille d'origine sami se décide à apprendre la langue sami en cachette.

Pour ce qui est des efforts de documenter la thématique sami, il convient de mentionner l'initiative collective de la *Sametinget*<sup>3</sup>, de la Bibliothèque Royale de Suède ainsi que de *Kulturrådet* en Suède dont le but est d'établir une bibliographie de littérature sami couvrant toutes les publications parlant du sujet, qu'elles soient écrites en langue sami ou dans une autre langue.

Dans le champ de la critique suédoise parlant de la thématique sami, il est approprié de mentionner, par exemple, l'ouvrage édité par Kjell-Arne Brändström, *Bilden av det samiska: samerna och det samiska i skönlitteratur, forskning och debatt* (2000) ainsi que *Vid svenskhetens nordliga utposter* de Gerda Helena Lindskog (2005). En ce qui concerne la documentation et l'analyse des littératures minoritaires en Suède, c'est-à-dire des écritures finnophone, sami, kurde, etc., l'ouvrage *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i ett nordiskt perspektiv*, édité par Satu Gröndahl (2002), est un texte de référence.

## 1.2 Domaine d'étude et but

Les domaines qui nous intéressent ici sont la littérature amérindienne de langue française au Québec et la littérature sami de langue suédoise en Suède dans leurs configurations tout à fait contemporaines. Pour ce qui est de la lit-

<sup>3</sup> *Sametinget* a été fondé en 1993 afin d'améliorer les possibilités des Samis suédois de garder leur culture. L'organisme comporte 31 membres élus au suffrage universel.

térature amérindienne et la littérature québécoise de souche, Boudreau (*op. cit.*, p. 15) souligne que l'affirmation identitaire est une thématique que les deux ont en commun, mais que les similitudes s'arrêtent là. Selon Boudreau, la littérature amérindienne est avant tout une littérature de résistance et de survie<sup>4</sup>. Elle constate aussi que l'évolution de la littérature amérindienne suit le paradigme de toute littérature orale, ce qui signifie que les premiers textes sont d'abord des manifestes politiques dont une thématique centrale est justement celle de la survie.

Mais comment savoir qui est à définir comme «écrivain amérindien», si un grand nombre d'écrivains d'origine amérindienne écrivent en français et non pas dans la langue amérindienne? Maurizio Gatti (2006, pp. 125–130) donne une série de définitions possibles. Ainsi, en déterminant l'écrivain amérindien, l'on peut partir de la naissance, de la langue ou de l'identification culturelle. Cependant, l'on sera tôt ou tard obligé à constater que la définition qu'on cherche restera en dernier lieu floue. C'est ainsi parce qu'une thématique centrale dans le texte amérindien est précisément la problématique identitaire, qui peut prendre la forme d'une quête ou d'une affirmation. En ce qui concerne la définition de la littérature amérindienne, il y a toute une série de manifestations littéraires de la question identitaire allant de l'identification culturelle subjective que fait un individu de son appartenance culturelle (l'autodéfinition) à des catégories de nature plus stéréotypique telles que littérature *amérindienne* ou *autochtone* ou la littérature des *Premières nations* (Gatti 2006, p. 129). Il s'agit, dans les premiers cas, de l'adhérence choisie et, dans les deuxièmes, d'une catégorisation basée sur des critères préalablement établis.

Dans la catégorisation de la littérature amérindienne, il faut aussi éviter aussi bien l'impasse eurocentriste que l'impasse amérindianocentriste, c'est-à-dire qu'on ne doit pas se limiter à des visions restreintes qui regarderaient la littérature, soit comme uniquement exotique, soit comme exclusivement politique (*voir* Gatti 2006, p. 172). Selon, Gatti, la meilleure manière d'éviter ces impasses est de se concentrer sur l'organisation du texte plutôt que de

---

<sup>4</sup> On doit aussi noter la nature restreinte du corpus littéraire amérindien. Bernard Assinwi a constaté que la littérature amérindienne au Québec se composerait d'une cinquantaine de titres écrits autant par des non-Amérindiens que par des Amérindiens (Gatti, 2006, p. 125).

s'attarder trop longtemps sur la défense de valeurs nationales ou ethniques. Il est intéressant de noter que cette optique va dans le sens inverse de ce que fait l'ouvrage de Satu Gröndahl sur les littératures minoritaires mentionné ci-dessus. Dans ce dernier livre, la langue minoritaire elle-même devient le point de départ et, par conséquent, une catégorie épistémologique.

Dans la présente étude, je tente une combinaison des deux points de vue évoqués ci-dessus. Je me propose d'étudier des textes écrits dans les langues majoritaires (le français et le suédois) par des auteurs d'origine minoritaire (amérindien et sami). Dans ce qui suit, j'analyserai une œuvre amérindienne québécoise et une œuvre sami suédoise, à savoir *Hiver indien* de Michel Noël (2001) et *Lappskatteland* d'Annica Wennström (2006). Quelques bases théoriques seront sous-jacentes à mon exposé. Premièrement, je partirai de la discussion sur le *lieu culturel* dans *Les passages obligés de l'écriture migrante* (2005) de Simon Harel. Selon Harel (*ibid.*, p. 109), il est nécessaire de rétablir la notion de *lieu* dans l'analyse de la littérature migrante comprise au sens large<sup>5</sup>. Il ne suffit plus de se référer à la notion postmoderne de *déterritorialisation*<sup>6</sup> et à l'idée de la dissolution des liens entre le sujet et le lieu, une thématique qui a été centrale dans le roman québécois des années 1980 et 1990. Selon Harel, qui adopte un point de vue psychanalytique, il faut plutôt insister sur le *lieu habité* et sur l'insertion du sujet dans le spatial. Harel (*ibid.*, p. 114) fait référence à la notion grecque d'*oikos* qui désigne l'espace privé mais aussi l'acte d'habiter et l'hospitalité, c'est-à-dire l'acte de recevoir l'Autre dans le lieu habité. Nous avons à faire avec une notion plastique et changeante. Tous ces points de vue sur le lieu peuvent se résumer sous la notion d'*habitabilité* dans la lumière de laquelle il faut comprendre le sens de l'énonciation. À cela s'ajoute la question de savoir comment se fait l'autodéfinition culturelle par les sujets autochtones eux-mêmes. De plus, il faut se demander comment l'on peut décrire la définition culturelle que subissent ces sujets de l'extérieur, c'est-à-dire de la part de la culture majoritaire et colonisatrice dans les romans amérindien et sami étudiés ici.

<sup>5</sup> Selon Clément Moisan (2004, p. 43), l'expression *littérature immigrante* désignerait la littérature écrite par les immigrés (au Québec, en l'occurrence), tandis que *littérature migrante* serait une expression dénotant les côtés plus esthétiques d'un genre de textes plus élargi.

<sup>6</sup> La notion de *déterritorialisation* a été lancée par Deleuze et Guattari (1980).

Deuxièmement, si le *lieu* est une notion importante dans la compréhension de la littérature migrante, il convient aussi, dans une étude de l'énonciation littéraire dans un cadre sociopolitique, de regarder le va-et-vient entre discours littéraire et définition sociétale. Il s'agit de tenir compte du fait que le texte littéraire est un *discours paratopique*, c'est-à-dire un discours parallèle au discours de société avec lequel il entretient des liens complexes (voir Maingueneau 2004).

Et, troisièmement, qui dit *lieu culturel* dira, dans une analyse ultérieure, *lieu national*. Dans *La République mondiale des lettres* (1999, pp. 21–32), Pascale Casanova parle du capital littéraire «national» qui, selon elle, conditionne toujours le texte littéraire et à partir duquel il acquiert son sens dans un contexte plus large, celui d'une «économie littéraire internationale».

Une autre question se pose en étudiant l'énonciation minoritaire dont il est question ici. Cette question regarde les sources d'influence générique sous-jacentes aux énonciations amérindienne et sami. Selon Gatti (2006, p. 85), l'influence européenne sur la littérature amérindienne imposerait à l'écriture amérindienne une certaine écriture linéaire qui contrasterait avec d'autres conceptions temporelles que pourraient avoir les Amérindiens. Qu'en est-il du roman amérindien actuel? Suit-il le schéma européen du roman linéaire et traditionnel ou peut-on parler de rupture et d'invention formelle dans ce genre de textes? Et dans quelle mesure une définition post-coloniale à la suite d'un Frantz Fanon (1952) ou, plus récemment, d'un Jean-Marc Moura (1999), évoquant par exemple des sujets colonisés et subjugués ainsi qu'un passé communautaire perdu, serait-elle pertinente pour les textes amérindiens ou samis?

## 2 *Hiver indien* de Michel Noël

### 2.1 Le cycle romanesque de Nipishish

Michel Noël est d'origine algonquine et né à Messines dans le Outaouais (près d'Ottawa). Il a été coordonnateur ministériel aux affaires autochtones au *Ministère de la culture et des communications* à Ottawa, mais se consacre maintenant à l'écriture (Gatti 2004, p. 134). *Hiver indien* est le troisième



d'une série de romans parlant de Nipishish, un Métis algonquin, et de son expérience dans un pensionnat indien – ces institutions étant connues, entre autres, pour des abus sexuels et des humiliations des Amérindiens –, de son séjour en ville dans une famille d'accueil et de la vie dans une réserve. Les deux premiers romans de la série s'appellent *Journal d'un bon à rien* (1999) et *Le Cœur sur la braise* (2000).

## 2.2 Nipishish: entre le métissage et l'appel de la cause amérindienne

*Hiver indien* parle du retour de Nipishish dans une réserve où la vie est déterminée par le contrôle suivi des autorités canadiennes, de la violence et de l'abus d'alcool, bref de la dépossession des Indiens. De plus, le texte parle de la recherche de Nipishish de la vérité sur son propre passé et sur Shipu, son père mort.

Le roman est raconté, soit à la première personne, soit à la troisième, l'énonciation étant faite par Nipishish ou par sa fiancée Pinamen. Au début du texte, nous apprenons que William vient d'être nommé gérant du Conseil de Bande, tandis que le vieux Tom est en train de mourir laissant une période accomplie derrière lui. William avertit Nipishish (ou Pierre Larivière comme il se nomme en français) que la police est en train de faire l'inventaire de tous les dossiers des habitants dans la réserve et que, du fait que Nipishish est de mère blanche et donc métis, son passé reste un point d'interrogation. L'origine incertaine de Nipishish fait de lui un être suspect aux yeux des gens et William lui conseille de quitter la réserve: «Tu es un métis, Nipishish, n'oublie pas ça dans tes prières. Personne ne lèvera le petit doigt pour prendre ta défense. Personne! Tu es seul, Nipishish. À ta place, je retournerais vivre en ville» (*HI*, pp. 7–8). Aux yeux de la police, surtout à ceux du sergent Macdonald, Nipishish est une source potentielle d'inquiétude du fait qu'il est métis, appartenant ainsi à deux mondes: «Tu montes les Indiens contre les Blancs! Tu leur enfles la tête!» (*HI*, p. 26).

Nipishish vole les dossiers parlant de lui et de son père, les gardant pour les lire plus tard. Contrairement à ce que lui disent les gens, il prévoit une vie dans la dignité dans l'encadrement amérindien, endroit qu'il a choisi comme sa vraie place pensant qu'il serait malheureux en ville. Le sentiment d'appar-

tenir au milieu amérindien se renforce au moment de la mort de Tom. Celui-ci veut que Nipishish soit responsable de la transmission de l'esprit collectif amérindien vers l'avenir: «Un jour, tu prendras le nom que portait fièrement ton père: Shipu, la rivière... Mais toi, tu seras Mishtashipu, la grande rivière, celle qui guide nos vies. Quand ce jour-là viendra, tu le sauras dans ton cœur. Ce sera ton secret et ta force» (*HI*, p. 15). Tom lui donne aussi, entre autres, le tambour comme signe de cette continuité. Selon Tom, cet instrument lui parlera dans ses rêves. Il est à noter que Nipishish ne sera pas guidé par des dogmes religieux et culturel dans sa mission, mais qu'il est appelé à chercher la vérité et le guide dans sa propre subjectivité. (*HI*, pp. 15–16.) Afin de soutenir Nipishish dans son œuvre, Tom promet de se manifester spirituellement: «Quand tu voudras me parler, entre dans la forêt tout doucement, comme un oiseau, assieds-toi, attends. Sois patient. Surtout, ouvre bien tes yeux et tes oreilles, respire profondément l'odeur de la terre et des aiguilles de pin» (*HI*, p. 16). Ce n'est qu'un exemple dans le roman où la mémoire subjective devient un outil de résistance culturelle. Il s'agit d'une pratique continue de l'activité de se souvenir, ce qui devient perceptible, par exemple, dans le passage suivant: «Nous démontons la tente de Tom et roulons les toiles pour qu'il ne reste sur terre aucune trace du passage de cet homme. C'est dans notre mémoire qu'il doit vivre maintenant» (*HI*, p. 30).

### 2.3 Terre et spiritualité

Le roman transmet de manière simple et convaincante l'idée de l'appartenance de Nipishish à la terre amérindienne, processus en grande partie spirituel: «Je vole profondément en moi-même. Mon esprit et mon corps ne font plus qu'un» (*HI*, p. 16) et: «Je remercie le Grand Créateur de toutes choses pour sa générosité. Je respire profondément l'air sacré qui me donne la vie» (*HI*, p. 19). Ce lien spirituel entre Nipishish et la terre se poursuit dans tout le roman qui devient une illustration à la fois d'un idéal et d'un rapport réel. Par exemple, quand Nipishish a tué un orignal plus tard dans le texte, il dit: «Le lieu est sacré. Je remercie l'orignal pour sa générosité. Je lui dis que je regrette de l'avoir tué, mais que sa mort me réjouit» (*HI*, p. 117). Et le fait d'avoir mangé la viande d'orignal s'exprime dans le texte comme un acte de communion: «Ce soir, nous les Anishnabés, nous sommes orignaux, car

nous mangeons sa chair. Elle nous donne la vie, l'énergie, et son sang se mêle intimement au nôtre» (*HI*, p. 119). Le lien avec la terre s'exprimera aussi en tant que rythme de la nature et Nipishish est «un homme d'hiver» (*HI*, p. 203), vivant en symbiose avec les saisons. Mais le roman souligne que la réserve n'équivaut pas vraiment à la terre indienne et Nipishish dit y étouffer: «La réserve est malsaine pour tout le monde. Nous tournons tous en rond, à ne rien faire. Les hommes sont désespérés, dépossédés. Il y a trop d'alcool, trop de violence» (*HI*, p. 39). Contre le milieu clos de la réserve se dresse un lieu alternatif: le territoire à l'extérieur appartenant depuis toujours aux Amérindiens. Mais tout le monde ne peut pas y aller, les Amérindiens étant liés à la réserve par exemple à cause de l'aide sociale qu'ils y reçoivent. Un exemple de cette déchirure mentale face au territoire est l'oncle Sam qui possède un territoire qu'il a hérité de sa mère, mais où il ne peut plus aller. Une solution semble pourtant se présenter quand Pinamen et Nipishish offrent de monter dans ce territoire pour l'été.

## 2.4 En quête de la vérité

Dans ce territoire éloigné où monte Nipishish et Pinamen, il y a un autre rythme: «En forêt, rien ne presse. Il n'y a plus d'heures, de mois, mais le coucher et le lever du soleil, le changement des saisons et l'instant présent que nous vivons pleinement» (*HI*, p. 49). Le nouvel état dans lequel se trouvent Nipishish et Pinamen semble renforcer leur volonté de trouver la vérité. Nipishish veut remplir le blanc de son passé et lire ce qui est écrit sur lui dans les dossiers gouvernementaux qu'il avait volés préalablement: «Je sens dans tout mon être le besoin d'apprivoiser cet amas de feuilles froides, inertes. Je dois les démystifier, me les approprier» (*HI*, p. 73).

Si Nipishish se sent plus près de sa vraie nature en forêt, l'image de lui donnée dans le dossier gouvernemental le fait retomber dans des doutes. Selon le dossier, Nipishish est «un être encore sauvage et revendicateur» (*HI*, p. 75) qui, en état d'ébriété, a lancé des bouteilles sur des gens (*HI*, p. 76). Ce jugement ne correspond pas à l'autodescription que fait Nipishish au présent et il comprend qu'il risque de retomber dans un état psychologique antérieur duquel il voit resurgir d'anciens traumatismes: «Cette lecture avive en moi des blessures que je croyais guéries. À travers mon dossier, je parcours ma

vie à rebours» (*HI*, p. 77). Il tente de trouver une explication rationnelle à son comportement irrégulier dans sa vie précédente et arrive à la conclusion que celui-ci s'explique en partie par son adolescence passée dans les pensionnats et aux sévices qu'il y a subis.

Outre le dossier parlant de lui, Nipishish a réussi à s'en approprier un autre: celui de Shipu, son père. Le dossier le décrit comme un nomade et une personne susceptible de causer des problèmes par son habitude de protester contre le gouvernement. Le document contient aussi de l'information sur la «mort accidentelle» par noyade du père (*HI*, p. 87 et mentionne le nom de Rita Whiteduck, une femme qui semble tenir la clé de l'énigme de la disparition de son père. Whiteduck s'avérera être le témoin de la mort de Shipu, c'est-à-dire celle qui connaît les vraies circonstances de sa mort. À la suite de cette lecture, Nipishish va à la recherche de Rita Whiteduck qu'il retrouve à Ottawa. Cette femme est capable de tout lui raconter sur le passé: par exemple comment les Amérindiens ont dû se battre dans l'armée canadienne pendant la Grande guerre: «Nous avons tous protesté énergiquement, comme l'ont fait les Canadiens français». Elle constate également que les Amérindiens ont été «traités comme des bandits dans [leur] propre pays» (*HI*, p. 174). En outre, Nipishish apprend de Rita Whiteduck que son père n'était pas mort par accident mais qu'il «a été froidement assassiné pour des raisons politiques» (*HI*, p. 189).

Sachant trop de choses, Nipishish devient un personnage encore plus menaçant aux yeux des autorités et la police se prépare à l'arrêter. Quand le sergent MacDonald arrive avec un mandat d'arrêt à la maison de Nipishish il y trouve Pinamen seule. Elle est enlevée par MacDonald, mais en partant sur la glace de la rivière ils la brisent. Pinamen réussit à se sauver, mais le sergent ne peut pas sortir de l'eau, risquant ainsi de s'y noyer. Quand Nipishish arrive, c'est lui qui sauve MacDonald de la noyade. Cet événement focalise l'attention sur Nipishish comme le représentant moral de son peuple et devient encore une expression de la continuité amérindienne dans laquelle il s'insère. À la fin du roman, Nipishish accepte la responsabilité de devenir le représentant des Amérindiens dans les contacts avec l'État au sujet de son peuple (*HI*, p. 227). En acceptant cette tâche, il remplit à la fois sa promesse au vieux Tom et à lui-même.

Rendue avec sincérité et grâce, l'intrigue d'*Hiver indien* devient à la fois

un exemple romanesque des thématiques de la résistance, de la quête de l'origine et de la recherche de la vérité. Le fait que Nipishish est un métis fait sortir son rôle de successeur comme un choix plutôt que comme une contrainte ethnique. Nipishish est choisi comme représentant de son peuple à cause de ses qualités morales et non pas à cause d'une quelconque pureté ethnique. Son adhérence à la cause indienne est un choix de lieu et constitue une prise de position vis-à-vis du lieu culturel dans le sens de Simon Harel. Dans *Hiver indien*, texte qui fonctionne à la fois comme un modèle à suivre pour les Amérindiens et un récit subjectif convaincant, cet acte d'habiter est simultanément conditionné par une motivation spirituelle et un choix politique.

### 3 Annica Wennström: *Lapps katteland*

#### 3.1 À la recherche du passé sami

Si le roman de Noël est d'une construction assez simple, *Lapps katteland* (2006) d'Annica Wennström, texte dans lequel l'écrivaine s'approche de sa propre origine sami, est une entreprise plus complexe. Le roman, qui prend son début en 1861 et finit en 2002, est une fresque qui peint des fragments de quatre générations d'une famille d'origine sami en territoire nordique en Suède. Au début, nous nous trouvons dans le territoire sami en 1861, ce qui est le premier niveau temporel du roman. Quelque chose est en train de changer dans ce lieu: partout des colonisateurs suédois s'installent, ce qui fait que culture Sami et culture suédoise auront à se rapprocher de plus en plus. L'assimilation des Samis est partout à l'ordre du jour.

De retour au présent dans le récit, nous sommes au quatrième niveau temporel du récit qui se situe en l'an 2002, où une narratrice à la première personne va à la recherche de ses racines sami dans la région de *Åsele lappmark* dans le Nord de la Suède. Nous apprenons sur la narratrice qu'elle puise ses origines dans le groupe ethnique «Sami de forêt», un peuple duquel il n'existe presque pas de traces écrites, car ils se sont vite adaptés aux Suédois, commençant très tôt à parler suédois et à cultiver la terre (LS, p. 80). La narratrice voyage de ci de là dans la région en quête des milieux de ses ancêtres, seulement pour découvrir sur elle-même qu'elle est à caractériser

comme un personnage «mort» et que la communication avec les gens de la région n'est pas chose évidente. Quant aux lieux qu'elle visite et d'où sont issus ses ancêtres, ceux-ci lui paraissent, non pas porteurs d'un passé significatif, mais «nouveaux», touristiques et usés d'une manière qui eflure le vulgaire. Le village dans lequel elle débarque ne porte pas vraiment de traits samis, tout y étant modernisé et sans odeur. Dans le bistrot local, une femme joue à une machine à billes, la narratrice mange de la *fast food* américaine et les yeux qui la regardent ne semblent pas vraiment la voir. Elle ressent pourtant une affinité indéfinie avec les gens du lieu, mais un mutisme mutuel fait obstacle à un vrai contact. Quant au milieu, elle n'y voit que chair et matérialité autour d'elle, mais elle se dit cependant qu'il doit y avoir de l'esprit aussi.

La différence du texte de Michel Noël, où l'appartenance de Nipishish à la terre indienne est tout le temps soulignée, frappe tout de suite. Dans le roman de Wennström, par contre, le rapport à la terre est *dé*-historicisé. Toute la matérialité que voit la narratrice dans le village semble prendre ses origines dans les années 1970, ce qui fait l'effet d'un isolement historique. C'est comme si ce milieu, tout comme dans le cas du *je* elle-même, de sa famille et de ses semblables, n'existait que dans la contemporanéité, coupé de l'histoire. Pourtant, en faisant confiance à son intuition, elle se doute qu'il y a autre chose sous la surface, car en s'en approchant dans l'avion elle avait éprouvé un sentiment d'appartenance au paysage montagneux. Son corps lui avait dit: «Tu es chez toi maintenant. Comme toujours dans les montagnes» (LS, p. 15). Elle était venue à Karasjok dans un but précis: fouiller dans son passé, l'éclaircir et le faire vivre. La décision de faire ce voyage a été déclenchée quand elle avait trouvé dans une vieille commode au grenier une boîte sur laquelle était gravée la lettre N et qui contenait deux lacets de chaussures d'origine sami. Ces lacets seront le lien entre le présent et le passé dans le roman. Ainsi, dans le chapitre suivant, nous nous trouvons de nouveau en l'an 1861 où nous allons à la rencontre de Njenna, une jeune fille sami amoureuse du beau Sami Aanta Naahkese. Dans ce chapitre, un monde situé à l'entrecroisement des univers mythiques chrétien et sami est évoqué, un exemple étant l'église à Fatomakke qui est un lieu de rencontre entre culture sami et culture suédoise. Un autre exemple du même phénomène est le valet de ferme, Elias, un chrétien qui veut épouser Njenna. Mais pour Njenna, qui prend ses distances envers la religion chrétienne, c'est comme si Elias dé-ani-

maît la vie avec ses mots en suédois d'inspiration chrétienne, lorsqu'il tuait les rennes, et l'ours avec ses mots (*LS*, p. 21)<sup>7</sup>. Par contre, Njenna est attirée par Aanta Nakeshe et elle a tissé les lacets que trouvera la narratrice une centaine d'années plus tard, en signe d'appartenance. Voilà le début d'une histoire familiale à contours flous et où le rôle de la magie semble central.

### 3.2 Samis et Suédois

Même si les Samis ont été colonisés par les Suédois, la narratrice constate, en se promenant dans le milieu sami au présent, que les Suédois n'ont pas tout à fait réussi à vaincre les croyances des Samis. Même aujourd'hui, elle dit pouvoir constater la persévérance de la magie qui se dresse comme un contre-pouvoir à la rationalité. Elle fait l'éloge de la magie avec laquelle tout commence et finit, la science n'étant pas suffisante (*LS*, p. 30).

Quoique la narratrice se considère parfois vivre des expériences pouvant se caractériser comme étant *près de la vie* (par exemple quand tout d'un coup elle se souvient de son enfance en se promenant à Karasjok, voir *LS*, p. 42), c'est-à-dire des moments où elle se sent presque vivante, son présent est étrangement vidé de sens la plupart du temps. Si elle était venue à Karasjok afin d'arriver «chez elle», cela s'est révélé une erreur. Elle continue pourtant à faire des efforts pour trouver des liens avec le passé. Dans un musée, elle étudie une copie d'un tambour sami. Cet objet a un pouvoir qu'on ne peut pas maîtriser (*LS*, p. 47) et la narratrice veut connaître son secret. Elle se renseigne dans la bibliothèque de la *Sametinget*, mais la préposée qui semble être d'origine sami, ne veut pas en parler pendant les heures de bureau. Elle insiste pourtant sur l'importance de la connaissance de la langue sami afin de comprendre les nuances de l'expression de la culture sami.

La magie est centrale aussi dans l'histoire de Njenna. Nous apprenons qu'elle a été violée par un colonisateur suédois et que celui-ci a été trouvé mort juste après le viol. La rumeur dit que Njenna a quelque chose à faire avec cette mort. Mais qu'en est-il du rôle d'Aanta? Peut-être a-t-il aussi influencé le déroulement des choses de manière magique? Aucune réponse n'est donnée. Le drame comportant Njenna, Aanta et le colonisateur est une histoire à connotations magiques se trouvant au centre du roman. Puisque

<sup>7</sup> Toutes les traductions des citations de *Lappskatteland* sont les miennes.

Njenna se trouve enceinte, le lien entre Aanta et Njenna est rompu après la mort du colonisateur. Quant à la grossesse de Njenna, les gens se demandent si c'est du colonisateur aux yeux bleus ou d'Aanta aux yeux marron qu'elle est tombée enceinte. À cause de l'incertitude de la chose, Njenna s'accuse elle-même d'avoir tué le colonisateur (*LS*, p. 100). Se retrouvant seule après ces événements déchirants, Njenna quitte son village et devient nomade avant de s'installer chez un couple de pauvres, Karin et Torkel, qui tiennent à la fois des rennes et des bovins, autre exemple de l'entre-deux sami-suédois dans le roman. Dans son nouvel état de migrateur, Njenna se trouve symboliquement morte, tout comme le fait la narratrice du présent. Pourtant Njenna ne semble pas pouvoir comprendre la condition dans laquelle elle vit ne possédant pas les mots pour l'articuler. À l'énigme qui plane sur le récit s'ajoute celle de la personne responsable – Aanta Nahkese ou le colonisateur – d'avoir privé Njenna de sa vie.

Une thématique récurrente du texte est la sauvegarde et la privation des forces vitales. La rencontre avec l'Autre semble impliquer le danger d'être privé de sa force vitale. Ainsi la narratrice au présent dit ne plus avoir de force après la rencontre avec la préposée dans la bibliothèque, car celle-ci avait volé les forces (*LS*, p. 62). Et dans la partie du récit parlant du passé, Aanta Nakeshe se sent faible après sa rencontre avec Njenna qui l'a vidé de ses forces (*LS*, p. 68). De plus, Njenna se rend compte qu'elle avait joué avec des forces qu'elle ne connaissait pas et le résultat en est qu'elle se retrouve dans un état de peur dans lequel elle craint tout: le colonisateur, Aanta Nakeshe et la sorcellerie (*LS*, p. 89).

### 3.3 La transition culturelle

Le deuxième niveau temporel du roman se situe en 1909. Njenna a maintenant une fille qui s'appelle Ristin, le fruit du viol qu'elle a subi. Ristin est décrite comme une «bâtarde venue de nulle part» (*LS*, p. 156) et comme «un être sans centre» (*LS*, p. 183). Ici encore une différence avec le texte de Noël est à repérer: chez Wennström, le manque de centre identitaire semble être un trait principalement négatif, tandis que chez Noël, par contre, le centre blanc de Nipishish laisse libre cours à son choix d'adhérer à sa culture indienne. Le blanc identitaire est un espace positif à remplir chez Noël, tandis



qu'il signifie un manque chez Wennström.

L'évocation du personnage de Ristin chez Wennström devient aussi un exemple concret du processus d'hybridation culturelle en cours dans la région décrite. Njenna et Ristin ne se parlent plus en langue sami mais en suédois. Njenna s'éloigne donc de son propre peuple, les Sami, ce qui fait dire à la narratrice au présent que Njenna a probablement été éloignée de son peuple par sa fille Ristin (*LS*, p. 184), celle-ci lui imposant de plus en plus de culture suédoise. Le rôle de la langue suédoise est ambigu dans le contexte dans lequel vivent les personnages. D'une part, les mots suédois vont mieux avec la vie qu'elles mènent. D'autre part, ce changement de langue de communication mène à un mutisme et à un manque de communication entre les générations surtout en ce qui concerne la compréhension du passé. Ce changement culturel est arrivé très vite sans que les gens aient eu le temps d'emmener leur contenu culturel du passé. Ristin devient de plus en plus un être suédois, ce qui s'exprime par le fait qu'elle commence à s'appeler Kristina plutôt que Ristin. Cette assimilation de la culture sami par la culture suédoise se poursuit à travers les générations à venir. Nous aurons un exemple dans le troisième niveau temporel du roman, qui se situe en 1958, quand la fille de Ristin donne l'anneau qui avait appartenu à Njenna à son amant Göran. Quand elle veut le récupérer plus tard, il refuse de le retourner et le garde chez lui, confisquant ainsi un objet du bagage culturel sami.

Dans ce monde transitoire entre la société moderne et l'ancien monde dans lequel régnait la magie, Njenna est souvent vue comme une représentante du dernier. Les gens lui attribuent facilement des pouvoirs magiques, ce qui fait que ses actions sont surinterprétées et elle se trouvera dans une position d'étrangeté inquiétante. Par exemple, quand Njenna dit que la femme du prêtre n'aura pas d'enfants (parce que sa constitution physique est trop faible), cette constatation sera interprétée par les gens comme un acte de malédiction et un exemple de sorcellerie bien que l'intention de Njenna ait seulement été de faire une remarque sur la nature physique de la femme.

### 3.4 Vers un lieu culturel en mouvement

La préoccupation de la narratrice d'un centre identitaire et d'un rapport transparent au lieu culturel sont des traits récurrents dans *Lappskatteland*.

Elle a pris les lacets samis trouvés comme le signe qu'il y avait une réponse à sa quête identitaire quelque part dans le passé sami. Comprenant qu'ils ne peuvent pas correspondre à ses attentes, les gens de Karasjok prennent ses distances vis-à-vis d'elle. Leur milieu n'est pas un passé figé, mais un état conditionné par les courants de société contemporains, qu'ils soient positif ou négatif. Se considérant vivre dans le présent, les habitants du Nord ne comprennent pas l'intérêt que porte la narratrice au passé. Ainsi, quand elle veut voir la maison de sa grand-mère, les membres de sa famille sont indifférents à ce qu'elle cherche. Pour eux, sa recherche manque d'intérêt, leur réaction à la quête de la narratrice étant qu'«on ne peut pas vivre dans un musée» (LS, p. 191).

En contemplant la vie de Njenna en rétrospective, la narratrice croit pourtant avoir compris des motifs, des pistes et des bouts de chemin qui ont guidé ce personnage. Mais il n'est pas question d'avoir trouvé un noyau identitaire, si jamais elle avait eu cette intention. En même temps, être témoin des constants changements de perspectives dans l'histoire qui se déroule devant ses yeux ne lui donne aucune satisfaction (LS, p. 213). Sa conclusion est pourtant que Njenna s'est en quelque sorte éliminée elle-même et qu'elle a poursuivi sa vie dans la honte après l'histoire avec le colonisateur. De plus, elle constate que le pouvoir d'Aanta Nakeshe sur les êtres, c'est-à-dire le pouvoir de la magie, continue à être une chose énigmatique. Si Aanta a pu faire bouger des objets avec sa volonté, pourquoi pas des âmes aussi? On doit se demander quel est son vrai rôle dans l'histoire du meurtre du colonisateur (LS, p. 267). Quant à la narratrice elle-même, celle-ci comprend qu'elle a hérité de certains comportements de Njenna: son sentiment d'étrangeté devant les êtres, son habitude de passer à côté des choses, la prétention ainsi que le réflexe de se retirer (LS, p. 277). Le roman de Wennström serait un exemple de ce que Jean-Marc Moura (1999, p. 134–135) appelle une scénographie du roman historique, phénomène qui peut prendre trois formes différentes une «exploration créatrice d'un passé ne subsistant plus qu'à l'état de fragments [...]» (*ibid.*, p. 134). Ces trois types sont, d'abord, les récits du passé pouvant inspirer le présent, ensuite «le récit de la communauté perdue» et, finalement, «l'autobiographie symbolique» (*ibid.*, p. 134–135).

La recherche de la narratrice sur Njenna et sur le passé lui a fait découvrir une dimension spatiale qu'elle ne connaissait pas. En parlant avec Sara, une

femme qui a gardé des souvenirs du passé sami, la narratrice a pu identifier un sentier qui mène vers elle-même. Ce sentier serait probablement à caractériser comme le lieu habité ou l'*oikos* dans le roman de Wennström. N'étant pas un point fixe, son lieu est un trajet et une recherche qui n'aboutira peut-être jamais. Si elle n'a pas réussi à changer sa condition de «morte», elle peut toutefois constater que ses contours sont devenus plus clairs (LS, p. 281). Quant à Njenna, elle n'a pas vraiment eu de contact avec elle. Mais, malgré cela, elle dit que l'indicible a été communiqué à travers les générations, car la narratrice a compris une partie des motifs qu'avait eus Njenna, tout en comprenant des choses sur elle-même. Et une communication au sujet du passé sami avec le monde autour d'elle semble également possible. Elle comprend ceci en remarquant un brin d'intérêt dans le regard de sa mère quand elle parle de ses découvertes sur leur passé sami.

## 4 Conclusion

Comme je l'ai montré, les intrigues des deux romans étudiés se déroulent dans un entre-deux culturel, c'est-à-dire entre culture amérindienne et culture québécoise dans le cas de Noël et entre culture sami et culture suédoise dans le cas de Wennström. Cela se voit de manière tout à fait explicite au niveau des noms de certains personnages: dans *Hiver indien*, le protagoniste est à la fois Nipishish et Pierre Larivière et dans *Lappskatteland*, la fille de Njenna est à la fois Ristin et Kristin.

Quant à l'expression de l'*oikos*, c'est-à-dire les rapports dynamiques entre les personnages et le lieu culturel, certains traits peuvent être notés. Étant métis, le protagoniste de *Hiver indien* devient un exemple de l'hybridité culturelle et de la nature dynamique de l'identité culturelle. Si son noyau identitaire est un centre blanc et ouvert, le roman souligne à tout temps ces qualités indiennes, son lien avec le peuple amérindien, avec la terre et avec la nature. Son adhérence amérindienne ressort comme un libre choix de plus en plus naturel et l'aspect métis du protagoniste est une ressource plutôt qu'une contrainte. Le ton du livre est optimiste et encourageant dans sa description du protagoniste comme modèle et porte-parole pour les Amérindiens. Mais *Hiver indien* ne se réduit pas à l'illustration politique de la cause indienne,

mais transmet avec une grande fraîcheur le rapport à la terre et au passé des protagonistes. Tout en faisant preuve d'une qualité littéraire indubitable, le roman est toutefois conforme à la description de Diane Beaudry de la littérature amérindienne comme une littérature de survie dont une thématique centrale est justement l'affirmation identitaire.

Dans *Lapps katteland*, nous ne retrouvons pas du tout la même affirmation identitaire forte et pas du tout la même verve de travailler pour la cause autochtone, non plus. La narratrice du roman se décrit dès le début comme un personnage «mort» se promenant dans un paysage qui lui est en quelque sorte familier, mais dont l'impression persistante est celle de l'étrangeté. Contrairement à Nipishish dans *Hiver indien*, qui est un marginal idéologique vivant à côté de la société majoritaire, le *je* dans *Lapps katteland* est beaucoup plus conditionné par la société majoritaire suédoise et doit effectuer une archéologie laborieuse de son passé sami, ce qui équivaut à la recherche d'un palimpseste ethnique. Le roman de Wennström souligne le fragment et l'improvisation, une phrase récurrente étant la suivante: «On naît nu et on meurt dépourvu, entre-temps il faut vivre» (*LS*, p. 131). De plus, il met en question l'idée d'une identité nationale essentialiste, qu'elle soit sami ou suédoise, en ce qu'il évoque une narratrice qui flotte entre ces deux identités sans pouvoir pleinement adhérer à aucune d'elles. En outre, la narratrice constate qu'elle est «morte et ressuscitée Suédoise sans l'être» (*LS*, p. 188), ce qui dilue aussi l'idée d'une pureté ethnique suédoise. Aussi, si Noël souligne le choix politique dans un milieu qui est toutefois imprégné par le sacré, Wennström met le doigt sur un pouvoir presque oublié, celui de la magie.

Quant à la problématique générique de ces romans, l'on peut dire que Noël met au centre l'appartenance idéale et la continuité ethnique choisie, tandis que Wennström met au centre la quête, le manque de contact entre les générations et les côtés périmés des identités ethniques. Le roman de Wennström peut être vu comme une évocation de la déterritorialisation du sujet, ce qui est une problématique chère au postmodernisme. Une autre thématique centrale de ce même texte est celle de la honte du sujet colonisé qui imprègne le texte faisant du roman une pratique tardive du bagage théorique postcolonial dans la littérature suédoise. Cette esthétique est très différente de celle pratiquée par Noël qui, tout en suivant le modèle linéaire du roman

européen traditionnel, semble vouloir créer un modèle positif à suivre en ce qui concerne l'avenir des Amérindiens au Canada.

## Bibliographie

- Andersson, L. (1979). *Snöljus*. Norstedts: Stockholm.
- Assiniwi, B. (1976). *Le bras coupé*. Leméac: Montréal.
- Boudreau, D. (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*. l'Hexagone: Montréal.
- Brändström, K.-A. (2000). *Bilden av det samiska: samerna och det samiska i skönlitteratur, forskning och debatt*. Umeå universitet: Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Seuil: Paris.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Minuit: Paris.
- Ekman, K. (1999–2003). *Vargskinnet* (trilogie). Albert Bonniers förlag: Stockholm.
- Fanon, F. (1998 [1952]). *Peau noire, masque blanc*. K. films éditions: Paris.
- Gatti, M. (2004). *Littérature amérindienne du Québec*. HMH: Montréal.
- Gatti, M. (2006). *Être écrivain amérindien au Québec*. HMH: Montréal.
- Gilbert, C. (1993). *Répertoire bibliographique des auteurs amérindiens du Québec*. Centre de recherche sur la littérature et les arts autochtones du Québec, Saint-Luc (Québec).
- Gröndahl, S. (éd.) (2002). *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i ett nordiskt perspektiv*. Centrum för multietnisk forskning: Uppsala universitet.
- Harel, S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. XYZ: Montréal.
- Kapesh, An Antane. (1979). *Qu'as-tu fait de mon pays?* Éditions Impossibles: Montréal.
- Laestadius, A-H. (2007). *SMS från Soppero*. Podium: Stockholm.
- Lagerlöf, S. (1995 [1906]). *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*. Bonnier Carlsen: Stockholm.
- Lindskog, G. H. (2005). *Vid svenskhetens nordliga utposter*. BTJ Förlag: Lund.
- Linné, C. von. (1905 [1737]). *Flora Lapponica*. Vetenskapsakademien: Uppsala.
- Mainueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Collin: Paris.

- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moisan, C. (2004). Problématique d'une histoire littéraire de l'écriture migrante, in Doré, Martin & Jakubec, Doris (éds) *Deux littératures francophones en dialogue. Du Québec et de la Suisse romande*. Les Presses de l'Université Laval: Québec, p. 41–49.
- Noël, M. (1999). *Journal d'un bon à rien*. Hurtubise HMH: Montréal.
- Noël, M. (2000). *Le Cœur sur la braise*. Hurtubise HMH: Montréal.
- Noël, M. (2001). *Hiver indien*. HMH: Montréal.
- Paterson, J. (2004). *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Nota bene: Québec.
- Soucy, J.-Y. (1976). *Un dieu chasseur*. Les Presses de l'Université de Montréal: Montréal.
- Thérien, G. (1988). *Figures de l'Indien*. Université du Québec à Montréal: Les Cahiers du Département d'études littéraires, no. 9, Montréal.
- Topelius, Z. (1960 [1860]). *Sampo Lappelill. En saga från finska Lappland*. B. Wahlström: Stockholm.
- Wennström, A. (2006). *Lappskatteland*. Wahlström & Widstrand: Stockholm.

# El translativo finés y sus equivalentes en español en la novela *Juoksuhaudantie* y su traducción

Enrique José Lucena Torres  
Universidad de Helsinki  
enrique.lucenatorres@helsinki.fi

## 1 Introducción<sup>1</sup>

### 1.1 Objetivo, hipótesis y estructura del trabajo

Nuestro propósito es señalar los equivalentes del caso translativo finés, el correspondiente a la desinencia *-ksi*, en español, cuestión que suele presentar dificultades en la enseñanza de ambos idiomas como extranjeros a sus aprendices respectivos y, sobre todo, a la hora de traducir textos fineses al español. Aún no existen corpus paralelos de lengua hablada, lo que conformaría una base mucho más sólida según los requisitos metodológicos de la Lingüística Contrastiva. Por ello, nos contentamos con analizar el lenguaje de una novela finlandesa y su traducción española. Aunque se trata de textos que en primer lugar representan el idiolecto de sus respectivos autores, creemos que es posible extrapolar usos típicos de ambas lenguas a partir del corpus elegido que nos sirven de punto de partida en la conformación de una tipología de los equivalentes españoles del translativo finés. Aquella clasificación es de índole ante todo semántica y no funcional.

---

<sup>1</sup> Quisiéramos agradecerle a la Doctora habilitada Ángela Bartens sus comentarios acerca de nuestro trabajo.

## 1.2 Antecedentes

### 1.2.1 *La Lingüística Contrastiva*

La Lingüística Contrastiva constituye el marco teórico más indicado para nuestro trabajo de investigación. Los comienzos de esta disciplina se remontan a finales del siglo XIX e inicios del XX, específicamente a los trabajos de Baudouin de Courtenay (1972: 319–322 [1902]) y de Saussure (1916). En los años 1920 miembros del Círculo de Praga hicieron uso de lo que llamaron “comparación analítica” en su búsqueda de universales lingüísticos conforme a la propuesta anterior de Baudouin de Courtenay (1972: 319–320). Desde luego, esos avances teóricos tuvieron aplicaciones pedagógicas (cf. Fisiak 1983: 10–12). La tradición saussurreana se continuó en las universidades francófonas en un marco teórico abstracto, mientras que la lingüística contrastiva americana se orientó hacia la pedagogía de la enseñanza de las lenguas extranjeras (Fisiak 1983: 14–17).

Nuestro trabajo se inscribe dentro de la Lingüística Aplicada: esperamos señalar unos patrones recurrentes entre las ocurrencias del caso translativo finés y sus equivalentes en español que puedan servir de herramienta preliminar en la búsqueda de soluciones a los problemas traductológicos más comunes y de la enseñanza del español a los finohablantes y, por qué no, del finés a los hispanohablantes. Dejaremos de lado cualquier consideración de índole teórica y nos concentraremos en el análisis de los datos.

### 1.2.2 *Estudios anteriores*

No tenemos conocimiento de estudios anteriores del tema. Es patente la necesidad de un estudio que lo tratase, ya que el translativo del finés suele presentar dificultades en la enseñanza de L2 de ambos idiomas y a la hora de traducir textos fineses al español.

El translativo es uno de los quince casos del finés. Karlsson (1991: 144, 146) define su formación como sigue:

“La desinencia de translativo es *-ksi* [...] se añade a la raíz flexiva tanto en singular como en plural, y [...] produce la alternancia consonántica (la desinencia empieza por dos consonantes). [...] Cuando la desinencia de transla-



tivo va seguida de un sufijo posesivo, la *-i* final se convierte en *-e-*.”

Hakulinen *et al.* (2004) presentan los usos variados del caso translativo del finés de una manera exhaustiva. Su enfoque está centrado en las funciones gramaticales, a lo que se debe que el tratamiento del translativo se encuentre en muchos capítulos diferentes. Sin embargo, los comentarios sobre la semántica de las construcciones en translativo revelan que esencialmente es concordante con nuestra clasificación, adaptada de Hämäläinen (2002: 262, 423, 502–504), según la cual el translativo finés asume las funciones 1 finalidad, 1; 2 transformación, 2; 3 PDES<sup>2</sup>, 3–5; y 4 tiempo y duración, 6 :

1. Me compré un frasco de perfume para animarme.  
*Ostin itselleni hajuvesipullon piristykseksi.*
2. Acabó por convertirse en un hombre útil.  
*Lopulta hän muuttui hyödylliseksi mieheksi.*
3. El Papa Pío XII lo proclamó santo en 1950.  
*Paavi Pius XII julisti hänet pyhimykseksi vuonna 1950.*
4. Sé que me motejan de ignorante.  
*Tiedän, että minua moititaan tietämättömäksi.*
5. Le considero como persona apta para este cargo.  
*Katson hänet sopivaksi henkilöksi tähän tehtävään.*
6. Me han ofrecido este puesto por dos años.  
*Minulle on tarjottu tätä paikkaa kahdeksi vuodeksi.* (Hämäläinen 2002: 502–504).

Además, Hakulinen *et al.* (2004: 671, 931, 1207) indican que existen casos de idiomatización o convencionalización que adoptamos como quinta categoría:

“Translatiivipäätteiset ilmaisevat lähinnä olotilaan tulemista, usein verbin kanssa muodostamassaan idiomissa, esim. *elää herroiksi, olla ihmisiksi, pistää hulinaksi, mennä pipariksi.*” [‘Los casos con desinencia en el translativo expresan sobre todo la entrada en un estado, formando a menudo una frase idiomática con un verbo, p.ej. *elää herroiksi* ‘vivir a cuerpo de rey’, *olla ihmisiksi* ‘comportarse como una persona’, *pistää hulinaksi* ‘formar alboroto’, *mennä pipariksi* ‘ir/salir mal.’ (Hakulinen 2004: 671; [traducción nuestra])

<sup>2</sup> Verbos performativos, declarativos, evaluativos y de sensación (“Joksikin nimittämistä, valitsemista, julistamista, määrittelemistä, kuvaamista yms.” Hämäläinen 2002: 503).

A veces es sumamente difícil trazar una línea diferenciadora entre los usos del translativo que están convencionalizados y aquellos que no lo están: en la mayoría de los casos que clasificamos bajo “convencionalización” se pueden hallar matices de las categorías 1–4. Seguidamente indicaremos mediante la representación numérica 5/1, 5/2, 5/3 y 5/4 las subfunciones de la categoría 5. Una sexta categoría está constituida por unos casos escasos que Hakulinen et al. (2004: 1207) recoge como convencionalización, aunque en nuestra opinión expresan el modo, tratándose de complementos adverbiales:

7. *En minä huvikseen lähde Keskuspuiston polkuja tallaamaan.* (F: 212)  
No saldré a patear los caminos del Parque Central **porque sí**. (E: 215)<sup>3</sup>

Karlsson (1991: 144–146) menciona explícitamente las categorías “estado, etcétera, al que alguien o algo llega a pasar”, “punto final” y “expresiones de tiempo”, equivalentes de nuestras categorías 1, 2 y 4, ejemplos 8–10, pero da también ejemplos de PDES, 11:

8. ¿Apuras el vaso hasta el fondo?  
*Juotko lasin tyhjäksi?*
9. El padre se ha hecho viejo.  
*Isä on tullut vanhaksi.*
10. Volveré a casa para la Navidad.  
*Tulen kotiin jouluksi.*
11. No se debe llamar a Vennamo idiota.  
*Vennamoa ei saa kutsua idiootiksi.* (Karlsson 1991: 145)

Karlsson (1991: 146) también destaca el hecho de que el sufijo del translativo finés se combina a menudo con el sufijo posesivo, lo que dificulta su identificación como tal, por ejemplo:

12. Canto para mi propio placer.  
*Laulan omaksi ilokseni.* (Karlsson 1991: 146)

Anticipando los resultados del análisis presentado en el apartado 2.1.4., podemos afirmar que esas ocurrencias pertenecen sobre todo a la categoría 1 y, en menor grado, a las categorías 6, 2 y 5/1.

<sup>3</sup> Los ejemplos que provienen de la novela original *Juoksuhaudantie* (ver apartado 1.3.) se indican con “F”, los de su traducción con “E”.

Recogemos lo anteriormente dicho en la clasificación siguiente:

**Cuadro 1. Clasificación de las funciones del translativo finés**

Número	Función
1	FINALIDAD
2	TRANSFORMACIÓN
3	FUNCIÓN DE LOS VERBOS PDES
4	TIEMPO Y DURACIÓN
5	CASOS DE CONVENCIONALIZACIÓN
6	modo

Conforme hemos señalado (véase la nota 2), la categoría 3 consiste en verbos performativos, declarativos, evaluativos y de sensación<sup>4</sup>. Habría sido posible dividir el grupo en más subcategorías pero para evitar una complexificación excesiva de nuestra clasificación decidimos enfatizar las similitudes semánticas de aquellos verbos.

Como se dijo en el apartado 1.1., nuestra categorización es de índole semántica y no funcional y opinamos que una doble clasificación, es decir tanto semántica como funcional, quedaría fuera del ámbito de este trabajo. Sin embargo, quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que el uso de construcciones finales con translativo sólo está permitido en finés cuando el sujeto de dicha construcción es el mismo que en la oración principal (Hakulinen et al. 2004: 542) y que la (in)transitividad influye en su interpretación (Hakulinen et al. 2004: 1207). Por último, señalar que, pese a reconocer que el interrogativo finés *miksi* y el demostrativo correspondiente *siksi* están en el translativo, hemos excluido sus ocurrencias de nuestro corpus por su carácter altamente convencionalizado.

<sup>4</sup> Los verbos performativos son verbos que se utilizan en oraciones cuya acción se realiza al pronunciarlas, p.ej. *Yo os declaro marido y mujer*. Es un término introducido por el filósofo J.L. Austin y tiene una contrapartida en los actos perlocutivos de la teoría de los actos de habla del mismo autor (cf. Austin 1976: 6-7, 101-103).

### 1.3 Corpus y método

El corpus que compilamos para el presente trabajo consta de 235 pasajes cortos conteniendo un total de 263 ejemplos del translativo finés. Esta diferencia entre “pasajes” y “ejemplos” se explica por el hecho de que, aunque en la mayoría de los casos, los primeros están constituidos por tan sólo una oración, a veces hemos tenido que incluir una segunda para que el contexto se haga inteligible.

Después de su publicación en 2002, la novela *Juoksuhaudantie* fue galardonada ese mismo año con el Premio Finlandia y con el Premio del Consejo Nórdico en 2004. La obra se ha traducido a más de 15 idiomas. Mezclando de forma magistral elementos de comedia y tragedia, el autor narra la historia de un hombre finlandés actual, “un hombre del frente doméstico perteneciente a la generación que apostó por la igualdad de los géneros en las tareas domésticas”, quien piensa reconquistar a su mujer y a su hija mediante la adquisición de una casa propia. Se familiariza con el mundo de las viviendas unifamiliares y de los agentes inmobiliarios hasta el punto de perfeccionarlo todo de un modo que raya en el absurdo. Y la obsesión lleva a un trágico desenlace.

Desde el punto de vista metodológico, teniendo en cuenta que se trata de buscar los equivalentes de un fenómeno gramatical de la lengua finesa, en este caso el translativo, resultaba imprescindible encontrar un texto original en finés y su traducción al español, ya que no existen textos paralelos y menos aún corpus de un tamaño fidedigno como lo exigiría el método empleado por la Lingüística Contrastiva (Granger 2003: 18–19; Tadić 2001; Chesterman 2004: 226). Aunque el uso de textos literarios no es una fuente preconizada por la lingüística actual (López Morales 1994: 95), en este caso no tuvimos otra opción y nos contentamos con analizar la novela de Kari Hotakainen presuponiendo que contenía material suficiente para nuestro análisis. Aunque debemos tener en cuenta que toda traducción es ante todo una manifestación del idiolecto del traductor o de los traductores y que, además, el texto traducido es el resultado del proceso de interpretación por parte suya (Chesterman 2004: 221, 223), creemos lícito extrapolar usos típicos a partir de los cuales pretendemos construir una tipología de los equivalentes del caso translativo del finés en español. Además, es más difícil establecer un *tertium comparationis* para el nivel de la morfosintaxis que el de la fonética-

fonología y del léxico en que hay *tertia comparationis* substanciales (Fisiak 1983: 21–22). Aparte de la utilidad práctica que dicha tipología tiene para los traductores que trabajan con el binomio finés–español, ésta informa la teoría de leyes traductológicas condicionadas por la lengua de partida y la lengua de llegada (cf. Chesterman 2004: 220).

## 2 Análisis y resultados

### 2.1 Análisis

En este apartado vamos a presentar el análisis de datos a partir del cual tratamos de establecer una tipología preliminar. El análisis de algunos de los ejemplos presenta sus dificultades, pese a la aparente sencillez. No podemos estar plenamente seguros sobre su categorización. Por ejemplo, *nostaa kädet siiviksi* ‘levantar las manos como si fueran alas’ es un movimiento y se podría imaginar que para el personaje las manos se transforman en alas, aunque puede pensarse también que la función del translativo sea la finalidad<sup>5</sup>. Por tanto, téngase en cuenta que el análisis efectuado a partir del escrutinio del corpus es en ciertos supuestos aproximado.

#### 2.1.1 La presencia de las funciones semánticas en el corpus

Tras analizar todos los casos del corpus, llegamos a la distribución de los ejemplos fineses según las funciones semánticas que presentamos en el cuadro 2:

<sup>5</sup> Cf. el ejemplo siguiente que clasificamos como un caso de la función 1:

Irrotan kädet kaiteesta ja nostan ne sivuilleni siiviksi. (F: 277)

Separo las manos de la barandilla y levanto los brazos como si fueran alas. (E: 279)

**Cuadro 2. Distribución de los casos por función semántica**

Función	Ocurrencia de la función nro. de casos	%
1	31	11,8
2	95	36,1
3	47	17,9
4	32	12,2
5	10	3,8
5/1	35	13,3
5/2	5	1,9
5/3	3	1,1
5/4	2	0,8
6	3	1,1
Total	263	100

Se apreciará fácilmente que la función con mayor representación en el corpus es la función número 2 (transformación) con el 36,1% de todas las ocurrencias. Si se suman todas las subfunciones de la función 5 (casos de convencionalización), la categoría resultante ocupa el segundo lugar con el 20,9% de los casos. La tercera categoría, según el porcentaje de ocurrencias, es la función 3 (verbos PDES) con el 17,9% de las ocurrencias. Las funciones 4 (tiempo y duración) y 1 (finalidad) están representadas con un 12,2% y 11,8%, respectivamente. De la función 6 (modo) se recogieron solamente 3 casos, lo que equivale al 1,1% de las ocurrencias. A continuación representamos estas proporciones en las figuras 1-2:

**Ocurrencias porcentuales de las funciones semánticas  
[subfunciones de la función 5/T indiferenciadas]**

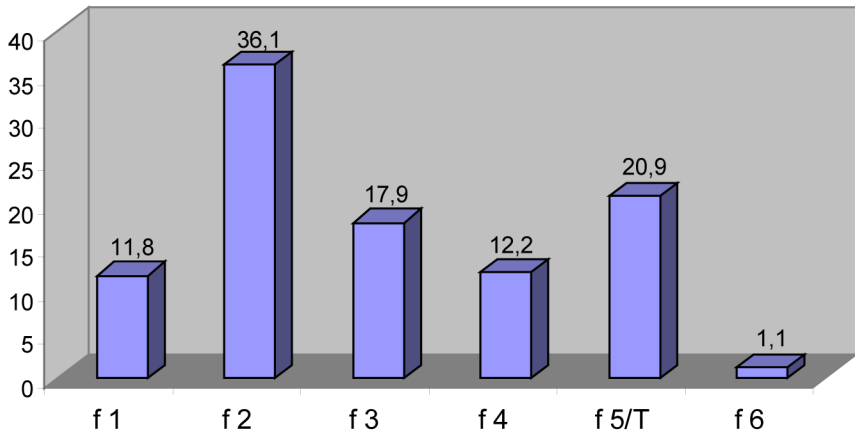


Figura 1. Diagrama de ocurrencia porcentual de las funciones semánticas, con las subfunciones de la función 5/T indiferenciadas.

**Ocurrencias porcentuales de la función 5/T=5  
por subfunciones**

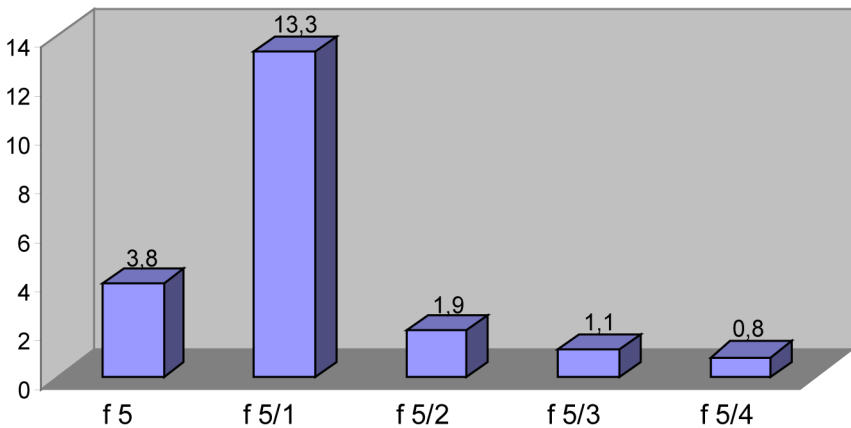


Figura 2. Diagrama de ocurrencia porcentual de las subfunciones de la función semántica 5.

### 2.1.2 La interacción de la transitividad con las funciones semánticas

Conforme a la hipótesis sugerida por Hakulinen et al. (2004: 1207; cf. 1.2.2.), investigamos la interacción de las funciones semánticas identificadas en el corpus con la transitividad de los verbos correspondientes. En este análisis no se incluyen, obviamente, los ejemplos en que el caso translato ocurre en frases nominales o adverbiales, por lo que se llega a un total de 194 ejemplos. En el cuadro 3 indicamos la distribución de las funciones semánticas en base a la transitividad de los verbos:

**Cuadro 3. Distribución de las funciones semánticas y de la transitividad**

Transitividad función	+		-	
	nro. de casos	%	nro. de casos	%
1	18	15,7	11	13,9
2	38	33	55	69,5
3	46	40	-	-
4	-	-	1	1,3
5	1	0,9	1	1,3
5/1	7	6,1	9	11,4
5/2	2	1,7	1	1,3
5/3	3	2,6	-	-
5/4	-	-	-	-
6	-	-	1	1,3
Total	115	100	79	100

Podemos ver que la transitividad interactúa con las funciones semánticas ya que hay una correlación muy fuerte, del 69,5%, entre la función 2 (transformación) y la intransitividad. Es significativo que el verbo finés prototípico de transformación *muuttua* está representado por 18 casos, el 6,8% de todos los ejemplos analizados (cf. 2.1.3.). Hay una correlación menos intensa, del 40%, entre la función 3 (PDES) y la transitividad, seguida por otra del 33% entre la función 2 y la transitividad. En este contexto es importante recordar la predominancia de la función 2 en lo que se refiere a todo el corpus (cf. 2.1.1.).



### 2.1.3 *Unidades léxicas recurrentes en el corpus*

El escrutinio de los ejemplos del corpus revela que hay ciertos verbos y otras unidades léxicas – sobre todo frases nominales y adverbiales – que son recurrentes a lo largo del mismo. En el cuadro 4 agrupamos en columnas estas unidades léxicas por orden alfabético, el número de ocurrencias en el corpus, las funciones semánticas asumidas y la transitividad. Teniendo en cuenta que el corpus consiste en un total de 263 ejemplos, convenimos que frecuencias menores a cuatro se desprecian por su significación casi irrelevante (un 1,5%).

**Cuadro 4. Distribución de las unidades léxicas recurrentes ( $\geq 4$ ) en el corpus.**

Verbo	Adverbiales y casos de convencionalización, etc.	Frecuencia	Función	Transitividad
esitellä		4	3	+
kehua		5	3	+
-	lisäksi	4	5	0
luulla		5	3	+
mennä		7	2	-
mennä	mennä kaupaksi	1	5/1	-
mennä	mennä läskiksi	1	5/2	-
muuttua		18	2	-
olla		5	1	-
-	onneksi	6	5/1	0
saada		5	2	+
saada	saada aikaiseksi	1	5/2	+
saada	saada lahjaksi	1	5/1	+
saada	saada sovituksi	1	5	+
saadakseni		1	1	0
tehdä kaikkensa	hankkiakseen	1	1	+
tehdä kaikkensa	tehdäkseen	1	1	+
tehdä	tehdä (hänen) hyväkseen	1	5/1	+
tehdä	tehdä mieliksi	1	5/1	-
tehdä	tehdä tilit selviksi	1	5/1	+
tulla		6	2	-
tulla	tulla antaneeksi	1	5/1	-
tulla	tulla avuksi	1	5/1	-
tulla	tulla valehdelleeksi	1	1	-
tulla	tulla viimeiseksi	1	4	-
tuntea		6	3	+

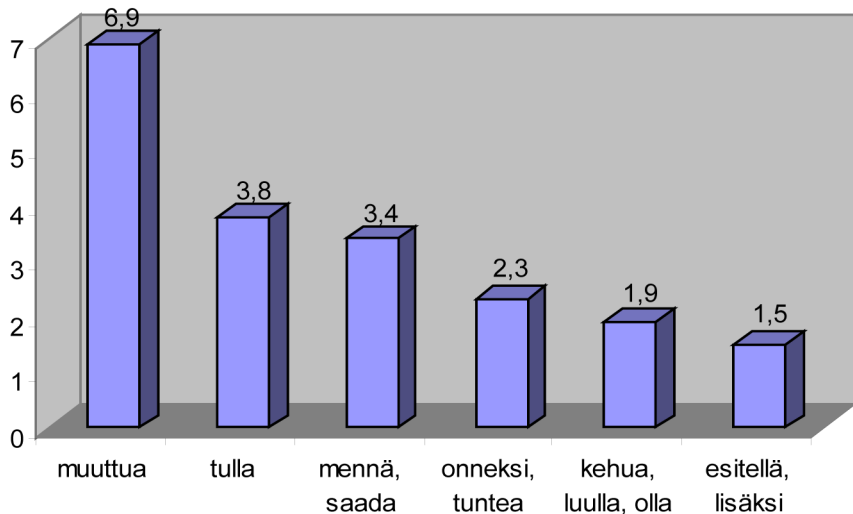
De acuerdo con el número de ocurrencias, se refleja sobradamente la existencia de ciertas unidades léxicas con una frecuencia representativa en el corpus, ante todo los verbos fineses *muuttua* ‘cambiar, convertirse, transformarse’, *tulla* ‘venir, venirse, acudir’, *mennä* ‘ir, irse, pasar’ y *saada* ‘reci-

bir, obtener, conseguir'. Es interesante apereibirse de que aquellos verbos, cuando no forman parte de expresiones convencionalizadas, rigen casos del translativo con la función semántica 2 (transformación). En el cuadro 5 se indica además el porcentaje con referencia a todo el corpus.

**Cuadro 5. Reparto de unidades léxicas recurrentes ( $\geq 4$ ) y sus ocurrencias porcentuales.**

Verbo o frase nominal/ adverbial	Número de ocurrencias (total 263)	Porcentaje de ocurrencias
muuttua	18	6,8
tulla	10	3,8
mennä, saada	9	3,4
onneksi, tuntea	6	2,3
kehua, luulla, olla, tehdä	5	1,9
esitellä, lisäksi	4	1,5

### Ocurrencias porcentuales de las unidades léxicas recurrentes



**Figura 3. Diagrama de ocurrencia porcentual de las unidades léxicas recurrentes ( $\geq 4$ ).**

### 2.1.4 El caso translato combinado con el sufijo personal

En el recuento de los ejemplos de nuestro corpus hallamos 17 casos en los que el caso translato se combina con el sufijo personal. La gran mayoría de estas ocurrencias pertenece a la categoría 1 (11 ocurrencias o el 65%). Las categorías 6, 2 y 5/1 están representadas con 3, 2 y 1 ejemplos respectivamente, cf. el cuadro 6:

**Cuadro 6. Formas verbales finesas combinadas con las desinencias personales.**

Función	Persona	Formas
1	1ª sg.	hankkiakseni, jouduttaakseni, nähdäkseni, parantaakseni, saadakseni, varmistuakseni
1	3ª sg.	kallistuakseen, kallistuakseen, vaihtuakseen, vapauttamisekseen
1	3ª pl.	tehdäkseen
2	1ª sg.	taakseni
2	3ª sg.	villiintyäkseen
5/1	2ª sg.	hyväksesi
6	1ª sg.	huvikseen, yksikseni
6	3ª sg.	itsekseni

Observamos asimismo que, con independencia del número, hay 9 ocurrencias de la primera persona, 7 de la tercera y una única de la segunda. Esto ilustra claramente la relación entre la voz narrativa y la trama de la novela (1ªs y 3ªs personas, respectivamente).

## 2.2 Resultados

### 2.2.1 Diferencias funcionales entre el finés y el español

En la gran mayoría de los casos, las funciones semánticas del translato finés se conservan en la traducción española. Además, hay un paralelismo sig-

nificativo de las estructuras lingüísticas utilizadas: por ejemplo, a un complemento adverbial finés le corresponde uno español, ej. 13, y a un verbo que rige un complemento de objeto directo en el caso translativo le corresponde un verbo español que también tiene un complemento de objeto directo, ej. 14:

13. *Perheemme muuttaa syksyllä Suomeen ja jouluksi olisi kiva päästä omaan taloon.* (F: 136)  
Mi familia regresa a Finlandia en otoño y nos gustaría poder mudarnos a nuestra propia casa **en Navidades**. (E: 138)
14. *Saattaa joskus juosta kauppareissullakin, on joskus luultu myymälävarkaaksi kun on heti Alepan nurkalta aloittanut hölkän.* (F: 209)  
Puede correr incluso cuando va a hacer la compra, hasta el punto de que en algunas ocasiones le han confundido con un ratero por haber iniciado su carrera a la salida del Alepa. (E: 213)

Una tendencia diferenciadora en el plano estructural es el hecho de que los verbos transitivos fineses que rigen uno o dos complementos de objeto con frecuencia se traducen por verbos transitivos que rigen una oración subordinada construida en torno a un atributo de los auxiliares *ser* y *estar*, conforme ilustramos con los ejemplos siguientes:

15. *Seija hätääntyi ja kehui aiheuttamaani jokaviikkoista hekumaa korvaamattomaksi.* (F: 201)  
Seija se asustó y me respondió que el climax que yo le procuraba cada semana **era insuperable**. (E: 205)
16. *Soitto lankapuhelimella jollekin, paljastui Reino-nimiseksi kaveriksi, jonka kanssa hän pelaa konepokeria läheisen kuppilan tuulikaapissa.* (F: 202)  
Llamó por teléfono a alguien que resultó ser su amigo Reino, con quien jugaba al póquer automático a la entrada de un bar cercano. (E: 206)
17. *Tunsin itseni miltei loukatuksi, kun tajusin, ettei mikään yhteiskunnallinen liike ollut ottanut naisten vapaussodasta selvinneiden asioita hoitaakseen.* (F: 23)  
Casi me sentí como si estuviera herido al constatar que no existía ningún movimiento social que se hiciera cargo de los asuntos de quienes habían combatido en la guerra de liberación de la mujer. (E: 24)

A menudo, la oración subordinada se forma en torno a un verbo pleno, por ejemplo:

18. *Nainen punastui ja kehui asuntoa juuri **sopivaksi** heidän kokoiselleen perheelle.* (F: 29)  
La mujer se ruborizó y dije que la vivienda **resultaba** muy **apropiada** para una familia como la suya. (E: 30)
- Hay solamente tres casos en que la función se cambia al traducir. A continuación mostramos el primero de ellos:
19. *Leena tuli pahoinvointiseksi, minun piti taluttaa hänet naistenhuoneeseen.* (F: 94)  
Leena se sintió mareada y tuve que acompañarla al servicio. (E: 98)

Mientras que en finés resulta obvia la función 2 (transformación) debido al uso del verbo *tulla* ‘hacerse, volverse’, los traductores han escogido un verbo de sensación perteneciente a la categoría 3. Luego hay dos casos, presentados como ejemplos 20 y 21, en que un verbo que pertenece a la categoría 2 en finés – *hioa* ‘afilarse, alisar, pulir, limar’ y *korjata* ‘arreglar, corregir’ – adquiere matices de finalidad (función 1) en español:

20. *Keskityin tunteisiini, leikkasin niistä terävät kärjet, hioin ne **tylpiksi**.* (F: 162)  
Me concentré en mis sentimientos, recorté las puntas agudas y pasé lima por encima **para redondear** los remates. (E: 165)
21. *Korjaan suun asennon **miellyttäväksi**.* (F: 304)  
Le arreglé la boca **para que resulte más agradable**. (E: 307)

El hecho de que, en los tres casos que acabamos de citar, el verbo finés pertenezca a la categoría 2 es, probablemente, sólo un resultado de la prototipicidad de esta función (transformación). Encontramos otros tres ejemplos en nuestro corpus en los que el caso translativo del texto original queda sin traducir en la versión española:

22. *Tuntui kuin osa Ylistaron korkeasta taivaasta olisi **hetkeksi** kaartunut Pohjois-Helsingin ylle.* (F: 160)  
Parecía que una parte del alto cielo de Ylistaro hubiera formado un arco por encima del norte de Helsinki. (E: 163)
23. ***Lisäksi** olin kuulemma hypännyt Mäkisen päälle ja kuristanut sitä.* (F: 220)  
Por lo visto había saltado encima de Mäkinen y había tratado de estrangularle. (E: 224)
24. *En muista, milloin **viimeksi** on ollut näin hyvä.* (F: 295)  
No recuerdo cuándo lo hemos tenido todo tan bien. (E: 298)

Las funciones de los translativos del texto original son duración (*hetkeksi* ‘por un momento’), convencionalización (*lisäksi* ‘además de’) y convencionalización con sentido temporal (*viimeksi* ‘la última vez’), respectivamente. Considerando que nuestro propósito no es hacer un estudio de traductología en sí, dejamos a un lado los errores de traducción que se aprecian en el texto español, por ejemplo, *paciente* por *impaciente* (cf. finés *malttamaton* ‘impaciente’):

25. *Tunsin itseni vahvaksi ja malttamattomaksi mieheksi.* (F: 193)  
Me sentí fuerte y paciente. (E: 197)

También llamamos la atención sobre un caso en que el translativo finés con función de finalidad *lisukkeeksi* ‘como guarnición’ se traduce sólo mediante la conjunción *y*:

26. *Spagettia tomaattikastikkeella, lisukkeeksi halvinta, öljyistä tonnikalaa.*  
(F: 25-26)  
Espaguetis con ketchup y una lata de atún en aceite vegetal de las más baratas. (E: 27)

### 2.2.2 Tendencias en las equivalencias del translativo finés en español

Es posible observar algunas tendencias interesantes en el corpus conforme exponemos a continuación. El español es un idioma con un amplio uso de verbos reflexivos que tienen una contrapartida en el pronombre reflexivo finés *itse* ‘mismo, propio; se’. Sin embargo, el uso del mismo es mucho menos frecuente que el de los verbos reflexivos en español. En nuestro corpus encontramos 34 casos de verbos reflexivos españoles en cuya contrapartida finesa no se marca la reflexividad. En el cuadro 7 se recogen los verbos a que hacemos alusión, su función y frecuencia. Es notable la predominancia de la función 2 (29 casos).

### Cuadro 7. Ocurrencias de verbos reflexivos del español sin contrapartida reflexiva en finés.

Función	Verbo en español	Frecuencia
1	ocuparse	1
2	acercarse	1
	bifurcarse	1
	complicarse	1
	convertirse	9
	encariñarse	1
	ponerse	2
	quedarse	4
	transformarse	4
	volverse	6
3	pensarse	1
	sentirse	2
5/2	enojarse	1
Total		34

Por otro lado, entre los 11 casos en que al verbo translativo español le corresponde un verbo finés acompañado de un pronombre reflexivo, 10 tienen la función 3. Esto se explica fácilmente por la semántica de los verbos: entre los PDES son muy frecuentes los verbos cuya reflexividad se debe a que el pronombre reflexivo se refiere a una persona que constituye tanto el sujeto como el objeto de la acción verbal. En el cuadro 8 consignamos los mismos y sus frecuencias.



### Cuadro 8. Ocurrencias de verbos reflexivos del español con contrapartida reflexiva en finés.

Función	Verbo en español	Frecuencia
2	obligarse	1
3	considerarse	1
	hacerse llamar	1
	presentarse	3
	sentirse	5
Total		11

Contrariamente a lo esperado, hay dos casos en que un verbo finés acompañado de un pronombre reflexivo no se traduce con un verbo reflexivo en español:

27. *Ajattelin itseni isännäksi, heilautin jalkani toisen päälle ja tuumiskelin.* (F: 79)  
Imaginé que yo era el dueño, crucé una pierna por encima de la otra y comencé a meditar. (E: 82)
28. *Esittelin itseni Seppo Saarimäeksi ja kerroin olevani kiinnostunut pientaloista tällä nimenomaisella alueella.* (F: 136)  
Le dije que mi nombre era Seppo Saarimäki y que estaba interesado en una casa unifamiliar pequeña precisamente en esa zona. (E: 138)

En el segundo caso, los traductores probablemente han querido encontrar una variante para el verbo *presentarse*, que se ha recogido anteriormente en tres ocasiones.

Otra tendencia observada, aunque menos pronunciada, es la correspondencia entre una frase verbal compleja del finés (verbo más complemento

nominal) y un verbo español<sup>6</sup>. Frente a las 24 ocurrencias de verbo y complemento nominal recogidas en el texto original hay 15 casos en que los traductores han optado por una construcción equivalente en español y 9 casos en que han escogido un verbo sin complemento. Véase seguidamente un caso de cada solución traductológica:

29. *Minua harmitti entisestään, ettei paskamaha ollut muuten millään lailla häiriöksi.* (F: 64)  
 Más que nunca me irritaba que el saco de mierda no causaba ninguna otra molestia. (E: 66)
30. *Koko ilta meni läskiksi sen urpon takia.* (F: 126)  
 Toda la tarde **jodida** por culpa de ese tío. (E: 128)

Obsérvese la curiosa inversión ocurrida en la traducción siguiente, donde la forma nominal finesa *läheemmäksi* ‘más cerca’ equivale al verbo español *acercarse* mientras que el verbo finés *ryömiä* ‘arrastrarse, andar a rastras, deslizarse, reptar’ se convierte en un complemento adverbial de modo *a rastras*:

31. *Ryömin läheemmäksi, suu kävi, mutta en kunnolla kuullut puheen yksityiskohtia.* (F: 89)  
**Me acerqué a rastras**, su boca se movía pero no pude distinguir los detalles de la conversación. (E: 93)

Constatemos que la gran mayoría de los casos de verbo y complemento nominal en finés son casos de convencionalización: 13 de las 15 construcciones con traducción equivalente y 7 de los 9 casos de traducción por un verbo sin complemento.

<sup>6</sup> Hay que ver esta tendencia en relación con la predominancia de la categoría verbal sobre la categoría nominal que es una característica de las lenguas llamadas “pro-drop” (cf. Camaioni & Longobardi 2001; Chomsky 1993: 28, 240–241, 256). El español es una lengua pro-drop consistente, mientras que el finés es una lengua pro-drop parcial porque los pronombres de las primeras y segundas personas son opcionales en cualquier contexto, sobre todo en el lenguaje escrito, y los pronombres de las terceras personas son opcionales bajo unas condiciones aún no muy bien entendidas por los investigadores (Holmberg 2005: 538–539, 540, 555–556; Hakulinen et al. 2004: 871).

### 2.2.3 *Hacia una tipología de los equivalentes del translativo finés en español*

A partir de las observaciones hechas en los apartados anteriores, podemos dar unos primeros pasos hacia una tipología de los equivalentes del translativo finés en español. Conforme hemos afirmado, en casi la totalidad de los casos (257 de 263) la función semántica se conserva al traducir al español. Recordemos las seis funciones introducidas en el apartado 1.2.2. mediante un ejemplo de la conservación de cada función en el orden numérico de las funciones:

32. *Mamma hymyilee ukolle, ukko takaisin mammalle, ruohonleikkuri savuaa ja lykkää pakokaasua, mutta metelin keskellä he löytävät yhteyden toisiinsa, ja kun ukon silmänisku solahtaa mamman kaulalta rintojen väliin, he tietävät, että kunhan ruoho on leikattu, he laskeutuvat sängelle ja antautuvat aistien vietäviksi. (F: 214)*  
La mujer sonríe al marido, el marido le contesta con otra sonrisa, el cortacésped humea y echa gases por el tubo de escape, pero en medio del ruido encuentran un contacto entre ellos y cuando el guiño del marido baja por el cuello y se mete entre los senos saben que una vez que la hierba está cortada se meterán en la cama y dejarán que los sentidos les lleven donde quieran. (E: 218)
33. *Terrierit muuttuvat kultaisiksi noutajiksi muutamassa minuutissa. (F: 112)*  
Los fox terriers se transforman en golden en unos pocos minutos. (E: 115)
34. *Hänen mukaansa tapaukseni on juuri ja juuri hyvällä tahdolla käsitettävissä pahoinpitelyksi, korkeintaan lieväksi. (F: 238)*  
Según ella mi caso a duras penas y con muy buena voluntad podía ser considerado de maltrato, como mucho un maltrato leve. (E: 242)
35. *Minulla oli aivan erilaiset suunnitelmat loppupäiväksi, mutta nyt minun on vietävä sinut kellariin. (F: 319)*  
Yo tenía unos planes muy distintos para el resto del día, pero ahora no tengo más remedio que llevarte al sótano. (E: 321)
36. *Taivas oli sininen ja valkoinen, mutta ei tarpeeksi korkea. (F: 181)*  
El cielo estaba azul y blanco, pero no lo suficientemente alto. (E: 185)
37. *Sen mitä olen ehtinyt miettiä yksikseni. (F: 40)*  
Y que había tenido tiempo para estar solo y pensar. (E: 42)

En el plano estructural el paralelismo también es importante; cf. los complementos adverbiales de tiempo en el ejemplo siguiente:

38. *Naisten hoito sujui sopuisasti, en kiihottunut sekunniksikaan.* (F: 106)  
La atención de [sic] las mujeres transcurría sin incidencias, no me excitaba ni **un solo segundo**. (E: 109)

mientras que en el ejemplo (39.) un participio rige a un complemento de objeto directo en las dos lenguas, tratándose en ambos casos de la función 2:

39. *Juoksiessaan ihminen unohtaa korkean verotuksen, heittelehtivät korot ja tunnistamattomaksi tahnaksi jauhaantuneen poliittisen kentän.* (F: 38)  
Mientras corre, la persona olvida los altos impuestos, los intereses fluctuantes y a la clase política, que han quedado **reducidos a una pasta desconocida**. (E: 40)

Sin embargo, el grado del paralelismo es en cierta forma menor que en el plano funcional, siendo la divergencia más importante la traducción de verbos transitivos con complemento(s) de objeto por verbos transitivos que rigen una oración subordinada construida en torno a un atributo de los auxiliares *ser* y *estar* o de otro verbo, respectivamente<sup>7</sup>:

40. *Vaimo tuli taksilla pihaan, totesi kaakelit mauttomiksi ja palasi uuteen suhteeseensa.* (F: 23)  
La mujer llegó a casa en taxi, **dijo que** los azulejos **eran de mal gusto** y regresó con su nueva pareja. (E: 24)
41. *Merja vältti vielä katsekontaktia, mutta maistaessaan enkeliä hän sanoi sekoitussuhdetta hyväksi.* (F: 184)  
Merja evitó el contacto visual, pero al probar el ángel me **dijo que** el cocktail **estaba bueno**. (E: 188)
42. *Reino tuo Vikin tänne minun kaveriksi ja suojaksi.* (F: 265)  
Reino **me va a traer** a Viki **para que me haga compañía** y **me proteja**. (E: 267)

Además, es importante tener en cuenta el más amplio uso de los verbos reflexivos en español, estando en finés prácticamente limitado a los casos en que el sujeto y el objeto del verbo confluyen entre sí y tienen como referente a una persona, p.ej.

<sup>7</sup> Y el apartado 2.2.1.

43. *Sulkisin rintojen kohdalla silmäni, pakottaisin itseni kylmäksi.* (F: 49)  
Cerraría los ojos al llegar a los senos, me obligaría a permanecer frío. (E: 51)
44. *Asiakastyössä muuttuu sukunimeksi ja häviää tuntuma omaan itseän.* (F: 100)  
En el trabajo con los clientes uno se convierte en un apellido y pierde todo el contacto con uno mismo. (E: 103)

También señalamos la tendencia del español a reemplazar construcciones de verbo más complemento nominal del finés con un verbo, cf.<sup>8</sup>:

45. *Jos oikein menee tiukaksi, ajan yötä vasten Ylistaroon ja seison keskellä peltoa ja hengitän syvään.* (F: 97)  
Si se complicaban las cosas, conduciría toda la noche hasta mi pueblo de Ylistaro e inspiraría profundamente en medio del campo. (E: 100)

Teniendo en cuenta la predominancia en el corpus de la función 2 – transformación – con el 36,1% de todas las ocurrencias, siendo aquella la función prototípica del translativo finés, resumimos en el cuadro 9 las tendencias identificadas que calificamos de una tipología preliminar de las correspondencias de dicho caso finés en español:

<sup>8</sup> Y ejemplos (28.) y (29.) arriba.

## Cuadro 9. Correspondencias del translativo finés en el español

Paralelismo funcional muy fuerte		Paralelismo estructural bastante importante	
finés	español	finés	español
1	1	verbo transitivo + complemento(s) de objeto	verbo transitivo + oración subordinada construida en torno a un atributo de los auxiliares ser y estar o de otro verbo
2	2		
3	3	verbo + complemento nominal	verbo
4	4		
5	5	verbos reflexivos cuando hay identidad del sujeto y del complemento de objeto directo	uso de verbos reflexivos más amplio
6	6		

En el presente trabajo pudimos además establecer unas correlaciones entre la función 2 y la intransitividad (del 69,5%), la misma función 2 y la transitividad (del 33%), y la función 3 y la transitividad (del 40%). Otra correlación (del 65%) revela que la gran mayoría de los casos del translativo combinado con el sufijo personal corresponden a la función 1. También hemos señalado que ciertas unidades léxicas son recurrentes en nuestro corpus. Esta lista está encabezada por el verbo principal que expresa la función prototípica de transformación *muuttua* ‘cambiar, convertirse, transformarse’.

### 3 Consideraciones finales

Con el propósito de señalar unas tendencias generales que en el mejor de los supuestos facilitase el trabajo de los traductores y de los profesores que trabajan con las lenguas finés-español, nos aproximamos a las manifestaciones del caso translativo finés y sus equivalentes en español mediante un corpus extraído de la novela *Juoksuhaudantie*. Pudimos señalar unas configuraciones recurrentes, resumidas en el último apartado del capítulo anterior. Aunque hablar de una tipología quizás resultara pretencioso, se distinguen netamente ciertas tendencias como la clara acentuación del paralelismo fun-

cional frente a la menor intensidad del paralelismo estructural, así como las configuraciones típicas de cada una de las lenguas, tal y como los verbos reflexivos del español o las construcciones con verbo más complemento en finés. Este estudio se podría ampliar con material de otros géneros discursivos e incluso con un corpus recogido en novelas escritas por otros autores. También sería posible extender el proyecto investigativo a otras lenguas románicas para ver en qué medida difieren del español a la hora de encontrar equivalentes del caso gramatical finés que hasta aquí nos ha ocupado.

## Referencias

### Fuentes primarias

- F = Hotakainen, Kari (2002): *Juoksuhaudantie*. Helsinki: Werner Söderström.  
 E= Hotakainen, Kari (2007): *Camino de trincheras*. San Sebastián: meettok. [Traducción española de Ursula Ojanen y Rafael García Anguita.]

### Fuentes secundarias

- Austin, J.L. (²1976). *How How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Edited by J.O. Urmson & Marina Sbisa. Oxford: Oxford University Press.
- Baudouin de Courtenay, Jan (1972[1902]). «Comparative Grammar of the Slavic Languages». A *Baudouin de Courtenay Anthology* (ed. Edward Stankiewicz). Bloomington: Indiana University Press, 319–322. [original: *Sravnitel'naia grammatika slavinskix jazykov v svjazi s drugimi indoevropskimi jazykami*, compilado por A. Šilov. St. Petersburg.]
- Camaioni, Luigia & Emiddia Longobardi (2001). «Noun versus Verb Emphasis in Italian Mother-to-Child Speech». *Journal of Child Language* 28, 773–785.
- Chesterman, Andrew (2004). «Contrastive Textlinguistics and Translation Universals». *Contrastive Analysis in Language. Identifying Linguistic Units of Comparison*. (eds. Dominique Willems, Bart Defranq, Timothy Coleman y Dirk Noël). Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York, NY: Palgrave Macmillian, 213–229.

- Chomsky, Noam (<sup>7</sup>1999[1981]). *Lectures on Government and Binding. The Pisa Lectures*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Fisiak, Jacek (1983). «Present Trends in Contrastive Linguistics». *Cross-Language Analysis and Second Language Acquisition*, vol.1 (ed. Kari Sarjavaara). *Jyväskylä Cross-Language Studies* 9, 9–38.
- Granger, Sylviane (2003). «The corpus approach: a common way forward for Contrastive Linguistics and Translation Studies». *Corpus-based Approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies* (eds. Sylviane Granger, Jacques Lerot y Stephanie Petch-Tyson). Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 17–29.
- Hakulinen, Auli et al. (2004). *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Helsingin Sanomat (2008). «Aggressiivi hivuttautuu suomen kieleen». <<http://www.hs.fi/kotimaa/artikkeli/Aggressiivi+hivuttautuu+suomen+kieleen/1135232556437>>, consultado el 20.4.2008.
- Holmsted, Robert (2006). «Issues in the Linguistic Analysis of a Dead Language, with Particular Reference to Ancient Hebrew». *Journal of Hebrew Scriptures* 6, 1–21. (también: <[http://www.arts.ualberta.ca/JHS/Articles/article\\_61.pdf](http://www.arts.ualberta.ca/JHS/Articles/article_61.pdf)>, consultado el 10.4.2008)
- Hämäläinen, Taina (2002). *Espanjan kielioppi*. Helsinki: FinnLectura
- Karlsson, Fred (1991). *Gramática básica del finés*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. [Traducción española de Ursula Ojalén, María del Pilar Campa Rodríguez, David Casado-Neira y Fernando Dominguez Romero.]
- Kotilainen, Lari (2008). «Kauhean kiinnostavat kirosanat». *Yliopisto* 3/08, 50–51.
- López Morales, Humberto (1994). *Métodos de investigación lingüística*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Real Academia Española (<sup>22</sup>2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. <http://www.rae.es/>
- Saussure, Ferdinand de (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Schmitt, Christian (1997). «Prinzipien, Methoden und empirische Anwendung der kontrastiven Linguistik für das Sprachenpaar Deutsch/Spanisch». *Studien zum romanisch-deutschen und zum innerromanischen Sprachvergleich* (ed. Gerd Wotjak). Frankfurt am Main: Peter Lang, 9–30.
- Tadić, Marko (2001). «Procedures in Building the Croatian-English Parallel Corpus». <<http://www.hnk.ffzg.hr/txts/mt4bratislava.doc>> (Consultado el 6.4.2008.)



## Paul Féval: auteur double et double auteur

Jean-Yves Malherbe  
Université de Jyväskylä  
jean-yves.malherbe@jyu.fi

### 1 Introduction: la narration févalienne

Peu de lecteurs ont sans doute été conduits à une lecture exhaustive des œuvres de Paul Féval. Ce dernier a en effet publié au bas mot 70 romans, des textes parfois longs, touffus et denses, pas loin d'une centaine de nouvelles et de nombreux articles dans des journaux parisiens et régionaux<sup>1</sup>. A l'exception de titres célèbres comme *Le Bossu* ou *Les Habits noirs*<sup>2</sup>, ces œuvres sont méconnues (parfois à tort) et les rééditions plutôt rares aujourd'hui<sup>3</sup>. Les textes sur lesquels se base l'analyse qui suit sont listés dans l'appendice et comprennent plus de 40 romans et nouvelles, dont une partie seulement sera utile pour définir une double notion «duplice» chez l'auteur.

Depuis Aristote, l'idéal poétique classique obéit à diverses lois esthétiques dont la principale concerne la netteté et la totalité. La notion du tout (holos) y est par conséquent essentielle. Un tel idéal exige la manifestation d'une organisation intelligible du récit. Les divers éléments illogiques ou absurdes, les apories, les contradictions au niveau narratif ou discursif, les blancs du texte non résolus, l'achronie constituent dans ce contexte des discordances qu'il s'agit d'harmoniser au cœur d'un ensemble fiable. La mise en intrigue doit également suivre une logique claire qui assiste le spectateur ou le lecteur

---

<sup>1</sup> Consulter à ce sujet la bibliographie détaillée proposée dans le site rraymond.narod.ru/rf-feval-père-bib.htm. Les dates mentionnées dans cet article et concernant la parution des œuvres de Paul Féval en sont issues.

<sup>2</sup> Tous les titres d'œuvres de fiction mentionnés dans cet article (romans ou film) ont été personnellement lus ou visionnés.

<sup>3</sup> Un certain nombre d'œuvres de Paul Féval sont accessibles en ligne, en particulier sur le site Gallica de la BNF et sur les sites canadiens ebooks et bibliothèque électronique du Québec.

dans sa propre refiguration du récit.

Rien de tel dans le monde du feuilletoniste Paul Féval, ou tout au moins dans un certain nombre de ses œuvres dominées par des apparences d'incohérence et un fil narratif chaotique ou clairement sectionné. La reconstitution du récit par le lecteur consistera alors surtout en une «synthèse de l'hétérogène»<sup>4</sup>.

Avant même d'analyser plus avant le territoire févalien, une introduction au genre populaire du roman-feuilleton est nécessaire dans la mesure où la notion d'auteur y diffère du fait du support concret à ce type de fiction qu'est la presse du XIX<sup>e</sup> siècle.

Compte-tenu du nombre important de feuilletons en concurrence dans les journaux parisiens ou les plus modestes quotidiens régionaux, le nombre d'auteurs et de récits est impressionnant. Né en 1836, le «roman-feuilleton» qui occupait le rez-de-chaussée de plusieurs pages de nombreux quotidiens a connu ses premiers succès importants dans les années 40: *Les Mystères de Paris*, *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires* serviront alors fréquemment de référence, tout comme la célébrité de Balzac, considéré comme le premier feuilletoniste<sup>5</sup>. L'intrigue du *Bossu* de Paul Féval est basée en partie sur celle du *Comte de Monte-Cristo*, alors que ses *Habits noirs* lorgnent du côté de l'architecture de la Comédie humaine. Du fait d'un rythme de parution élevé et de l'ambiguïté sur le véritable créateur du texte, la notion d'auteur feuilletoniste prend parfois une consonance aléatoire donc moderne. Elle rappelle dans ce contexte particulier de création littéraire certains écrits du XX<sup>e</sup> siècle à caractère ouvertement polémique, ceux de Roland Barthes<sup>6</sup> ou de Michel Foucault, et en particulier les quatre critères permettant selon ce dernier de cerner la notion d'auteur: l'appropriation (l'auteur étant propriétaire et garant du discours), l'attribution (le statut de l'auteur),

<sup>4</sup> Ces termes sont copiés de l'avant-propos de Paul Ricœur à son oeuvre *Temps et récit I* (1983: 10). Le même texte sert de base à ce début d'analyse.

<sup>5</sup> Alexandre Dumas a bien fait paraître des chapitres d'un roman historique d'abord intitulé *Règnes de Philippe VI de France et d'Edouard III* à partir du 17 juillet 1836 (voir mon article *Tekijä-käsité ja ranskalaisen jatkokertomuksen perinne*), mais *La Vieille Fille* de Balzac est le plus souvent noté comme le premier véritable texte du genre (par exemple dans l'analyse de Lise Queffelec).

<sup>6</sup> «La mort de l'auteur » (1968). Edité dans «Le bruissement de la langue». Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p. 63–69.

la projection (sous son nom se situe un champ de cohérence conceptuelle ou théorique) et l'éloignement (la question jamais résolue du «Qui parle?»)<sup>7</sup>.

La ligne narrative févalienne paraît souvent incohérente. Elle comprend des prolepses et des analepses, des ruptures affectant la lecture et parfois des contradictions. C'est ainsi qu'un personnage féminin appartenant à la société secrète des Habits Noirs est tué sans conteste possible mais réapparaît à plusieurs reprises à des dates ultérieures<sup>8</sup>. Une telle forme littéraire bancale se moque de l'idéal aristotélicien basé sur la concordance. Selon cet idéal, la concordance est caractérisée par trois traits, la complétude, la totalité et l'étendue appropriée. L'œuvre devient un tout quand elle est analysée à partir de ces qualités<sup>9</sup>. Chez Paul Féval, il s'agit plutôt d'un ensemble de traits qui s'accumulent sans vraiment se compléter, d'où l'impression de manques, de vides, qui au fond n'affectent nullement une appréhension globale satisfaisante de l'intrigue. Les nombreux vides sémantiques créés au niveau de l'intrigue sont récupérés par certaines images grotesques, fantastiques ou sulfureuses (un chef des *Habits Noirs* est tué par un coffre-fort<sup>10</sup>, une orgie dans *Les Mystères de Londres*<sup>11</sup>, un personnage ou un mythe venu du passé

<sup>7</sup> «Qu'est-ce qu'un auteur?» (avril 1969) *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, 1970, p. 73–95.

<sup>8</sup> Marguerite, comtesse de Clare, est tuée en 1843 dans le deuxième pan des *Habits noirs* (*Cœur d'acier*) et réapparaît dans d'autres épisodes se déroulant en 1853 (voir à ce sujet la chronologie du cycle des *Habits noirs* établie par Francis Lacassin en postface au deuxième tome paru dans la collection Bouquins). De même, l'inquiétant chef de la société secrète qui donne son titre à l'ensemble des textes, le colonel, tué par son petit-fils en 1841, réapparaîtra par la suite, ce qui lui confère une aura surnaturelle qui se joint à d'autres éléments fantastiques du récit.

<sup>9</sup> Selon l'analyse de Paul Ricœur : *Temps et récit*, I: 80.

<sup>10</sup> En l'an 1842 de l'univers diégétique, Monsieur Lecoq est décapité par la «caisse Bancelle» (1987: 396). A signaler que le nom du personnage est celui du premier détective français, celui des romans policiers écrits par Emile Gaboriau, un ancien secrétaire de Paul Féval, dont il est vraisemblable qu'il a participé à la rédaction de certaines œuvres de notre auteur.

<sup>11</sup> Ce long roman complété par son fils contient des éléments traditionnels l'apparentant par moments au fantastique: des sociétés secrètes (les gentilshommes de la nuit), des masques (le héros au nom de noble hispanophone est en réalité un patriote irlandais et un ancien bagnard) et enfin une géographie «onirique» qui mène le lecteur loin de Londres, en Ecosse, en Irlande et surtout en Australie.

dans *La Quittance de Minuit*<sup>12</sup>). En contrepartie, il y a ce qui ancre le texte, par exemple les nombres (les quatre justiciers du *Fils du Diable*), la répétition des personnages dans des récits différents (les trois cycles de la saga des Habits Noirs<sup>13</sup> rappellent une Comédie humaine dessinant des caricatures et des pastiches). La lecture de telles œuvres demande un sens aigu de l'observation du détail chez le lecteur.

Parmi toutes ces ruptures qui l'opposent au récit traditionnel, nous allons aborder une technique redondante, celle de la dichotomie narrative, présente dans les récits de nombreux feuilletonistes<sup>14</sup>. Une telle architecture discursive dont l'objet est de construire un univers diégétique couplé explique la qualification postposée dans le titre de cet article, par laquelle Paul Féval sera considéré d'abord comme un auteur double.

## 2 Paul Féval auteur double: le «syndrome Monte-Cristo»

Le célèbre roman d'Alexandre Dumas publié en 1844 est l'exemple parfait de la technique du roman double. La première partie situe des personnages sur la côte méditerranéenne et ancre une onomastique dont Edmond Dantès est le centre. Le séjour au château d'If correspond à une non-existence du héros pendant une certaine période historique et précède un long dénouement situé dans des cadres variés voire exotiques dont le maître d'œuvre est désormais le comte de Monte-Cristo. Cette seconde naissance liée à une mission, le plus souvent la vengeance, sera le modèle suivi par Paul Féval dans une dizaine de romans de notre corpus: *Le Fils du diable* (1846), *Le Jeu de la mort ou la tirelire* (1850), *Le Château de velours* (1852), *Le Livre des mystères* (1852), *Les Couteaux d'or* et *La Louve* (1856), *Le Bossu* (1857), *Les Compagnons du*

<sup>12</sup> Le roi Lew, personnage populaire ressemblant à une marionnette, nommé chaque année au cours d'un rituel et qui choisit sa reine (chapitre VIII, paru le 12 février 1846 dans *Le Siècle*).

<sup>13</sup> Il s'agit des cycles anglais (*Les Mystères de Londres* et *Jean Diable*), italien (*Bel Demonio* et *Les Compagnons du silence*) et français (*Les Habits noirs*).

<sup>14</sup> Une telle remarque vaut également pour les mélodrames populaires de la fin du siècle, *La Porteuse de pain* (Xavier de Montépin, 1884 et *Roger-la-Honte* (Jules Mary, 1886–87). Dans ce dernier roman, le héros éponyme en fuite Roger Laroque de 1872 devient le justicier William Farney, un riche Américain, à son retour en France en 1884.

*silence* (1850, 1857), *Le Poisson d'or* (1862), *Le Mari embaumé: souvenirs d'un page de M. de Vendôme* (1866)<sup>15</sup> et d'une certaine manière le document *Châteaupauvre* (1877). La dualité narrative inscrite dans l'intrigue y suit un ordre immuable:

- prologue dramatique et souvent tragique ;
- ellipse spatiotemporelle précédant une redistribution des rôles (apparition de personnages d'une seconde génération et/ou rebaptisés) ;
- reconstruction complexe dans un cadre futur et parfois géographiquement autre de la cohésion initiale et dénouement.

Dans le cas du premier titre mentionné, *Le Fils du Diable* (1846), nous obtenons la configuration suivante:

- (I) **Prologue: Les Trois Hommes Rouges (Franfort-sur-le-Mein [sic], 1824)** [onze chapitres: I. La Judengasse; II. L'enfer de Bluthaupt; III. La Burg; IV. Gunther le sorcier; V. La Tache de sang ; VI. Hans et Gertraud; VII. Le Souper; VIII. L'Arbre verdoyant; IX. L'Arbitre des élégances; X. L'Aumône; XI. L'Arme de Bluthaupt]
- (II) **Introduction (Francfort, 1844)** [deux chapitres: La Prison de Francfort; II. Suite de la Prison]
- (III) **Parties I à VI (Paris, 1844)** [I: *Le dimanche gras*; II : *La Rotonde du Temple*; III: *La Maison de Geldbert*; IV: *Le Cabaret des Fils Aymon*; V: *Le Mystère de la trinité*; VI: *Les Batards de Bluthaupt*]
- (IV) **Partie VII [Le Baron de Rodach] et Epilogue (Francfort, 1844)**

Ce long roman suit la trame du Comte de Monte-Cristo publiée deux ans auparavant, celle de l'innocent puni (dans ce cas tué), avant une période de silence qui profite aux coupables et le retour de la victime sous une autre identité (dans ce cas le fils). Il ajoute des éléments touchant à l'imaginaire populaire de l'époque, comme les complots, les sociétés secrètes, la magie

<sup>15</sup> L'incipit de la seconde partie *Le Mari embaumé* (qui fait suite à *Madame Eliane* dans l'édition finale) est éloquent à ce sujet: «C'est que notre histoire a fait un saut de quinze ans, franchissant d'un seul coup toute la fin du règne de Louis XIII, le juste, et atteignant ainsi les débuts de la régence d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV» (texte issu de Gallica).

du nombre<sup>16</sup>. Il ajoute également un certain exotisme en prenant pour décor celui du romantisme noir germanique.

La discontinuité est spatio-temporelle, et la rupture s'opère traditionnellement avec le passage d'une part d'une génération à l'autre (de 1824 à 1843–44), et d'autre part d'un pays à l'autre (Allemagne et France). Les coupables (de nationalités fort diverses) ont progressé dans l'échelle sociale et portent le masque, parfois en changeant de pseudonyme. Une telle discontinuité existe dans chacun des romans cités plus haut. La plus importante numériquement est celle existant entre *Bel Demonio*, situé en 1625–55, et *Les Compagnons du silence* qui se déroule en 1823. La Bretagne est au centre de l'action avec Paris dans *Le jeu de la mort ou la tirelire* située en 1828 puis 1849, puis le cadre du *Château de velours* dont le récit se déroule en 1749 puis en 1754, du *Livre des mystères* et son intrigue policière de 1800 résolue en 1820, et pour finir du voyage à *Châteaupauvre* situé en 1849 avant un séjour en Crimée situé lui en 1854.

Les personnages sont également doubles, ce qui s'inscrit parfaitement dans notre «syndrome Monte-Cristo». Si Edmond Dantès se métamorphose en Comte de Monte-Cristo, le chevalier de Lagardère deviendra un bossu dans le roman éponyme qui a assuré la fortune de Paul Féval. Dans ce contexte, les adversaires d'Edmond Dantès ont acheté par leur crime le masque de la respectabilité: Fernand Mondego est devenu comte de Morcerf et le mari de Mercédès, alors que Villefort est parvenu à la fonction de procureur général. Autrement dit, le crime est récompensé pendant la période de silence et la vie continue son cours. Ces dualités de personnages à travers les générations sont habituelles. Dans le cas févalien du *Roi des Gueux*, roman situé à Tolède en 1641 sous Philippe IV, il existe deux Isabel, dont l'objet de la quête du héros et une femme noble morte 20 ans auparavant; des sosies apparaissent comme un acteur incarnant un duc; le héros, roturier apparemment orphelin de naissance, se découvre une origine noble correspondant à ses actes héroïques innés, ce qui, au-delà d'une situation usée de mélodrame, rejoint les opinions politiques intimes de l'écrivain.

<sup>16</sup> Le nombre peut devenir un titre (*Les Quarante-Cinq* de Dumas) ou servir d'ancrage à une œuvre touffue comme *Le Juif errant* d'Eugène Sue qui contient une liste de sept personnes que les Jésuites veulent éliminer. D'autres feuillets longs et touffus comme *La San Felice* d'Alexandre Dumas comprennent également des groupes présentés en détail à partir du nombre.

La thématique du double, présente aussi chez d'autres feuilletonistes de l'époque, concerne dans l'intrigue févalienne:

1) la lutte traditionnelle du bien contre le mal (lutte parfois liée à la religion, quand le héros breton lutte pour le Roi contre la République, quand le blanc s'oppose au bleu). Cette opposition permet l'apparition de personnages caricaturaux issus des âges sombres, porteurs de culture primitive, parfois venus de la tradition populaire celte ou autre, parfois différents dans leur apparence physique (*le Bossu*, un Maure dans *Le Roi des Gueux*). Une fatalité obsessionnelle proche de l'idée de martyr anime le petit peuple catholique (*La Quittance de Minuit*) et le fait se révolter contre les puissants ;

2) la description d'un monde secret dominé par le plus fort (importance des sociétés secrètes au niveau national, Habits Noirs, Veste Nere, Black Coats, Molly Maguires). A noter la présence également de parodies et de textes ironiques encore étonnamment modernes comme *La Fabrique de Crimes* (sous-titré *Affreux roman*), *Le Dernier Vivant* (roman policier basé sur des documents judiciaires), *La Ville vampire* (avec l'écrivaine Ann Radcliffe comme héroïne) et de textes à part (*Madame Gil Blas*, héroïne picaresque féministe qui démonte un univers impitoyable dans les provinces bretonne et angevine comme dans la bonne société parisienne).

Paul Féval est conscient de ces artifices et joue parfois le rôle d'énonciateur à la première personne. Dans *Le Roi des Gueux*, il montre ainsi son désarroi, non sans faire preuve d'un humour qu'on ne remarque pas dans nombre de ses œuvres:

«Le fil si simple de notre récit se brouille et court [le] risque de se casser en parcourant les sentiers de ce labyrinthe; l'unité de notre histoire se perd dans les détours de ces routes croisées. Mais nous en sortirons, s'il plaît à Dieu [...]. [Le récit est] une énorme farce jouée par d'innombrables acteurs [...].»<sup>17</sup>.

### 3 Paul Féval double auteur

Le générique de *Monte-Cristo* (1928), un film réalisé par Henri Fescourt, indique que l'action se fonde sur l'œuvre non seulement d'Alexandre Dumas mais aussi sur celle conjointe d'Auguste Maquet. Au temps des feuille-

<sup>17</sup> Edition électronique canadienne ebooks, page 302.

tonistes du XIX<sup>e</sup> siècle, une telle pratique était courante. L'idée d'un auteur double voire multiple est normale dans ce contexte. Celui d'un auteur unique mais double est beaucoup plus rare. En 1876, Paul Féval, ruiné et ayant subi divers échecs dans sa vie privée et professionnelle, décide de se convertir et de terminer sa vie dans le monde bien-pensant:

«Il poussera cet acte de contrition littéraire jusqu'à racheter tous les volumes des éditions non expurgées. Après les avoir entassées dans son bûcher, il arrache les couvertures et les tables pour les brûler. Après avoir débrosché, et bien mélangé les pages, il les revend comme papier de pliage: beaucoup serviront à faire des cornets de tabac. Le maigre produit de cette vente est reversé aux bonnes œuvres.»<sup>18</sup>

C'est ainsi par exemple qu'il défendra la religion catholique dans des articles sur les Jésuites ou contre le divorce en réponse à Alexandre Dumas. Il réécrira un grand nombre de ses œuvres pour les purger de toute pensée inconvenante. La question est de savoir ce qui a été transformé dans ces textes. Le choix paraît vaste, mais la réalité pratique limite l'analyse. Le site québécois ebooks nous présente deux versions d'un même texte mineur. Les corrections effectuées par Féval sur cette nouvelle de jeunesse, politiquement conservatrice, n'y sont pas très nombreuses. Elles nous aideront pourtant à esquisser une image de l'auteur à partir des termes et des procédés ajoutés dans la seconde version. La réaction du lecteur sera aujourd'hui négative dans la mesure où Paul Féval a volontairement choisi d'édulcorer ses œuvres de jeunesse. Mais comme nous le verrons, la conclusion qui en sera tirée permettra de relativiser un cas original d'autocensure.

La nouvelle *Le médecin bleu*, éditée dans le recueil *Contes de nos pères* en 1845, a été corrigée vers 1880<sup>19</sup>. Il s'agit d'un texte éloigné des écrits les plus intéressants de l'auteur dans lequel aucune marque d'humour ne permet une distanciation avec un récit dramatique classique. Selon une estimation rapide, les 60 pages de la première version ont subi environ 210 modifications. La plupart de ces transformations paraissent être purement stylistiques et

<sup>18</sup> Francis Lacassin, préface à l'édition chez Robert Laffont des *Habits noirs*, 1987: XII. L'apport de ce critique et éditeur, décédé en 2008, est essentiel pour la littérature populaire française.

<sup>19</sup> Le corpus du site ebooks comprend un exemplaire scanné de l'original de 1845 et le texte d'une réédition de 1925, d'où la numérotation des pages est tirée.



avoir pour but de simplifier la lecture en éliminant des adjectifs redondants et des effets émotionnels trop visibles. Contrairement aux vues rapides que j'ai présentées oralement pour cette analyse, il semble que Paul Féval ait cherché avant tout dans ce texte à gommer l'idéalisme agressif présent dans l'édition de 1845. Cette quête d'apaisement, voulue par l'auteur dans son optique chrétienne, a pour conséquence un certain affadissement des personnages et des situations et est à cent lieues du sarcasme affleurant dans des textes non corrigés comme *Les Habits noirs* ou *La Fabrique de crimes*.

Les occurrences portent souvent sur la suppression d'adjectifs valorisants ou péjoratifs. A la page 5 de la version corrigée, la description des jeunes filles adoucit la dimension hagiographique qui sera l'une des principales marques des dernières œuvres de Paul Féval<sup>20</sup>. Les exemples 1 et 2 portent entre crochets le texte original de 1845 et les additions du texte illustré de 1925:

1. Deux jeunes filles sont présentées au début de la nouvelle. Le visage de la première, Sainte, «revêtait la [(1845) *pensive et intelligente*] beauté d'un autre âge». Les paysans «regardaient avec une naïve admiration la légèreté [(1845) *gracieuse*] de sa démarche. L'amie de Sainte, Marie Brand, était «aussi belle [(1845), *plus belle*] peut-être que sa compagne, avait un bon cœur et une [(1845) *légère*; (1925) *mauvaise*] tête».

Il résulte de ces corrections une normalisation de ce qui fait sans doute la richesse des textes les plus hallucinants de l'auteur. Mais aurait-il pu modifier le cycle français des *Habits noirs*, *La Fabrique de crimes*, *Madame Gil Blas*, *Le dernier vivant*, *Le Jeu de la mort ou la Tirelire* ou *La Ville vampire*, romans souvent longs et dont la densité possédait une tout autre dimension que celle d'un bref texte linéaire comme *Le Médecin bleu*? La force maléfique et ironique contenue dans ces romans hyperboliques qui dépassent en vision leur simple contexte historique aurait sans doute résisté à un travail de réécriture, et cela peut expliquer, comme l'a écrit Francis Lacassin, que Féval aurait préféré jeter au feu de telles créations qui échappaient à son emprise<sup>21</sup>.

Un second exemple suffira sans doute à orienter l'image de ce double auteur qui suivra une voie bien connue, celle de l'homme âgé regrettant

<sup>20</sup> En particulier *Corbeille d'histoires* (1879) qui rassemble trois contes basés sur un personnage «angélique», Mademoiselle Lily.

<sup>21</sup> Voir plus haut l'objet de la note 18.

des faits de jeunesse. Tout comme de son contemporain Verlaine, il vivra la chrétienté à travers le concept de la sagesse. Les opinions exprimées par une certaine véhémence non dépourvue parfois de maladresse seront gommées. L'écrivain-censeur éliminera l'explicite redondant ou l'implicite agressif:

2. Quand à René, la fuite de ses anciens compagnons de plaisir, et surtout celle du bon curé, lui avaient mis au cœur une irritation profonde. Habitué à vivre au milieu des [(1845) nobles, simples et loyaux comme leurs épées / (1925) paysans hobereaux, loyaux comme leurs épées] et ne pouvant juger le gouvernement nouveau que par ses actes, il se prit à le haïr. Du fond de son obscure retraite, il ne pouvait mesurer les motifs qui faisaient agir tous ces bras impitoyables. [(1845) Il entendait parler de la guillotine.] Son père, sincèrement imbu des doctrines républicaines, essayait [(1845) bien parfois / (1925) souvent] de le ramener à son parti ; mais le jeune homme écoutait d'un air sombre, et répondait:

La [(1845) république / (1925) République] a chassé les habitants du [(1845) château, qui étaient les bienfaiteurs du pays / (1925) pays]; elle a chassé monsieur le curé, dont la vie ne fut qu'une longue suite d'actions méritoires; elle a chassé tout ce qui était noble, bon et beau [(1845) points de suspension / (1925) point ] Je ne puis aimer la [(1845) république / (1925) République].

L'explicite redondant était celui du premier exemple et touchait essentiellement les adjectifs qualificatifs. L'adoucissement apporté à l'implicite agressif existe dans des transformations au premier abord simplistes, comme la majuscule apportée à la République ou la suppression de la mention de la guillotine. D'autre part, la hiérarchie basée sur l'ancien régime a apparemment perdu de sa valeur entre les deux Paul Féval, le jeune homme de l'époque de Louis-Philippe et l'homme fatigué vivant sous la Troisième République: la loyauté des nobles est devenue celle des paysans hobereaux.

Une remarque importante concerne la place des transformations dans cette nouvelle. Les quatre premiers chapitres font l'objet de corrections portant généralement sur la forme, mais parfois également sur le contexte de l'intrigue, comme dans le deuxième paragraphe de l'incipit:

3. (1845) Les uns disaient de [M. de Vauduis] qu'il était républicain fougueux, et en donnaient pour preuve l'empressement qu'il avait mis à se rendre possesseur du château de Rieux, au préjudice *du dernier rejeton de cette illustre maison, alors réfugié en Angleterre.*

(1925) Les uns disaient de [M. de Vauduis] qu'il était républicain fougueux, et en donnaient pour preuve l'empressement qu'il avait mis à se rendre possesseur du château de Rieux, au préjudice *de la marquise douairière d'Ouessant, dernière dame de Rieux, alors réfugiée en Angleterre.*

Un terme lexical masculin et dévalorisant (*rejeton*) trouve sa contrepartie dans une identité valorisée dans le cotexte, celui d'une femme établie par la géographie et le titre dans l'aristocratie de province. De même, dans le quatrième chapitre (p.30/1845), une formule menaçant la foi chrétienne est prise au sens propre et remplacée par une locution idiomatique: «je veux mourir sans confession» devient «je veux que le loup me croque» dans la version autorisée par l'auteur. De telles modifications sont relativement rares et disparaissent presque de la seconde moitié de la nouvelle. Des affadissements littéraires sont encore présents au début du chapitre V: «*Le Médecin bleu [...] s'engagea volontaire pour traquer son ennemi*» devient «*Le Médecin bleu [...] se fit volontaire pour poursuivre son ennemi*». Quantitativement, les principales additions sont malgré tout discursives car l'auteur a volontairement éliminé une complicité implicite avec le lecteur dans les dialogues, dans la mesure où, mis à part les détails orthographiques ou euphoniques (*mam'selle* devenant *mam'zelle*), les points de suspension et parfois d'exclamation ont disparu et le jeu de la ponctuation a été modifié comme dans l'exemple suivant:

4. (1845, pp. 274–275) – Merci!... dit-il, maintenant je ne vous dis pas au revoir, mam'selle Sainte, car je ne vous verrai plus... j'ai frappé mon officier; nous avons, nous aussi, une discipline... Adieu! [...] – Ils vont le fusiller! s'écria-t-elle en courant sur les pas du bedeau: Brand!... Jean Brand!... restez avec moi.  
 (1925, page 53) – Merci! dit-il. Maintenant je ne vous dis pas au revoir, mam'zelle Sainte, car je ne vous verrai plus; j'ai frappé mon officier; nous avons, nous aussi, une discipline. Adieu. [...] – Ils vont le fusiller! s'écria-t-elle en courant sur les pas du bedeau. Brand! Jean Brand! restez avec moi.

De telles altérations influencent l'énonciation puisque le narrateur prend une distance avec son récit en dissimulant son apport. Lexicalement, les modifications impliqueront en général des suppressions de termes ou le retour à un lexique moins chargé de fureur passionnelle. Suivent deux exemples d'une telle réécriture:

5. (1845, pp. 253–254) On recevait [l]es bienfaits [de Sainte], parce que la misère ne marchande pas, mais on les recevait sans gratitude, et il semblait que tout son généreux dévouement ne pût désormais compenser **la juste haine** qu'on portait au médecin bleu  
 (1925, p. 33) On recevait [l]es bienfaits [de Sainte], parce que la misère ne marchande pas, mais on les recevait sans gratitude, et il semblait que tout son généreux dévouement ne pût désormais compenser **la haine** qu'on portait au Médecin bleu<sup>22</sup>

L'adjectif *juste* inséré dans la première version ajoute de l'information à trois domaines: le cadre diégétique puisqu'il s'agit d'une opinion excusable partagée par la communauté, le cadre narratif dans la mesure où le point de vue moral implique le narrateur et le cadre énonciatif dans le jeu des instances de l'acte de fiction qui influe sur le lecteur. La dimension politique d'un simple adjectif qualificatif consiste en une prise en charge subjective d'un discours partagé entre les divers acteurs que sont le narrateur, sa communauté du moment, l'énonciateur ambigu qui inclut sans doute le véritable auteur du texte et le lecteur qui subit l'influence émotionnelle des termes usités.

6. (1845, p. 254) [Le citoyen Saulnier] poursuivait son œuvre de colère avec une passion inouïe, et se montrait toujours le plus ardent à la poursuite des **Chouans**.  
 (1925, p. 33) [Le citoyen Saulnier] poursuivait son œuvre de colère avec une passion inouïe, et se montrait toujours le plus ardent à la poursuite des **insurgés**.

La correction oublie la redondance lexicale *poursuivait/poursuite* et porte sur le dernier substantif. Le texte remanié élimine la notion historique des Chouans, ce qui est explicable puisque ce même terme sera le sujet de la première phrase d'un paragraphe suivant de la même page. Quant au terme *insurgé*, il possède une coloration politique ambiguë: s'agit-il de lutte contre l'injustice, ou au contraire de volonté de déstabilisation?

Paul Féval est donc devenu dans notre perspective à la fois auteur double et double auteur. La conclusion du présent article tentera de lier au-delà du contexte littéraire cette notion complexe appliquée à l'auteur.

<sup>22</sup> Les termes mis en gras le sont uniquement pour cette analyse.

## 4 Conclusion: la thématique structurelle et éditoriale de la double narration

Selon la perspective adoptée pour cet article, l'image conjointe de la duplicité du personnage et de l'auteur s'inscrit dans une perspective globale de la narration févalienne<sup>23</sup>. Le jeu diégétique de la coupure de l'intrigue aboutit à la lecture de deux fragments situés dans un cadre historique et géographique autre, centré sur des personnages à redéfinir et comportant des incipits autonomes. Le jeu éditorial de la réécriture du texte aboutit pour sa part à la volonté chez l'auteur de rétablir une homogénéité conforme à ses vues religieuses et destinée à la postérité. Deux domaines sont touchés par la double narration, l'approche thématique (les *topoi*) et la fascination envers la rupture.

En ce qui concerne l'approche thématique, une analyse lexicale donnera des tendances qui conforteront le lecteur ayant lu un paratexte concernant les vues politiques de l'auteur: si par exemple le terme *insurgé* dont il est question un peu plus haut paraît ambigu, il est en réalité lié dans le contexte au terme négatif *Citoyen*. Il en résulte une dévalorisation qui échappe au sarcasme des œuvres de jeunesse mais qui n'en est pas moins inscrite dans les textes expurgés. La réécriture n'a pas pour effet de gommer les convictions politiques mais d'adoucir les marques du manichéisme et d'un implicite trop voyant.

Pour sa part, la fascination envers la rupture se retrouve non seulement dans un style et une intrigue, mais surtout dans la nécessité de corriger cette aberration après 1876 avec la certitude apportée par la foi. Les titres parus plus tard chez l'éditeur Albin Michel précisent bien qu'il s'agit de la «Seule édition revue et corrigée» de l'auteur. Le terme *seul* signifie clairement que tous les éléments disjoints et acrimonieux des textes sulfureux sont symboliquement détruits par leur non-réécriture. Paul Féval laisserait ainsi comme testament le seul ensemble de textes dignes selon lui de représenter sa véritable œuvre.

<sup>23</sup> Le cas de l'auteur double n'est bien sûr pas l'apanage de Paul Féval qui copie en quelque sorte un des ressorts du feuilleton traditionnel, mais il peut être ajouté ici au thème de la réécriture. Il est à noter qu'une telle dualité subsiste au XXI<sup>e</sup> siècle (au-delà des clichés du cinéma fantastique) dans les films de Quentin Tarantino, qui poursuit à sa manière le jeu du roman populaire.

Le double auteur et l'auteur double ont recouvré la sérénité dans l'aveu de la quête essentielle qu'ils poursuivaient, l'exorcisme du doute exprimé par la duplicité. Il semble bien que l'écrivain ait été tenté par le jeu littéraire qui lui a fait créer des œuvres trop modernes pour son époque, puis qu'il se soit rendu compte des contradictions nées de cette déviation et qu'il ait trouvé comme solution un retour à une *tabula rasa* qui éliminait ce pan embarrassant et impudique de son ancien soi. La réflexion s'oriente alors vers une forme originale de testament littéraire, issue de la mise à mort symbolique du Paul Féval jeune et rédigée par son alter ego d'après 1876, un exorcisme dont l'objectif était sans doute le refus de la double personnalité sous couvert de sagesse et de nécessité absolue de paix intérieure.

## Bibliographie

### a) Œuvres de Paul Féval: chronologie des œuvres lues pour la rédaction de l'article

(abréviations: n = nouvelle; r = roman; cr = court roman; au = autobiographie; ec = édition corrigée; HN = Habits noirs; les titres des œuvres analysées dans l'article sont en gras)

1842: *Anne des Iles* (n, ec 1877);

1843: *La Mort de César*; *Le Médecin bleu*; *La Femme blanche des marais*; *Le Petit Gars* (n, ec 1877/1879); *La Forêt de Rennes ou le Loup blanc* (r, ec 1878); *Le Val-aux-Fées*; *Jouvente de la Tour* (n);

1844: *Les Aventures d'un émigré* (= *La Fille de l'émigré*, *Les Bandits*, etc) (cr, ec 1883); *Le joli Château* (n, ec 1877); *Les Mystères de Londres* [Féval père et fils] (r, ec avant conversion);

1845: *Force et Faiblesse* (n, ec 1876);

1846: *La Quittance de minuit* (r, apparemment non corrigé); *Le Fils du Diable* (r, ec pour les enfants 1878);

1850: *Le Jeu de la mort ou la Tirelire* (r); *Les Belles de Nuit* (r, ec sous plusieurs titres); *Beau Démon* (cr); *La Fée des grèves* (r, ec 1877);

1851: *Le Capitaine Simon* (cr, ec 1883)

- 1852: *Le Château de velours* (r, ec 1878); *La Forêt noire* (r, ec 1880); *Le Livre des Mystères* (r, ec 1881); *Frère Tranquille* (r, ec 1877);
- 1856: *Les Couteaux d'or* (r, ec 1879); *La Louve* (r, ec 1878)
- 1857: *Le Bossu* (r) ; *Madame Gil Blas* (r); *Les Compagnons du Silence* (r, ec 1880);
- 1860: *Le Chevalier Ténébre* (cr, ec 1879)
- 1862: *Le Poisson d'or* (r, ec 1879); *La Reine Margot et le mousquetaire* (n, ec *Le Carnaval des enfants* 1879);
- 1863: *Les Habits noirs* (=HN1) (r);
- 1864: *Le Juif errant, conte pour les grands enfants* (cr, ec *Le Vicomte Paul* 1878);
- 1865: *Cœur d'acier* (=HN2) (r);
- 1866 : *La Fabrique de crimes! Affreux roman* (r) ; *Le Mari embaumé: souvenirs d'un page de M. de Vendôme* (r);
- 1867: *L'Avaloir de sabre* (=HN5) (r);
- 1868: *La Rue de Jérusalem* (=HN3) (r);
- 1869: *L'Arme invisible* suivi de *Maman Léo* (=HN4) (r); *Le Cavalier Fortune* (r); *Contes bretons* (contient des rééditions d'anciennes nouvelles dont *Le Médecin bleu* qui a servi à l'analyse);
- 1872: *Les Compagnons du Trésor* (=HN6) (r); *Le Dernier Vivant* (r);
- 1873: *La Bague de chanvre: aventures du chevalier de Kéramour* (r, ec 1882);
- 1874: *La Ville vampire: aventure incroyable de Madame Anne Radcliffe* (r);
- 1875: *La Bande Cadet* (=HN7) (r);
- 1876: CONVERSION DE L'AUTEUR: Paul Féval va désormais consacrer une partie de ses efforts littéraires à expurger l'œuvre parue sous son nom;
- 1877: *Châteaupauvre; voyage de découverte dans les Côtes-du-Nord* (roman possédant la mention *Œuvres de Paul Féval soigneusement revues et corrigées*); *Les étapes d'une conversion: La mort du père puis Pierre Blot: second récit de Jean* (au); *Le dernier Chevalier* (r) ;
- 1878: *La première Communion: troisième récit de Jean* (au);
- 1879: *Corbeille d'histoires* (trois nouvelles).

## b) Œuvres critiques

- Barthes, Roland (1984). «La mort de l'auteur», in: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 63–69.
- Foucault, Michel (1970). «Qu'est-ce qu'un auteur?» in: *Bulletin de la Société française de philosophie*, t. LXIV, 73–95.
- Kurikka, Kaisa (2008). «Tekijän nimeen – Algot Untolan kuolema ja tekijänimet» in: *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Vaajakoski: Gummerus, 34–56.
- Lacassin, Francis (1987). Préface. *Les Habits noirs (tome I)*. Paris: Robert Laffont.
- Le Lionnais, François (1987). Préface et bibliographie. *Les Habits noirs (tome 2)*. Paris: Robert Laffont.
- Malherbe, Jean-Yves (2008). «Tekijäkäsité ja ranskalainen jatkokertomusperinne», in: *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Vaajakoski: Gummerus, 132–147.
- Queffelec, Lise (1989). *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF.
- Ricœur, Paul (1983). *Temps et récit I et II*. Paris: Seuil.

## c) Sites Internet

- <http://rraymond.narod.ru/rf-feval-père-bib.htm> (bibliographie complète de Paul Féval)
- <http://gallica.bnf.fr> (Bibliothèque nationale de France)
- <http://ibiblio.org/beq> (Bibliothèque électronique du Québec)
- <http://www.ebooksgratuits.com> (Bibliothèque d'origine québécoise)



# Le nord de Pascal Quignard

Xavier Martin  
Université d'Oulu  
xavier.martin@oulu.fi

## 1 Introduction

Le thème de cette communication peut paraître surprenant pour qui connaît un peu l'œuvre de Pascal Quignard. En effet, on associe rarement le thème du nord à Quignard, cet écrivain français né en 1948, toujours vivant qui publie ses œuvres à un rythme soutenu – il a déjà écrit plus d'une quarantaine d'ouvrages: des romans, des contes, des essais sur des peintres, des musiciens, des écrivains et une série de ce qu'il appelle «petit traité» qui sont des essais construits assez librement, où la réflexion avance par association d'idées sans souci de cohérence ou d'unité formelle...

Quand on pense à Quignard et aux thèmes abordés dans son œuvre, on pense généralement à l'Antiquité. Quignard a consacré plusieurs œuvres, romans ou ouvrages de réflexion, au monde latin antique, à des auteurs latins plus ou moins connus. La connaissance de l'Antiquité et la méditation sur cette période pourrait être un des fondements de sa pensée. On pense à l'Asie, aux lettrés, penseurs chinois ou japonais qu'il cite et commente régulièrement. On pense aussi au XVII<sup>e</sup> siècle français. Quignard insiste sur son attachement à cette période, écrivant même par provocation qu'il aimerait être lu en 1640. Il commente des auteurs de cette période, dit s'inspirer de la démarche de tel ou tel dans son œuvre. La forme du traité qu'il affectionne et qu'il a remis à l'ordre du jour viendrait ainsi de cette époque. On peut penser encore à la musique qui est très présente dans toute son œuvre; plusieurs romans évoquent la vie de musiciens et deux essais sont consacrés à la musique.

En cherchant on pourrait facilement trouver d'autres thèmes abordés par Quignard qui de manière plus évidente constituent des thèmes majeurs de son œuvre. Parler du nord de Pascal Quignard peut donc sembler anecdote-

tique au premier abord. Certes Quignard parle du Nord, des pays nordiques à plusieurs reprises mais comme il aborde énormément de sujets, certains pourraient supposer qu'il n'y pas véritablement là matière à réflexion...

Il m'a semblé tout de même intéressant, dans le cadre de ce congrès de romanistes scandinaves, d'aller plus loin, de dépasser les impressions générales et d'aller voir vraiment ce que Pascal Quignard nous dit du nord. Les lieux ont en effet une grande importance chez lui.

En arpentant son œuvre, j'ai observé deux grands types de références au nord; il y a des références à l'Europe du Nord et des références aux Inuit...

## 2 Références à l'Europe du Nord

### 2.1 Le nom sur le bout de la langue

Un texte est saturé de références à l'Europe du Nord, il s'agit du *Nom sur le bout de la langue* qui est à la fois le titre d'un conte et le titre de l'ouvrage qui le contient. Ce conte est encadré par une sorte d'introduction intitulée *Froid d'Islande* qui présente le contexte de l'écriture de ce conte et par un essai intitulé *Petit traité sur Méduse* qui, pour aller vite, est une réflexion sur les défaillances du langage. *Le nom sur le bout de la langue* est un livre particulièrement intéressant parce que Quignard dévoile sa manière de travailler. L'œuvre contient de la fiction (un conte) et des réflexions théoriques (un petit traité), elle livre des éléments intimes de la vie de Quignard. Ainsi *Le nom sur le bout de la langue* revendique une unité, un lien ténu entre la vie de l'auteur, ses réflexions, méditations et sa production fictionnelle. Alors que l'on peut avoir l'impression que sa production part dans tous les sens, Quignard vient souligner ici au cœur même de l'œuvre l'unité fondamentale de ses textes. D'une certaine manière, dans *Le nom sur le bout de la langue*, Quignard réussit ce qu'il dit admirer chez d'autres: mêler pensée, vie, fiction et savoir. Il l'exprime dans *Vie secrète*:

J'ai admiré de façon absolue ce que Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille ont tenté. Ils mêlaient la pensée, la vie, la fiction, le savoir comme s'il s'agissait d'un seul corps. / Les cinq doigts d'une main saisissaient quelque chose. (p. 298)

Le nom sur le bout de la langue qui montre le travail de l'écrivain, la manière dont il tisse les divers éléments qui constituent son œuvre, est marqué par la présence du nord. Avec le titre *Froid d'Islande* un espace géographique est circonscrit; la référence explicite, inaugurale inscrit un espace qui appartient à l'Europe du Nord. A cet espace est d'abord associé le froid. Le récit qui suit et qui présente la genèse du spectacle dans lequel s'intègre le conte *Le nom sur le bout de la langue* – commande de Michèle Reverdy et de l'Ensemble instrumental de Basse-Normandie, évoque clairement deux espaces. Il y a d'un côté les lieux de la création du spectacle: la Basse-Normandie et une série de villes où se déroulent les préparatifs puis le spectacle. Cet espace fonctionne avec un autre, l'Islande, où l'auteur a séjourné et qui semble avoir influencé la création et la réalisation du projet. Mais il n'y a pas que l'Islande qui a inspiré l'auteur. Le texte mentionne le Danemark, la Norvège et la Suède par l'intermédiaire de la figure de Pierre Huet (1630–1721) qui fut évêque d'Avranches au XVII<sup>e</sup> siècle. Je vais revenir sur cet aspect. On peut ainsi constater que le récit se situe à deux niveaux: la commande d'un texte par l'ensemble instrumental de Basse-Normandie déclenche une réflexion, méditation, rêverie sur la Normandie. Il faut rappeler que Quignard a passé son enfance dans cette région, le petit traité reviendra sur des épisodes de l'enfance de l'auteur. A cet espace concret se superpose un espace nordique (Islande, Danemark, Norvège, Suède), lieu en grande partie fantasmé, lieu d'où viennent les «anciens Normands». Huet est cité parce qu'il s'est rendu sur la terre de ses aïeux et a écrit sur cette expérience. Ainsi le texte de Quignard répète plusieurs fois la même idée: la Normandie est associée aux pays nordiques parce que les Normands ont leur origine dans ces territoires. Créer en Normandie enclenche pour Quignard une méditation, fait surgir un questionnement sur les anciens Normands. Mais par la référence à Huet, il va plus loin:

Je fus violemment ému en découvrant Avranches. J'ai beaucoup copié Huet. Il était musicien, philologue, érudit, cartésien. Il a écrit deux livres magnifiques: le *Traité sur l'origine des romans* et la longue et cruelle, freudienne autobiographie qu'il eut la volonté de composer en latin pour «l'interdire à la médisance et au regard de ceux qui n'entendent rien». Le 6 mai 1680, devenu évêque d'Avranches, il retourna à Caen. «Il passait les étés à Aulnay, les hivers à Paris. Il voulut aussi revoir la terre de ses aïeux et se rendit au

Danemark. De là il gagna la Norvège et la Suède. Il ne manqua pas d'aller se recueillir sur la tombe du Chevalier Des Cartes.» Dans ses lettres, il décrit ces «maisons de bois dont les faites sont des champs de verdure et de fleurs». (*Froid d'Islande*, p. 15)

Quignard insiste sur l'importance de Huet dans sa formation intellectuelle et dans sa démarche d'écriture au point que l'on peut trouver dans *Le nom sur le bout de la langue* une dimension autobiographique, Quignard livre des éléments précis sur son enfance, sur l'attitude de sa mère, sur la crise qu'il a connue à 18 mois et qui l'a rendu muet. Cet épisode de sa vie jette un éclairage particulier sur toute son œuvre. A travers la référence à Huet on trouve aussi quelque chose d'un art poétique en miniature, quelque chose d'un traité sur le processus d'écriture et le rapport à la langue pour Quignard. Bruno Clément, dans son article *L'intrigue* dans *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, a bien mis en évidence ces deux éléments.

Le froid, présent dans le titre, est récurrent dans toute la section *Froid d'Islande*; un froid glacial s'abat sur la Normandie lors des préparatifs: «Nous nous serrions enveloppés dans nos manteaux dans la gare de Lisieux, tous boutons fermés. Il faisait six degrés au-dessous de zéro. A Hérouville, les voûtes, la pluie, les mousses, le silence, la glace étaient là» (p. 14-15).

Lors d'un repas où se discute le projet de spectacle, le dessert, une glace au café, est si dure, elle forme un bloc de glace si solide qu'il est impossible à découper pour le servir aux invités, il résiste au couteau, ensuite glisse de la table. Cet épisode a été analysé par Bruno Clément dans son article *L'intrigue*. Quignard en tire une leçon qui vaut pour l'ensemble du texte:

Comme ce couteau suspendu devant un bloc de glace qui le fuit, celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendues en s'aplanissant vers des mots qui le fuient. Tous les noms se tiennent sur le bout de la langue. L'art est de savoir les convoquer quand il faut et pour une cause qui en revivifie les corps minuscules et noirs. (p. 12-13)

On voit comment tout se mêle ici: le projet artistique, le thème du conte, jusqu'au froid glacial qui vient du nord, bien évidemment. Quignard expose ici brièvement son art de la composition, on peut observer comment il tisse son texte à partir des différents éléments qui lui sont donnés.

Arrêtons-nous maintenant sur le passage qui concerne l'Islande:

Je revins d'Islande le mercredi 7 octobre 1992. J'étais illuminé: j'avais vu le lieu de l'enfer, le lieu où la terre est aussi inhospitalière que la vie, qu'elle abrite d'ailleurs peu. J'avais vu le lieu où Dieu n'existe pas. J'avais vu le lieu d'où venaient les anciens Normands qui débarquaient à Caen, qui écumaient à Avranches. (*Froid d'Islande*, p. 11).

La découverte d'un enfer sur la terre a illuminé Quignard. Cette vision de l'Islande serait à rapprocher de *Anywhere out of the world* de Baudelaire:

[...] S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. – Je tiens notre affaire, pauvre âme! Nous ferons nos malles pour Tornéo. Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique, encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer. [...]

Les deux auteurs semblent s'entendre sur la dimension infernale des territoires proches du pôle Nord. Mais la perspective est différente: Baudelaire songe à aller vivre en enfer tandis que Quignard en revient et cette expérience l'a marqué de manière positive, nous allons y revenir.

Dans *Le nom sur le bout de la langue*, le conte proprement dit s'ouvre sur cette question «Où est l'enfer?» Le conte reprend explicitement le terme employé dans *Froid d'Islande* pour la décrire. Il se poursuit avec quelques autres questions avant de délivrer son récit. Ces questions reprennent les thèmes de *Froid d'Islande* et du conte ou anticipent la thématique du *Petit traité sur Méduse*. Quignard continue de jouer avec la représentation de la Normandie comme espace humide, venteux, océanique dont les habitants sont des marins, glacial en hiver, marqué dans sa géographie, par son histoire puisque la presqu'île du Cotentin a la forme d'un drakkar... L'histoire se passe avant l'an mil dans le duché de Normandie où se côtoient chrétiens et Danois. La présence des Danois souligne, encore une fois, le lien entre la Normandie et les pays nordiques. Viennent ensuite les personnages principaux du conte: Jeûne un tailleur, Colbrune une jeune brodeuse qui est amoureuse de Jeûne, et un Seigneur, Heidebic de Hel, qui vient en aide à Colbrune pour lui permettre d'épouser Jeûne en échange d'une promesse. Elle promet de retenir

le nom de ce seigneur et d'être capable de le lui redire au bout d'un an, si elle échoue elle devra le suivre... L'intrigue du conte se tient dans cette promesse: Colbrune va avoir le nom du seigneur sur le bout de la langue sans pouvoir le prononcer. Mis dans la confiance, Jeûne ira à la recherche du nom du seigneur, lui aussi sera confronté à cette défaillance du langage, il devra s'y reprendre à plusieurs reprises pour retenir son nom et sauver son mariage...

Douze ans après la publication du conte, quelques lignes de *Sordidissimes*, publié en 2005, donnent un éclairage sur le nom du seigneur: «Le Hel dans les sagas des Islandais signifie le lieu caché (anglais *hell*, allemand *hölle*). En anglais trou se dit *hole*. En allemand trou se dit *Höhle*. *Hehlen* veut dire dissimuler» (p. 129). Le Hel est le lieu caché, celui que Jeûne peine à trouver. Il correspond aussi à un trou, le château du seigneur est dissimulé sous la terre. On voit ici comment Quignard joue avec les différentes langues dans le choix de ses mots: *hel* vient du norrois mais est proche du *hell* anglais et même de *hole*. Chez Quignard, une langue n'est jamais suffisante pour exprimer les sensations de l'auteur, il en utilise toujours plusieurs. Nous avons ici un autre exemple du fonctionnement de l'œuvre de Quignard; il est amené à reprendre et même à ressasser les mêmes thèmes. En cherchant à formuler ce qui est par essence indicible, il revient sur les mêmes lieux, les mêmes scènes qu'il commente d'une manière chaque fois un peu différente pour tenter d'approcher le cœur de la notion qu'il cherche à présenter. Ce procédé donne une unité à une œuvre qui se compose de multiples fragments. Une lecture attentive permet de saisir l'évolution de sa pensée. Des explications surviennent qui éclairent des éléments d'œuvres antérieures. Tel secret de telle œuvre est révélé bien plus tard dans une autre œuvre.

*Le nom sur le bout de la langue* construit un imaginaire autour de la Normandie et de ses anciens habitants venus du Nord. Mais il y a plus: l'Islande a une place à part dans le dispositif, elle reste le lieu de l'enfer et le lieu d'une illumination. Il faut prendre illumination au sens fort, au sens que donne Quignard à la fin du *Nom sur le bout de la langue* quand il écrit: «Celui qui écrit recherche l'illumination» (p. 101). L'Islande a véritablement fécondé l'imaginaire de l'auteur, elle a touché jusqu'à sa rêverie. En effet, il écrit aussi: «Ce petit traité qui concerne Méduse n'est qu'un morceau de ma vie. Le conte, au contraire de ma vie, est un morceau qui est resté du rêve» (p. 99). L'Islande est entrée dans le monde des rêves de l'auteur, cela a des conséquences sur

l'écriture de la fiction. Nous avons noté son influence sur l'écriture du *Nom sur le bout de la langue*.

## 2.2 Sur le jadis

Au fil de l'œuvre, des allusions affleurent qui marquent l'attachement de l'auteur à cette terre, ses anciens habitants, sa culture, sa littérature. Ce peut être dans *Vie secrète* par exemple l'évocation d'un fossé: «La maison était là, à droite du petit pont qui passait sur la rivière, et qui était la plupart du temps inutile tant le fossé creusé par les anciens Islandais était étroit» (p. 42). Adolescent, Quignard rejoint la maison de la femme dont il est amoureux. Nous retrouvons ici la dimension historique que nous avons observée dans *Le nom sur le bout de la langue*. Dans *Gradus* qui fait partie du livre *Rhétorique spéculative*, Quignard cite parmi ses maîtres, pour les motifs, les Sagas d'Islande. Dans *Sur le jadis*, le chapitre LXXXVII qui s'intitule *Lumière du passé* est consacré à l'Islande. Certes le chapitre est assez court, il ne compte que quatre pages pour un livre de trois cent vingt-quatre pages, mais il délivre des informations importantes. Je sélectionne quelques éléments:

L'Islande m'attire sans cesse. Je ne m'y suis rendu qu'une fois et sans cesse, au fond de mon crâne, cette terre, comme un aimant, comme un pôle aimanté présent dans le monde, m'attire.

Même dans les rêves elle m'attire.

Volcan qui est plus qu'une île.

C'est une terre qui ne ressemble pas au reste de la terre.

Seul grand fragment terrestre surgi des eaux *après* l'arrivée de l'humanité sur la terre.

Les vents ne l'ont pas encore érodée au point que la matière de la terre y prenne consistance, *humus, humilitas, humanitas*, épaisseur, couleur. (p. 268)

Le verbe *attirer* est répété trois fois dans cet extrait, *sans cesse* deux fois. L'Islande est comme un aimant qui attire l'auteur, elle constitue un «pôle aimanté» qui crée une structuration spécifique de l'espace. L'attirance que

décrit Quignard est profonde, elle est «au fond du crâne» et est active même dans ses rêves. Il faut comprendre, si l'on décrypte bien son langage, que l'Islande est importante non seulement dans sa vie consciente mais aussi dans son imaginaire. Si ses rêves sont touchés, cela signifie que sa créativité, ses productions, sa fiction sont affectées par cette attirance. Nous l'avions déjà observé dans *Le nom sur le bout de la langue*.

Dans *Sur le jadis*, Quignard développe un concept qui lui tient particulièrement à cœur, le jadis. Le langage est impuissant à définir ce qu'il est mais, par petites touches, Quignard cherche malgré tout à le dire. L'Islande a donc sa place dans cette approche du jadis en raison de sa lumière: *Lumière du passé*

Lumière d'Islande. Lumière si basse sur cet immense volcan blanchâtre et tiède. Lumière comme couchée sur l'eau. Luminescence affleurante.

Soleil rampant sur le monde.

Lumière si proche du pôle.

Non pas finissante: imminente.

Vacillante, faible, curieusement rasante.

Reptile est la lumière du jadis.

Latérale, vibrante, poussiéreuse, empoussiérant ou calcifiant les gouttes de clarté qui tombent quand elle revient dans le visible à contretemps des saisons ou des siècles, telle est la clarté si ancienne, si neuve, de plus en plus neuve dans la relation du temps à lui-même.

La semence un peu épaisse et translucide du jadis s'ajoute à elles. Explode en elles.

Relief inimaginable sur toutes les choses sur lesquelles elle se porte. Et parce qu'elle est infiniment latérale, elle est presque totalement immatérielle. Peu la voient.

Peu la voient quand elle irradie faiblement dans le monde et qu'elle en bouleverse la vision.

Cette lumière est celle qui provient du nord. Vermeer dépose en silence ses



gouttes de jadis au sein du passé.

Les tableaux du Lorrain où la lumière devient elle-même un regret de la lumière dans l'éblouissement de la campagne qui entoure les ruines encore ensevelies de Rome. On peut suggérer que c'est le Jadis qui se cherche sous le pinceau du Lorrain comme s'il s'agissait d'une lumière perdue (p. 266–267).

La prose de Quignard se fait poétique pour évoquer la lumière spécifique de l'Islande. Cette lumière se caractérise par deux choses principales: c'est une lumière basse. Le soleil rase l'horizon, il rampe, il est comparé à un reptile. Il donne donc un éclairage très particulier. La lumière ne vient pas d'en haut mais de côté, ce qui «bouleverse la vision» par l'immatérialité de cette lumière. Cette lumière est aussi rattachée au passé dans l'esprit de Quignard, qui explique quelques lignes plus loin: «Il s'est trouvé que la terre la plus jeune de la planète est celle qui m'a donné la plus forte impression du passé» (p. 268).

Chez Quignard le plus ancien rejoint le plus jeune. Ce qui est à l'origine contient une telle puissance créatrice qu'il est à la fois ce qu'il y a de plus ancien – puisqu'il est à l'origine –, et en même temps ce qu'il y a de plus jeune. Comme si l'origine était toujours plus neuve, plus fécondante que tout ce qui la suit et en découle. Parce que l'Islande est jeune, elle n'a pas été érodée, transformée par le temps et les hommes; elle est restée, pour l'auteur, proche de l'origine. Ceci associé à la lumière, à cet éclairage latéral et rampant, renvoie l'auteur à une méditation sur le jadis. Sa réflexion sur la lumière évoque le travail de peintres, il cite Vermeer, Le Lorrain qui ont capté des fragments de jadis dans leurs œuvres. Cette lumière est explicitement rattachée au nord: «Cette lumière est celle qui provient du nord» (p. 267). Le terme nord n'est pas précisé, les peintres cités n'ont pas d'origine nordique et ont été plutôt influencés par la peinture italienne. Quignard vient brouiller les pistes en insérant un paragraphe sur la Toscane et l'Ombrie qui ont aussi un rapport au jadis – le jadis n'est pas lié uniquement à la lumière du nord – pour insister sur cette idée: «Je répète ces derniers mots: Ce qui s'est perdu éperdument rayonne encore» (p. 268). Ainsi ce qui rayonne de l'Islande c'est le perdu. Dans un livre consacré à Pascal Quignard, Dominique Rabaté parle de «la mélancolie du perdu» chez lui, Quignard radicalise le perdu dans son œuvre:

il l'aggrave. Il lui donne, en effet, toute sa gravité, son côté tragique même.

Aucune position de dégagement ne saurait exister chez Quignard: il faut plonger dans le perdu; il faut savoir que rien ne revient, sinon des «ombres errantes» (*Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*, p. 124).

Si l'Islande fait une si forte impression à Quignard c'est sans doute parce qu'il y ressent du perdu, il observe un rayonnement du perdu qui l'illumine et qu'il retrouve chez certains peintres, sous certaines lumières qui sont caractéristiques du nord pour lui.

### 2.3 Les escaliers de Chambord

A lui seul, le roman *Les escaliers de Chambord* mériterait une analyse approfondie sur cette question du nord. En effet, le personnage principal, Edouard Furfooz, évoque à de très nombreuses reprises les Vikings, les Noordman et autres «anciens Scandinaves». Edouard Furfooz se compare constamment à un viking partant à la conquête de nouveaux territoires:

Ils préparent quelques raids vikings dans l'océan des jouets. [...] Edouard Furfooz ne régnait que sur la vielle Europe. (p. 21)

Alors il fallait partir vers l'ouest. Il fallait préparer le drakkar. Il fallait ressortir et fourbir les épées et les haches. Il fallait arrimer sur l'épaule à l'aide de la broche d'or les deux pans du manteau de laine et de mer (p. 36)

Edouard s'était dit aussitôt: «Encore un fjord plus à l'ouest, plus étroit et plus sauvage et plus froid qu'il me faut conquérir!» (p. 113)

Cela faisait des siècles que les marins éprouaient une espèce de répugnance à se marier. Un marin, voilà ce qu'il était. Un marin anversois, un vrai «noordman» dans un drakkar volant. Pillant l'univers dans son drakkar en fer. Mais le drakkar ne voulait pas décoller. (p. 182)

La référence aux Vikings est une référence à un monde passé, un monde avec ses valeurs et ses codes:

Je sens qu'un retour sur moi tente de me tuer. De même les anciens Bondi des sagas de l'Islande: pas un mot de trop, un coup de couteau, mort contre mort. Le dieu Tyr a perdu la main droite pour avoir pactisé avec la mort. C'est le nom de la ville de ma naissance. (p. 212)

L'Althing, chez les anciens Islandais, c'était l'assemblée annuelle, l'instance et le moment où on réglait les querelles, où on évaluait les amendes compensatrices des meurtres, où on fixait les projets qu'on escomptait pour l'année suivante. Edouard convoqua d'urgence l'assemblée. Cette année-là Edouard désigna pour site de l'Althing – non pas l'extrémité Nord du lac Olfusvath des temps anciens – mais la place du Grand-Sablon. [...] Ils amenèrent à terre les drakkars – les vieux dreki à proue de dragons. Ils plantèrent l'étendard autour duquel ils amassèrent précautionneusement le butin. Edouard partagea. (p. 297–298)

C'est un monde violent, d'une agressivité absolue, franche, sans scrupules ni remords. D'une manière assez semblable l'activité professionnelle de Furfooz est vécue sous le signe de la conquête, de la guerre, de la lutte à mort: l'ennemi de Furfooz est un Japonais, Matteo Frire, un ancien collaborateur qui cherche à le doubler et à lui prendre ses marchés... Il faudrait sans doute analyser ici la manière dont Quignard pense et décrit l'activité économique au sein de la société. Dans *L'occupation américaine* par exemple, le personnage de musicien drogué, François-Marie Ridelsky, fait une analyse sans concession de la domination de l'argent et de la façon dont les Etats-Unis asservissent le monde... Frank Lestringant, dans son article *La haine de l'Amérique* (dans *Pascal Quignard, figures d'un lettré*) a montré que des pans entiers de ses discours se trouvent dans les traités de Quignard. Furfooz assume son rôle et mène sa guerre économique sans états d'âme, il se bat pour obtenir ce qu'il veut.

Né à Anvers, il voue une haine à sa ville natale, un de ses plaisirs est d'imaginer la destruction de la ville par les Noordman en 836:

Edouard s'assit. Il détestait ces êtres, ce pays et ce lieu. Le seul beau souvenir, c'était Anvers incendiée et pillée en 836. Il voyait les flammes. Il voyait les drakkars islandais sur l'Escaut. Il entendait les Noordman, aussi muets et sanglants que leurs sagas le racontent, donnant brusquement l'assaut en faisant sonner leurs cors d'ivoire. Et il mangea sa soupe avec ravissement. (p. 120)

Son plaisir est revendiqué avec une cruauté joviale, affamée. L'attachement de Furfooz aux Vikings est si fort, à l'égal de sa haine pour Anvers et ses contemporains, qu'il fantasme un rapport filial avec des chefs vikings: «Il vivait comme s'il avait trois jours de temps à mettre à profit devant lui avant

que la mer ne l'avale. Il était le fils de Grimr ou de Rollo» (p. 318). Cette filiation donne une force mentale à Furfooz et une capacité d'action dans le domaine professionnel alors que, dans le même temps, il est dépassé dans sa vie sentimentale et déstabilisé par des remontées de souvenirs très handicapants. Il y a chez lui une fixation à l'enfance: il collectionne les jouets, et sa vie sentimentale est focalisée sur un amour d'enfance en partie oublié mais obsédant. C'est un traumatisme que sa mémoire refoule mais qui refait surface à intervalles réguliers.

Edouard Furfooz s'imagine un père Viking, Edouard Furfooz est un conquérant, entouré d'autres conquérants, qui réussit:

A dix siècles de là la mer qu'il contemplait était pleine de vaisseaux vikings. A dix mille kilomètres de là, John Edmund se révélait en mer d'Osman, dans l'océan Indien, un prodigieux pilleur et naufrageur. Il se découvrait violent, brutal. Edouard avait hâte de retrouver Paris, New York, Bruxelles, Rome, Londres. Il se disait qu'en vieil islandais, Edouard se disait Jatvarðr. (p. 211)

Le Viking Grimr le Chauve bouchait les narines, les yeux, les oreilles, la bouche et l'anus de son père mort et l'ensevelissait sous un tertre de pierres afin qu'il ne trouvât pas le moindre interstice par où il pût revenir. (p. 372)

Cette relation de Furfooz à un père fantasmé serait à replacer dans l'ensemble des relations filiales dans l'œuvre de Pascal Quignard. Quignard parle abondamment de la mère, du rapport à la mère mais il est beaucoup plus discret sur le rapport au père. Le rapport à la mère est souvent marqué par la langue, par le lien charnel et psychologique. Dans *Les escaliers de Chambord*, le père fantasmé apparaît du côté du social, de l'activité économique; il est associé à un monde ancien, violent, barbare par plusieurs aspects.

### 3 Références aux Inuit

Un autre motif qui concerne le nord revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Pascal Quignard, il s'agit de références aux Inuits, aux Esquimaux. Dans *Vie secrète*, Quignard raconte un conte sur la disparition d'un chasseur de phoque Nukar ou Nukarpiatekak, il l'interprète dans le chapitre suivant. Les Esquimaux ou Inuit occupent des territoires très vastes au nord de plusieurs

continents. Ils constituent une sorte de nom générique pour indiquer les habitants du «Grand Nord», d'un nord sauvage non civilisé... Mais le chapitre XXXVII vient circonscrire un territoire lié à l'Europe:

Le 18 août 1818 le capitaine John Ross découvrit dans le Groenland des hommes qui résidaient là depuis le paléolithique et qui criaient à ses marins: «Ne nous tuez pas! Ne nous tuez pas! Nous ne sommes pas des fantômes!» Mais ils étaient des fantômes de soixante mille ans. Les Danois s'allièrent aux Américains, qui avaient donné des preuves de leur faculté à bien exterminer, et sous les armes et la pitié desquels les Noirs des côtes d'Afrique et les Indiens des plaines d'Amérique avaient péri par nations entières. Et en effet ils les exterminèrent. Les quelques Inuit qui survécurent, comme leurs chasses aux phoques à l'aide d'un harpon en os avaient lieu sur le territoire de l'Europe, devinrent membres de la CEE. (p. 349)

Le texte devient politique et polémique ici, Quignard attaque brutalement l'attitude des Américains vis-à-vis de peuples qu'ils dominent. Ce n'est pas la première fois qu'il prend des positions anti-américaines. Nous l'avons déjà noté. Quignard, à partir du conte sur le chasseur de phoque, développe une interprétation qui peut paraître surprenante; en effet selon lui, le conte «remonte à un stade paléolithique» (p. 350) et Nukar est en fait un saumon qui retourne à sa source pour frayer et mourir. Cette idée de l'homme comme être obsédé par son origine est essentielle dans la pensée de Quignard. Il revient à de très nombreuses reprises sur ce thème, il l'a développé et associé à des théories plus récentes comme celle de la «scène primitive» pour la psychanalyse par exemple... La référence régulière aux Inuit, indiscutablement liée au nord, est certainement à mettre au compte d'une réflexion sur les origines et le développement de l'humanité, sur la vie en société et sur le fonctionnement psychique humain, fonctionnement de la pensée humaine à travers ses mythes, contes, récits les plus anciens donc, d'une certaine manière, fondateurs qui ont marqué l'évolution du rapport de l'homme au monde par l'émergence de croyances, de récits...

## 4 Conclusion

Même si Pascal Quignard n'a pas un discours structuré, organisé autour d'un terme du lexique correspondant au nord, comme il peut l'avoir avec des termes comme: jadis, origine, paradis, fascination, nuit, amour (Rabaté: 161)... La référence à des éléments nordiques est tout de même une constante chez lui. A partir des quelques éléments que j'ai pu relever – sans prétendre à l'exhaustivité malheureusement – on peut les ranger en deux grandes catégories. La première met en scène des éléments liés à l'Islande et aux pays nordiques. L'Islande apparaît comme un lieu infernal où la vie est impossible. Mais c'est un lieu qui jouit d'une lumière particulière qui évoque le jadis à un niveau individuel. L'Islande est aussi le point de départ de guerriers venus conquérir des territoires plus au sud... Ces hommes du Nord ont donné leur nom à la Normandie qui est la région dont est originaire Quignard. Nous avons noté qu'à de très nombreuses reprises la Normandie est associée à des références sur les anciens Islandais. Il existe tout un imaginaire normand quant à son histoire, sa géographie, son climat indissociable des pays nordiques. L'Islande est aussi un espace qui a développé une littérature qui compte pour Quignard. Par ses sagas, l'Islande est présente dans le panthéon littéraire de notre auteur, et à ce titre elle fait l'objet de plusieurs commentaires au cours de l'œuvre...

La deuxième catégorie d'éléments à rattacher au nord a à voir avec les Inuit ou Esquimaux. Géographiquement, cette deuxième catégorie est moins marquée, elle ouvre sur des espaces beaucoup plus vastes. Nous avons remarqué qu'il existe des liens entre ces deux catégories, le Groenland est en effet un territoire danois, une partie des Inuit subit donc l'influence directe de la société occidentale alors que ce peuple vit avec d'autres règles, d'autres manières de vivre en société et a un rapport fondamentalement différent du nôtre à la nature. Avec l'évocation des Inuit, Quignard développe et enrichit sa réflexion sur l'homme. Il semble que les Inuit représentent un état ancien, primitif de l'humanité qui à ce titre sont plus proches de l'origine que notre société et donc intéressent Quignard...

Le nord serait alors une figure du perdu, une terre des ancêtres, la terre de ceux qui ont façonné la région natale de l'auteur, la terre de ceux qui ont gardé un contact étroit avec l'origine que ce soit par leur mode de vie, leurs mythes et contes (les Inuit), ou leur littérature, elle aussi, dans sa version

ancienne (les sagas)...

C'est aussi un lieu d'illumination, un lieu qui inspire Quignard et stimule son écriture...

## Bibliographie

Baudelaire, Charles (1869). *Petits poèmes en prose, Le spleen de Paris*.

Bonnefis, Philippe et Lyotard, Dolorès (sous la dir. de) (2005). *Pascal Quignard, figures d'un lettré*. Paris: Galilée.

Quignard, Pascal (1993). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: P.O.L.

Quignard, Pascal (1994). *L'occupation américaine*. Paris: Points.

Quignard, Pascal (1995). *Rhétorique spéculative*. Paris: Calmann-Lévy.

Quignard, Pascal (1998). *Vie secrète*. Paris: Gallimard.

Quignard, Pascal (2002). *Sur le jadis*. Paris: Grasset.

Quignard, Pascal (2004). *Sordidissimes*. Paris: Grasset.

Rabaté, Dominique (2008). *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*. Paris: Bordas.

# *De todas formas. Su función conectiva y efectos de cortesía en una conversación entre amigos*

Alicia Milland  
Högskolan i Skövde  
alicia.milland@rom.lu.se  
alicia.milland@his.se

## 1 Introducción

La locución *de todas formas* suele describirse en los diccionarios y gramáticas conjuntamente con otras dos locuciones: *de todos modos* y *de todas maneras*, con las que comparte varias características en común<sup>1</sup>. Sin embargo, de las tres locuciones la que está más detalladamente descrita en los diccionarios es *de todas formas*. Por otro lado, la inclusión de estas tres locuciones en los diccionarios es bastante reciente; así, en el DRAE aparece por primera vez con entrada propia en el Manual Tomo III, 1984. En los corpus que manejamos, *de todas formas* es la que aparece más tardíamente, pues, mientras que *de todas maneras* se encuentra ya documentada en CORDE desde el siglo XVII y *de todos modos* desde el siglo XVIII, no aparece ningún documento que contenga *de todas formas* hasta 1914.

Entre las descripciones de estas unidades lingüísticas destacamos las siguientes: en el DRAE, 1884, se presenta de la siguiente manera: “[**de todas formas** exp. concesiva que indica que lo expresado anteriormente, de manera tácita o no, no impide lo que a continuación se dice]” y en la misma entrada se encuentra lo siguiente: “[**de una forma o de otra** loc. adv. De todas las maneras]”. Esta es la única vez que encontramos una descripción para esta expresión, ni en el DRAE actual (22 ed.) ni en el de 1992, vuelve a tener entrada.

---

<sup>1</sup> El contenido de este artículo forma parte de la investigación que se viene llevando a cabo sobre cinco expresiones conocidas como locuciones adverbiales, a las cuales, después de los resultados obtenidos en la investigación, denominamos *conectores*. (cf. Milland, A. 2008)



Muy parecida a la descripción del DRAE es la que se hace en el DUE (1992): “DE TODAS FORMAS. Expresión concesiva con la que se expresa que algo dicho antes o que está en la mente del que habla y el que escucha, no impide lo que se dice a continuación. (T. «de cualquier FORMA, de una FORMA o de otra»). En este diccionario, se consideran, pues, *de todas formas*, *de cualquier forma* y *de una forma o de otra* equivalentes. En el DEA se consideran equivalentes las expresiones *de cualquier forma*, *de todas formas* y *de una o de otra forma* y se describen de esta manera: “17. De cualquier ~, de todas ~s, o de una u otra ~. De cualquier modo o en cualquier caso”.

En la GDLE, *de todas formas*, conjuntamente con *de todos modos* y *de todas maneras*, están considerados *marcadores del discurso* y dentro de la clasificación general de esta categoría, especificados como *reformuladores de distanciamiento*. En el §63.4.4.4 de esta gramática, se describen conjuntamente de la siguiente manera:

Los reformuladores *de todos modos*, *de todas formas*, *de todas maneras* y *de cualquier modo*, *de cualquier forma* y *de cualquier manera* [...] tienen un significado próximo entre ellos y comparten con el resto de los reformuladores de distanciamiento la eliminación como pertinente para la prosecución del discurso de un miembro discursivo anterior [...]. Estos reformuladores presentan el primer miembro como uno de los posibles modos, formas o maneras, en fin, circunstancias para llegar a una conclusión determinada. Su significado nos obliga a concluir que ni esta manera que presenta el primer miembro, ni todas las demás posibles, impiden la conclusión que se mantiene en la reformulación. (pp. 4131–4132.)

Esta descripción está fuertemente influenciada por las teorías de la Argumentación (Anscombe y Ducrot 1986, Portolés 1998c, Martín Zorraquino y Portolés 1999, Rossari. 1997, Roulet 1987); así como por la teoría de la Relevancia (Blakemore 1987 y 1992, Montolío Durán 1997 y 1998, Sperber y Wilson 1986). Lo mismo sucede con los estudios dedicados a estas expresiones. Por nuestra parte, partimos igualmente de esas teorías para comprobar empíricamente su validez en un corpus extenso. CREA nos proporcionó el material empírico adecuado, pero pronto nos dimos cuenta de que el uso de los informantes del corpus no se correspondía con los usos descritos por las teorías más que en algunos casos; por esta razón, decidimos acercarnos al análisis de los ejemplos del corpus con los instrumentos del Análisis de la

Conversación y de las Interacciones Verbales, así como de la Cortesía Verbal en la adaptación de K. Kerbrat-Orecihioni (1990, 1992, 1998).

En CREA conseguimos 2 248 ocurrencias de las que 299 provienen de Orales. Al comparar la procedencia de los ejemplos encontramos algunas diferencias entre *de todas formas* y las otras dos locuciones *de todos modos* y *de todas maneras*. Una de las diferencias más notables es que los ejemplos de *de todas formas* proceden en su mayor parte de los corpus de España. En Orales, por ejemplo, solo 40 casos proceden de los corpus de América. Esta diferencia en la frecuencia en los corpus nos lleva a pensar que *de todas formas* puede considerarse, por un lado, como un rasgo diatópico característico del habla de España<sup>2</sup> o de la región de donde proceden los corpus (en general de Alcalá de Henares). Por otro lado, los ejemplos de esta locución proceden, en general, de conversaciones informales, mientras que los de *de todos modos* y *de todas maneras* incluyen también contextos más formales como discursos parlamentarios. Los informantes de los ejemplos de *de todas formas* son, en general, estudiantes universitarios que hablan espontáneamente. Por lo que la locución también podría considerarse como un rasgo diastrático de este grupo social en conversaciones informales. También observamos que esta locución era utilizada con más frecuencia por un mismo informante, lo que muy bien podría formar parte de los rasgos idiolécticos, diatópicos y diastráticos de los informantes o de un informante con esos rasgos lingüísticos que por el fenómeno de “contagio” o adaptación al interlocutor influye en el comportamiento lingüístico de sus interactantes. Si bien no nos detendremos en analizar estos factores en este artículo, decidimos concentrar nuestro estudio en los ejemplos procedentes todos de una misma interacción en la que encontramos 20 ocurrencias, de las cuales 14 de ellas están enunciadas por el mismo locutor.

## 2 Análisis de ejemplos

En este capítulo presentamos el análisis y comentarios de los ejemplos de *de todas formas* producidos en una interacción verbal del tipo conversación en

<sup>2</sup> En nuestra investigación sobre el conector *en cualquier caso* nos encontramos con un fenómeno muy parecido: casi todos los ejemplos proceden de España.

la que se producen como decimos en 1, 20 ocurrencias de las que 14 son del mismo informante. Al principio de la conversación nos encontramos con dos participantes: L1<sup>3</sup> y L2, y ambos participantes son responsables de ocurrencias, más tarde llega L4, quien no produce ninguna ocurrencia de esta locución y, finalmente llega L3, quien también es responsable de una de las ocurrencias. Para el análisis, hemos dividido la conversación en secuencias y, dentro de cada secuencia, hemos marcado cada ejemplo con la cifra correspondiente de 1 a 20. Comentamos cada ejemplo individualmente, pero en las conclusiones presentamos un comentario recapitulativo para todas las ocurrencias de *de todas formas* en esta interacción. Las referencias del ejemplo se dan con el último ejemplo. Solo reproducimos las secuencias contextuales inmediatas a la ocurrencia del conector. A lo largo de la conversación, los participantes hablan de sus estudios, de la ciudad y de los hijos. Cabe destacar que los informantes son conscientes de que el objetivo de la grabación es el de producir corpus. Este hecho puede haber influido en el comportamiento cooperativo de los participantes

En la primera secuencia que reproducimos, L1 y L2 hablan de estudios y certificados. En el ejemplo 1, L1 inicia su turno con *de todas formas*. Es decir la locución le sirve de elemento de conexión y estructuración para su intervención. La forma externa de la intervención que se introduce es un acto asertivo acompañado de un apéndice comprobatorio ¿no? Su apariencia externa es, pues, la de una intervención reactiva, pero, en realidad, con su intervención, L1 inicia un nuevo intercambio con el que orienta la conversación hacia la necesidad o no de tener un certificado<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Por los comentarios que se le hacen a L1 en varias ocasiones, parece ser una persona muy habladora y en muchos momentos de la conversación es L1 quien termina los enunciados de los otros participantes. L2, por el contrario, da muestras de inseguridad en su papel de estudiante y está preocupada por si consigue o no el certificado para pasar a los estudios superiores.

<sup>4</sup> Este modo de iniciar un intercambio con una aseveración seguida de un apéndice comprobatorio, se corresponde con los ejemplos de entrevistas que mostramos para los otros conectores de nuestro estudio.

## Ejemplo 1

1. L2. – No he pasado por certificado, me lo darán. No (.) eso que no me he dado cuenta de decírselo a Fernando, que si nos (.) <"Titubeo"> se (.) el certificado nos lo tendrán que dar.
2. L1. – **De todas formas** (1), tampoco necesitas el certificado, ¿no?

Al mismo tiempo, con el acto asertivo que se introduce por medio de la locución se quita importancia al contenido de la intervención de L2 (la necesidad de tener un certificado), lo que parece un motivo de preocupación para este locutor. De esta manera, L1 realiza un acto de cortesía, refuerza la imagen de L2<sup>5</sup>. Asimismo, al terminar con un apéndice comprobatorio, pidiendo (al menos aparentemente), el punto de vista de su interlocutor, introduce también rasgos de cortesía.

En el ejemplo 2, en su intervención en 4, L1, se apodera del turno por medio del conector, interrumpiendo la intervención de L2. De esta manera inicia un nuevo intercambio: deja el caso particular de L2 para introducir un caso general:

## Ejemplo 2

1. L2. – (.) [y] y es un trabajo que es el primer trabajo que hice y lo hice (.) hombre para no haberlo hecho nunca, lo hice [bien] (.)
2. L1. – [Pues] bien [bien]
3. L2. – (.) [y ahora] en cambio ya (.) pues ya, de esas cosas (.) en esos (.) <"Contrariedad" = "Tch"> esas cosas ya [tengo menos fallos]
4. L1. – [**De todas formas**] (2) es que también depende lo que te pidan, porque si te piden que desarrolles algo, lo que a ti te parezca, pues bueno, vale [...].

El hecho de iniciar una intervención, interrumpiendo el discurso del otro participante, con *de todas maneras* podría tener un efecto mitigante de la interrupción. Por otro lado, la interrupción se produce cuando L2 está enunciando actos de amenaza a su propia imagen, por lo que interpretamos que la intención de L1 es de consuelo a su interlocutor más que un acto de agresión. Como acabamos de decir, en esta intervención se pasa del caso particular de

<sup>5</sup> Un acto de refuerzo a la imagen (ARI). Una de las aportaciones de K. Kerbrat-Orecchioni a la Teoría de la Cortesía Verbal. En la terminología internacional: *FFA* (*Face Flattering Act*).

L2 a una generalización. Con esta manera de generalizar, también se quita importancia al hecho de cometer faltas o tener fallos. O sea, se consigue también cortesía negativa (protección) hacia la imagen de L2. Si consideramos el caso de la interrupción sin tener en cuenta el contexto en el que se produce, podría considerarse un acto descortés, pero si tenemos en cuenta que L2 muestra inseguridad y contrariedad, interpretamos la manera de actuar de L1 como un acto de ayuda a su interlocutor.

En la secuencia que sigue, los dos participantes hablan sobre el tipo de falta que cometió L2. En su intervención en 4 - ejemplo 3 - L1 se apodera del turno tras una pausa de L2 y en el acto de habla que introduce expresa su punto de vista. Por otro lado, y, como en el ejemplo precedente, L1 pasa del caso particular (la falta que cometió L2) a especular sobre algo general:

### Ejemplo 3

1. L2. – (.) [con palabra] minúscula, no con mayúscula, pero bueno, que tampoco era ninguna (.)
2. L1. – que no era ninguna falta gorda.
3. L2. – (.) ninguna falta gorda, que era (.)
4. L1. – **De todas formas** (3) yo creo que habrá gente que cometa faltas (.)
5. L2. – [Mucha].

Como podemos apreciar, en este ejemplo L1 sale en ayuda de su interlocutor y al mismo tiempo evita que haya tiempos muertos en la grabación.

En la siguiente secuencia, L2 está diciendo que tuvo que leer el trabajo con un compañero y que en un momento dado se había confundido, L1 por su parte, retoma un tema del que han hablado antes (la posibilidad de que L1 tenga que repetir):

### Ejemplo 4

1. L2. – (.) digo: “<”Exclamación”= “¡Huy!”>, ya me había perdido”. Y lo hicimos bastante, o sea, bien, que <”Poco claro”> luego ha sido un [trabajillo]
2. L1. – [**De todas formas**] (4) te voy a decir una cosa, el no haber pasado por certificado, que repitas pregraduado, pues te va a venir muy bien, te va a venir fenomenal. Porque el año que le siga a pregraduado vas a estar superpreparada. [...].

La locución le sirve a L1 para apoderarse del turno con el mismo procedi-

miento que ya hemos visto en 2. En este ejemplo, para asegurarse del turno, L1 añade “te voy a decir una cosa” y, como en los ejemplos anteriores, no prosigue el intercambio con L2 sobre el trabajo de este, sino que inicia un nuevo intercambio. También en esta intervención, L1 parece querer minorizar los eventos que preocupan a L2<sup>6</sup>.

La secuencia en la que aparece el ejemplo 5 versa de nuevo sobre el contenido y la dificultad de los trabajos que deben hacer los estudiantes. En este ejemplo es L2 quien utiliza el conector en combinación con *pero*<sup>7</sup> dentro de su intervención en 3, la cual es, en realidad, la continuación de su intervención en 1. Por medio de *pero de todas formas*, L2 conecta con su discurso precedente e inicia el cierre de su intervención y de este intercambio, introduciendo una conclusión personal:

#### Ejemplo 5

1. L2. – (.) eso y lo otro no hacía falta ponerlo, y he puesto menos cosas y parece que está mejor [que antes]
2. L1. – [Que está mejor]
3. L2. – (.) o sea (.) pero **de todas formas** (5) para hacer trabajos de esos necesitas (.)
4. L1. – Mucha capacidad.

En esta secuencia, vemos también un ejemplo de cómo L1, en 4, termina la intervención de su interlocutor, hecho que se repite en el transcurso de la conversación.

En el extrato que sigue se retoma el tema de pasar o no al siguiente curso. Dentro de esta secuencia se producen dos ocurrencias que reproducimos conjuntamente. En el ejemplo es también L2 el responsable de las dos ocurrencias que se producen. En realidad, es un caso de repetición como consecuencia de que L2, en su intervención en 6, ha sido interrumpido:

<sup>6</sup> Decimos ‘parece’ porque el objetivo de esta conversación, como se verá en el ejemplo 15, es ‘hablar’ para recoger corpus.

<sup>7</sup> En nuestra investigación, la locución *de todas formas* se combina casi exclusivamente con *pero*, mientras que los otros cuatro conectores (*en todo caso*, *en cualquier caso*, *de todos modos*, *de todas maneras*) se combinan con *y*, así como con otros elementos conexivos. (cf. Milland, 2008)

## Ejemplos 6 y 7

1. L1. – [No], no, porque te vas a atrancar el primer año, que es este, pero el año que viene, en donde te has atrancado ahora, ya sabes dónde tienes el fallo, ¿no? Pues es donde tienes <"Repetición"> que que hincar más los codos, como les digo yo a mis hijos.
2. L2. – [Hombre] (.)
3. L1. – [Creo] yo, <"Interrogación" = "¿Eh?"> [Creo yo]
4. L2. – (.) [yo pienso] que (.)
5. L1. – Además te voy a decir una cosa, si lo apruebas ¿por qué no vas a pasar al otro curso?
6. L2. – No, si ahora mismo (.) el viernes me puedo presentar otra vez. Y si por ejemplo saco ya mejor nota (.) [pero **de todas formas** (6) para mí] (.)
7. L1. – [Pues te presentarás ¿no?]
8. L2. – (.) pero **de todas formas** (7) para mí que <"Pensamiento = "Mhm"> que <"Titubeo"> (.) que repita (.) porque si yo digo que repito no (.)

En 6, la función de *pero de todas formas* es la de mantener el turno de habla tras la pausa que se ha producido y, de esta manera, introducir un nuevo intercambio con un nuevo tema sobre lo que significa para L2 el tener que repetir, pero como este discurso se produce en solapamiento con el de L1, L2 repite las mismas palabras en su intervención en 8. Contrariamente a L1, L2 utiliza *de todas formas* para pasar del nivel general a su caso concreto. L2 da muestras de inseguridad al hablar, y *de todas formas* le sirve de protección (*hedge*). Este locutor habla, en general, de fracasos personales. Esto supone confesiones en público (aunque el anonimato lo proteja, sabe que lo están grabando). Estos actos constituyen amenazas a su imagen por lo que los mitigantes y las expresiones de inseguridad son parte de su discurso.

En la secuencia siguiente ha cambiado el tema de conversación, se ha pasado de hablar de los estudios a hablar de los niños. En esta secuencia se producen también dos ocurrencias que presentamos conjuntamente en los ejemplos 8 y 9. En la secuencia inmediata anterior a la que se reproduce, L1 comenta que, cuando les recoge la habitación a sus hijos, éstos se quejan porque no encuentran las cosas y continúa como sigue:

## Ejemplos 8 y 9

1. L1. – [...] Así que ¿sabes lo que hago? Que no pasa. Le hago la cama [y una vez]
2. L2. – [No, pues] (.)
3. L1. – (.) al mes él (.) le digo ya: “Hijo, límpiale el polvo”.
4. L2. – Es que los míos se hacen cada uno su habitación, se hacen su cama.
5. L1. – Bueno, yo no, yo es por norma que lo hago yo, ¿sabes?
6. L2. – **De todas formas** (8) (.) <”Trabazón”> **de todas formas** (9) mi niño, yo cuando llego, siempre tiene <”Evento No lingüístico” = ”Golpe”> todos los indios ahí debajo de la (.).

Las dos ocurrencias (o la repetición de una de ellas) de esta secuencia están producidas de nuevo por L2. Las dos le sirven para tomar el turno, pero parece no estar preparado para seguir su intervención después de la primera ocurrencia, por lo que se produce cierta trabazón antes de pronunciar de nuevo la misma expresión para, finalmente, proseguir su intervención. Con el enunciado que se introduce con *de todas formas* se atenúa asimismo el contenido de la intervención anterior de L2 en 4, donde ha dicho que sus “hijos se hacen la cama”, lo que podría llevar a la inferencia de que lo recogen todo muy bien. Por esta razón interpretamos que con esta intervención, L2 muestra deferencia y humildad con su interlocutor, protegiendo de esta manera la imagen de L1.

El evento del golpe, que hemos observado durante la última intervención de L2 en la secuencia anterior, ha señalado la llegada de L4<sup>8</sup>. A partir de ahora son tres los participantes y han pasado a hablar de que a veces no saben dónde caen algunas de las calles de la ciudad. L2 cuenta un episodio que le ocurrió poco tiempo antes cuando alguien le preguntó dónde quedaba una calle:

## Ejemplo 10

1. L2. – (.) digo: “Me suena, sé que está por aquí”, digo, “pero ahora mismo no sé” (.) y estaba detrás <”Repetición”> de de <”Incertidumbre”> mí? (.)
2. L1. – **De todas formas** (10) a [mí también me pasa].

En este ejemplo, L1, con el conector, inicia una intervención reactiva (comen-

<sup>8</sup> Recordamos que este participante no produce ninguna ocurrencia.



tario). El acto de habla que se introduce es una confesión por medio de la cual L1 se equipara a L2<sup>9</sup>, (a L1 también le pasan estas cosas) y de esta manera quita importancia al acto de confesión de L2, lo que interpretamos como una muestra de cortesía hacia L2.

En la secuencia en la que se produce el ejemplo (11), los tres participantes siguen hablando de estudios o exámenes. La expresión *de todas formas* en este ejemplo se produce como un intento, por parte de L1, de apoderarse del turno, aunque no lo consigue, o bien, por deferencia hacia L2, no lo toma (había creído que L2 había finalizado, pero al darse cuenta de que no es así desiste de su intento):

### Ejemplo 11

1. L2. – [...] fijate tú que yo le dije a la compañera (.) [...]: “Sí, estos son equivalentes” [...], digo, “Anda, ¿y por qué voy a ponerle ese rollo?” <”Risa”> y efectivamente había que ponerlo así.
2. L4. – <”Repetición”> Sí sí sí
3. L2. – Sí, son equivalentes porque este y este por este. [Total] (.)
4. L1. – [De todas formas] (11) (.)
5. L2. – (.) y yo que puse los resultados y lo he tenido mal [...].

Los ejemplos 12 y 13 se producen en la secuencia en la que los participantes vuelven a hablar de los niños y en especial de la hija de L2 y unos primos que siempre quieren estar juntos. Las dos ocurrencias son de L1 y le sirven para tomar el turno de habla:

### Ejemplos 12 y 13

1. L2. – <”Repetición”> Y y tenemos unas peloterías con ellos, porque siempre tienen que estar juntos. Allí y en la piscina (.)
2. L1. – De todas formas (12) es [muy bonito].
3. L2. – (.) [los conocen]. Siempre: “Ya están aquí la saga de los <”Poco claro”> Suaes? [<”Risa”>]
4. L1. – [Pues muy bien, pues fenomenal] <”Evento NL “=“Golpe”> oye.
5. L2. – A todos [ los ] (.)
6. L4. – [<”Ininteligible”>] (.)

<sup>9</sup> L1 confiesa que comparte la misma característica de ser algo despistada o de no estar al día en lo que se refiere a las calles.

7. L1. – [De todas] formas (13) serán de la misma edad [más o menos], ¿no?

Con la primera ocurrencia, L2, en intervención reactiva, L1 introduce un comentario evaluativo dentro del discurso narrativo de L2 (quien cuenta la historia de los primos). En el ejemplo 13, L1 inicia un nuevo intercambio, también con un comentario en el que especula sobre la edad de los primos para explicar por qué quieren estar juntos. En ambos ejemplos, L1 da muestras de cooperación, comentando de forma positiva los hechos que se narran.

En la secuencia siguiente, los participantes siguen hablando de los niños: L2 habla de su hijo y cuenta un episodio que le ocurrió. En esta narración, L2 reproduce asimismo el discurso diferido de un muchacho, marcado entre comillas. L1 introduce un comentario general, como en el ejemplo (12) interrumpiendo la intervención de L1:

#### Ejemplo 14

1. L2. – Y luego mira que dice el muchacho (.) dice: “Si oye, si yo no tengo queja de los vuestros”, dice, “porque son” (.) dice, “y el tuyo” (.) me dijo a mí un día (.) dice: “Y el tuyo es un niño noble”, dice, [“que le dices algo”] (.)
2. L1. – [De todas formas] (14) te voy a decir una cosa. <Repe> Todo todo (.) un niño puede ser muy rebelde o muy noble, pero depende de la educación que esté recibiendo.

En este ejemplo, *de todas formas* parece remitir a la primera parte del discurso diferido de L2 y de manera especial a “un niño noble”, por lo que consideramos que sería adecuada la sustitución por “A propósito de los niños nobles”<sup>10</sup>. Por otro lado, este tipo de interrupciones que L1 va haciendo a lo largo de la interacción, no parecen estorbar el desarrollo de ésta, sino que por el contrario muestran el carácter cooperativo de L1: por un lado, mostrar que sigue el discurso de L2 y, por otro, mostrar la voluntad de hablar para la grabación.

En la secuencia que sigue a continuación se ha integrado un nuevo participante a la conversación, L3. El responsable de la ocurrencia que se produce es el nuevo participante. Los cuatro participantes comentan cómo va la gra-

<sup>10</sup> “un niño noble” es el elemento que pone en marcha la intervención reactiva de L1, la cual ya no sigue escuchando, sino que inmediatamente se apropia del turno para decir lo que ella piensa al respecto.

bación:

### Ejemplo 15

1. L1. – Hablamos mucho, pues ya está [<"Risa">]
2. L4. – [<"Risa">]
3. L2. – [<"Risa">]
4. L3. – Entonces <"Repe"> fenomenal fenomenal.
5. L1. – Muy bien.
6. L2. – Hombre, por lo menos no hemos parado.
7. L3. – <"Risa"> nunca paráis, Alicia. **De todas formas**, es que oyes [sic] el hablar es muy importante.

En este ejemplo, L3 no usa el conector para iniciar su turno de habla, sino dentro de éste, en una intervención reactiva. En el primer acto de habla de su intervención en 7, L3 ha hecho un comentario sobre los otros tres participantes que puede entenderse como una crítica ("nunca paráis"). El acto de habla que se introduce con *de todas formas* es un nuevo comentario de carácter general sobre la importancia de hablar. El efecto que se produce con este nuevo comentario es el de atenuar el comentario anterior (la crítica). Con *de todas formas* se introduce, pues, un acto de habla que incluye asimismo rasgos de cortesía negativa hacia los otros participantes.

El siguiente extracto comienza con una intervención de L2, el cual cuenta un hecho del que no está seguro, se trata de si su hija le robó dinero o si lo encontró en la calle. En la secuencia se producen tres ocurrencias (una trunca), las tres son de L1:

### Ejemplos 16, 17 y 18

1. L2. – (.) y a mí me faltaban mil pesetas y como yo soy muy despistada, digo: "Pues a lo mejor las he perdido", y eso no lo pude aclarar. Ella siempre está con que se las encontró y se las encontró y sus primos, que iban con ella, que, claro, [como] (.)
2. L1. – [**De todas**] (16) (.)
3. L2. – (.) los invitó a huevos de esos de Pascua (.)
4. L1. – No, y que **de todas formas**, (17) [si ha] (.)
5. L2. – (.) [y se les <"Titubeo"> co] (.)
6. L1. – (.) surgido una vez y nada más, pues vale, pero [si] (.)
7. L2. – (.) [que les] compró un huevo de Pascua, pues (.) <"Risa"> pues dirían

los primos: “Pues nada, pues aquí hay que tapar”.

8. L1. – Aquí hay que tapar.

9. L2. – Ahora (.)

10. L3. – A compincharnos.

11. L2. – (.) no he podido sacar si lo encontré o me las quitó a mí. Yo para mí digo que las perdí, ella <”Titubeo”> di (.) yo no sé, a lo mejor me las quitó, pero (.)

12. L1. – **De todas [formas]** (18) (.)

13. L2. – (.) [pero] (.)

14. L1. – (.) tampoco tiene la mayor importancia si eso no se ha vuelto (.)

La primera ocurrencia, 16, es una ocurrencia incompleta producida por L1 en un intento de apoderarse del turno. En la segunda ocurrencia, 17, el conector aparece después de otros elementos conectivos *No, y que* para introducir un comentario evaluativo general (a pesar de la representación gráfica, su intervención continúa en 6. En la última ocurrencia, 18, L1 se apodera una vez más del turno, dentro de la intervención de L2 para introducir un comentario propio. Los dos actos comentadores que se introducen con las ocurrencias 17 y 18 son para quitar importancia al hecho del robo (como un acto de consuelo hacia L2), por lo que en ambos casos el conector introduce rasgos de cortesía negativa.

En la secuencia siguiente, L2 sigue hablando de los primos, de que su hija siempre invita y de lo que ella le dice a este respecto. La ocurrencia de *de todas formas* en este ejemplo es producida por L1 (esta vez después de *pero*) y le sirve a este locutor para introducir un nuevo comentario de carácter general interrumpiendo el discurso de L2:

### Ejemplo 19

1. L2. – “Tú no tienes que invitar a tus primos”.

2. L1. – Pero **de todas formas** también (.)

3. L2. – Pero es que luego [son] (.)

4. L1. – (.) [influye] la nobleza de cada persona, [<”Interrogación” = “¿Eh?”].

La última secuencia que reproducimos muestra el último ejemplo de esta interacción. En ella, los participantes siguen hablando de los niños. La responsable de la ocurrencia es L1. En este ejemplo, la posición del conector es de final de enunciado y aparece tras un comentario generalizado sobre los

niños pero, unido a la interrogación descendente que le sigue, parece tener una función de apéndice comprobatorio para pedir la ratificación de su aserción por los otros participantes:

### Ejemplo 20

1. L2. – (.) eso. Digo: “Es que hasta que hagan los nuestros lo que están haciendo muchos niños, [<”Poco claro”> despliegan] (.)
2. L1. – [<”Risa”>]
3. L2. – Digo: “Yo te aseguro a ti que mis hijos no escriben en el váter, <”Repetición”> con con perdón”, digo, “de lo que están escribiendo en el váter >evento NL <Golpes”>, hacer esas guarrerías”, digo, “en cambio eso no lo veis”.
4. L1. – Hay niños muy rebeldes, **de todas formas**, (20) [<”Interrogación”= “¿Eh?”> <”Poco claro”>] (.)
5. L4. – [<”Ininteligible”>]. (CREA. Oral. Conversación 6, Universidad de Alcalá de Henares. 1992)

Hasta aquí hemos presentado los ejemplos de la interacción coméntándolos brevemente. En las conclusiones que siguen a continuación comparamos el uso que cada interactante hace del conector *de todas maneras*.

## 3 Conclusiones

En los 20 ejemplos que acabamos de presentar, hemos podido observar que de los cuatro participantes, tres de ellos son responsables de ocurrencias: L1 produce 14 ocurrencias, L2 cinco y L3 solo una. De las 14 ocurrencias de L1, 11 de ellas marcan la toma de turno o un intento fallido de apoderarse de él: cinco de ellas aparecen en discurso solapado con el otro hablante (ejemplos 2, 4, 11, 13, 14 y 16). En dos de estos ejemplos, se refuerza la toma de turno con “te voy a decir” (ejemplos 4 y 14). Asimismo, L1 toma su turno en una ocasión en combinación con *pero* (19), y en otra con los elementos *No, y que* (17). En una ocurrencia (20), este locutor utiliza *de todas formas* dentro de la intervención en posición de cierre de enunciado. Por otro lado, las intervenciones en las que se incluye el conector son iniciativas (ejemplos: 1, 2, 3, 4, 13 y 14); reactivas (ejemplo 10) y comentarios dentro de la intervención de L2

(ejemplos 12, 17, 18, 19 y 20).

El hablante L2 produce 5 ocurrencias, en dos casos con repetición (ejemplos 5, 6, 8 y 9). En tres de los casos, L2 usa el conector en combinación con *pero* – 5, 6 y 7 – dentro de su intervención con función iniciativa y, en dos de estos, la locución se refuerza con “para mí”. Este locutor también utiliza el conector en las ocurrencias 8 y 9 para apoderarse del turno. Las intervenciones en las que se producen las ocurrencias de L2 son reactivas o comentarios. L3, por su parte produce una ocurrencia – 15 – dentro de su intervención reactiva.

En tres de los ejemplos, 9, 10 y 15, observamos rasgos de cortesía negativa orientada al interlocutor (en los tres ejemplos se atenúa una crítica o auto-crítica) y en los ejemplos 9 y 10, la cortesía también está orientada al locutor. En realidad, en esta conversación encontramos otros rasgos de cortesía en la manera que L1 muestra su deseo de ser cooperativa terminando y rellenando las intervenciones de L2 y minimizando con sus comentarios y generalizaciones los actos de amenaza a la imagen de L2. También L2 produce marcas de cortesía positiva hacia L1 al incluirse ella misma en los rasgos negativos de L2, como el de ser distraída.

Finalmente, recordamos el hecho de que *de todas formas*, a pesar de compartir con *de todos modos* y *de todas maneras* la función de conectividad y la de introducir rasgos de cortesía, podría considerarse como un elemento idiolectico de L1, pero también uno de los elementos lingüísticos que diferencian el habla de España del habla de América.

## Bibliografía

- Anscombe, Jean-Claude y Oswald Ducrot (1994). *L'argumentation dans la langue* [1984]. (Traducción española: La argumentación en la lengua). Madrid: Gredos.
- Blakemore, Diane (1987). *Semantic constraints on relevance*. Oxford: Blackwell.
- Blakemore, Diane (1992). *Understanding Utterances (An Introduction to Pragmatics)*. Oxford: Blackwell.
- Bosque, Ignacio y Violeta Demonte (eds.) (1999). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Tomos I-III. Real Academia Española. Madrid: Espasa.

- Briz Gómez, Antonio (2000a). “El análisis de un texto oral coloquial” en A. Briz Gómez y grupo Val. Es. Co. *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel Prácticum, pp. 29–48.
- Briz Gómez, Antonio (2000b). “Las unidades de la conversación” en A. Briz Gómez y grupo Val. Es. Co. *¿Cómo se comenta un texto coloquial?* Barcelona: Ariel Prácticum, pp. 51–80.
- Briz Gómez, Antonio (2000c). “Turno y alternancia de turno”. *Revista Argentina de Lingüística* 16, pp. 9–32.
- Briz Gómez, Antonio y Antonio Hidalgo (1998). “Conectores pragmáticos y estructura de la conversación” en M. A. Martín. Zorraquino y E. Montolío Durán. *Los marcadores del discurso. Teoría y Análisis*. Madrid: Arcos Libros, pp. 121–142.
- Calsamiglia Helena y Amparo Tusón (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris. Minuit.
- Goffman, Erwing (1970). *Ritual de la interacción. Ensayos sobre el comportamiento cara a cara* [1967]. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Goffman, Erwing (1974). *Frame Analysis* [1967]. Harper and Row: New York.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1990). *Les interactions verbales*. Tome I. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1992). *Les Interactions verbales*. Tome II. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1998). *Les Interactions verbales. Variations culturelles et échanges rituels*. Tome III [1994]. Paris: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1996). *La Conversation*. Paris: Seuil.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997c). “Politesse et ‘ethos’: approche théorique, avec application au domaine européen” en A. Montadou *Mœurs et images: étude d’imagologie européenne*. Clermont-Ferrand: Cahiers de recherches du CRLMC, pp. 105–111.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2004a). “Politeness in France: How to Buy Bread Politely” en L. Hickey y M. Stewart *Politeness in Europe*. Clevedon: Multilingual Matters 127, pp. 29–44.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2004b). “¿Es universal la cortesía?” (trad. S. Kaul de Marlangeon) en D. Bravo y A. Briz Gómez (eds.) *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de la cortesía en español*. Barcelona: Ariel, pp. 39–53.

- Milland, Alicia (2008). *En todo caso, en cualquier caso, de todos modos, de todas maneras, de todas formas*. Un estudio de las características y funciones de estas locuciones en el español contemporáneo. Göteborgs Universitet: Acta Universitatis Gothoburgensis. Romanica Gothoburgensia, LXI.
- Milland, Alicia (2005). “Funciones comunicativas y de cortesía del conector en todo caso, en las interacciones verbales”. Actas del XVI Congreso de Romanistas en Copenhage/Roskilde. Documento electrónico.
- Montolío Durán, E. (1997). “La teoría de la Relevancia y el estudio de los conectores discursivos” en C. Fuentes (ed.) *Introducción a la Pragmática*. Sevilla. Kronos, pp. 27–40.
- Montolío Durán, E. (1998). “La teoría de la Relevancia y el estudio de los marcadores del discurso” en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío (eds.) *Los marcadores del discurso. Teoría y Análisis*. Madrid. Arco Libros, pp. 93–119.
- Portolés, José (1998a). “La teoría de la argumentación en la lengua y los marcadores del discurso” en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán (eds.) *Los marcadores del discurso. Teoría y Análisis*. Madrid: Arco Libros, pp. 71–91.
- Portolés, José (1998b). “Dos pares de marcadores del discurso: *en cambio y por el contrario, en cualquier caso y en todo caso*” en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán (eds.) *Los marcadores del discurso. Teoría y Análisis*. Madrid: Arco Libros, pp. 243–264.
- Portolés, José (1998c). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Rossari, Corinne (1997). *Les opérations de reformulation*. (2ª ed.). [1994]. Bern, Berlin, Frankfurt/ M., New Cork, Paris, Wien: Peter Lang.
- Roulet, Eddy (1987). “Complétude interactive et connecteurs reformulatifs”. *Cahiers de Linguistique Française* 8, pp. 111–140.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1986). *Relevance, Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.



# La lettura dello spazio in alcune novelle di Pirandello

Antonella Mirone  
Università di Bergen  
Antonella.mirone@if.uib.no

## 1 Introduzione

La funzionalità del paesaggio all'interno del testo assume in letteratura connotazioni sempre più forti, ma è a partire dall'Illuminismo e quindi con il Romanticismo che il paesaggio assume a rappresentazione di uno stato d'animo soggettivo. Pirandello, quale uomo del suo tempo, a cavallo tra fine Ottocento e Novecento, sviluppa un nuovo contatto con il paesaggio che, a suo parere, deve 'imbeversi' "d'un particolar senso della vita" (F. Zangrilli 1980: 131).

Zangrilli evidenzia questo aspetto, contrariamente a critici quali il Giudice o il Russo, che, a suo parere, sostengono invece una superficialità o anche di un distacco, da parte di Pirandello, nei confronti del paesaggio:

Il paesaggio nel Pirandello novelliere non è usato in modo tradizionale, non come un elemento di decorazione, né di cornice. Ha un valore strutturale e rappresentativo. Nasce dalla osservazione della realtà dei luoghi in cui l'autore visse e viaggiò, e si investe funzionalmente della visione pirandelliana della vita. [...] I paesaggi siciliani di Pirandello non sono né "astratti" né "naturalistici". Sono paesaggi che partono da un mondo geograficamente localizzato, e si universalizzano nel perfetto funzionamento che raggiungono nel racconto. Basta non fidarsi della loro immediata identificabilità perché sono saturi di umorismo pirandelliano (*id.*, p. 133).

Secondo Zangrilli, il personaggio e il paesaggio esprimono una reciproca interdipendenza e la tecnica narrativa di Pirandello sottolinea tale complicità tra lo spazio e il protagonista che si rivela sia a livello interiore che esteriore.

La descrizione del paesaggio in Pirandello ha raramente una funzione lirica, serve piuttosto da supporto all'azione e in tal senso l'autore utilizza spesso la tecnica del contrasto, un 'contrasto umoristico' che vede paesaggio e personaggio interagire dinamicamente nello spazio della novella spesso in toni drammatici.

Il ritorno alla campagna fu un profondo desiderio del Pirandello maturo, come egli stesso confessa ne *La lettera autobiografica* (1924) [...]. [...] Nella sua opera, il ritorno al paesaggio campagnolo diventa quasi mitico. [...]. Il personaggio pirandelliano ritornando alla campagna non rifiuta la vita, ma vuole realizzare una vita più armonica, è consapevole di ciò che rifiuta, avendo egli prima capito se stesso, il gioco ingiusto della società (*id.*, p. 163).

## 1.1 Riferimenti teorici

Nell'analisi delle novelle, la tematica dello spazio è stata affrontata facendo riferimento agli studi di Lotman, Bakhtin e Moretti, che vengono brevemente presentati.

Lotman ritiene che lo spazio artistico coincida *col modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali* (J.M. Lotman p. 195) e siccome tale spazio può configurarsi come un sistema formale in grado di produrre diversi modelli anche etici, “[...] si schiude la possibilità di caratterizzare moralmente i personaggi letterari per mezzo del tipo di spazio artistico a essi corrispondente, il quale, in questa circostanza, si pone come una speciale metafora a due piani, etico-spaziale.” (J.M. Lotman p. 199). Il teorico russo contrappone quindi gli eroi del *locus immobile* “chiuso” a quelli dello spazio aperto, suddivisi in eroi della strada e della steppa e individua uno spazio esterno, caratterizzato dal ‘lontano’ ed uno spazio interno, ossia ‘vicino’, spesso caratterizzato dall’acronia.

Bakhtin, che concepisce la letteratura come una sorta di dialogo fra testi che interagiscono fra loro, e il bagaglio di cultura e conoscenza che lettori e autori hanno, ebbe modo di illustrare il concetto di cronotopo in una serie di saggi (M.M. Bakhtin 1981). Il cronotopo, letteralmente ‘tempo-spazio’, viene definito come la connessione intrinseca delle relazioni temporali e spaziali che sono artisticamente espresse nella letteratura (*id.*, p. 84). Esso serve come mezzo per misurare come, in una particolare epoca, il genere, o il testo, il

tempo e lo spazio storico reale, così come il tempo e lo spazio fittivo, sono articolati in relazione reciproca. In alcuni cronotopi, come quello del viaggio e della vita moderna il tempo è dominante rispetto allo spazio, mentre in altri cronotopi, quelli più idillici e pastorali lo spazio domina il tempo.

Il riferimento agli studi di Franco Moretti sul romanzo di formazione e sulle carte letterarie deriva dal voler considerare non solo la problematica dello spazio ma anche quella del 'percorso' dello 'spostamento' da parte del personaggio nell'ambito delle novelle di Pirandello.

Dato che né Lotman, né Moretti escludono il significato metaforico del viaggio, e lo stesso Moretti presenta un approccio metaforico allo spazio per il romanzo di formazione riteniamo importante approfondire anche il valore metaforico del viaggio considerando che la dimensione metaforica risulta connessa a quella cronotopica, e a quella fisico-geografica nella visione d'insieme che cercheremo di cogliere dall'analisi del nostro testo. Del resto lo stesso Bakhtin introducendo il termine cronotopo, preso a prestito dalla teoria della relatività di Einstein, afferma di volerlo inserire nella teoria della letteratura quasi come una metafora, (quasi, ma non del tutto) (M.M. Bakhtin 1981: 84).

## 1.2 Conclusioni – preliminari all'analisi

Non riteniamo di poter realizzare una significativa carta letteraria delle novelle, applicando un approccio geografico, come definito da Moretti, in quanto sarebbe poco indicativa del valore che lo spazio assume e si limiterebbe a rivelare un pattern che risulta alquanto immediato dalla lettura: azione che ruota principalmente attorno a centri rurali, talvolta nel centro urbano, ma in luoghi decentrati con qualche collegamento a centri di raggio superiore. D'altra parte è comprensibile che la 'brevità' della novella non permetta la complessa articolazione degli spazi che può offrire il romanzo, a cui Moretti fa riferimento.

Ci sembra del resto riduttivo individuare, nello spazio delle novelle, quegli elementi propri della Sicilia, la "sicilianitudine" del testo, pur potendosi rivelare interessantissimo il raccogliere e l'analizzare i moltissimi riferimenti al paesaggio della Trinacria. La lettura del testo ci ha, infatti, indotti a pensare che l'intento di Pirandello, scrittore di esperienza 'europea', non

fosse quello di ‘rinchiudersi’ nel ‘locale, quanto piuttosto quello di ‘aprirsi’ ad una problematica umana di cui coglieva la valenza universale. Pirandello aveva vissuto in Germania, dove si era laureato, ed era stato quindi in contatto con la cultura tedesca<sup>1</sup>, oltre che con quella francese, aveva sicuramente letto Freud, sul cui terreno scientifico si trovò a lavorare in qualità di artista e si ispirò certamente alla filosofia esistenziale del danese Kierkegaard, basata sull’ineluttabilità dell’esistenza e l’angoscia del vivere.

Quello che ci proponiamo di fare nell’analisi delle novelle, è di indagare la metaspatialità della rappresentazione dello spazio, cui Zangrilli ha accennato, e il suo valore allegorico. Dove ci ‘porta’ lo spazio delle novelle? Quali connotazioni veicola? È possibile individuare dei pattern di riferimento, che assumano un valore traslato e quindi allegorico della condizione umana?

Considerando come riferimento il modello di Lotman nell’analisi delle novelle pirandelliane ci chiediamo se sia possibile invertire i valori delle due sfere spaziali. Che valore assume la dicotomia interno-esterno per il protagonista di Pirandello? Quand’è che il personaggio ‘vive’? È possibile ipotizzare che ci sia ‘vita’ solo quando si esce verso l’esterno, quando ci si libera della gabbia opprimente della propria realtà domestica che, essendo chiusa, impedisce lo slancio vitale e l’affermazione della propria libertà? Ovviamente bisogna precisare e tenere presente che il *quadro del mondo*<sup>2</sup>, che emerge dalle novelle e che risulta circoscritto a queste ultime, vede generalmente la focalizzazione sull’individuo singolo in relazione con se stesso e non tanto nella sua dimensione sociale: Pirandello sposta l’asse d’attenzione dall’ambiente all’individuo.

### 1.3 Criteri di scelta

Scegliere di discutere di Pirandello è sicuramente impegnativo per la mole di documentazione critica che già si trova sull’autore. D’altra parte il piacere

<sup>1</sup> Nel testo *L’umorismo*, Pirandello inserì alcuni passi in lingua tedesca. L. Pirandello *L’umorismo*, Oscar Mondadori, Milano, 1992, pp. 10, 31, 95, 120, 129, 137.

<sup>2</sup> Il riferimento è al termine nell’accezione che ne dà Lotman. Egli parte da alcuni testi che ritiene appartengano alla stessa cultura, e li considera *varianti di un testo invariante* che si ripropone di costruire. Il *testo-costrutto* rappresenterà l’invariante di tutti i testi appartenenti al tipo culturale dato e sarà il *testo della cultura*, che potrà essere definito anche il *quadro del mondo di una cultura*. (J.M.Lotman 1995: 150)

della rilettura di un testo come *Il fu Mattia Pascal*<sup>3</sup>, e di alcune riflessioni, a cui il testo porta in relazione alla tematica del ‘viaggio, sono state di stimolo per un approfondimento personale dell’opera narrativa di Pirandello, in una chiave di lettura ‘geografico-spaziale’.

Le novelle sono risultate estremamente interessanti e stimolanti in tal senso e il filtro utilizzato nella lettura è stato quello legato al ‘movimento’ del personaggio, nell’accezione che ne dà Lotman, facendo riferimento ad alcune poesie di Zabolockij:

Lo spostamento meccanico di corpi immutabili nello spazio viene paragonato all’immobilità, il movimento è la trasformazione. [...] l’immobilismo viene paragonato non solo ad uno spostamento meccanico, ma a qualsiasi movimento predestinato in un unico senso, determinato completamente. Un tale movimento viene inteso come schiavitù, e gli si contrappone la libertà, la possibilità di non predicibilità (in termini di scienza moderna ci si potrebbe rappresentare questa opposizione del testo come un’antinomia: ridondanza – informazione). (J.M. Lotman 1990: 267)

Volendo cogliere il movimento come elemento di possibile trasformazione, la nostra analisi ha preso in considerazione le novelle che, nell’epilogo, portano ad un cambiamento rispetto alla situazione di partenza. I personaggi pirandelliani si muovono percorrendo, a volte, tragitti più o meno brevi e ripetitivi, altre volte, invece si avventurano in tragitti relativamente nuovi la cui novità comporta necessariamente un cambiamento, spesso subito ma in alcuni casi, possiamo dire, sperato, se non addirittura cercato. Il movimento non avviene sempre in uno spazio geografico definito e reale, talvolta l’immaginazione fornisce il canale di viaggio che comunque porta ad una nuova consapevolezza, alla scoperta di una verità, ad una nuova presa di coscienza della realtà, un’epifania che, in quanto momento di vera percezione della vita, deve essere connotata positivamente.

Da una prima lettura selettiva abbiamo potuto individuare oltre sessanta novelle in cui il personaggio è legato ad una certa mobilità rispetto al proprio ambiente. La maggior parte delle novelle individuate presentano una caratteristica comune che consiste in un epilogo tendenzialmente negativo,

<sup>3</sup> Dal capitolo IV del romanzo e dalla novella *La mosca*, derivò la commedia in tre atti, *Liola*, in dialetto agrigentino, rappresentata nel 1917.

ossia legato all'annichilimento del personaggio o alla sua presa di coscienza dell'impossibilità e dell'assurdità del vivere. La morte per il personaggio pirandelliano, e in particolare il suicidio, sono spesso un'arma di 'liberazione' per il personaggio che recupera la propria autonomia nel non accettare, secondo il modello amletico, la codardia della vita, ma nel decidere di porre fine alla propria esistenza di cui percepisce l'inaccettabilità in quanto ne avverte l'incongruenza rispetto al proprio flusso vitale. È questo il caso di due novelle: *La veste lunga* e *Il viaggio*, due novelle che vedono una protagonista femminile la cui forza e determinazione ne definiscono la dimensione di eroina tragica<sup>4</sup>. Il viaggio introduce un nuovo elemento nella vita delle due donne, il cui gesto è da loro determinato per non affrontare una realtà che sarebbe impossibile di fronte a quella che hanno sperimentato e che non sono disposte a perdere. Per Didì si tratta della sua adolescenza e per Adriana di una nuova vita legata alla nuova grande passione. I due personaggi potrebbero scendere a compromessi con il loro destino, ma preferiscono operare una scelta che non contaminino la loro idea di vita. Ci sembra che le due protagoniste, pur nell'epilogo tragico, si presentino comunque come figure 'positive' per il modo in cui affrontano e, potremmo dire, gestiscono il loro destino, anche se questo rimane comunque spezzato.

Abbiamo la sensazione che nelle novelle si 'nascondano' anche altri personaggi 'forti' o forse semplicemente 'risparmiati' dalle beffe del destino. Dalla nostra lettura, infatti, abbiamo potuto estrapolare un piccolo gruppo di novelle, differenziato proprio in relazione all'epilogo, il quale risulta essere, se non 'positivo' quanto meno aperto ad una 'positività' di qualche genere. Ci incuriosisce la possibilità di cogliere in Pirandello alcuni momenti di se-

<sup>4</sup> Nella novella *La veste lunga* siamo in viaggio con Didì, il suo primo viaggio, da Palermo a Zunica. Il padre di Didì si reca a Zunica per amministrare i beni dei marchesi ed ora, prima di lasciarne l'amministrazione, ha progettato due matrimoni: dare la figlia Didì al marchese e Agata al figlio Cocò. La giovane Didì di fronte a tale rivelazione sente improvvisamente un vuoto, e decide di togliersi la vita. Interessante inoltre la novella *Il viaggio*, la cui protagonista è Adriana Braggi, la donna, rimasta vedova all'età di 22 anni, vive con i due figli e la madre insieme al cognato che ogni anno va in viaggio per un mese nel Continente. Avendo avvertito un leggero malessere il medico le consiglia di andare a Palermo. Adriana parte col cognato e dopo Palermo i due decidono di andare a Napoli per un nuovo consulto. È a Napoli che si accende la loro passione e insieme continuano il viaggio fino a Roma, Firenze e Milano. Ormai la morte è prossima per Adriana che giunta a Venezia si uccide con la mistura dei veleni.

renità, che, anche se non idilliaci, rivelano almeno una sospensione dell'acanzimento delle forze del destino sull'uomo. La nostra intenzione è quella di indagare su queste piccole 'stelle' che brillano nella notte come un' 'anomalia' rispetto al cosmo pirandelliano e al tempo stesso verificare se il movimento dei personaggi assume particolare rilevanza in relazione all'epilogo non negativo. Delle novelle, a cui facciamo riferimento, verrà fornito l'elenco, unitamente al nome della raccolta che le contiene e ne verrà dato un breve riassunto in appendice. L'analisi che segue si prefigge di approfondire lo studio delle novelle indicate, per verificare se si possa giungere all'individuazione di un pattern strutturale. Cercheremo, infatti, di indagare su come si muovono i personaggi? Esiste una direzione preferenziale nel loro spostamento? Che importanza assume lo spostamento nello sviluppo del processo narrativo?

## 1.5 L'elenco delle novelle

1. *La toccatina (La vita nuda)*
2. *Notte (La rallegrata)*
3. *Il coppo (L'uomo solo)*
4. *Come gemelle (Tutt'è tre)*
5. *Ciàula scopre la luna (Dal naso al cielo)*
6. *L'abito nuovo (Donna Mimma)*
7. *Tanino e Tanotto (Il vecchio Dio)*
8. *Concorso per referendario al Consiglio di Stato (Il vecchio Dio)*
9. *Le tre carissime (Il vecchio Dio)*
10. *La carriola (Candelora)*

## 2 Lo spazio

I personaggi pirandelliani si muovono in uno spazio assai limitato e circoscritto a cui spesso la voce narrante accenna soltanto senza dare molti dettagli. Si tratta generalmente di spazi interni, non sempre ben definiti, e quando ci si sposta all'esterno lo spazio è frammentato, non composto in un paesaggio armonioso. Per semplicità d'analisi tratteremo separatamente gli spazi urbani da quelli extra-urbani in modo da individuarne le caratteristiche specifiche e metterle poi a confronto.

- A) Nella nostra selezione vi sono novelle ambientate esclusivamente in un ambiente urbano<sup>5</sup>, mentre altre presentano un misto di ambiente urbano ed extraurbano<sup>6</sup>. Il riferimento alla città è tuttavia solo marginale e pochi sono gli elementi urbani che vengono presi in considerazione. I due amici nella novella *La toccatina*, si trovano a Roma, ma della grande città ‘vediamo’ semplicemente una strada, un lampione, la vetrina di un bazar, la ringhiera di un giardinetto e il cortile della casa del medico. Gli spazi che ‘contengono’ questi elementi non vengono descritti, come se si trattasse di spazi anonimi e comunque ininfluenti per lo sviluppo dell’azione. Si tratta generalmente di spazi aperti come la via, la piazza, la stazione, spazi che potremmo definire non-luoghi, in quanto appartenenti a tutti, e quindi neutrali.
- B) Consideriamo ora le novelle che presentano spazi unicamente o parzialmente extraurbani, precisando innanzitutto che col termine extraurbano intendiamo fare riferimento a quei luoghi che comportino l’“essere al di fuori” della città, indipendentemente dalla distanza da essa, come nel caso, ad esempio, della novella *Il coppo*, dove ci troviamo lungo il fiume Tevere, laddove finisce l’arginatura, o della novella *Notte*, dove la passeggiata dei protagonisti ci porta, dalla stazione di Castellamare Adriatico, fino alla spiaggia. Quali sono gli elementi degli spazi extraurbani presenti nelle nostre novelle? La descrizione si ‘distende’, nel senso che ad essa è dedicato un maggior spazio narrativo, e si sofferma sull’ambiente circostante di cui si coglie l’animazione unitamente al silenzio e alla tranquillità della notte. Da notare in particolare le espressioni ossimoriche<sup>7</sup>, che potremmo pensare sottolineino, con le loro contraddizioni interne, un duplice stato d’animo nel prendere contatto con la realtà esterna. Inoltre il riferimento alla profondità del silenzio e del mare, che viene anche definito *sterminato*, introducono una prospettiva dilatata sull’universo che suggerisce una dimensione di apertura piuttosto che di chiusura. L’universo, a cui si fa riferimento, è anche un universo ‘popolato’ non soltanto da persone, ma anche da altri esseri viventi: nella calura estiva si sente lo stridore delle cicale, si percepiscono gli zighi dei grilli<sup>8</sup> e il cinguettio degli uccelli; Nardino, nella sua passeggiata incontra una signora col suo

<sup>5</sup> Si fa riferimento alle novelle: *La toccatina*, *Il coppo*, *L’abito nuovo* e *La carriola*.

<sup>6</sup> Si fa riferimento alle novelle: *Come gemelle*, *Tonino e Tanotto* e *Le tre carissime*.

<sup>7</sup> Cfr. “tranquilla voragine”; “luminoso oceano di silenzio”, “smalto soavissimo che a mano a mano s’incupiva”.

<sup>8</sup> L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Newton Compton, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma, 2006, *Concorso per referendum al Consiglio di Stato*, p. 855.



barboncino e Tanotto trascorre le sue giornate in compagnia dei tacchini. Non sono però solo gli esseri viventi a mostrare la loro animazione, anche nelle cose si coglie una sorta di vitalità.

### 3 Gli spazi a confronto

Da quanto abbiamo raccolto in merito alla rappresentazione degli spazi urbani e non urbani ci sembra si possa individuare una sorta di antitesi tra le due sfere, un'antitesi che viene illustrata nella novella *Notte*, in cui Silvestro Noli e la signora Nina si allontanano dalla stazione di Castellamare Adriatico, diretti alla spiaggia.

I due si fermarono sotto una delle lampade elettriche e si guardarono e si compresero. [...] Si videro tutti e due, nella notte sperduti in quel lungo, ampio viale deserto e malinconico, che andava al mare, tra i villini e le case dormienti di quella città così lontana dai loro primi e veri affetti e pur così vicina ai luoghi ove la sorte crudele aveva fermato la loro dimora (L. Pirandello, 2006: 285).

L'atmosfera risulta diversa, si rasserena, quando giungono sulla spiaggia dove 'si sente' il rumore del mare e delle onde e 'si vede' lo *sfavillio* delle stelle. Dal confronto tra i due tipi di spazio emergono alcune differenze che cercheremo di schematizzare per rendere meglio la dualità degli ambienti.

**Tavola 1: Gli spazi a confronto**

Spazi urbani	Spazi extra-urbani
descrizione breve	descrizione relativamente ampia
non luoghi – assenza di dettagli	relativa ricchezza di dettagli
buio – assenza di luce o luce artificiale	luce naturale – presenza delle stelle, della luna, del sole
assenza di vitalità	vitalità degli esseri viventi e delle cose
chiusura	apertura
angoscia	tranquillità

La diversità dei paesaggi e il loro mostrare contemporaneamente vari aspetti si deve leggere, secondo Zangrilli, nell'ottica di una rappresentazione umoristica, laddove la diversità diventa un elemento essenziale, perché in quella "lo scrittore umorista cerca di cogliere la vera sostanza delle cose e la loro relazione con l'uomo, che rappresenta con intima passione anche se velata dalla smorfia, dalla beffa, dallo scherzo e così via (F. Zangrilli 1980: 165)". Vorremmo sottolineare che un aspetto importante di tale diversità è la presenza di realtà contrastanti e ci sembra che l'uso dell'antitesi, data la sua ricorrenza, assuma un ruolo focale nella dialettica delle novelle. Non rileviamo tanto un contrasto a livello sociale quanto spaziale tra le due sfere, quella urbana e quella extra-urbana, e tale contrasto ci sembra possa assurgere a simbolo di due opposte condizioni in cui l'individuo viene a trovarsi. Cercheremo di approfondire questo aspetto alla luce anche dell'analisi degli spostamenti che i personaggi compiono nell'ambito del tessuto narrativo.

#### 4 I motivi cronotopici

Nelle novelle selezionate troviamo alcuni motivi ricorrenti che vorremmo cercare di cogliere in una prospettiva di sintesi conclusiva del nostro lavoro di analisi. Il motivo dell'incontro, di cui Bakhtin ha sottolineato la natura cronotopica, è forse quello più evidente. Dobbiamo intendere l'incontro non solo come l'imbattersi in persone ma anche in situazioni **che in** qualche modo provocano una reazione da parte dei personaggi o si rivelano delle vere e proprie 'epifanie'.

La stessa condizione di insoddisfazione si può ritrovare in tutti gli altri personaggi, e lo stesso vale per la loro situazione anagrafica, l'unica eccezione è il povero Ciàula, il povero caruso che ha poco più di trent'anni ma per lui l'età non sembra avere molta importanza, in quanto poteva averne anche sette o settanta, scemo com'era.

Nel suo studio Bakhtin afferma che il motivo dell'incontro è collegato a quello della strada, anch'esso cronotopico. Possiamo ritrovare lo stesso motivo nelle nostre novelle ma con un significato più ampio che va dal percorso che quotidianamente Beniamino compie trascinando la sua gamba, al viale che porta Silvestro Noli e la vedova Bianchi lungo la spiaggia, al *sentieruolo*

che Nardino imbocca per scendere fino al fiume, alla scala che porta Ciàula in superficie. Nel nostro caso il *territory for novelistic events* (M.M. Bakhtin 1981: 245) si estende anche allo spazio chiuso in cui avvengono alcuni ‘incontri’ importanti. Don Camillo Righi incontra Carla nella casa di lei, quando, a distanza di tre mesi dalla morte della moglie, decide di far visita all'amante e all'altra sua bimba. Mauro Ragona si trova nella saletta d'ingresso, quando per la prima volta si incontrano i suoi due bimbi, Tanino e Tanotto e l'avvocato della novella *La carriola* è sul pianerottolo di fronte alla sua porta quando ‘incontra’ la forma di se stesso.

Legato a questi due importanti motivi ci sembra quello della soglia che lo stesso Bakhtin definisce essere il cronotopo della crisi e della rottura, nell'esistenza dell'individuo. Il critico russo afferma che tale cronotopo è sempre metaforico e simbolico, talvolta apertamente, ma più spesso in forma implicita, e che il tempo di tale cronotopo può essere ‘*instantaneous*’, ossia senza durata, come nel caso di Dostoevsky, o ‘biografico’ come in Tolstoy dove i momenti di ‘crisi’ sono fermamente legati al corso del tempo biografico (*id.*, p. 248–249).

Nelle nostre novelle i momenti di cambiamento per i personaggi sono solitamente improvvisi e avvengono di solito dopo un loro ‘spostamento’ che, data la specificità del genere novella, non assume un particolare spessore cronologico o topografico. Lo spostamento precede la ‘crisi’, intesa come momento in cui qualcosa cambia. Riteniamo che sia quindi possibile pensare che sia lo ‘spostamento’ ad assumere la funzione di ‘soglia’ tra la condizione iniziale e quella finale. Lo spostamento, infatti, implica non solo un cambiamento di posizione, un superamento del confine, nell'accezione di Lotman, che riteniamo abbia una funzione metaforica rilevante, ma anche un cambiamento di stato, e a questo vorremmo dedicare il paragrafo conclusivo.

## 5 Lo spostamento

Nell'analisi delle novelle, abbiamo selezionato quelle che presentavano protagonisti ‘in movimento’ ossia protagonisti che si spostavano all'interno di uno stesso ambiente o tra due ambienti diversi. Non abbiamo considerato tanto la durata o la ‘dimensione’ dello spostamento, intesa come distanza

percorsa, quanto la risultanza dello spostamento, ossia l'effetto prodotto da esso nell'ambito dello sviluppo narrativo. Vediamo ora i tipi di spostamento evidenziati, le ragioni ad essi sottese e l'eventuale cambiamento prodotto.

Tra gli spostamenti che avvengono all'interno dello stesso ambiente, abbiamo considerato 'circolari' solo quelli che effettivamente 'riportano' il protagonista nel luogo di partenza e che ci vengono presentati nelle due novelle *L'abito nuovo* e *La carriola*.

Diversi ci sembrano i casi in cui, pur rimanendo all'interno dello stesso ambiente, i personaggi compiono un percorso senza 'chiudere il cerchio' ed effettuano così degli spostamenti che potremmo definire 'lineari'.

Nella maggior parte dei casi gli spostamenti sono determinati dalla volontà del personaggio che decide di intraprendere un viaggio o trasferirsi in un altro luogo. Talvolta le decisioni sono prese anche senza un piano preciso, come nel caso di *Nardino* che si ritrova a camminare senza una meta e quasi per caso raggiunge un nuovo scenario, rispetto a quello di partenza. Molto più spesso però le decisioni seguono un progetto 'di vita' evidente nelle parole o nelle azioni dei personaggi.

In due casi abbiamo la situazione di un personaggio che 'non decide' e che 'subisce' lo spostamento all'interno di quella che potremmo considerare una routine di lavoro: si tratta del povero *Ciàula*, che dalle viscere della montagna porta in superficie il carico di zolfo, e dell'avvocato che torna in treno da Perugia, dove è stato per affari.

## 6 Il cambiamento

In tutte le novelle possiamo parlare di un avvenuto cambiamento per il protagonista che, rispetto all'esordio, si trova in una nuova condizione o nuovo stato. Il cambiamento, la 'svolta' a cui lo stesso *Barilli* fa riferimento, può essere 'tangibile' nel senso che si manifesta all'esterno, o può essere invece 'interiorizzato' ed essere percepito unicamente dal personaggio che coglie una nuova prospettiva vitale.

I cambiamenti 'esterni' sono solitamente collegati con il rifiorire della vita in tutte le sue forme. Le sorelle *Marùccoli*, dopo essersi trasferite alla *vigna*, recuperano la loro sessualità trovando finalmente marito e l'avvoca-

to Lagùmina recupera la gioia di vivere, in quanto, non dovendo più dare l'esame per referendario, può assumere la carica di Padre Priore nell'allegria brigata del convento.

Il rifiorire della vita è collegato anche al recupero della perduta o mancata condizione fisica. Una nuova prospettiva di vita si apre per Mauro Ragona, trasferitosi in campagna con il figlio convalescente, che non più costretto *dietro la vetrata d'un balcone*, può uscire a giocare con Tanotto. Cambia anche la vita di don Camillo Righi che si trasferisce nelle terre di Fabriano insieme con l'amante Carla e con le due bambine Tinina e Miluccia, incurante dell'indignazione di parenti e amici per aver *dato ad allevare la figliuola alla propria amante*. Miluccia, infatti, simile ad *uno scheletrino*, grazie all'amore di Carla, saprà velocemente superare la sua gracilità e si farà ogni giorno più bella.

Ancora un cambiamento 'esterno' lo vediamo nel povero Crispucci che, al ritorno da Napoli si presenta alla madre e alla figlia con un nuovo aspetto.

Ala fine lo videro apparire, a capo chino, con un cappello nuovo, verdastro, insaccato in un abito nuovo, peloso, color tabacco, comprato certo bell'è fatto a Napoli in qualche magazzino popolare. I calzoni lunghi gli strascicavano oltre i tacchi delle scarpe pur nuove; la giacca gli sgonfiava da collo (L. Pirandello p. 781).

Notiamo come la descrizione, sebbene diversa, rimandi in qualche modo al vecchio Crispucci: il suo vecchio abito è paragonato al pelame di un cane randagio, ma anche l'abito nuovo risulta *peloso* e dentro al nuovo abito il Crispucci è *insaccato*, come il vecchio abito era *una cosa soprammessa al suo corpo*. I segni della sua nuova vita sono evidenti, ma l'idea della novità non implica necessariamente un cambiamento positivo anche se noi riteniamo che per il Crispucci la vita si possa aprire a nuove prospettive e offrire migliori opportunità. Di ben diversa opinione risulta Lucio Lignani che commenta negativamente il finale della novella dove secondo una tipica tecnica pirandelliana il termine del racconto lascia ancora in sospeso la storia.

Cerchiamo ora di analizzare il tipo di cambiamento che abbiamo definito 'interiorizzato', il cambiamento che porta il personaggio a prendere un nuovo contatto con la vita. Talvolta è la conquista di una nuova sensazione di condivisione con il resto dell'universo come accade a Silvestro Noli e alla

vedova Bianchi, che sentono vaporare la loro infelicità, un'infelicità che non è più soltanto la loro, *ma di tutto il mondo*. Talvolta si tratta invece di una nuova sensazione di conforto e di sollievo come nel caso di Nardino Morasco che, dopo il mancato suicidio, ritrova l'incanto della notte *con tutte le stelle ben ferme e brillanti nel cielo* (L. Pirandello 2006: 371) e del povero Ciàula che mostra la sua forte commozione di fronte alla scoperta della luna un evento che, secondo Lugnani, "si eleva a evento mitico e antropologico, a estasi conoscitiva così straordinaria e prodigiosa da colmare la notte" (L. Lugnani 2007: 1191)

E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell'averla scoperta, là, mentr'ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce; ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore (L. Pirandello 2006: 705).

L'avvocato della novella *La carriola*, nel suo momentaneo atto di ribellione, che compie *con spaventosa gioia*, assapora *la voluttà di una divina, cosciente follia*, che per un attimo lo fa sentire libero dalla forma in cui è costretto e gli restituisce il vero senso della vita. Anche il Golish cambia il suo atteggiamento verso la vita, dapprima inveisce contro lo scherzo della morte a metà che ha colpito l'amico, e poi si prende lui stesso il gusto di scherzare con la vita. Riteniamo che si possa individuare una positività della nuova condizione nella capacità di ritornare a 'ridere' e nel recupero della vecchia amicizia con Beniamino con cui si restaura una sorta di uguaglianza che, secondo Lugnani, vede però *un livello di identità alterato, degradato e regredito* (L. Lugnani 2007: 998).

## 7 Conclusioni

L'autore [...] spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi tanti piccoli specchi che la riflettono intera. (Luigi Pirandello, *Avvertenza alle Novelle per un anno*) (*id.*, p. 5)

Possiamo parlare di una nuova condizione per i personaggi? Possiamo in qualche modo metterla in relazione con lo spazio in cui si vengono a trovare?

In seguito alla nostra analisi, ci sembra di poter rispondere affermativamente ad entrambe le domande. Se escludiamo i tre casi 'cittadini'<sup>9</sup> in cui il momento di cambiamento avviene in uno spazio urbano, casi peraltro discutibili in merito alla positività o meno dell'epilogo, in tutte le altre novelle il processo narrativo 'lascia' i protagonisti in un ambiente 'non urbano', quello di sempre per Ciàula, e quello a cui sono 'migrati' gli altri: si tratta delle terre di Fabriano per don Camillo Righi, della campagna per Mauro Ragona, della vigna per le sorelle Marùccoli, della riva del fiume per Nardino e di quella del mare per Silvestro Noli. Abbiamo visto come la contrapposizione 'urbano' 'non urbano' veda quest'ultimo termine connotato in modo positivo in quanto ad esso è legata l'idea dell'apertura, della condivisione, della tranquillità e del conforto, mentre l'ambiente urbano porta con sé l'idea della chiusura e dell'inquietudine. Questo confermerebbe, da parte dell'autore, un atteggiamento modernista critico nei confronti del progresso civile che aveva condannato al vuoto semiotico le civiltà rurali e sarebbe in linea con il pensiero di Moretti secondo cui il romanzo modernista, di fronte all'empiria del mondo, si pone tra spazio assoluto e spazio mitico, tempo assoluto e tempo mitico.

And it makes sense, the fairy-tale is an axiological form, and this is why its space has such simple, clear features: to construct an unquestionable polarity, and project it onto the world, is precisely its task. But in our disenchanting age, this is no longer possible: knowledge has transformed the world from a system of well-marked moral domains into a complicated geography, period. And yet, this very difficulty seemed to have induced the novel to its most ambitious wager: to be the bridge between the old and the new, forging a symbolic compromise *between the indifferent world of modern knowledge,*

<sup>9</sup> Facciamo riferimento alle novelle: *La toccatina*, *L'abito nuovo* e *La carriola*.

*and the enchanted topography of magic story-telling* (F. Moretti 1998).

Ci sembra quindi possibile affermare che la *scarsa gioja*, a cui Pirandello fece riferimento nella sua *Avvertenza*, si possa plausibilmente ricercare all'interno di uno spazio 'non urbano', in un ritorno alla campagna che lo stesso autore auspicava per sé.

Insegno, purtroppo, da anni Stilistica nell'Istituto Superiore di Magistero Femminile. Dico purtroppo, non solo perché l'insegnamento mi pesa enormemente, ma perché la mia viva aspirazione sarebbe quella di ritirarmi in campagna a lavorare (F. Zangrilli 1980: 163).

Il mondo rurale diventa quindi un possibile luogo di fuga dalla prigione che spesso si rivela essere la casa o l'ufficio, dove viene meno la vita, intesa come forza vitale. Nella campagna pirandelliana è possibile ritrovare tracce del cronotopo idillico secondo il riferimento di Bakhtin, si tratta, infatti, di un angolo di spazio concreto del mondo, limitato e autosufficiente, non legato ad altri luoghi, di un luogo la cui unità rende meno distinti i confini temporali e, potremmo dire, sociali tra le vite degli individui.

Non dobbiamo ovviamente credere che il pessimismo radicale di Pirandello di fronte al dramma dell'esistenza umana, sia scomparso, possiamo però considerare qualche spiraglio di luce. Se all'uomo che porta avanti a fatica la sua triste esistenza è dato di avere un momento di conforto e di sollievo, questo avviene lontano dall'ambiente cittadino, nell'ambiente non urbano, che pur non essendo indenne dalla sofferenza e dal dolore, può riservare anche qualche oasi di pace.

## 8 Bibliografia

- AA.VV. (éd.) (1980). *Le novelle di Pirandello*. Agrigento: Edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani.
- AA.VV. (éd.) (1984). *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano. Milano: Mursia.
- AA.VV. (éd.) (1997). *Pirandello e la sua opera*. Palermo: Palumbo.



- AA.VV. (éd.) (1999). *Luigi Pirandello. Contemporaries Perspectives*. University of Toronto Press.
- AA.VV. (éd.) (1999). *Tradizione e innovazione: Studi su De Sanctis, Croce e Pirandello*. Napoli: Liguori.
- AA.VV. (éd.) (2003). *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- Abrams, M. H. (1993). *A glossary of literary terms*. Forth Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- Agostini, Paola (1988). *Lo spazio della notte Pirandello: le novella, il simbolo*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The dialogic imagination, four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barilli, Renato (2005). *Pirandello. Una rivoluzione culturale*. Milano: Mondadori.
- Billi, Noemi (2003). «Strada», in: *Luoghi della letteratura italiana*, eds. AA.VV. Milano: Bruno Mondadori.
- Broker, Peter e Andrew Thacker (2005). *Geographies of Modernism*. London & New York: Routledge.
- Bulson, Eric (2007). *Novels, Maps, Modernity, the Spatial Imagination*. New York & London: Routledge.
- C. Cerreti (1998). «In margine a un libro di Franco Moretti. Lo spazio geografico e la letteratura», in: *Bollettino della Società Geografica Italiana*, fascicolo 1 vol. 3. Unibo.
- Calvino, Italo (1988). *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Calvino, Italo (1995). *Saggi*. Vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Cavalluzzi, Raffaele (2003). *Pirandello: la soglia del nulla*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Christaller, W. (1980). *Le località della Germania meridionale*. Milano: F. Angeli editore.
- D'Arcy, Thompson (1992 [1942]). *On Growth and Form*. Dover, Mineola, New York.
- D'Intino, Franco (1992). *L'antro della bestia* "Le Novelle per un anno di Luigi Pirandello". Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore.
- D'Intino, Franco. «La 'mostruosa' materia' dell'arte. Modernismo e scrittura privata (Pirandello vs Woolf)», *Semestrale di Studi (e Testi) italiani n. 7*, Dipartimento di italianistica e spettacolo, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Roma "La Sapienza".

- Dombroski, Robert S. (1990). recensione di W. Krysinski, «Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità», *MLN*, Vol.105, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press.
- Donati, Corrado (1998). *Luigi Pirandello nella storia della critica*. Pesaro: Metauro edizioni.
- Giannini, S. (2004). «Piero Chiara e la tradizione», *MLN* vol. 119 no. 1. The Johns Hopkins University Press.
- Günsberg, Mary (1994). *Patriarchal representations*. Oxford/Providence: Berg.
- Harding, Desmond (2007). *Writing the city, Urban Visions & Literary Modernism*. New York & London: Routledge.
- Janner, Arminio (1964). *Luigi Pirandello*. Firenze: La nuova Italia editrice.
- Krysinski, W. (1989). *Le paradigme inquiet: Pirandello et le champ de la modernité*. Collection L'Univers des discours, Le Préambule. Longueuil.
- Lakoff, George and Mark Turner (1989). *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. The University of Chicago Press.
- Lauretta, Enzo (1994). *Pirandello o la crisi*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo.
- Lauretta, Enzo (1997). *Pirandello e la sua opera*. Palermo: Palumbo.
- Lotman, J.M (1990). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lotman, J.M. e B.A. Uspenskij (1995). *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani Tascabili.
- Lotman, J.M. e U. Eco (2001). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. London: Tauris.
- Luperini, Romano (2000). *Pirandello*. Bari: Editori Laterza.
- Maceri, Domenico (1992). recensione di W. Krysinski, «Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità», *Italica* vol. 69 no. 4. American Association of Teachers of Italian.
- Manotta *et al.* (1998) = Manotta, Marco, Luigi Pirandello e B. Mondadori. Milano.
- Marker, Frederick J. and Christopher Innes (1998). *Modernism in European drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: essays from Modern drama*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mignosi, Pietro (1996). *Il segreto di Pirandello*. Catania: C.U.E.C.M.
- Moretti, Franco (1987). *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco (1998). *Atlas of the European Novel 1800–1900*. London–New York: Verso.

- 
- Moretti, Franco (2005). *La letteratura da lontano*. Torino: Einaudi.
- Munafò, Gaetano (1989). *Conoscere Pirandello*. Firenze: Le Monnier.
- Nicolosi, Francesco (2003). *Pirandello e l'oltre*. Lanciano: Casa Editrice Rocco Carabba srl.
- Pellizzi, F. (2005). «Introduzione: Forme del racconto», *Bollettino '900*, n. 1-2, I-II Semestre, Università degli studi di Bologna.
- Pirandello, Luigi (1946). *Il fu Mattia Pascal*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- Pirandello, Luigi (1990). *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Pirandello, Luigi (1992). *L'umorismo*. Milano: Oscar Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1993). *Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Pirandello, Luigi (2006). *Novelle per un anno*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Roma: Newton Compton Editori.
- Pirandello, Luigi (2007). *Tutte le novelle*, a cura di Lucio Lugnani. Milano : BUR.
- Segre, Cesare (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Shaw, Valerie (1983). *The short story, a critical introduction*. New York: Longman.
- Veronesi, Matteo (2007). *Pirandello*. Napoli: Liguori editore.
- Zangrilli, Franco (2007). *Pirandello presenza varia e perenne*. Pesaro: Metauro.

## Deux langues en contact

Aino Niklas-Salminen  
Université de Provence  
aino.niklas@up.univ-aix.fr

### 1 Introduction

L'équipe «Dynamique des systèmes linguistiques»<sup>1</sup> dont je fais partie a pour centre d'intérêt la façon dont les structures linguistiques s'organisent et se modifient en fonction des facteurs dynamiques variés, comme le contact des langues, les changements diachroniques systémiques, les usages et les différentes formes de variation, etc. Mon projet au sein de l'équipe se concentre essentiellement sur le bilinguisme. L'objectif de cet article est de présenter les grandes lignes de mon livre intitulé *L'enfant bilingue. Étude d'un cas de bilinguisme précoce simultané français-finnois*<sup>2</sup>.

L'enfant bilingue précoce simultané est en contact avec deux langues au moment où il apprend à parler. Plusieurs études ont démontré que l'apprentissage simultané de deux langues, quand il a commencé très tôt, ne produit pas de différence de statut entre l'une qui serait un peu plus maternelle, et l'autre, qui le serait un peu moins. On peut constater que dans un premier temps, l'enfant bilingue précoce mélange ses deux langues. À partir de l'âge de deux ans, il commence à les différencier et à exploiter ses ressources en fonction des interlocuteurs. Plus tard, il arrive à les séparer complètement, mais aussi à «parler bilingue» selon les conventions de la communauté bilingue à laquelle il appartient.

On peut également noter chez l'enfant bilingue une grande flexibilité cognitive qui permet la reconnaissance précoce du caractère arbitraire du signe linguistique qu'engendrent la comparaison des systèmes de signes et l'habitude de passer d'un système à un autre. La compétence communicative

---

<sup>1</sup> Laboratoire Parole et Langage, CNRS, UMR 6057, Université de Provence.

<sup>2</sup> Sous presse, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

(quelle langue parler avec qui ?) semble s'élaborer en même temps que la compétence linguistique (développement du système) et les activités métalinguistiques sont présentes dans ces deux compétences.

## 2 Le bilinguisme

Le *Trésor de la Langue Française* informatisé définit le bilinguisme comme «le fait de pratiquer couramment deux langues et l'état qui en résulte». Mais ce que signifie «le fait de pratiquer couramment deux langues» est loin d'être clair. S'agit-il de la possession d'une compétence de locuteur natif dans les deux langues? Ou s'agit-il plutôt de la maîtrise au moins de l'une des quatre capacités – parler, comprendre, lire, écrire – dans une langue autre que sa langue maternelle? Entre ces deux conceptions extrêmes on trouve une gamme intermédiaire de définitions. Claude Hagège (1996) considère une personne comme étant bilingue lorsque ses compétences linguistiques sont comparables dans les deux langues. Pour Christine Deprez (1994) un bilingue est une personne qui comprend et/ou parle quotidiennement et sans difficultés deux langues différentes.

Le psycholinguiste François Grosjean (1992) fait remarquer que rares sont les personnes qui possèdent une maîtrise parfaite, aussi bien orale qu'écrite, de deux langues. Certains parlent deux langues quotidiennement, mais avec un niveau de compétence différent sans savoir ni lire ni écrire dans les deux langues, d'autres n'ont qu'une compétence orale dans une langue et une compétence de l'écrit dans l'autre, etc. Selon Grosjean, il conviendrait d'aborder le bilinguisme non pas par la maîtrise que possède le bilingue des deux langues, mais par sa compétence communicative dans la vie quotidienne. Le bilingue, tout comme le monolingue, est un être communicant et en tant que tel doit développer une compétence communicative égale à celle du monolingue. Pour le bilingue, la communication prend des formes différentes, il se sert de l'une, de l'autre, ou des deux langues à la fois selon la situation, l'interlocuteur ou le sujet.

Très généralement on fait la différence entre le bilingue *équilibré* qui a une compétence équivalente dans les deux langues, et le bilingue *dominant*, pour qui la compétence dans une langue est supérieure à celle dans l'autre. Il

va de soi que cette dominance d'une langue sur l'autre est dépendante aussi bien des contextes d'acquisition que des contextes d'usage des deux langues. Il y a des enfants qui sont dominants d'abord dans une de leurs langues, ils deviennent équilibrés ou dominants dans l'autre langue. L'équilinguisme est souvent attribué au bilinguisme *précoce*. Dans ce cas, l'expérience bilingue a lieu au moment où l'enfant n'a pas encore atteint une maturité dans les diverses composantes de son développement.

Le bilinguisme précoce peut être *simultané* ou *consécutif*. Le bilingue précoce simultanément développe deux langues dès le début de l'acquisition du langage. Le bilinguisme est précoce et consécutif si la seconde langue est introduite dans l'environnement de l'enfant après l'âge de trois ans, c'est-à-dire après l'acquisition de sa langue maternelle. Le développement du bilinguisme simultanément se fait dans un contexte d'apprentissage informel. Le bilinguisme précoce consécutif peut se faire de façon informelle, comme c'est par exemple le cas d'un enfant dans une famille d'immigrants, mais peut aussi être la conséquence d'une intervention pédagogique. Si le contact avec une seconde langue débute après l'âge de six ans, les mécanismes d'apprentissage, différents de ceux impliqués dans l'acquisition du langage, aboutissent à un bilinguisme *tardif*. Certains bilingues comprennent deux langues mais n'en parlent couramment qu'une. Dans ce cas, on parle très généralement de bilinguisme *passif*.

Plusieurs facteurs déterminent le développement du bilinguisme de l'enfant. Sur le plan du développement cognitif, le type de bilinguisme est tributaire du *statut* relatif des deux langues dans la communauté. Si les deux langues sont suffisamment valorisées dans l'entourage de l'enfant, il peut en tirer un bénéfice maximum sur le plan du développement cognitif et profiter d'une stimulation enrichissante qui lui permet de développer une grande flexibilité cognitive. Si, au contraire, l'une des deux langues est dévalorisée, son développement cognitif peut être freiné. L'ensemble de cet avantage cognitif dont peut bénéficier l'enfant qui vit une expérience bilingue est appelé bilinguisme *additif*, alors que le cas opposé est nommé bilinguisme *subtractif*. Cette distinction porte donc sur des conséquences conceptuelles et linguistiques du contexte socioculturel du développement bilingue. Les bilingues peuvent également être distingués sur le plan de leur appartenance culturelle. Un bilingue peut être *biculturel*. Dans ce cas, il s'identifie posi-

vement avec l'un et l'autre groupe culturel auquel il appartient et est reconnu par les membres de chacun des groupes comme un des leurs.

Le bilinguisme, au lieu d'être une juxtaposition de deux compétences linguistiques, est un état particulier de compétence langagière. Il ne s'agit pas d'un état statique, mais d'un processus dynamique qui évolue en fonction de plusieurs paramètres. L'individu bilingue change au fil du temps, avec des compétences fluctuantes dans l'une et l'autre langue suivant l'âge, l'environnement géographique et social.

### 3 L'acquisition du langage chez l'enfant bilingue précoce simultané

Lorsque l'enfant apprend à parler, il apprend les actes fondamentaux de la communication, comme demander, nommer, influencer, convaincre. Il acquiert les savoirs linguistiques une fois pour toutes grâce aux interactions avec les personnes de son entourage. Ces savoirs linguistiques sont uniques si l'entourage utilise une seule langue et doubles ou multiples si l'entourage utilise deux ou plusieurs langues. Chaque langue possède une série de phonèmes et les combine de façon spécifique selon ses propres règles phonologiques (celles qui gouvernent les propriétés fonctionnelles des phonèmes dans une langue) et phonotactiques (celles qui gouvernent la position et la combinaison des sons à l'intérieur des mots et des phrases). Les langues se distinguent les unes des autres aussi par rapport à leurs caractéristiques lexicales, sémantiques et syntaxiques.

La tâche de l'enfant qui naît dans un milieu bilingue est par conséquent plus complexe que celle de l'enfant monolingue : il se trouve confronté à un nombre encore plus grand de signaux acoustiques différents, sans savoir automatiquement à quelle langue ils appartiennent, ou même qu'ils appartiennent à des langues différentes. De plus, il doit acquérir rapidement certaines facultés dont le monolingue n'a nul besoin *a priori*, comme reconnaître que le système de parole est arbitraire et qu'on peut utiliser plus d'un système pour communiquer. Différencier les langues, éviter les interférences, apprendre à catégoriser les entrées acoustiques en deux systèmes contrastés sont des tâches réservées au bilingue. Et pourtant le bilingue précoce peut

acquérir deux langues simultanément, sans prendre deux fois plus de temps que le monolingue.

Plusieurs travaux sur la discrimination des langues chez les nourrissons monolingues semblent montrer que le bébé est capable de distinguer sa langue maternelle d'une autre langue (A. Fernald et P. Kuhl 1987). Ces travaux suggèrent que c'est sur la base des informations prosodiques que le nouveau-né discrimine sa langue maternelle d'une autre langue, et plus spécifiquement sur des informations acoustiques relatives aux propriétés rythmiques des langues. Le nourrisson est également sensible aux contrastes phonétiques qui n'appartiennent pas à la langue de son entourage. Cependant, à la fin de la première année cette sensibilité diminue : l'enfant commence à négliger les contrastes qui ne font pas partie du système phonologique de sa langue.

Le développement du premier lexique de l'enfant est lent. Quatre ou cinq mois sont nécessaires pour qu'il sache produire une cinquantaine de mots. Les premières productions de mots reconnaissables sont fortement influencées par la nature de la langue environnante. Les différences dans la manière d'acquisition d'une langue en fonction de la structure de celle-ci ont peut-être un impact sur le premier lexique de l'enfant bilingue. Il ne possède vraisemblablement pas au même moment les mêmes catégories lexicales dans chacune de ses langues. Le rapide développement du lexique constaté autour de dix-huit mois chez la plupart des enfants unilingues s'observe aussi chez les enfants bilingues. Mais les deux langues ne se développent pas au même rythme. On peut remarquer, par exemple, que quand le lexique s'enrichit dans une langue, il peut stagner dans l'autre. Ce retard est parfois rattrapé un peu plus tard, mais très souvent un déséquilibre persiste entre les deux lexiques.

Dans le processus d'acquisition de deux langues, le contenu de l'*input* (tous les éléments linguistiques que l'enfant reçoit) et les stratégies d'apprentissage jouent un rôle primordial (A. De Houwer 1995: 225–229; E. Lanza 1997: 50–53, 249–269). L'évolution du bilinguisme de l'enfant ne dépend pas uniquement des pratiques linguistiques de la famille, mais aussi celles de l'entourage plus large. Il y a plusieurs façons de faire cohabiter les deux langues au sein de la famille. Certains couples mixtes adoptent le principe «une personne – une langue» introduit par J. Ronjat déjà en 1913. Chaque parent parle sa langue maternelle lorsqu'il s'adresse à l'enfant. La langue de l'envi-



ronnement est la langue de l'un des parents. Dans certaines familles, les parents parlent leur langue maternelle et les enfants la langue de la société qui les entoure. Dans d'autres familles, tout le monde s'exprime dans les deux langues, etc.

Le bilingue précoce a un comportement langagier différent de celui du bilingue tardif. Dans l'acquisition du langage en général, la «période critique» pour les capacités langagières est définie comme la période pendant laquelle le système est muni de la plus grande sensibilité à développer des échanges spécifiques avec l'environnement. Le déclin dans les compétences linguistiques semble se produire entre six et huit ans. On pense que, contrairement à l'acquisition de la langue maternelle qui repose sur des mécanismes innés et se fait automatiquement, sans efforts, l'acquisition de la seconde langue après la fin de la période critique, est un processus laborieux, reposant sur des mécanismes conscients.

En quoi le cerveau d'un bilingue diffère-t-il du cerveau d'un monolingue? Les deux langues d'un bilingue sont-elles traitées par les mêmes aires cérébrales, ou bien par des aires partiellement ou totalement distinctes? Les avancés technologiques de ces dernières années permettent de mieux comprendre le fonctionnement du cerveau. On peut, par exemple, rendre visibles les régions qui travaillent lorsqu'une personne raconte un événement ou écoute une voix enregistrée. À l'aide de l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) on peut observer les réponses du cerveau à la parole, même chez les bébés. On sait maintenant que le langage est traité en grande partie dans l'hémisphère gauche du cerveau, mais que certains comportements linguistiques comme la mémoire pour les chansons et poèmes sont liés à l'hémisphère droit.

L'imagerie du bilinguisme en est encore à ses débuts. La comparaison entre les différentes études est difficile, entre autres, à cause de la variabilité des tâches de test et de contrôle utilisées. Néanmoins, un résultat important peut d'ores et déjà être considéré comme établi (C. Pallier, A.-M. Argenti 2003). Plus une seconde langue a été acquise jeune et/ou est bien maîtrisée, plus les activations dues à L1 et L2 sont similaires. Cela est vrai en compréhension comme en production. Les aires qui sous-tendent les traitements dans L1 et L2 se recouvrent presque parfaitement chez les bilingues de haut niveau. Chez les bilingues «non parfaits» les zones activées par L2 semblent

être plus variables d'un individu à l'autre et ne semblent recouvrir que partiellement celles de L1.

## 4 L'enfant observée

Mon étude, portant essentiellement sur les mélanges de langues rencontrés dans les énoncés de ma fille, adopte une approche naturaliste et se veut empirique, inductive et linguistique. Comme il s'agit de l'étude d'un seul cas, les résultats donnent surtout des directions et ne peuvent évidemment pas être généralisés. Le fait d'observer son propre enfant présente un certain nombre d'avantages. On peut faire des enregistrements très régulièrement dans des situations de tous les jours. L'enfant connaît son observateur et n'a pas peur de l'enregistrement. En tant que membre de la famille, l'observateur est toujours concerné par le phénomène qu'il étudie. Il n'a pas besoin de se baser sur des notes faites par une tierce personne. Il arrive à saisir facilement même les petits changements, il connaît le passé des éléments et arrive ainsi à percevoir leur surface.

L'observation de son propre enfant présente aussi des inconvénients. Ce type d'analyse est caractérisé par une très grande subjectivité. Certains éléments qui paraissent évidents peuvent facilement être exclus de l'analyse. Les méthodes peuvent être fragilisées parce qu'il n'y a qu'un observateur qui est toujours présent lors des enregistrements et les prises de notes et peut devenir incapable d'examiner d'une façon objective la communication de l'enfant avec d'autres personnes. Le parent linguiste peut accorder plus d'intérêt au langage de l'enfant que les autres parents. Il peut employer des stratégies qui sont différentes de celles utilisées par les autres usagers de la langue. Malgré ces points, le fait d'étudier son propre enfant présente incontestablement plus d'avantages que d'inconvénients.

Ma fille, M. est une bilingue précoce simultanée. Elle a développé les deux langues, le français et le finnois, dès le début de l'acquisition du langage avec son développement général, dans un contexte d'apprentissage informel. Son bilinguisme peut être qualifié de relativement équilibré. Ses deux langues et ses deux cultures sont valorisées par son entourage. Elle s'identifie positivement avec les deux groupes auxquels elle appartient. Nous vivons en

France. Je suis bilingue tardive finnophone-francophone. Le père de M. est francophone et ne connaît que quelques mots en finnois. Nous avons essayé de suivre avec rigueur le principe «une personne – une langue». Ce principe a permis de susciter chez M. une association automatique entre une langue et une personne de son entourage.

L'enregistrement et la prise de notes d'un grand nombre d'énoncés produits par M., surtout entre l'âge d'un an et cinq ans et demi, ont servi de support à cette étude. Les enregistrements ont été effectués lors des conversations entre elle et moi, et parfois lors des conversations entre elle, son père et moi, ou encore dans des monologues. Les prises de notes ont souvent complété les enregistrements. J'ai obtenu un corpus très vaste, varié, authentique et précis que j'ai transcrit orthographiquement.

## 5 Les énoncés à un mot

Le terme «holophrase» est généralement employé pour désigner les énoncés qui ne contiennent qu'un mot. Le premier mot de M. apparaît vers douze mois. Son répertoire lexical s'accroît lentement pour atteindre une vingtaine de mots vers quinze mois. On assiste alors à une brusque extension du vocabulaire qui passe à environ cent quatre-vingts mots vers dix-neuf mois. Les énoncés à deux mots commencent à apparaître vers dix-huit mois. Parmi les premiers mots de M. il y a des mots français et des mots finnois avec leurs référents. Il y a aussi des synonymes bilingues (*papa / isä; bébé / vauva*).

Dans un premier temps, je me suis intéressée aux mots français et aux mots finnois employés par M. dans les énoncés à un mot. J'ai voulu savoir si les mots de l'une des deux langues sont plus employés que les mots de l'autre langue. Dans un second temps, j'ai observé les différentes parties du discours auxquelles les mots appartiennent, ainsi que les différents domaines d'expérience désignés par ces mots. L'objectif de ces observations a été de capter les similitudes et les différences dans les deux lexiques de l'enfant.

M. utilise plus de mots en finnois qu'en français dans ses énoncés à un mot. Elle emploie surtout des mots bisyllabiques dans les deux langues. On trouve à peu près les mêmes proportions de substantifs, de verbes et d'adjectifs dans les deux langues. Les substantifs sont nettement plus fréquents que

les mots appartenant aux autres parties du discours. J'ai pu observer aussi quelques différences entre le vocabulaire français et le vocabulaire finnois de M. En ce qui concerne les substantifs, les différences se trouvent au niveau des domaines d'expérience. On a l'impression qu'il y a des mots liés au père français et des mots liés à la mère finlandaise. Les substantifs français se trouvent toujours au singulier, les substantifs finnois changent parfois de forme suivant les cas de déclinaison. En effet, en dehors des substantifs qui se trouvent au nominatif, il y a aussi quelques substantifs qui se trouvent au partitif singulier ou pluriel (*maito-o* 'du lait', *kukki-a* 'des fleurs'), à l'inessif (*lauku-ssa* 'dans le sac') ou à l'illatif (*Suom-een* ' (allant) en Finlande'). Il faut souligner que les premières occurrences des cas n'expriment pas encore les vraies valeurs des cas. M. a acquis, par imitation, telle ou telle forme du mot fréquemment entendu dans la communication quotidienne. D'après Toivanen (1993: 274) on peut parler de cas de déclinaison seulement à partir du moment où l'enfant commence à former des cas différents à partir du même radical, c'est-à-dire à partir du moment où les règles commencent à être productives.

On a l'impression qu'il y a des différences liées aux structures des langues et des différences liées à la situation. Les différences dans la manière d'acquisition d'une langue en fonction de la structure de celle-ci ont peut-être un impact sur le premier lexique de l'enfant bilingue. Il ne possède vraisemblablement pas au même moment les mêmes catégories lexicales dans chacune de ses langues. L'enfant bilingue entend deux noms différents pour les mêmes référents, mais n'entend peut-être pas les deux noms aussi systématiquement qu'un enfant monolingue. Il peut acquérir le mot qu'il entend en premier et commencer à l'employer dans les contextes des deux langues. Le mot peut paraître amusant ou il peut être plus facile à prononcer que son équivalent dans l'autre langue (W. Leopold 1949a: 267; M. Vihman 1985: 308-309).

Parmi les premiers mots de M. il y a aussi des synonymes bilingues: par exemple, le mot français *papa* et le mot finnois *isä* constituent une équivalence. Il y a des synonymes bilingues surtout parmi les substantifs. Un groupe est formé par des substantifs désignant des personnes familières (*äiti* / *maman*; *mummu* / *mémé*). Leur fréquence est très forte dans l'usage quotidien. Un autre groupe est formé par des substantifs désignant des animaux

(*kissa / chat*). Certains synonymes bilingues se réfèrent à la nourriture (*omena / pomme*) ou la nature (*kukka / fleur*). On peut constater que les mots qui font partie des mêmes couples de synonymes sont parfois proches au niveau sonore (*savon / saippua, kakku / gâteau, potta / pot...*).

## 6 Les énoncés à deux mots

D'après les observations de Reich (1986: 44) les enfants commencent à employer des énoncés à deux mots seulement après avoir acquis les cinquante premiers mots. L'association de deux mots semble être universelle, elle apparaît au même stade de développement chez des enfants locuteurs de langues différentes. Les énoncés constituent les premières manifestations de la syntaxe dans le développement du langage. Ils apparaissent entre dix-huit et vingt-quatre mois, avec d'importantes variations individuelles. Les énoncés à deux mots, comme les constructions qui les suivent, ne retiennent que les mots chargés sémantiquement. Ils ne font pas de place aux marques grammaticales; on n'y observe pas de désinences temporelles pour le verbe ou de marques du genre et du nombre pour le nom et l'adjectif. Les mots fonctionnels (articles, prépositions, pronoms, par exemple) y sont rares.

Parmi les énoncés à deux mots produits par M., on trouve des énoncés où les deux mots sont en français et des énoncés où les deux mots sont en finnois. On trouve aussi des énoncés hybrides qui combinent un mot français et un mot finnois. J'ai observé la composition grammaticale et sémantique des énoncés en français et en finnois pour mettre en relief les similitudes et les différences entre ces énoncés. J'ai examiné aussi la composition des énoncés hybrides afin de découvrir la nature des premiers mélanges.

Il est intéressant de constater qu'il y a autant d'énoncés combinant un substantif et un verbe dans les deux langues (20%) de M.. Le substantif peut être le sujet, l'objet ou le complément dans les deux langues. Les énoncés expriment des notions analogues : le désir, la possession, la localisation, la qualité. On peut remarquer aussi quelques différences assez frappantes entre les énoncés en français et ceux en finnois produits par M.. En français, les énoncés qui combinent un pronom et un verbe (*il travaille, tu viens*) sont relativement courants. En revanche, ces combinaisons ne se trouvent pas en-

core dans les énoncés en finnois. En français on trouve aussi des énoncés qui combinent une préposition et un substantif (*pour maman*). Ces combinaisons sont presque inexistantes en finnois. Les énoncés qui contiennent un adverbe de négation n'existent qu'en français (*pas bon, pas là*). En revanche, les énoncés qui combinent un substantif et un adjectif sont très fréquents en finnois, mais relativement rares en français. Les combinaisons de deux substantifs apparaissent souvent en finnois, mais rarement en français (*isän kiija* 'le livre de papa'). Une autre différence entre ces deux langues est frappante. M. forme des mots composés en finnois, mais pas en français

## 7 Les énoncés plus longs

Dans les énoncés plus longs produits par M., on peut rencontrer des mélanges à l'intérieur des mots et des mélanges à l'intérieur des groupes de mots liés. Parfois l'enfant insère un mot français dans un énoncé en finnois et *vice versa*. Parfois dans un énoncé, un syntagme est en finnois, un autre en français. Dans un tour de parole, on peut trouver un énoncé en finnois et un autre en français. On assiste aussi aux confusions au niveau de la syntaxe. Certains mélanges touchent les mots polysémiques et les mots proches par les sonorités.

- a) Mélanges à l'intérieur des mots: dérivés, mots-valises, composés hybrides

Les énoncés de M. contiennent quelques dérivés hybrides dans lesquels le morphème lexical d'une langue se combine avec le morphème grammatical de l'autre langue. Dans *kilttiment* (3,1)<sup>3</sup> (au lieu de *kilttisti* ou *gentiment*), la base adjectivale en finnois est suivie d'un suffixe adverbial en français. Le dérivé *gentisti* (3,1) contient une base adjectivale en français et un suffixe adverbial en finnois (*-sti* 'ment'). M. forme aussi des espèces de mots-valises avec le début d'un mot en français et la fin de son équivalent en finnois : [*byksi*] (2,5) (*biscuit* + *keksi*), *touchea* (2,6) (*toucher* + *koskea*). Le terme *bobo de jalka* (2,7) peut être interprété comme étant un mot composé hybride dans lequel le premier substantif est en français et le deuxième en finnois (le *bobo de pied*, autrement dit le *mal de pied*, formé de la même façon que *mal*

<sup>3</sup> Le chiffre entre parenthèses indique l'âge de l'enfant : 3,1 signifie 3 ans 1 mois.

*de tête, pomme de terre, etc.*).

Ces créations lexicales présupposent une organisation catégorielle des paradigmes verbaux, nominaux et adjectivaux et une maîtrise des combinaisons morphologiques, puisque les terminaisons verbales s'appliquent bien à des verbes et les terminaisons adverbiales à des adverbes. L'influence mutuelle des deux langues à l'intérieur des mots semble constituer un phénomène très marginal dans les énoncés de M.. En revanche, les mélanges de langues à l'intérieur des groupes de mots liés (groupes nominaux, groupes verbaux et même prépositionnels) sont extrêmement courants.

b) Mélanges à l'intérieur des groupes de mots liés

Les groupes nominaux dans les énoncés de M. contiennent souvent des mélanges. Les substantifs en finnois n'ont ni genre ni article. Dans les énoncés de M., les substantifs en finnois sont fréquemment déterminés par des déterminants français (article défini, article indéfini, déterminant possessif) : *ta yöpaita* 'ta chemise de nuit' (2,9), *le villatakki* 'le gilet en laine' (2,9). On a l'impression que le genre est choisi tout à fait arbitrairement. Assez souvent, le substantif est dans une langue et l'adjectif épithète dans l'autre: *les dents siniset* 'bleues' (2,10), *un bonnet punainen* 'rouge' (2,10).

Les groupes verbaux contiennent aussi des mélanges. M. emploie très fréquemment les semi-auxiliaires modaux *pouvoir* et *vouloir* et le verbe impersonnel *falloir* avec des infinitifs en finnois: *ne veut pestä* 'laver' (2,8), *elle peut lainata* 'emprunter' (2,9), *il faut pas katsoo* 'regarder', *il faut leikkiä* 'jouer' (2,9). En revanche, elle n'utilise jamais de segments avec un semi-auxiliaire en finnois et un infinitif en français.

c) Insertion d'un mot français dans un énoncé en finnois ou *vice versa*

Si le mot est emprunté au finnois, il fait le plus souvent partie des substantifs, des verbes, parfois des adverbes et des conjonctions.

1. Et [paks] Matilda veut leikkiä encore. (2,8) (*leikkiä* 'jouer')
2. Ca c'est des kanamunia. (2,8) (*kanamunia* 'des œufs')

Par contre, si le terme est emprunté au français, il appartient plutôt aux adverbes ou locutions adverbiales, aux conjonctions ou locutions conjonctives, parfois aux substantifs ou aux adjectifs. Les adverbes ou les locutions adver-

biales, ainsi que les conjonctions ou les locutions conjonctives sont faciles à manier grâce à leur nature invariable.

3. Se lentää ylös d'abord. (2,8) ('Il s'envole d'abord.')
4. Se söi niin paljon bonbonia. (2,10) ('Il a mangé tellement de bonbons.')
5. Se on petit se villisika. (2,10) ('Il est petit le sanglier.')

d) Dans un énoncé, un syntagme est en finnois, un autre en français

Très souvent, l'énoncé se trouve majoritairement dans une langue, c'est le syntagme prépositionnel qui est dans l'autre langue et qui est, la plupart du temps, un complément de phrase ou un complément indirect du verbe.

6. Joo. Mikä se täti avec lui ? (2,8) ('Oui. Quelle est la dame avec lui?')
7. Sit Matilda menee dans l'eau. (2,8) ('Après Mathilde va dans l'eau.')

e) Emploi parallèle des mots et des groupes de mots en français et en finnois

L'utilisation parallèle de deux mots, de deux syntagmes, de deux énoncés bilingues caractérise aussi les énoncés de M.

8. Ça va maman ? Mitä kuuluu ? (2)
9. Où elle est la ovi ? Missä ovi ? (2,3)
10. Pas gentil crocodile. Tuhma krokotiili. (2,3)
11. Ei pupu märkä. Il est pas mouillé. (2,4)

f) Dans un tour de parole, un énoncé en finnois, un autre en français

Dans un certain nombre de tours de parole, il y a un énoncé en finnois, un autre en français, mais il n'y a aucun mélange à l'intérieur des énoncés. Ces énoncés sont toujours sémantiquement liés entre eux.

12. Matilda aina kiltti. ('M. toujours gentille.')
- Elle veut toujours faire des choses. (2,8)
13. Attends ! Je cherche le. Matilda löytää. ('Mathilde trouve.')
- (2,9)
14. Tu t'arrêtes si t'as... Et sää saa mennä tästä yli ja mut syödä. ('Tu ne peux pas me dépasser et me manger.')
- (5,2)

g) Confusions au niveau de la syntaxe

Certains énoncés ne contiennent pas du tout d'emprunts lexicaux. En revanche, leur construction syntaxique peut être influencée par l'autre langue.



M. a tendance à employer le partitif avec le complément d'objet direct dans certains énoncés en français:

15. Je veux voir de film. (2,9)

Le complément d'objet direct du finnois peut être considéré soit comme total soit comme partiel. L'accusatif est utilisé avec le complément d'objet total et le partitif avec le complément d'objet partiel. Un complément d'objet est total lorsqu'il est entier et défini et lorsque l'action du verbe aboutit à un résultat. Il est partiel s'il est indéfini ou si l'action du verbe n'implique pas un résultat ou n'est pas achevée (comme dans l'exemple précédent). M. a tendance à employer le génitif avec quelques prépositions en français:

16. Je mets ces deux œufs derrière de maman. (2,9)

Le finnois possède beaucoup plus de postpositions que de prépositions. Elles régissent des cas divers, le plus souvent le génitif ou le partitif. Le génitif est employé en finnois avec un certain nombre de postpositions (*alla* 'sous', *aikana* 'durant', *keskellä* 'au milieu', *takana* 'derrière', etc.). Ce phénomène laisse des traces dans les énoncés de M.. On rencontre aussi des confusions au niveau de l'ordre des mots dans les énoncés de M..

17. Ei se o ei kuollu. ('Non, il n'est pas mort.') (2,8) au lieu de : Ei, se ei o kuollu.

18. Il pleut de la neige. (2,10) au lieu de Il neige. (Sataa 'Il pleut' lunta 'de la neige')

Parfois M. traduit directement en finnois une expression ou une tournure syntaxique qui existe en français :

19. Mää sain sinut. ('Je t'ai eu.') (5,3) au lieu de 'Minä puijasin sinua.'

20. Se on liian hieno. ('C'est trop bien.') (5,3) au lieu de 'Se on todella hieno.'

21. Se on paljon enemmän ihmeellinen. ('C'est beaucoup plus étrange.') (5,7) au lieu de 'Se on paljon ihmeellisempi.'

M. utilise souvent l'intonation française dans ses énoncés finnois. Par exemple, elle forme des questions appuyées uniquement sur le dynamisme prosodique montant. On sait qu'en finnois, contrairement au français, il n'y a pas de questions qui soient basées sur l'intonation et dans lesquelles les

marques syntaxiques, lexicales et morphologiques soient absentes.

h) Mélanges qui touchent les mots polysémiques

Un mot dans une langue peut correspondre à deux ou plusieurs mots dans l'autre langue. C'est le cas, par exemple, du verbe *jouer* qui est polysémique en français ('s'amuser', 'pratiquer un jeu déterminé', etc.). En finnois, il y a un mot qui correspond à 's'amuser' (*leikkiä*) et un autre qui correspond à 'pratiquer un jeu déterminé' (*pelata*). En finnois on utilise le mot *posti* à la fois pour 'la poste' et pour 'le courrier'. Le verbe finnois *maksaa* correspond aussi bien au sens de 'payer' qu'à celui de 'coûter'. En français le verbe *prendre* peut être traduit en finnois par *ottaa* ou *hakea* suivant les contextes. Ces confusions entraînent des énoncés atypiques du genre :

- 22. Je vais voir s'il y a du poste. (5,6) au lieu de 'Je vais voir s'il y a du courrier.'
- 23. Combien ça paye? (5,6) au lieu de 'Combien ça coûte?'
- 24. Tuletko mut ottaan? ('Tu viens me prendre?') (5,8) au lieu de 'Tuletko mut hakeen?'

i) Confusions qui affectent les mots proches par les sonorités

- 25. Je ne veux pas le faire. C'est très facile, c'est dur. (5)

M. utilise en français l'adjectif *facile* dans le sens de 'difficile'. Le mot *facile* est très proche du mot finnois *vaikea* ('difficile').

## 8 L'évolution des mélanges

À partir de l'âge de deux ans et quatre mois, M. n'emploie plus de mots finnois dans ses énoncés en français lorsqu'elle parle avec les francophones. Elle n'emploie pas, non plus, à partir de l'âge de deux ans et dix mois, de mots français dans ses énoncés en finnois quand elle parle avec les finnophones qui ne savent pas parler français. En revanche, elle a tendance à mélanger, encore maintenant à l'âge de douze ans, quand elle parle avec moi, sa seule interlocutrice bilingue finnophone-francophone en France. On constate donc que même si les deux codes ont été différenciés, les mélanges de langues persistent.

M. mélange les deux langues beaucoup moins à l'âge de cinq ans que plus tôt. On trouve des énoncés contenant des éléments des deux langues dans presque tous ses tours de parole produits à l'âge de deux ans et demi – trois ans. En revanche, il y a un très grand nombre de tours de parole sans mélanges chez elle plus grande. On peut constater aussi que M. ne mélange pas les deux langues de la même façon à cinq ans et demi qu'à deux ans et demi – trois ans. En effet, il y a des mélanges qui sont très fréquents chez elle vers trois ans mais qui disparaissent avec l'âge. C'est le cas, par exemple, des mélanges à l'intérieur des mots et de ceux à l'intérieur des groupes de mots liés. Les mots hybrides ainsi que les constructions hybrides qui combinent un déterminant en français et un substantif en finnois, ou un substantif dans une langue et un adjectif épithète dans l'autre, ou encore un semi-auxiliaire en français et le verbe à l'infinitif en finnois, n'existent plus du tout dans ses énoncés après l'âge de trois ans.

En revanche, on y trouve encore des énoncés en finnois qui contiennent un mot en français ou des énoncés en français qui contiennent un mot en finnois. M., petite, emprunte des mots qui font partie de presque toutes les parties du discours, en grandissant elle emprunte surtout des substantifs. Les expressions françaises traduites en finnois et les confusions qui affectent les mots polysémiques apparaissent encore fréquemment dans ses énoncés à l'âge de cinq ans et demi. Dans les énoncés de M., vers cinq ans - cinq ans et demi, on trouve aussi des énoncés qui possèdent un syntagme en finnois, un autre en français. Dans un tour de parole, un énoncé peut être en finnois, un autre en français.

Ces observations m'incitent à penser que M. en grandissant a tendance à changer de langue à la frontière de deux groupes de mots syntaxiquement liés. En effet, le passage d'une langue à l'autre apparaît dans le discours là où la juxtaposition des deux langues ne viole pas les règles syntaxiques des langues. Dans la mesure où le respect de cette contrainte est un indicateur de la compétence bilingue, M., parce qu'elle mélange en suivant cette règle, s'avère être une bilingue qualifiée qui mêle adroitement, sans confusion, ses deux langues.

L'enfant bilingue précoce, déjà assez jeune, est capable de s'adapter à la langue unique de son interlocuteur monolingue, pratiquement sans jamais se tromper. Le même enfant, en s'adressant à une personne bilingue dispo-

sant comme lui des deux codes, peut utiliser des éléments des deux langues, puisque dans les deux cas il sera compris par son interlocuteur. Le choix qu'il fera alors d'employer l'une ou l'autre langue, ou les deux en même temps, ne sera pas commandé par la compétence de son interlocuteur, il sera dicté par d'autres considérations assez complexes.

Dans l'étude du bilinguisme, on doit se concentrer aussi sur les usages que le bilingue fait en contexte des différents éléments de son répertoire ; la compétence bilingue doit inclure aussi bien la connaissance de deux langues que la capacité de passer de l'une à l'autre. On dépasse le cadre d'une compétence strictement linguistique pour englober les compétences communicationnelles et conversationnelles. Pour mieux analyser le « parler bilingue », il faut s'intéresser à la linguistique de l'énonciation qui tient compte de l'ancrage de l'énoncé dans la situation de parole. Il ne suffit pas de savoir ce que l'enfant dit, mais à qui il le dit, à propos de quoi, en présence de quels objets, en l'accompagnant de quels gestes, etc. L'analyse formelle doit donc se compléter d'une analyse fonctionnelle.

## 9 Conclusion

Mon livre n'est pas une encyclopédie du bilinguisme, mais un parcours d'observation et de réflexion à travers un terrain particulier – les pratiques bilingues d'une enfant – qui ancre la démarche dans un contexte authentique. Cette étude n'a pas la prétention de se considérer comme unique dans son genre. On sait que plusieurs linguistes se sont intéressés à toutes sortes de phénomènes liés au bilinguisme. Ce travail a l'ambition d'apporter quelque chose d'original aux études consacrées au bilinguisme dans la mesure où il observe les pratiques langagières d'une enfant francophone – finnophone. Il est toujours intéressant d'étudier la relation entre deux langues dont les racines et les contextes culturels ne se correspondent pas. Le fait d'observer le langage d'une seule enfant autorise d'avancer modestement quelques hypothèses, mais interdit strictement toute généralisation des résultats.

## Bibliographie

- De Houwer, Annick (1995). «Bilingual language acquisition», in: *The Handbook of Child Language*, eds. Paul Fletcher, Brian Mac Whinney. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 219–250.
- Deprez, Christine (1994). *Les enfants bilingues: langues et familles*. Paris: Didier.
- Fernald, A., Kuhl, P. (1987). «Acoustic determinants of infant preference for motherese speech», *Infant Behavior and Development*, 10, 279–293.
- Grosjean, François (1992). «Le bilinguisme et le biculturalisme. Essai de définition», in *Actes du IIe Colloque d'orthophonie: Bilinguisme et biculturalisme. Théories et pratiques professionnelles, Neuchâtel, 17–18 septembre 1992*.
- Hagège, Claude (1996). *L'enfant aux deux langues*. Editions Odile Jacob: Paris.
- Lanza, Elizabeth (1997). *Language Mixing in Infant Bilingualism. A Sociolinguistic perspective*. Clarendon Press: Oxford.
- Leopold, Werner (1949). «Speech Development of a Bilingual Child: A Linguist's Record». *Grammar and General Problems*, vol. 3. Northwestern University Press: Evanston.
- Niklas-Salminen, Aïno (sous presse). *L'enfant bilingue. Étude d'un cas de bilinguisme précoce simultané français – finnois*. Publications de l'Université de Provence: Aix-en-Provence.
- Pallier, Christophe, Argenti, Anne-Marie (2003). «Imagerie cérébrale du bilinguisme», in: *Cerveau et Langage. Traité de Sciences Cognitives*, eds. Olivier Etard et Nathalie Tzourio-Mazoyer. Paris: Hermès Sciences, 183–198.
- Reich, Peter A. (1986). *Language development*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs: New Jersey.
- Ronjat, Jules (1913). *Le développement du langage observé chez un enfant bilingue*. Champion: Paris.
- Toivanen, Jorma (1993). «Lasten erilaisuus Suomen kielen morfologian omaksunnassa», in: *Lapsen normaali ja poikkeava kielen kehitys*, eds. Antti Iivonen, Anneli Lieko et Pirjo Korpilahti. Helsinki: SKST 583, 268–305.
- Vihman Marilyn M. (1985). «Language differentiation by the bilingual infant», *Journal of Child Language* 12, 297–324.

## La polyphonie dans tous ses états

Henning Nølke  
Université d'Aarhus  
Henning@Nolke.dk

*Le savoir ne parle pas d'une seule voix. Il existe une polyphonie du savoir où la variété des démarches exprime les multiples façons de rendre compte de la réalité.*

Jean Donnay & Marc Bru

Il est bien connu que les textes véhiculent, dans la plupart des cas, beaucoup de points de vue différents et provenant de différents côtés. La situation normale est que plusieurs voix se font entendre dans le même texte: les textes sont polyphoniques. C'est peut-être particulièrement évident lorsqu'il s'agit de textes littéraires, et le terme même se présente en effet pour la première fois dans les travaux de Bakhtine dans son livre célèbre sur Dostoïevski datant de 1929. Dans ce livre, Bakhtine étudie les relations réciproques entre l'auteur et le héros dans l'œuvre de Dostoïevski, et il résume sa description par la notion de polyphonie.

Avec l'intérêt croissant en linguistique pour des aspects pragmatiques et textuels qui s'est manifesté durant la dernière trentaine d'années, le travail de Bakhtine a été redécouvert dans certains cercles de linguistes, notamment par Oswald Ducrot et ses collègues qui ont développé une théorie linguistique de la polyphonie. La notion de polyphonie développée par ces auteurs diffère cependant fondamentalement sur plusieurs points de celle de Bakhtine, ce qui découle directement du fait que la polyphonie bakhtinienne concerne plutôt des textes entiers, alors que celle de Ducrot ne concerne que

les énoncés particuliers. C'est pourquoi on parle aujourd'hui de deux types de polyphonie: la polyphonie littéraire (ou textuelle), qui est un fait de parole, et la polyphonie linguistique, qui est un fait de langue.

Depuis une dizaine d'années, on a pu assister à des tentatives de faire travailler ensemble les deux approches. L'idée de ce projet est née au Congrès des Romanistes Scandinaves en Finlande en 1996 et depuis ce tendre début, l'idée s'est répandue à toute la communauté linguistique romane et commence à s'implanter dans d'autres communautés linguistiques également. C'est notamment la théorisation linguistique qui a pris un élan avec l'élaboration de la théorie SCAndinave de la POlyphonie LINGuistiquE, la ScaPoLine. Née d'une collaboration entre linguistes et littéraires, dès le début elle a eu l'ambition de créer une théorie formalisée qui soit en mesure de prévoir et de préciser les contraintes proprement linguistiques régissant l'interprétation polyphonique. L'espoir est que cette insistance sur l'ancrage formel permette de faire de la ScaPoLine un appareil heuristique rendant possibles des analyses opératoires, non seulement d'énoncés individuels, mais aussi de fragments de textes composés de plusieurs énoncés.

Dans cet article, je vais d'abord présenter un aperçu historique de l'évolution des approches polyphoniques pour donner ensuite une brève introduction à l'état actuel de la ScaPoLine, qui est en élaboration constante. Je tenterai enfin de montrer par l'analyse d'un fragment de texte littéraire comment cette théorie est susceptible d'explicitier l'apport de la forme linguistique à l'interprétation du texte et, par là, de contribuer à une meilleure compréhension de l'œuvre littéraire. Cette analyse me permet de discuter de deux questions fondamentales que pose ce travail interdisciplinaire:

- l'analyse polyphonique linguistique pourra-t-elle appuyer l'analyse littéraire?
- l'analyse littéraire (polyphonique) pourra-t-elle enrichir l'analyse linguistique?

## 1 Aperçu historique

La notion même de polyphonie provient évidemment de la musicologie. Il est donc opportun de commencer par dire deux mots sur la polyphonie mu-

sicale afin de mieux faire comprendre comment les sciences du langage ont adopté le terme en tant que métaphore.

## 1.1 La polyphonie musicale

En musique, on entend par polyphonie la combinaison de plusieurs voix indépendantes et pourtant liées les unes aux autres par les lois de l'harmonie. La musique polyphonique apparaît au Moyen-Age, probablement au IX<sup>e</sup> siècle, bien que son histoire soit assez obscure. Elle se développe à la fois comme musique religieuse et dans les chansons populaires. De nos jours, on trouve de multiples groupes polyphoniques et il existe de la musique électronique polyphonique.

On distinguera la musique polyphonique de la musique homophonique. En homophonie comme en polyphonie, plusieurs voix se joignent dans la même musique collective. Cependant, en homophonie, ces voix ne sont pas indépendantes mais soumises à une voix dirigeante. Si c'est le terme de polyphonie qui a acquis droit de cité dans les sciences des textes, nous verrons que cette métaphore convient nettement mieux pour son emploi en études littéraires qu'en linguistique. En effet, la «polyphonie linguistique» est plutôt homophonique au sens défini en musicologie.

## 1.2 La polyphonie littéraire

L'application de la métaphore musicale dans les études littéraires remonte aux travaux de Bakhtine. Cet auteur fut le premier à appliquer ce terme dans son livre célèbre sur Dostoïevski (cf. *supra*). De nombreux spécialistes littéraires se sont inspirés de ces travaux précurseurs et il existe aujourd'hui des cercles Bakhtine dans le monde entier. Située au niveau des textes entiers, la polyphonie littéraire s'applique à la description de structures ou de relations particulières d'une œuvre littéraire. Bakhtine en dit lui-même:

«Le roman polyphonique est tout entier dialogue. Entre tous les éléments de la structure romanesque existent des rapports de dialogue, c'est-à-dire qu'ils sont opposés contrapontiquement.» (Bakhtine 1970: 52)

Bakhtine distinguait la polyphonie du *dialogisme*, termes qui, tous deux, ont



été repris par les littéraires. On peut résumer l'emploi des deux concepts ainsi:

La **polyphonie** (littéraire): l'interaction entre deux ou plusieurs voix qui se refuse à désigner une voix hiérarchiquement dominante.

La polyphonie désigne un **certain type de roman**.

Le **dialogisme**: le théâtre des affrontements dans lesquels une voix – en principe celle du locuteur – est toujours (présentée comme) supérieure aux autres.

Le dialogisme est un principe qui gouverne **toute pratique langagière**.

On notera que la polyphonie garde les caractéristiques de la polyphonie musicale: il n'y a aucune hiérarchie entre les voix et aucune voix n'est dominante. Le dialogisme, par contre, ressemble à l'homophonie dans la mesure où, ici, il est question d'une voix dirigeante.

### 1.3 La polyphonie linguistique

La polyphonie linguistique se distingue de la polyphonie littéraire sur deux points fondamentaux: i) il s'agit d'un aspect du sens de l'énoncé susceptible d'être codé dans la forme linguistique (de laisser des traces au niveau de la *langue*); ii) il existe toujours une voix dominante (une hiérarchie de voix). L'idée de la présence de plusieurs «voix» dans certains énoncés se trouve déjà, sous forme embryonnaire, chez des auteurs comme Banfield (1979), Desclés (1976) et Plénat (1979), mais c'est le grand mérite d'Oswald Ducrot d'avoir introduit la notion de polyphonie dans les études linguistiques (1982; 1984: ch. VIII)<sup>1</sup>. Soulignons que Ducrot ne s'est pas inspiré (directement) de la polyphonie Bakhtienne, mais plutôt des travaux de Bally et de Genette (ce qui explique probablement la différence importante entre son approche et les approches littéraires). L'originalité de son approche réside dans la scis-

<sup>1</sup> En fait, on trouve les premières traces d'une description polyphonique dans Ducrot (1972: 38), déjà, lorsque cet auteur distingue négations descriptive et polémique. Ainsi dit-il à propos de la négation *ne...pas* dans l'exemple (7) *Ce mur n'est pas blanc* (désormais devenu l'exemple canonique de la polyphonie) que «La plupart du temps, on l'emploiera pour marquer qu'on s'oppose à une affirmation antérieure *Ce mur est blanc* (affirmation qui peut d'ailleurs n'avoir pas été formulée explicitement par le destinataire de (7), mais lui être seulement prêtée par le locuteur)».

sion du sujet parlant au niveau de l'énoncé même où il a introduit une distinction systématique entre le *locuteur* et les *énonciateurs*. Le locuteur est celui qui, selon le sens de l'énoncé, est responsable de l'énonciation (c'est celui qui «parle» chez Genette). Il peut mettre en scène divers énonciateurs qui présentent différents points de vue (qui «voient» chez Genette). Il peut s'associer à certains énonciateurs tout en se dissociant d'autres. Il est important de souligner que tous ces 'êtres discursifs' sont des êtres abstraits. Le rapport à l'être parlant réel n'intéresse pas Ducrot.

La polyphonie de Ducrot a eu une grande influence en sémantique française et ses idées ont été appliquées à de nombreuses analyses – plus ou moins formalisées – de phénomènes linguistiques tels que les modalités, les modes, les connecteurs et parfois même des segments de textes plus importants. Plusieurs auteurs ont tenté d'aller plus loin pour faire des théories plus ou moins formalisées de la polyphonie. Il faut notamment mentionner la théorie des stéréotypes élaborée par Jean-Claude Anscombe qui a poursuivi son travail avec Ducrot. Pour lui, les «voix» sont des énoncés qui véhiculent des stéréotypes (Anscombe 2005: 2007). Ducrot lui-même a intégré la polyphonie dans la Théorie des Blocs Sémantiques qu'il développe avec Marion Carel depuis une douzaine d'années (p.ex. Carel 2008) et récemment Pierre Patrick Haillet a proposé sa propre approche qu'il a notamment appliquée pour ses analyses du conditionnel (Haillet 2002). Pour lui les représentations discursives constituent la notion centrale. La théorie ScaPoLine qui fera l'objet du § 2 est le dernier exemple d'une théorie inspirée directement des travaux de Ducrot.

Il existe cependant encore une théorie proche de la polyphonie linguistique: le *dialogisme* développé par Jacques Bres et ses collègues dans le cadre de la praxématique. Cette théorie s'inspire directement des travaux de Bakhtine et elle a été développée indépendamment de la théorie polyphonique. Il s'avère néanmoins qu'il existe de nombreuses analogies entre les deux approches qui, dans une large mesure, traitent des mêmes phénomènes de sens, et les dernières années ont vu paraître plusieurs articles traitant des ressemblances et différences entre les deux approches (voir par exemple Bres 2005; Dendale 2007; Nølke 2006a). On peut notamment remarquer une analogie parfois frappante entre le dialogisme de la praxématique et la ScaPoLine (cf. § 3.).

## 1.4 La polyphonie du discours

La notion de polyphonie a aussi trouvé sa voie dans les analyses du discours. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une utilisation plutôt impressionniste du terme qui sert notamment aux études de la «circulation des discours». Il existe cependant depuis une dizaine d'années une véritable élaboration théorique qui intègre la polyphonie du discours: le *modèle de l'organisation du discours* développé à Genève autour d'Eddy Roulet. Les Genevois situent la description polyphonique dans un cadre (modulaire) en insistant sur ses rapports à d'autres aspects de l'organisation du discours. Pour eux, la polyphonie est une notion complexe qui se construit à partir de notions plus primitives. Se centrant sur le traitement de diverses formes de discours représenté, il y a polyphonie seulement s'il y a plusieurs locuteurs – réels ou représentés. La polyphonie est un fait de l'interprétation du discours, et la référence acquiert ainsi un statut primordial.

Dernièrement, on a assisté à un intérêt croissant pour les analyses polyphoniques dans les sciences sociales. Pour le moment, tout porte à penser que les théories formalisées de la polyphonie linguistique pourront constituer des outils d'analyses précieux pour les sociolinguistes, les politologues, etc. Nul doute qu'il y a ici des perspectives intéressantes pour de futurs projets interdisciplinaires.

## 2 La ScaPoLine

Donnons maintenant une présentation rapide de la théorie SCandinave de la POLyphonie LINGuistiquE, la ScaPoLine<sup>2</sup>.

### 2.1 Bref historique

C'est le travail de Ducrot qui a constitué le point de départ historique de l'élaboration de la ScaPoLine. La voie de son développement passe cependant par la variante «scandinave» de la polyphonie. On peut distinguer trois

<sup>2</sup> Pour une présentation plus substantielle de la ScaPoLine actuelle, voir par exemple Nølke (2008: 2009a).

étapes. Dans une première, l'étape «pré-ScaPoLine», qui a commencé avec mon article sur le subjonctif datant de 1985, j'ai tenté de développer un certain nombre d'éléments d'une théorie de la polyphonie dont l'objet est l'ancrage formel des effets polyphoniques repérables au niveau de l'énoncé. Or, c'est seulement avec la création du groupe des Polyphonistes Scandinaves<sup>3</sup> que la théorie a eu droit à une appellation: la ScaPoLine, et que son évolution a pris un nouvel élan. La théorie est désormais censée se développer dans une véritable théorie linguistique de la polyphonie susceptible de constituer le fondement théorique linguistique de l'étude de textes – littéraires comme non littéraires. Cette collaboration a abouti à la rédaction collective d'un livre intitulé *ScaPoLine* (Nølke *et al.* 2004). Depuis la parution de ce livre, la théorie est restée en évolution permanente. Son application s'est beaucoup répandue – au monde non francophone, d'une part, et aux analyses d'une grande variation de types de textes et de discours, de l'autre. Ses divers éléments ont été soumis à des analyses théoriques et leur opérationnalité a été testée dans diverses analyses empiriques.

## 2.2 La pénétration originale

La «découverte» de la polyphonie linguistique se retrace à l'observation qu'a faite Ducrot en 1972 (cf. note 1): la présence de certaines expressions linguistiques dans le discours semble entraîner une lecture polyphonique des énoncés qui les abritent. Rappelons l'exemple «canonique»:

1. Ce mur n'est pas blanc.

Dans cet énoncé, on a nettement l'impression que deux points de vue (incompatibles) cohabitent:

- 1'. pdv<sub>1</sub>: 'ce mur est blanc'  
pdv<sub>2</sub>: 'pdv<sub>1</sub> est injustifié'

Si le locuteur s'est servi de la négation, c'est en effet parce que quelqu'un

<sup>3</sup> Le groupe des Polyphonistes Scandinaves se composait de trois spécialistes littéraires: Helge Vidar Holm, Bergen, Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen, Copenhague, Michel Olsen, Roskilde: et de trois linguistes: Kjersti Fløttum, Bergen, Coco Norén, Uppsala, Henning Nølke, Aarhus.

pense (ou pourrait penser) que ledit mur est blanc ( $pdv_1$ ), ce qui est contraire à l'opinion du locuteur ( $pdv_2$ ). Notons qu'alors que  $pdv_2$  (qui prend le contre-pied de  $pdv_1$ ) est forcément le point de vue du locuteur (ce qu'on voit par le fait que celui-ci ne peut pas – dans un discours cohérent – nier avoir ce point de vue), on ne peut déduire du seul énoncé *qui* est responsable du premier  $pdv$ .

Ce sont des observations de ce genre qui ont inspiré la théorisation linguistique de la polyphonie. L'important est que l'existence de ces deux points de vue soit codée dans les matériaux linguistiques mêmes par la présence de la négation *ne...pas*. En effet, elle se révèle dans la nature des enchaînements naturels:

1. Ce mur n'est pas blanc.
- 2a. . — Je le sais.
- 2b. (...), ce que regrette mon voisin.
- 3a. — Pourquoi le serait-il ?
- 3b. (...), ce que croit mon voisin.
- 3c. (...) Au contraire, il est tout noir.

On voit que les réactions (monolobales comme dialogales) dans (2) renvoient au point de vue (négatif) du locuteur, alors que celles de (3) (monolobales comme dialogales) enchaînent sur le point de vue positif (sous-jacent) véhiculé à travers (1). Il est remarquable que même les enchaînements monolobaux dans (3) s'attachent à ce dernier point de vue, duquel le locuteur se distancie explicitement. Cette double possibilité d'enchaînement n'existerait pas sans la présence de la négation syntaxique.

### 2.3 Le fondement conceptuel de la théorie

Le domaine d'études empiriques de la ScaPoLine est donc le sens polyphonique des énoncés: c'est-à-dire la description sémantique de l'énoncé donnée par le linguiste. C'est notre observable. Suivant Ducrot, nous concevons l'énoncé comme une image de l'énonciation et son sens est ainsi susceptible de renvoyer à tous les éléments présents lors de l'acte de parole: le contenu propositionnel, les interlocuteurs, la situation énonciative, et ainsi de suite.

Notre objet théorique d'études est cependant l'ancrage linguistique du

sens polyphonique. En effet, le point de départ de toute théorie de la polyphonie linguistique est l'hypothèse selon laquelle la langue, conçue comme système linguistique, apporte des instructions relatives à l'interprétation polyphonique de la parole. Appliquant ainsi une sémantique instructionnelle, nous considérons que toute expression linguistique, qu'il s'agisse d'un morphème, d'un mot, d'une phrase ou d'un phénomène prosodique codé, pourvoit un ensemble d'instructions concernant sa contribution à l'interprétation de l'énoncé. On peut dire que les instructions posent des contraintes sur le potentiel interprétatif. Qui plus est, elles indiquent une interprétation *par défaut*. Cela veut dire que les instructions désignent un contexte par défaut qu'on pourrait caractériser comme «construit» par la forme linguistique.

Dans ce cadre théorique, le défi est de repérer les instructions véhiculées concernant la création de la polyphonie linguistique: dans quelle mesure le sens polyphonique d'un énoncé donné peut-il être ramené aux instructions véhiculées par la forme linguistique? Quelles sont les expressions et les structures qui apportent ces instructions? A quel point la forme linguistique est-elle en mesure d'imposer une lecture polyphonique des énoncés?

On sait que le sens est toujours linguistiquement sous-déterminé: de multiples facteurs linguistiques et extralinguistiques concourent à créer le sens, et par là les interprétations. Il y a donc tout lieu de penser que la polyphonie se crée par une combinaison, peut-être complexe, de phénomènes dont certains relèvent de la langue, d'autres de la (situation de) parole. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire d'inscrire nos analyses dans un modèle d'interprétation qui situe le rôle que jouent les instructions dans l'interprétation des énoncés et des textes:

## 2.4 Modèle d'interprétation

Le processus d'interprétation «réel» est décrit dans un modèle à quatre étages<sup>4</sup>. Ce modèle ne fait pas partie de la théorie linguistique proprement dite, mais il nous permet de situer celle-ci et ses résultats dans un cadre plus général.

<sup>4</sup> Soulignons qu'aucun postulat cognitif ne sera attaché à ce modèle dont le but est uniquement de nous permettre de situer nos résultats dans un cadre scientifique plus large. Il n'empêche que le modèle peut générer des hypothèses cognitives testables.

### Modèle d'interprétation

#### Les instructions:

- posent des variables type (c'est-à-dire des variables associées à des domaines restreints)
- posent des relations entre les variables
- donnent des indications relatives à leur saturation (susceptibles de déclencher certaines lois de discours de façon systématique)
- Le **co(n)texte** permet la saturation des variables qui, elle, fait partie de l'interprétation
- Les **stratégies interprétatives** régissent la saturation et, partant, l'interprétation (dans les limites permises par les instructions posées par la signification)
- Le **cadre d'interprétation**: scénarios, genres, ...

Par contexte, j'entends aussi bien le contexte textuel (le cotexte) que la situation énonciative, le contexte spatio-temporel, les attentes réciproques et le contexte encyclopédique. Pour ce qui est des stratégies interprétatives, il pourrait s'agir des maximes de Grice, du principe de pertinence ou bien d'autres stratégies qui guident notre recherche d'éléments susceptibles de saturer les variables ou d'ajouter d'autres aspects à l'interprétation. Le cadre d'interprétation, enfin, donne lui aussi des instructions pour l'interprétation, celles-ci étant cependant d'une tout autre nature. Seule l'étude des instructions, le premier étage, appartient à la linguistique de la *langue*.

L'interprétation de l'énoncé de (1) peut illustrer le fonctionnement de ce modèle. Rappelons l'exemple:

1. Ce mur n'est pas blanc.  
 $pdv_1$ : 'ce mur est blanc'  
 $pdv_2$ : ' $pdv_1$  est injustifié'

Dans l'énoncé de (1), l'instruction (fournie par la négation *ne...pas*) consiste à faire comprendre à l'allocutaire que deux points de vue contradictoires sont en jeu, l'un positif, l'autre négatif, et que le locuteur s'associe à ce dernier. Mais elle n'exprime rien quant à la source du point de vue positif. Elles laissent ainsi cette variable non saturée. Dans le processus d'interprétation,

le destinataire physique cherchera alors automatiquement (et inconsciemment) à découvrir l'identité de celui qui est responsable de  $pdv_1$ . Il faut trouver quelqu'un de déjà présent dans le contexte, et s'il y a un choix, le principe de pertinence, par exemple, est susceptible de guider cette recherche. Le genre peut aussi jouer un rôle décisif. Ainsi, dans une recette de cuisine, le lecteur aura tendance à s'identifier avec la source de  $pdv_1$  – ou plus précisément à penser que l'auteur prévoit cette identification. Précisons cependant que nous sommes parfaitement en état de comprendre (1) sans identifier la source de  $pdv_1$ .

## 2.5 L'ossature de la ScaPoLine

C'est un axiome de la théorie que toute énonciation a un locuteur. Par extension, le texte, composé d'énoncés, est conçu comme le produit du discours: c'est une image «gelée» du discours créée par le locuteur<sup>5</sup>. C'est le locuteur qui assure l'ancrage du texte dans le monde social. Il est une image particulière du sujet parlant (ou écrivant). On peut dire qu'il est un masque que se donne l'homme en parlant ou en écrivant. Cette construction du locuteur comme source du texte est probablement plus ou moins inconsciente dans la vie quotidienne où le masque tend à être adapté à la situation discursive particulière: ce n'est pas le même locuteur que l'on construit pour parler à son chef ou à ses enfants. On peut imaginer que cette construction est beaucoup plus consciente et sophistiquée dans les textes littéraires où l'auteur physique construit souvent soigneusement le locuteur: l'auteur du texte. Si intéressante que soit l'étude de cette relation entre le sujet parlant et le locuteur, elle dépasserait cependant le cadre de la ScaPoLine<sup>6</sup>.

Or, c'est un trait constitutif de la langue que de permettre – dans son emploi – la présence de traces de l'activité concrète du locuteur. Cette propriété s'explique sans doute par le dialogisme inhérent à la langue. Ces traces constituent notre seul accès aux propriétés du locuteur. Ainsi le locuteur peut-il construire plusieurs types d'images de lui-même ou plutôt des rôles divers qu'il est susceptible de jouer dans ses énoncés. On distinguera deux

<sup>5</sup> En même temps, le texte fait partie constitutive du discours: il le crée et le reflète.

<sup>6</sup> En revanche, l'étude de cette relation serait centrale dans une étude littéraire, par exemple.



types principaux: LOC, qui est une image du locuteur dans son rôle de constructeur de l'énonciation (et, partant, de son sens), et différentes images de lui comme source de points de vue (cf. § 2.6.).

C'est donc LOC qui construit la configuration polyphonique dont il fait partie lui-même. Selon la ScaPoLine, la configuration se compose de quatre éléments fondamentaux:

Le **locuteur-en-tant-que-constructeur** (LOC) assume la responsabilité de l'énonciation.

Les **points de vue** (pdv) sont des entités sémantiques porteuses d'une source qui est dite avoir le pdv. Les sources sont des variables. Elles correspondent aux énonciateurs d'Anscombe et Ducrot. La forme générale d'un pdv est: [X] ( JUGE ( p ) ), où [X] indique la source, et JUGE un jugement que la source porte sur le contenu *p*.

Les **êtres discursifs** (ê-d) sont des entités sémantiques susceptibles de saturer les sources (cf. § 2.6.).

Les **liens énonciatifs** (liens) relient les ê-d aux pdv. Il en existe trois types: le lien de responsabilité, le lien de réfutation, et les liens de non-responsabilité et de non-réfutation dont il y a toute une gamme. L'ê-d qui est source d'un pdv donné engage un lien de responsabilité envers ce pdv<sup>7</sup>.

Les quatre éléments de la configuration sont tous susceptibles d'être codés dans la langue et, partant, de faire partie de la structure polyphonique, mais ils ne le sont pas forcément.

## 2.6 Les êtres discursifs (ê-d)<sup>8</sup>

Soulignons d'emblée que le terme d'être discursif acquiert un statut technique dans la ScaPoLine. Ainsi LOC n'est-il pas un ê-d bien qu'il soit un être du discours dans la mesure où, étant une image du locuteur, il n'existe que dans le discours. LOC construit les ê-d comme des images des différents «personnages» qui peuplent le discours. On peut distinguer les trois personnes. Les première et deuxième personnes (le locuteur et l'allocutaire)

<sup>7</sup> Pour une description plus étoffée des pdv et des liens, voir par exemple Nølke (2008). Dans le présent article je me focalise sur les ê-d.

<sup>8</sup> Pour une description approfondie des êtres discursifs de la ScaPoLine, voir Nølke (2009b).

font partie inhérente du discours et la troisième (les *tiers*) peut être introduite explicitement par différentes expressions linguistiques, notamment par les groupes nominaux, les pronoms ou les noms propres. LOC construit des images des trois personnes à sa guise. Il les construit à travers les pdv qu'il leur associe. L'exemple suivant est révélateur à cet égard:

2. Dis-moi ce que j'ai mangé ce matin puisque tu sais tout.

Oswald Ducrot a montré que le propre du connecteur *puisque* est de présenter le contenu de la subordonnée qu'il introduit comme pris en charge par l'allocutaire dans la lecture par défaut (Ducrot 1983)<sup>9</sup>. Dans notre terminologie, cela revient à dire que LOC construit une image de son allocutaire selon laquelle celui-ci pense qu'il sait tout. Il est évident que dans une situation ordinaire l'allocutaire n'est pas d'accord, et il sait que le locuteur ne s'attend pas à ce qu'il soit d'accord. L'ironie forte à laquelle l'énoncé de (2) a tendance à donner lieu découle de ce jeu. L'exemple illustre que LOC est totalement maître de la construction d'images de ses interlocuteurs ainsi que de tous les autres personnages qu'il fait entrer dans son discours, y compris lui-même.

En règle générale, le locuteur construit dans tout énoncé des images de lui-même en tant qu'ê-d. On peut poser une règle selon laquelle, toutes choses égales par ailleurs, LOC construit toujours au moins un pdv dont le locuteur-ê-d assume la responsabilité. Cette règle est seulement enfreinte dans l'ironie où LOC montre un pdv duquel il se distancie. Or on sait que pour que l'ironie fonctionne, il faut qu'il y ait dans la situation quelque chose, par exemple des gestes ou des connaissances particulières, qui fasse voir que le pdv (principal) n'est pas celui du locuteur.

LOC est susceptible de construire différents types d'images de lui-même. Nous distinguons les images suivantes du locuteur:

**Le locuteur textuel, L**, est la source d'un pdv que le locuteur avait préalablement à son énonciation et qu'il a toujours. L est présenté comme ayant tous les aspects d'une personne complète. LOC peut ainsi construire une image générale du locuteur ou une image de lui à un autre moment de son histoire.

**Le locuteur de l'énoncé, I<sub>0</sub>**, est la source d'un pdv que le locuteur a *hic et nunc*, mais qu'il n'a pas forcément ni avant ni après. La particularité de I<sub>0</sub> est de n'exister que dans l'énonciation particulière, E<sub>0</sub>.

<sup>9</sup> Pour une analyse ScaPoLine de *puisque*, voir Nølke & Olsen (2002).

Le locuteur d'énoncé,  $l_e$ , est la source d'un pdv que le locuteur avait au moment  $t$  ( $\neq 0$ ), où il a construit l'énonciation  $E_t$ .

Ces distinctions à l'intérieur de la notion de locuteur s'avèrent très importantes pour les analyses empiriques. Ainsi toutes les modalités semblent jouer sur la distinction entre  $L$  et  $l_0$  pour autant qu'au fond, une modalisation consiste à apporter un commentaire sur un pdv présenté comme préalable de la modalisation.  $L$  sera ainsi source de ce pdv «préalable» ou thématisé<sup>10</sup>, alors que  $l_0$  sera source du commentaire qui est fait *hic et nunc* et qui représente donc l'information nouvelle. L'énoncé de (3) nous en donne un exemple:

3. Peut-être que Pierre est revenu.

$l_0$  est la source du pdv '*peut-être p*', alors que, dans la lecture par défaut,  $L$  est la source du pdv '*p*' (Nølke 1993: 174).

On aura besoin de la notion (générale) de locuteur d'énoncé pour décrire des cas de discours rapporté au passé, par exemple:

4. J'ai dit que je reviendrais.

Dans (4), c'est  $l_t$  qui est source du pdv '*je reviendrai*'. Cette distinction entre le locuteur textuel et le locuteur d'énoncé se transpose aux autres personnes. Ainsi dans l'exemple déjà étudié:

2. Dis-moi ce que j'ai mangé ce matin puisque tu sais tout.

c'est l'allocutaire textuel,  $A$ , qui est source du pdv introduit par *puisque*, et dans l'énoncé (5):

5. Tu m'as dit que tu viendrais.

c'est l'allocutaire d'énoncé,  $a_e$ , qui est source du pdv de la subordonnée.

Les tiers sont les êtres discursifs qui peuvent être représentés par les pronoms de la troisième personne, par les noms propres ou par les syntagmes nominaux. Comme pour les deux premières personnes nous distinguons les

<sup>10</sup> Plus précisément,  $L$  sera la source dans la lecture par défaut. Rien n'empêche  $l_0$  de commenter le pdv d'un autre *ê-d*, p.ex. au moyen d'un adverbe d'énoncé modal, tel que *peut-être*.

tiers textuels, T, des tiers d'énoncé,  $\tau_t$  ( $t \neq 0$ ). Pour les tiers, une deuxième subdivision s'impose: celle entre les tiers individuels et les tiers collectifs. Les tiers individuels correspondent aux ê-d de la première et de la deuxième personne et la distinction entre ê-d textuels et ê-d d'énoncé est pertinente seulement pour cette catégorie. Mais LOC est aussi à même de construire des pdv dont des collectifs sont tenus responsables. C'est par exemple le cas des pdv présupposés:

6. Paul a cessé de fumer.  
 pdv<sub>1</sub>: 'Paul fumait autrefois' (présupposé)  
 pdv<sub>2</sub>: 'Paul ne fume pas actuellement' (posé)

Dans l'analyse ScaPoLine de (6) le pdv présupposé est associé à un tiers collectif (incluant L et A) symbolisé par ON.

Pour la ScaPoLine, les tiers collectifs se distribuent sur une échelle allant des collectifs hétérogènes, où les membres individuels se distinguent en principe, aux collectifs homogènes qui sont des ê-d pris en tant que collectivité à contours flous, à savoir la LOI, la *doxa*, les idées reçues, les vérités éternelles. Ce qui distingue les hétérogènes et les homogènes est que les premiers sont divisibles en plusieurs «voix» alors que les derniers sont indivisibles. Dans certains cas, le type de tiers collectif n'est pas explicité dans les instructions. La LOI, par exemple, peut être donnée comme source d'une idée générale véhiculée par un pdv dont le contenu sémantique est présupposé. Dans un énoncé tel que (7):

7. Pierre prétend que Jules est malade.

c'est plutôt la LOI qui est tenue responsable du pdv 'Jules est non malade'. Toutefois, tout dépend de la situation particulière de l'énonciation et de l'interprétation. On imagine facilement une situation où ce présupposé, dénotant un état assez spécifique et non général, soit plutôt sur le compte de ON (polyphonique).

### 3 Analyse d'un fragment de texte littéraire

Muni de cet appareil théorique, je peux maintenant tenter de l'appliquer à l'analyse d'un fragment de texte littéraire. J'ai choisi un fragment renfermant un connecteur de discours, car il s'est avéré que ces expressions constituent un domaine privilégié d'études ScaPoLine. En effet, les connecteurs apportent très souvent des instructions polyphoniques (Nølke 2006b). Le connecteur *mais* en est un exemple archiconnu. Il n'y a guère de connecteur français qui soit plus étudié que *mais*. Je voudrais donc proposer de commencer par une analyse de ce connecteur pour l'appliquer ensuite à un fragment de texte. Dans ma proposition d'analyse, je m'appuie sur les études d'Anscombe et Ducrot, qui ont acquis droit de cité. Selon ces auteurs, *mais* implique trois arguments dont un est (le plus) souvent sous-entendu. Illustrons leur analyse par un exemple simple:

8. Il fait beau mais je n'ai pas encore terminé mon roman.

En symbolisant 'Il fait beau' par  $p$  et 'je n'ai pas encore terminé mon roman' par  $q$ , nous aurons la structure sous (9):

9.  $p \rightarrow r$   
 $q \rightarrow \text{non } r$   
 $p \text{ MAIS } q \rightarrow \text{non } r$

où ' $\rightarrow$ ' signifie 'est un argument en faveur de', et où  $r$  est une conclusion qu'il faudra déduire du contexte et/ou de la situation. Réinterprétée dans le cadre de la ScaPoLine, je propose l'analyse polyphonique suivante de *mais*:

10. **Fonction sémantico-logique de *mais***  
 Structure:  $p \text{ MAIS } q$   
 $\text{pdv}_1$ : [ X ] ( VRAI ( $p$ ) )  
 $\text{pdv}_2$ : [ ON ] ( GEN (si  $p$  alors  $r$ ) )  
 $\text{pdv}_3$ : [  $l_0$  ] ( VRAI ( $q$ ) )  
 $\text{pdv}_4$ : [  $l_0$  ] ( GEN (si  $q$  alors  $\text{non-}r$ ) )  
 $l_0$  accepte  $\text{pdv}_1$  et  $\text{pdv}_2$

$pdv_1$  et  $pdv_3$  sont construits par véridiction:  $pdv_2$  et  $pdv_4$  par monstration<sup>11</sup>.

Pour comprendre (8) il faudra trouver ou inventer  $r$ . Disons que  $r$  serait ‘nous pouvons aller à la plage’. Dans ce cas, l’analyse sous (10) exprime que quelqu’un (peut-être de non repérable),  $X$ , considère qu’il est vrai qu’il fait beau. Le locuteur de l’énoncé est d’accord. Puis, selon l’opinion générale, ON, c’est normalement le cas (c’est le jugement GEN) qu’on peut aller à la plage quand il fait beau. Le locuteur textuel, L, fait partie de ce ON, d’où il suit que  $l_0$  accorde le  $pdv$  de ON<sup>12</sup>. Le locuteur de l’énoncé affirme qu’il n’a pas encore terminé son roman et il avance qu’il est généralement vrai qu’on ne va pas à la plage quand on a d’autres choses à faire. Le résultat de cette structure (concessive) complexe est que (8) fournit un argument en faveur de laisser tomber l’idée d’aller à la plage.

Notre analyse de l’exemple simple sous (8) montre à quel point le petit connecteur *mais* peut introduire tout un discours et à quel point il faut connaître le contexte pour avoir une chance de comprendre l’intention du locuteur. Dans ces conditions, il n’est guère étonnant que ce connecteur, d’une innocence qui n’est qu’apparente, constitue une arme forte dans l’arsenal linguistique d’un locuteur habile. Prenons à titre d’exemple un texte qui provient de la plume de Flaubert, qui maîtrise les subtilités linguistiques mieux que personne:

11. Comme elle [Emma] fut longtemps avant de trouver son étui son père s’impatia; elle ne répondit rien; mais tout en cousant elle se piquait les doigts qu’elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.  
Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. [...]  
(Flaubert 1971: 38–39)

Admettons que  $p$  soit ‘elle ne répondit rien’, ou peut-être plutôt ‘elle se taisait’, et que  $q$  soit ‘elle se piquait les doigts’. Quel pourrait être  $r$  alors? Pour trouver cet argument implicite du connecteur, il faudra faire appel au contexte.

<sup>11</sup> Les opérations énonciatives primitives de véridiction et de monstration servent, respectivement, à dire et à montrer au sens de Wittgenstein (1961: §4.022sv.). Pour une description poussée de ces opérations, voir Nølke (1994: 113–114).

<sup>12</sup> Selon une règle générale de la ScaPoLine,  $l_0$  accepte un  $pdv$  dont L assume la responsabilité.

Un lecteur moderne non initié, qui ne dispose d'aucune connaissance du contexte dans lequel le roman fut écrit, ne peut recourir qu'au cotexte. Il pourrait proposer que *r* soit 'il n'y a aucune raison de faire attention à Emma', ce qui rendrait la continuation plausible, mais cette lecture ne rendrait guère justice au texte. Le spécialiste littéraire, par contre, pourrait recourir à tout ce qu'il sait de l'auteur, de son époque, de son œuvre, des genres, etc. Et il profiterait probablement mieux du cotexte que le lecteur non initié. Ainsi remarquerait-il sans doute le jeu des formes verbales: le passé simple avant *mais* et l'imparfait après. Tous ces éléments l'aident à remplir les «trous» que laissent les instructions apportées par *mais*. Le *r* sous-entendu et, partant, les  $pdv_2$  et  $pdv_4$  invoqués dépendent en effet directement des idées reçues de l'époque. Nul doute que le spécialiste ainsi que le lecteur contemporain comprend facilement qu'il y a dans cet exemple tout un discours intérieur d'Emma qui est rapporté par l'emploi de *mais* dans ce contexte. Et connaissant le texte entier, il comprend que ce passage raconte un moment clé du roman: Charles tombe amoureux d'Emma<sup>13</sup>.

#### 4 Polyphonie – linguistique et littéraire

Après cette petite illustration, il est temps de revenir aux deux questions que nous nous sommes posées au début de cet article:

- l'analyse polyphonique linguistique pourra-t-elle appuyer l'analyse littéraire?
- l'analyse littéraire (polyphonique) pourra-t-elle enrichir l'analyse linguistique?

Tout d'abord nous avons vu qu'il y a quelques divergences cruciales et fondamentales entre, d'une part, la polyphonie linguistique telle que définie dans la ScaPoLine et, d'autre part, la polyphonie littéraire telle qu'elle s'exprime chez Bakhtine et les chercheurs littéraires qui l'ont appliquée dans leurs travaux. Une première concerne le niveau d'analyse: là où l'analyse linguistique

<sup>13</sup> Ce passage a été soumis à de nombreuses analyses littéraires. Il me semble que ces analyses auraient pu profiter de l'analyse linguistique de l'importance que joue *mais* pour l'interprétation.

prend son point de départ au niveau de la langue pour relier de manière systématique langue et parole, l'analyse littéraire se fait uniquement au niveau de la parole: son objet d'étude, ce sont les interprétations polyphoniques des textes. Une deuxième différence que nous avons observée dans § 1 – et qui est peut-être la plus importante – réside dans le fait que la polyphonie chez Bakhtine est un jeu qui se déroule entre des acteurs – ou des voix – égaux, alors que la polyphonie linguistique est hiérarchique par définition.

En dépit de ses divergences, la polyphonie littéraire et la polyphonie linguistique s'occupent fondamentalement des mêmes phénomènes, ce qu'on peut illustrer par le schéma suivant:

L'analyse linguistique		L'analyse littéraire	
Structures polyphoniques	← Configurations polyphoniques →	Relations polyphoniques	

Le chercheur littéraire, aussi bien que le linguiste, prend son point de départ dans des observations des configurations polyphoniques. Mais tandis que le littéraire se sert de ces observations dans sa description de la structure de l'œuvre, de son emplacement dans le temps et dans l'espace, etc., le linguiste s'efforce d'expliquer l'apparition des configurations à partir de ses analyses linguistiques. Il semble donc naturel d'appliquer l'appareil du linguiste en vue d'opérationnaliser l'analyse du texte: et inversement, le dévoilement du contexte et de la fonction des configurations polyphoniques qu'effectue le littéraire doit pouvoir constituer des données importantes pour le linguiste. Dans l'état actuel des choses, on peut toutefois envisager (au moins) deux gros problèmes que rencontrerait une collaboration étroite entre littéraires et linguistes. Premièrement, les analyses linguistiques s'effectuent typiquement au micro-niveau. Pour les faire servir à l'analyse littéraire, il faut combiner beaucoup d'analyses de détail, ce qui aboutit facilement à des structures extrêmement complexes. Deuxièmement, toute une série de phénomènes dont les littéraires se sont occupés semblent échapper à une analyse linguistique rigoureuse. Cela est vrai pour divers phénomènes de style par exemple. C'est là, cependant, un problème qui disparaît graduellement au fur et à mesure que la ScaPoLine évoluera et sera en mesure de traiter de plus en plus de phénomènes.

Tout compte fait, malgré les divers problèmes mentionnés qu'une colla-



laboration entre littéraires et linguistes rencontrerait, il semble évident que les deux camps pourraient profiter d'une telle collaboration. En réponse aux deux questions posées, on peut conclure, me semble-t-il, que:

- l'analyse linguistique offre un outil d'analyse opératoire appuyant l'intuition et permettant parfois à l'analyste littéraire de découvrir des nuances de sens (polyphonique) qui auraient pu passer inaperçues, cf. ex (11).  
Dans l'analyse concrète, l'analyste cherche les expressions ou phénomènes linguistiques dont il existe déjà des analyses polyphoniques (linguistiques). Par exemple:
  - des mots: *mais, donc, peut-être, ...*
  - le discours rapporté
  - traits prosodiques (indiqués par la ponctuation, par les parenthèses, ...)
 Ensuite il combine les analyses de détail pour créer les relations polyphoniques.
- L'analyse littéraire offre des faits interprétatifs établis indépendamment de l'analyse linguistique. Le linguiste sémanticien évite ainsi enfin de devoir recourir à sa propre intuition pour établir ses observables.

Pour que ce programme puisse marcher, il reste cependant quelques problèmes terminologiques à résoudre. En effet, il faut s'assurer qu'on parle de la même chose quand on discute des phénomènes polyphoniques. Il est bien connu que différents termes s'utilisent différemment en analyses littéraire et linguistique. Un exemple simple est le terme de focalisation qui désigne deux phénomènes nettement différents dans les deux approches. Dans une tentative de remédier un peu à ce problème, je voudrais esquisser, à titre d'hypothèses, quelques correspondances entre la terminologie de la ScaPoLine et une terminologie littéraire:

- LOC correspond à l'auteur textuel. C'est lui qui assure le rapport extralinguistique, et c'est lui qui donne la *version du locuteur* qui est l'interprétation imputée à l'allocutaire<sup>14</sup>.
- L est le narrateur. C'est L qui construit le récit. Dans les romans à la première personne, il est présent dans son œuvre.
- $l_0$  est une image instantanée du narrateur.

<sup>14</sup> Pour une définition et une analyse de la version du locuteur, voir Nølke (1994: 49).

## 5 Envoi

Le monde est polyphonique. La polyphonie est partout. C'est la musique de la vie humaine. On peut craindre que la présente présentation de la polyphonie dans tous ses états ait décelé plus de problèmes qu'elle en a résolus. Mais n'est-ce pas ainsi que progresse notre chère science? Quoi qu'il en soit, j'espère avoir montré que la polyphonie offre une ouverture théorique: qu'elle ouvre la porte à l'interdisciplinarité permettant ainsi la collaboration sérieuse. Mon humble espoir est que ce petit texte pourra inspirer mes collègues romanistes scandinaves à se joindre au grand projet de la polyphonie du savoir. Que nos futures recherches apportent l'harmonie polyphonique!

## Bibliographie

- Anscombe, Jean-Claude (2005). «Le ON-locuteur: une entité aux multiples visages», in: Bres *et al.* éd.s, 75–94.
- Anscombe, Jean-Claude (2007). «Linguistic polyphony: Notions and Problems (and some Solutions) », in: Therkelsen *et al.* (éd.s), 95–108.
- Bakhtine, Michaël. (1970/1929). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil. (Version originale de 1929.)
- Banfield, Anne (1979). «Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent la théorie littéraire», *Langue française* 44, 9–26.
- Bres, Jacques (2005). «Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique: dialogisme, polyphonie...», in: Bres *et al.* (éd.s.) 47–61.
- Bres *et al.* (2005) = Bres, Jacques, Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke et Laurence Rosier, éd.s. *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*. Bruxelles: Duculot.
- Carel, Marion (2008). «Polyphonie et argumentation», in: *L'énonciation dans tous ses états. Mélanges offertes à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*, éd.s. Birkelund, Merete, Maj-Britt Mosegaard Hansen et Coco Norén. Berne / Bruxelles /...: Peter Lang, 29–45.
- Dendale, Patrick (2007). «A critical survey and comparison of French and Scandinavian frameworks for the description of linguistic polyphony and dialogism», in: Therkelsen *et al.* (éd.s), 109–143.

- Désclès, Jean-Pierre (1976). «Quelques opérations énonciatives», in: *Logique et niveaux d'analyse linguistique*. Paris: Klincksieck, 213–242.
- Ducrot, Oswald (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann.
- Ducrot, Oswald (1982). «La notion de sujet parlant», *Recherches sur la philosophie et le langage*, Université de Grenoble, 65–93.
- Ducrot, Oswald (1983). «*Puisque*: essai de description polyphonique», in: *Analyses grammaticales du français. Études publiées à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de Carl Vikner*. Revue Romane numéro spécial 24. éds. Michael Herslund, Ole Mørdrup et Finn Sørensen. Copenhague: Akademisk Forlag, 166–185.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Flaubert, Gustave (1971). *Madame Bovary*, (éd.) Class. Paris: Garnier.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*, Paris: Seuil.
- Haillet, Patrick (2002). *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*. Paris: Ophrys.
- Nølke, Henning (1985). «Le subjonctif: fragments d'une théorie énonciative», *Langages* 80, 55–70.
- Nølke, Henning (1993). *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris: Kimé.
- Nølke, Henning (1994). *Linguistique modulaire: de la forme au sens*. Louvain/Paris: Peeters.
- Nølke, Henning (2006a). «Pour une théorie linguistique de la polyphonie: problèmes, avantages, perspectives», in: *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, éd. Laurent Perrin. Metz: Université Paul Verlaine, 243–269.
- Nølke, Henning (2006b). «Connecteurs pragmatiques: l'apport de quelques connecteurs à la structure polyphonique», *Français Moderne* 1, 32–42.
- Nølke, Henning (2008). «La polyphonie linguistique avec un regard sur l'approche scandinave», in: *Actes du premier Congrès Mondial de Linguistique Française*. CD.
- Nølke, Henning (2009a). «La polyphonie de la ScaPoLine 2008», in: *La polyphonie - outil heuristique linguistique, littéraire et culturel*, éds. Merete Birkelund, Alexandra Kratschmer et Rita Therkelsen. Berlin: Frank & Timme GmbH. (à paraître)
- Nølke, Henning (2009b). «Types d'êtres discursifs dans la ScaPoLine», *Langue française XX*, (septembre 2009) (à paraître)
- Nølke, Henning et Michel Olsen (2002). «*Puisque*: indice de polyphonie», *Faits de Langue* 19, 135–146.

Nølke *et al.* (2004) = Henning Nølke, Kjersti Fløttum et Coco Norén. *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris: Kimé.

Plénat, Marc (1979). «Sur la grammaire du style indirect libre». *Cahiers de grammaire* 1, 95–140.

Roulet *et al.* (2001) = Eddy Roulet Laurent Filliettaz et Anne Grobet. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Peter Lang.

Wittgenstein, Ludwig (1961). *Tractatus Logico-philosophicus*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

# La séquence présidentielle au Parlement Européen

## Genre et argumentation

Coco Norén

Département des langues modernes, Université d'Uppsala

Coco.noren@moderna.uu.se

### 1 Introduction

La politique, notamment celle de l'Union Européenne, est souvent perçue comme éloignée des citoyens, hors de leur compréhension et de leur influence, et pour diminuer cette distance par rapport aux électeurs, le Parlement Européen (PE) publie, sur son site Internet, tous les documents officiels tels que les motions, les rapports, les déclarations de vote, ainsi que les vidéos des interventions.

Le but de cet article est de présenter le discours parlementaire européen comme genre discursif, homogène dans le sens où il est fortement réglé par les conventions de la situation communicative, hétérogène par la diversité des activités qui se déroulent en séance plénière. Je vais commencer par une brève présentation du corpus, avant de discuter et d'appliquer ensuite les notions de genres et de sous-genres. Le focus principal de cette étude est d'examiner l'argumentation à la lumière de la notion de formalisation séquentielle, illustrée ici par la séquence présidentielle (SP), c'est-à-dire les interventions du Président de séance, également vice Président du PE, pour introduire un sujet et un orateur.

L'étude s'inscrit dans un projet linguistique plus large, *L'Europe en ligne. L'argumentation des membres français du Parlement Européen*<sup>1</sup> qui se place à l'intersection de la sémantique, de la pragmatique et de l'analyse de discours. L'objectif est d'examiner la façon dont quatre relations argumentatives sont mises en œuvre dans le discours parlementaire afin de créer l'opinion

---

<sup>1</sup> Le projet est financé par l'Académie Royale des Lettres, de l'Histoire et des Antiquités 2008–2012.

publique sur l'Internet. L'étude vise non seulement à contribuer à l'analyse de l'argumentation en général, mais plus précisément à approfondir nos connaissances sur le discours parlementaire francophone. La première partie du projet est une étude empirique basée sur un corpus des expressions de cause, de conséquence, de concession et de finalité, pour cerner leurs caractéristiques sémantiques ainsi que pragmatiques. La deuxième partie est une analyse au niveau discursif des expressions argumentatives, qui prendra en compte les facteurs contextuels. Les questions posées sont: quelle est la variation entre les différentes expressions argumentatives et comment expliquer cette variation?

Pour la présente étude, notre hypothèse de départ est issue d'une connaissance générale, facilement admise au point de frôler le trivial: le genre détermine la production verbale. Pour rendre cette étude plus pointue, cette affirmation est reformulée de manière plus spécifique: plus le sous-genre est formalisé, moins il y a d'expressions argumentatives. Cette étude se place donc dans la deuxième partie du projet *Europe en ligne*, dont le but est de mettre en place une analyse discursive du genre et des activités.

## 2 Corpus

Depuis avril 2006, les interventions en séance plénière sont accessibles aussi bien en version transcrite qu'en version vidéo sur le site officiel du PE. Ces dernières permettent d'examiner les interventions *en situ*, puisque des données paraverbales (mimiques, gestes, rires *etc.*) et extraverbales (nombre de députés présents, déplacements, emplacement) sont rendues accessibles à un certain degré. Une des indications les plus importantes est de pouvoir confirmer les indications verbales avec celles qui sont para- et extraverbales pour distinguer les parties planifiées, voir lues du manuscrit, et les parties spontanées de la production langagière.

Les transcriptions publiées sont à considérer comme notes et non pas comme protocole officiel. Elles suivent les conventions de la langue écrite, bien que le transcripteur ait retenu quelques traces de production orale. Comme attendu, les transcriptions d'*Europarl* ne répondent pas aux exigences qualitatives de l'analyse conversationnelle, mais constituent les don-

nées primaires écrites. Il est par conséquent nécessaire de les revoir de sorte que l'on puisse s'en servir pour faire une analyse de la version parlée.

C-ParlEur, *Corpus des discours du Parlement Européen*, comporte à présent les débats, les interventions d'une minute, les ordres du jour, les ordres de travaux et les séquences présidentielles tenus par les membres du Parlement Européen (MP) français entre avril 2006 et mars 2008.

### 3 Genre, sous-genres et discours du Parlement Européen

Suite à Adam (2006: 28), je considère qu'un «genre» est à considérer comme le résultat d'une formation socio-discursive stockée dans la mémoire des locuteurs en tant que collectivité aussi bien qu'individus. Les productions verbales sont ainsi catégorisées à partir de critères extralinguistiques. «Discours» réfère à des situations de communication particulières, dans lesquelles sont produits des «textes», toujours au sens d'Adam (*ibid.*). C'est pourquoi on parlera de «genre parlementaire» comme d'une abstraction des discours tenus dans un parlement quelconque, et de «discours parlementaire» pour les interventions effectivement produites.

#### 3.1 Le genre parlementaire

Comment faut-il comprendre «le genre parlementaire»? «Parlementaire» peut renvoyer aussi bien à l'organisation abstraite – et donc à tous les discours qui sont en rapport avec celle-ci –, aux membres du parlement, et donc à tous les discours tenus par ceux-là dans leur rôle de politiciens, qu'au(x) bâtiment(s) physique(s) où siège le Parlement. Chacune de ces acceptions intègre ou exclue des discours et des situations discursives qui ne répondent pas *a priori* aux intuitions. Tout discours faisant référence au PE en lui-même ou à des sujets traités au sein de celui-ci n'est pas pour autant parlementaire, par exemple dans le cas d'un article dans la presse quotidienne. Sous un autre angle, il n'est pas pertinent de faire du locuteur un critère. Les discours des MP, même si l'on écarte ceux considérés comme faisant partie de la vie privée, ne sont pas tous parlementaires. Les réunions au sein des partis nationaux et les blogs sur internet sont ressentis comme moins parlementaires

que les débats en séance plénière. De même, les interventions tenues dans le parlement, mais non pas par un MP, seront toutefois ressenties comme discours parlementaire. Il va sans dire que tous les discours produits dans les bâtiments officiellement conçus comme «le parlement» ne sont pas parlementaires. Les MP parlent inévitablement de temps en temps d'autre chose que ce qui relève purement du domaine professionnel.

### 3.2 Le discours parlementaire européen

Il y a parlement et parlement. Vu qu'il n'y a pas de pratique socio-discursive reconnue par les locuteurs comme relevant d'un genre parlementaire européen, en contraste avec les parlements nationaux, je parlerai de «discours». Il n'est pas dans mes objectifs de dégager les aspects politiques du discours parlementaire comme le ferait un politologue. Toutefois, le statut politique du parlement influence de façon plus ou moins ostensible les interactions et donc les discours qui s'y déroulent. Les parlements nationaux ne sont pas tous à considérer de la même manière selon la constitution de chaque pays, et le PE se distingue d'autant plus par le fait d'être supranational. Il semble difficile d'identifier en détail l'impact de cette particularité sur la production concrète, et cela reste à voir. Mais un trait semble distinctif pour les débats du PE par rapport aux débats nationaux ; ils ne précèdent pas forcément les votes – absurdité aux yeux du grand public. Ce contraste entre discours parlementaire national et discours parlementaire européen mériterait une étude approfondie qui, malheureusement, sort du cadre de cette étude<sup>2</sup>.

Les conditions de production comme le lieu, le cadre participatif et l'objectif «mondain» des discours sont stables. Le PE réside dans deux locaux physiques différents, dont l'un à Bruxelles et l'autre à Strasbourg. Il n'en demeure pas moins qu'ils remplissent la même fonction au sein de l'organisa-

---

<sup>2</sup> Les travaux antérieurs sur le discours parlementaire en linguistique, en analyse de discours et en rhétorique, portent sur des parlements nationaux, voir p. ex. pour le *Sénat*: Cabasino (2001), *House of Common*: Chilton (2004), *House of Common* et *Sveriges Riksdag*: Ilie (2001, 2003, 2005), ainsi que Bayley (2004) pour une étude comparative. Pour le Parlement Européen, voir Muntigl, Weiss & Wodak (2000) et pour la Commission Européenne, Lindholm (2007).



tion. Le cadre participatif est constant<sup>3</sup>. Les participants remplissent les rôles principaux comme interlocuteurs susceptibles de prendre la parole: le président de séance et les députés, ainsi qu'occasionnellement des invités comme des commissionnaires ou des politiciens. À cela s'ajoutent les fonctionnaires, les interprètes, les journalistes et le grand public à qui est réservé un certain nombre de places. Ceux-ci sont cependant reportés au second plan comme participants passifs. L'objectif du discours délibératif est plus ou moins accentué selon le sous-genre au cours des séances plénières. L'aspect politique est nettement plus saillant pour les débats et les votes que pour les levées et clôtures de séances ou les ordres de travaux, bien que tous les sous-genres participent à l'objectif général.

### 3.3 Le discours médiatisé du Parlement Européen

Le discours parlementaire européen médiatisé appartient aussi bien à la sphère politique – il s'agit d'un discours politique institutionnalisé – qu'à la sphère médiatique – il est diffusé en temps réel et en temps décalé sur le site officiel du PE. Les données analysées ne sont pas par conséquent pas la version brute, qui serait l'intervention comme fait historique au moment-même de sa production, mais le résultat à travers un filtre médiatique, et donc déterminé par celui-ci. Cette superposition de deux sphères donne lieu à deux événements communicationnels à la fois distincts et entremêlés, situations qui se définissent en partie par leurs participants. En tant que discours politique, les interventions au PE s'adressent aux «allocutaires politiques», les MP en nombre variable ayant le droit de vote sur une question. En ce qui concerne la médiatisation des débats, ceux-ci sont diffusés selon les possibilités et les contraintes que pose l'Internet. Le cadre participatif se joue alors entre l'orateur et le grand public ou les professionnels de la communication à nombre et à identité inconnus. Malgré cela, on peut s'attendre à ce que certaines interventions attirent l'attention du public à différent degré et pour différentes causes. Un débat attirera plus l'attention sur les arguments avancés, tandis que les séquences routinières, dont la fonction est de gérer l'inte-

<sup>3</sup> Relativement en ce sens que le nombre potentiel de participants est fixe, il y a un va-et-vient constant entre les MP effectivement présents, ainsi qu'un nombre ouvert mais restreint de visiteurs et d'invités potentiels.

raction, ne suscitent aucun intérêt, sauf en cas d'événement exceptionnel qui pourrait faire l'objet d'une rubrique scandaleuse. C'est parmi ces derniers qu'il faudra ranger les séquences présidentielles.

Comme exposé ci-dessus, c'est non l'événement communicationnel qui est analysé dans cette étude, mais le résultat accessible au public sur le site *Europarl*. La recherche sur les discours médiatisés par ordinateur est un domaine en expansion. Les travaux récents sont centrés en premier lieu sur les genres propres à l'Internet, comme les blogs, les forums de discussion et les salons t'chat. Les discours hybrides ont attiré peu d'attention. Si les séances plénières sont gouvernées par les mécanismes inhérents à la situation, le résultat est dicté par les contraintes du médium, donc de l'Internet. Il y a lieu d'étudier de plus près ce qui est perdu par ce filtrage et quelles informations sont ajoutées. Or, la discussion sur cette différence entre d'une part le fait historique et d'autre part le produit publié sort du cadre de cet article.

La définition opérationnelle adoptée ici est que le discours parlementaire européen est une intervention tenue dans un format institutionnalisé, par les MP ou des invités officiels, en séance plénière dans le Parlement Européen.

### 3.4 Sous-genres parlementaires

Tout en admettant l'homogénéité relative des productions verbales produites pendant les séances plénières, il y a lieu de distinguer entre une large gamme de sous-genres différents pour deux raisons différentes. Premièrement, le site du Parlement catégorise les différentes interventions en plusieurs rubriques. Celles-ci correspondent à des sous-genres parlementaires historiquement établis dans les parlements nationaux. On les retrouve aussi bien dans *House of Common*, *L'Assemblée Nationale* et *Sveriges Riksdag*. Pour la période avril 2006–mars 2008, il y a eu, selon les listes d'interventions des MP, 1085 débats (dont 919 tenus en séance plénière), 606 explications de vote, 528 questions posées (dont 188 à l'oral), 10 ordres des travaux, 445 propositions de résolution, 103 rapports, 44 avis. D'autres interventions sont publiées, sans pour autant être catégorisées. Il y a 355 «interventions d'une minute sur des questions politiques importantes», «ordre du jour», «ouvertures/levées».

En étudiant les interventions de plus près, il est facile de constater que l'objectif des diverses interventions divergent de façon décisive. Si les débats

ont pour but d'argumenter pour un point de vue politique, les ouvertures et les levées, les ordres des travaux, les ordres du jour gèrent la macrostructure des séances plénières.

## 4 La séquence présidentielle (SP)

La séquence présidentielle est une intervention tenue par le Président de séance qui annonce le prochain sujet et introduit chaque orateur individuel sur ce sujet. Parmi les MP français, deux remplissent cette fonction, à savoir Gérard Onesta et Martine Roure. Pour la période avril 2006–mars 2008, la répartition entre ces deux est très inégale; Onesta est l'auteur de 46 SP, alors que Roure en a assuré 16. C'est pourquoi cette étude ne pourra pas faire de comparaison, mais sera essentiellement une analyse de cas. Comme déjà dit, le corpus analysé est composé uniquement des séquences présidentielles qui annoncent un nouveau sujet, et n'inclut donc pas l'introduction d'un nouvel orateur sur un même sujet.

### 4.1 Format séquentiel

À partir des 46 SP produits par Onesta, un format séquentiel de base se dégage. À l'écrit, c'est-à-dire dans la version publiée sur Internet, il prend une forme courte et fortement formalisée, indépendamment de sa réalisation à l'oral. Il comporte quatre unités fixes, qui apparaissent selon un ordre donné:

Titre formel du dossier

1. La formulation introductrice, qui sans aucune exception est *L'ordre du jour appelle*
2. Le type de dossier: *le rapport/la proposition/la déclaration*
3. La personne ou le groupe de personnes responsable: *de Mme/M. X*
4. Le sujet du dossier, repris du titre

Voici un exemple standard<sup>4</sup> d'une SP, version écrite.

4 L'analyse se base sur tout le corpus, mais les exemples illustratifs dans cet article ont été recueillis l'été 2008.

1a. *Sélection et autorisation de systèmes fournissant des services mobiles par satellite (débat)*

Le Président. – L'ordre du jour appelle le rapport de Fiona Hall, au nom de la commission de l'industrie, de la recherche et de l'énergie, sur la sélection et l'autorisation de systèmes fournissant des services mobiles par satellite.

Le format séquentiel de la version parlée se distingue de celle écrite à plusieurs égards. Au premier coup d'œil, on peut constater qu'elle est plus longue par ses sept unités constitutives. Cela s'explique par le fait que la version parlée s'inscrit dans une situation de communication interactive, ce qui se reflète dans les adresses directes et les présentations du prochain orateur. Entre les unités, il y a un ordre par défaut, mais, comme on le verra plus loin, celui-ci n'est pas toujours respecté.

1. la formulation introductrice, *L'ordre du jour appelle* ou *Notre ordre du jour appelle*, avec la variation entre article défini et article possessif
2. le type de dossier: *le rapport/la proposition/la déclaration*
3. la personne ou le groupe de personnes responsable: *de Mme/M. X*
4. le sujet du dossier, parfois repris littéralement de la version écrite, qui est le titre formel, ou la condense dans une version raccourcie
5. l'annonce du prochain orateur: *je donne (tout de suite) la parole à X*
6. la fonction de l'orateur: *au nom de X*
7. l'adresse directe<sup>5</sup>: *Madame/Monsieur X*
8. le temps de parole attribué: *deux minutes*

Voyons l'exemple<sup>6</sup> segmenté selon le format séquentiel 1b ci-dessous:



- 1b.
1. l'ordre du jour appelle
  2. le rapport
  3. de Mme Fiona Hall

<sup>5</sup> Notons que ce format séquentiel est réalisé d'une façon légèrement modifiée par Martine Roure qui reste plus fidèle à la version écrite. Dans la plupart des cas, elle supprime l'unité 7. adresse directe.

<sup>6</sup> Les transcriptions des exemples parlés sont orthographiques pour faciliter la lecture. Les pauses sont marquées / ou // selon la durée estimée et les interruptions de l'exemple 4 sont marquées avec un trait -. Pour des indications détaillées, je renvoie le lecteur aux vidéos publiées sur Internet: [www.europarl.eu](http://www.europarl.eu).

4. sur la sélection et l'autorisation de systèmes fournissant des services mobiles par satellite
5. et je donne tout de suite la parole à Mme Viviane Reding
6. au nom de la Commission.
7. Mme la Commissaire je vous écoute (OnestaPRE080520)

Si l'unité 8., temps de parole, est absente dans cet exemple, c'est parce qu'un rapporteur bénéficie d'une plus longue durée d'intervention, souvent de quatre minutes, par rapport aux autres orateurs qui parlent au nom de leur groupe politique qui, dans la plupart des cas, sont limités à deux minutes (voir moins dans le cas des «interventions d'une minute»).

L'identification du format séquentiel est faite à partir de deux critères. Premièrement, il repose sur la fréquence de sa réalisation, critère purement quantitatif. Cette forme idéalisée se retrouve dans toutes les séquences présidentielles examinées avec plus ou moins de modifications. L'autre critère est de nature interactive ; lorsque la SP est conforme au format séquentiel, les participants de l'interaction ont un comportement neutre, à savoir passif, et montrent donc que la séquence se déroule de la façon attendue.

## 4.2 Variation du format séquentiel

Dans la plupart des cas, les séquences présidentielles effectivement produites présentent une légère modification par rapport au format séquentiel, notamment en ce qui concerne l'ordre des unités. Dans 2b, deux phénomènes relèvent du niveau cognitif, ce qui, d'après notre intuition, est le résultat du code parlé. Comparons les deux versions:

- 2a. *Birmanie: emprisonnement continu de détenus politiques* Le Président. – L'ordre du jour appelle le débat sur six propositions de résolution concernant la Birmanie.

- 2b.
1. l'ordre du jour appelle
  2. six propositions de résolution sur
  4. l'emprisonnement continu **c'est une politique** en Birmanie.
  - 5/ 6. et je donne la parole tout de suite à notre 1<sup>er</sup> rapporteur M. Irujo
  7. vous avez parole
  3. **qui a été l'auteur**



## 5. deux minutes (OnestaPRES080619)

La version écrite 2a donne le sujet en titre *Birmanie: emprisonnement continu de détenus politiques*, ce qui rend une reprise de toutes les unités superflue. Dans la version écrite, l'introduction du sujet est condensée par rapport au titre formel, puisque le sujet en question est déjà connu par les participants de l'interaction. Elle reprend uniquement les segments sémantiques importants pour identifier le sujet, dans un premier temps 4. *l'emprisonnement continu*. Le locuteur effectue ensuite une légère réparation *c'est une politique en Birmanie* pour mieux cadrer le sujet.

La deuxième variation par rapport au format séquentiel parlé concerne l'unité 3, la personne responsable, et 6, la fonction du prochain orateur. L'unité 3. *qui a été l'orateur* remplit une position inopportune après l'unité 4. *vous avez la parole*. Le segment est prononcé avec un débit plus rapide par rapport à son environnement prosodique, mais il n'y a aucune coupure. En fait, Irujo est aussi bien auteur des propositions que premier rapporteur.

Si l'exemple 2b montre plutôt le caractère parlé de la construction en temps réel des séquences présidentielles, la modification par rapport au format séquentiel parlé dans l'exemple 3b témoigne d'un travail communicatif qui relève des circonstances extralinguistiques. Voyons en premier lieu la version écrite:

3a. *Banalisation des meurtres de civils en Somalie*

Le Président. – L'ordre du jour appelle le débat sur six propositions de résolution concernant la Somalie.

Elle suit le format séquentiel écrit sans aucune altération, ce qui n'est pas le cas pour la version parlée 3b



- 3b.
1. l'ordre du jour appelle
  2. le vote sur six propositions sur
  4. la Somalie/concernant la banalisation de meurtres de civils
  - 1'. **nous passons à**
  - 2'. **l'examen de la proposition de résolution**
  3. **commune de cinq groupes politiques //**
  - 2''. **visant à remplacer toutes les propositions de résolution sur ce sujet par un nouveau texte, à l'exception de la proposition 26 302 2008**
  5. **si j'ai bien compris un collègue veut proposer un amendement oral**

## 7. M. Matzakis je vous écoute (OnestaPRES080619)

Le traitement de ce dossier n'est pas une affaire de routine. Si l'on compare le format séquentiel parlé à la version réalisée en 3b, on constate que trois unités sont sujettes à un effort communicatif particulier. Premièrement, le type de dossier, unité 2., est en premier annoncé comme *le vote sur six propositions*, alors qu'il s'agit de débat, comme c'est marqué dans la version écrite. Après l'introduction 1'. *nous passons à* qui n'est pas la formule standard, cette erreur est corrigée dans 2'. où Onesta reformule le type de dossier: *l'examen de la proposition de résolution*. Remarquons en passant, que sa reformulation ne contient pas de type de dossier formel, puisqu'il n'y a pas de sujet officiel portant le nom d'«examen».

L'unité 2. présente un problème supplémentaire, à savoir le fait que la proposition de résolution a comme objectif d'en remplacer plusieurs autres, déjà établies, sauf une. Cela amène le locuteur à ajouter une précision 2'' *visant à remplacer toutes les propositions de résolution sur ce sujet par un nouveau texte, à l'exception de la proposition 26 302 2008*. Sans contexte, nous ne pouvons pas conclure que cela n'est pas un cas de figure commun. Or, avec une méthode quantitative, il est possible de constater que ce genre de précision par rapport à la nature du dossier est rare.

Deuxièmement, il y a une modification qui porte sur l'unité 3., la ou les personnes responsable(s) du dossier. Vu que sa position par rapport à l'unité 1., type de dossier, est celle par défaut, il est impossible, sans connaissance du travail du PE, de savoir si cela représente une situation politique exceptionnelle ou pas. Deux interprétations sont possibles: ou bien la position de 3. *commune de cinq groupes politiques* imprévue est la conséquence de l'effort portant sur l'unité 2., puisque 3. garde sa position normale vis-à-vis de celle-ci, ou bien le fait que cinq groupes politiques se soient rassemblés pour une même proposition est exceptionnel, et que ceci a contribué au «trouble» survenu dans ce dossier.

Troisièmement, il y a une dernière différence par rapport au format séquentiel. Au lieu de la forme standard de l'unité 5. *et je donne tout de suite la parole à*, le président doit chercher pour trouver qui est le prochain orateur *si j'ai bien compris un collègue veut proposer un amendement oral*. Cet effort communicatif se voit non seulement à partir d'un critère quantitatif – la formulation est rare – mais aussi par la posture et la prosodie réalisée.

Le locuteur lève son regard en disant *si j'ai bien compris un collègue*, baisse son regard sur *veut*, pour le relever après *amendement oral*. Il cherche autour de lui, trouve le contact avec l'orateur qui, nous le supposons, confirme son statut comme prochain orateur. Pendant cette partie, le débit de parole est nettement ralenti. C'est ensuite qu'Onesta retrouve le format séquentiel avec l'unité 7. *M. Matzakis je vous écoute*.

Les exemples 2b et 3b montrent différents degrés de distanciation par rapport au format séquentiel. Dans 2b, il s'agit de modifications quasiment négligeables en temps réel, alors que dans 3b, un travail communicatif demande un effort particulier au locuteur sur trois unités centrales de SP. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne suscitent de réactions manifestes chez les participants. Cela est dû au fait que les deux exemples n'enfreignent pas les limites de l'attendu et du prévisible, et qu'ils appartiennent donc à la nature de la situation interactionnelle. La construction des SP obéit ainsi au format séquentiel qui est déterminé par l'objectif organisationnel de la séquence où l'aspect «efficacité communicationnelle» domine.

### 4.3 Écroulement et relance du format séquentiel

Les séquences présidentielles présentées ci-dessus sont légèrement dissemblables au format séquentiel, mais le respectent au plan général. Comme le montre l'exemple 4, la version parlée 4b peut éclater dans des situations particulières, bien que la version écrite 4a respecte la structure formelle:

4a. *Situation en Chine après le tremblement de terre et avant les Jeux Olympiques*

Le Président. – L'ordre du jour appelle les déclarations du Conseil et de la Commission sur la situation en Chine après le tremblement de terre et avant les Jeux olympiques.

Or, un mélange des dossiers provoque une situation communicationnelle qui suscite une réaction étonnée et même appréciée des MP présents.



- 4b. 1. notre ordre du jour appelle maintenant  
 2. le rapport  
 3. de M. Elmar Brok  
 4. sur le document de stratégie de la Commission de 2007 pour l'élargis-



sement

5. et je donne tout de suite-  
 // ah // c'est- c'est ce qu'on me dit /// ah les- // c'est encore une  
 manœuvre des Chinois // bien / maintenant qu'on m'a mis mes dos-  
 siers dans l'ordre je cède à la volonté populaire

- 1'. l'ordre du jour appelle donc  
 2'. la déclaration  
 3'. du Conseil et de la Commission  
 4'. c'est sur la situation en Chine après le tremblement de terre // après le  
 tremblement de terre et avant les JO

et j'espère qu'il n'y a pas de rapport entre les deux thèmes

- 2". j'ai reçu cinq propositions de résolution

c'est pas encore ça.

- 5'. c'est M. Jouyet qui va commencer à s'adresser à nous  
 6. au nom du Conseil  
 7. M. le Président vous avez la parole (OnestaPRES080709)

Onesta débute la séquence selon le format séquentiel avec les unités 1. à 5. Cela suscite des protestations de la part des MP présents. C'est pourquoi 5. *et je donne tout de suite-* est interrompu au milieu d'une courbe phonologique. La première réaction d'Onesta est de réfuter les protestations // *ah // c'est- c'est ce qu'on me dit ///* suivi d'une longue pause où on voit en partie un fonctionnaire qui trie les dossiers. Pour meubler le silence, Onesta introduit sa réparation avec une plaisanterie *c'est encore une manœuvre des Chinois*. Une fois l'ordre rétabli, il reprend la parole après un court silence avec une formulation introductrice qui ne figure pas dans le format séquentiel: *bien / maintenant qu'on m'a mis mes dossiers dans l'ordre je cède à la volonté populaire*, conditionnée par la situation particulière. Pendant ces énoncés, la vidéo montre les MP qui sourient, et même rient, avec des gros plans sur le parlementaire allemand Cohn Bendit et le président de la Commission, M. Jouyet, qui d'ailleurs est le prochain orateur, comme on l'apprendra plus loin.

Le président reprend ensuite le format séquentiel avec les unités 1', 2'. et 3'. L'unité 4'. *c'est sur la situation en Chine après le tremblement de terre //* est accompagnée d'applaudissements des MP qui se prolongent mais moins fort

pendant *après le tremblement de terre et avant les JO*. Comme la situation n'est toujours pas mise au point, comme on le voit dans la vidéo, le format séquentiel est dérangé par la confusion organisationnelle autour du président de séance qui utilise deux stratégies. D'une part, il a recours une deuxième fois à la plaisanterie *et j'espère qu'il n'y a pas de rapport entre les deux thèmes*, d'autre part il commente la situation avec *c'est pas encore ça* pour montrer qu'il n'a pas encore les documents qu'il lui faut. Finalement c'est en 5' que la SP retrouve son déroulement normal et que la séquence se termine comme prévu.

Il y a deux raisons pour considérer qu'il s'agit d'un écroulement du genre parlementaire. En premier lieu, les parties marquées en caractères gras dans l'exemple dépassent complètement le format séquentiel, puisqu'il est impossible d'identifier les unités auxquelles elles pourraient être ramenées (ce qui n'est pas le cas pour les modifications des exemples 2 et 3). En second lieu, dans une méthodologie interactionnelle, on peut constater que la forte réaction des MP montre que le discours est sorti de son cadre normal.

## 5 Marqueurs argumentatifs et genres

Si enfantin que cela puisse paraître, il est facile de croire qu'un genre essentiellement argumentatif produirait un nombre élevé de marqueurs argumentatifs dans un cadre aussi officiel que le Parlement Européen, avec des participants aussi expérimentés et formés dans la tradition rhétorique «en pratique» que des politiciens. Or, les observations que nous avons pu faire nous amènent au résultat contraire. Contrairement à nos présomptions, la fréquence d'expressions argumentatives n'est pas exceptionnellement élevée. Deux explications, de natures très différentes, semblent raisonnables. D'une part, le genre parlementaire n'est pas un type de production verbale homogène. La différence entre les sous-genres est essentielle et se reflète dans la production verbale de façon très apparente. Lorsque les interventions ont pour objectif de régler l'interaction, le caractère argumentatif est évidemment réduit au point de ne plus être argumentatif au niveau politique, mais uniquement au niveau micro-interactionnel.

Dans les SP, l'absence de marqueurs argumentatifs est quasi-totale, ce qui

n'étonne guère. Les sous-genres parlementaires qui ont pour but d'organiser la communication n'ont pas un caractère argumentatif. Ils sont fortement formalisés et se veulent aussi efficaces que possible. Un facteur indirect mais déterminant est celui du code<sup>7</sup>. Les versions écrites gardent le même format séquentiel indépendamment de leur réalisation parlée. Comme la version écrite est soumise à une formalisation obligatoire, rendue possible par l'étape de la rédaction avant sa publication, il n'y a jamais lieu d'insérer des connecteurs argumentatifs. Ce n'est qu'en temps réel, comme conséquence du trouble interactif, qu'ils peuvent surgir. L'absence de connecteur dans la version écrite s'explique par conséquent d'une part par le code et d'autre part du fait de son haut degré de formalisation.

Cette faible fréquence est la raison pour laquelle la présence du connecteur dans 1'. *l'ordre du jour appelle donc* lorsqu'Onesta redémarre le format séquentiel apparaît comme d'autant plus intéressante. Le connecteur indique qu'on a affaire à une situation de communication exceptionnelle. Reprenons la séquence:

- 4b'. notre ordre du jour appelle maintenant le rapport de M. Elmar Brok sur le document de stratégie de la Commission de 2007 pour l'élargissement et je donne tout de suite- // ah // c'est- c'est ce qu'on me dit // ah les- // c'est encore une manœuvre des Chinois. /// bien, maintenant qu'on m'a mis mes dossiers dans l'ordre, je cède à la volonté populaire.

l'ordre du jour appelle **donc** la déclaration du Conseil et de la Commission c'est sur la situation en Chine après le tremblement de terre // après le tremblement de terre et avant les JO et j'espère qu'il n'y a pas de rapport entre les deux

Dans l'exemple 4b', le connecteur *donc* n'est pas motivé à partir du contenu propositionnel des énoncés précédents. On ne peut pas tirer la conclusion *l'ordre du jour appelle la déclaration de la situation en Chine* du fait qu'Onesta cède à la volonté des MP. Selon Nølke (2002), un tel emploi de *donc* n'est pas l'emploi prototypique d'un connecteur, qui relie deux énoncés. Il constate que l'énoncé qui loge le connecteur constitue obligatoirement sa portée de droite, alors que sa portée de gauche n'est pas aussi facilement identifiable.

<sup>7</sup> Voir aussi Aijmer & Stenström (2004) et Norén (1999) sur la différence d'emploi des connecteurs à l'écrit et à l'oral.

Dans son emploi non-prototypique, cet argument de gauche peut être non verbal – il suffit que quelque chose dans la situation remplisse les conditions préparatoires de l'acte qui va suivre, exprimé par *donc*, ce qui se produit en effet dans l'exemple ci-dessus. Après la confusion, *donc* marque dans ses instructions sémantiques que toutes les conditions matérielles, énonciatives et interactives sont remplies pour produire l'énoncé sur lequel il porte. Dans une séquence aussi formalisée que la SP, cette introduction d'argumentation n'est pertinente que s'il y a lieu de motiver le mouvement conclusif, alors que dans le cas normal, elle se justifie sans marquage explicite.

## 6 En guise de conclusion

Cet article a comme point de départ l'hypothèse que plus le sous-genre est formalisé, moins il y a d'expressions argumentatives. Un sous-genre comme celui de la séquence présidentielle au Parlement Européen, fortement formalisée dans sa structure, donne peu d'occasion d'argumenter, et donc peu d'occasion de marquer linguistiquement l'argumentation. Ce ne sont que les séquences qui sortent du format séquentiel d'une séquence présidentielle qui donnent lieu à l'emploi de connecteur, parmi d'autres expressions argumentatives.

L'étude se base sur un corpus de 46 séquences présidentielles (avril 2006–mars 2008) de Gérard Onesta, vice président du Parlement Européen. Ces séquences suivent, dans le cas normal, un format séquentiel, qui, malgré son haut degré de formalisation, admet certaines modifications quant aux formules utilisées, l'absence de certaines unités et l'ordre dans lequel elles interviennent. Or, dans certains cas, la séquence présidentielle, comme sous-genre, se dissout lorsqu'un événement inattendu se présente. Le président de séance produit alors des énoncés qui ne peuvent pas être ramenés au format séquentiel, comme par exemple la plaisanterie. C'est également dans ces circonstances que les rares expressions argumentatives se retrouvent ; dans le cas examiné il s'agit du connecteur *donc*.

Du point de vue méthodologique, il est intéressant de confronter le critère quantitatif au critère interactionnel. Si l'on peut, d'un côté idéaliser un format séquentiel à partir d'une production verbale récurrente, en extrayant

le noyau essentiel de la séquence présidentielle, on peut, de l'autre, voir ses limites d'application en observant, dans une perspective interactionnelle, la réaction des participants neutre et approbatrice ou manifeste et inopportune.

## 7 Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (2007). *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: Armand Colin.
- Aijmer, Karin et Anna-Brita Stenström (éds) (2004). *Discourse Patterns in Spoken and Written Corpora*. Amsterdam: John Benjamins.
- Bayley, Paul (éd.) (2004). *Cross-cultural Perspectives On Parliamentary Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- Cabasino, Francesca (2001). *Formes et enjeux du débat public. Discours parlementaire et immigration*. Rome: Bulzoni.
- Chilton, Paul (2004). *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- Chilton, Paul et Christina Schäffner (réd.) (2002). *Politics as text and talk. Analytical approaches to political discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- Ilie, Cornelia (2001). «Unparliamentary language: Insults as cognitive forms of confrontation», in: *Language and Ideology, Vol. II: Descriptive Cognitive Approaches*, éds René Dirven, Roselyn Frank et Cornelia Ilie. Amsterdam: John Benjamins, 235–263.
- Ilie, Cornelia (2003). «Discourse and metadiscourse in parliamentary debates», *Journal of Language and Politics* 1/2, 269–291.
- Ilie, Cornelia (2005). «Politeness in Sweden: Parliamentary forms of address», in: *Politeness in Europe*, éds. Leo Hickey et Miranda Stewart. Clevedon: Multilingual Matters, 174–188.
- Lindholm, Maria (2007). *La Commission européenne et ses pratiques communicatives. Étude des dimensions linguistiques et des enjeux politiques des communiqués de presse*. Linköping: Linköping universitetstryck. [Thèse de doctorat]
- Muntigl et al. (éds) (2000). *European Union. Discourses on Un/employment. An interdisciplinary approach to employment policy-making and organizational change*. Amsterdam: John Benjamins.

- 
- Norén, Coco (1999). *Reformulation et conversation. De la sémantique du topos aux fonctions interactionnelles*. Uppsala: Uppsala University Library. [Thèse de doctorat]
- Nølke, Henning (2002). «Donc, revenons à nos moutons», in: *L'Infinito e Oltre: Omaggio a Gunver Skytte*, eds. Jansen et al., Odense University Press, Odense.
- Nølke, Henning et Michel Olsen (2000). «Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre: analyses littéraire et linguistique», in: *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*. CD-ROM et [www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/pub.htm](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/pub.htm)

## Italiano e sardo in contatto: italiano regionale e sardo italianizzato?

Lone E. Olesen  
Università di Copenhagen  
iscrio@hotmail.com

### 0 Introduzione

In questo intervento intendo indagare su possibili interferenze linguistiche tra l'italiano e il sardo nella lingua parlata.

A un livello teorico, parlando di italiano regionale (IR), viene spesso trattata l'influenza di lingue minoritarie e dialetti sull'italiano effettivamente parlato. Contemporaneamente, le varianti linguistiche in Italia subiscono un processo di italianizzazione.

Spesso il tema risulta meno descritto per quanto riguarda le analisi di dati empirici dalle rispettive varianti locali per poter documentare l'influenza italiana. A questo proposito, l'italiano e il sardo sembrano molto adatti a uno studio di questo tipo. L'italiano regionale sardo (IRS) possiede alcuni tratti morfologici e sintattici ben descritti nella letteratura. Soprattutto l'opera di Loi Corvetto (1983) ha avuto una grande importanza riguardo allo studio dell'IR in Sardegna. Il sardo d'altronde è trattato in varie grammatiche a partire dal '800.

Tramite programmi radio in italiano e in sardo intendo esaminare se oltre a esempi di italiano influenzato dal sardo si possano trovare esempi di sardo influenzato dall'italiano.

## 1 Il materiale

I programmi radio scelti per questa indagine sono tratti dal canale *SardegnaRadio.it* che trasmette esclusivamente in internet<sup>1</sup>. La serie di puntate “*Voches e sonos de Sardinna*” (Voci e suoni di Sardegna) costituisce il materiale più adeguato al nostro scopo in quanto ci sono puntate sia in italiano che in sardo. Va considerato che l’uso del sardo nella radio è diventato più diffuso solo durante gli ultimi decenni, e prima c’erano solo pochi programmi di stazioni radio locali. I mass-media in Sardegna sono prevalentemente in italiano, mentre il sardo è più spesso ristretto all’uso nei contesti privati e informali (Bolognesi e Heeringa 2005: 21–32). Questo significa che c’è meno materiale disponibile di questo tipo in sardo in rispetto al materiale in italiano.

“*Voches e sonos in Sardinna*” è una serie di interviste in 27 puntate di ca. 40–50 min. ciascuna<sup>2</sup>, registrate nel 2006–2007. Sono anche disponibili come file mp3<sup>3</sup>. Il tema dei programmi è la musica tradizionale della Sardegna. C’è lo stesso conduttore bilingue, in italiano e sardo, durante tutte le puntate. Mantiene un tono informale, dando del tu agli ospiti e incoraggia il mutamento di codice, in alcuni casi varie volte durante una puntata. Gli ospiti in studio appartengono al mondo musicale sardo o come cantanti e musicisti, o come esperti nel campo.

La fascia d’età degli ospiti va dai 18 a ca. 70 anni, il che è ideale per i nostri studi, però tra questi parlanti non ci sono donne. La maggior parte dei suonatori e dei cantanti “a chitarra”<sup>4</sup> conosciuti in Sardegna oggi sono uomini,

<sup>1</sup> <http://www.sardegnaRadio.it>. Il canale offre sia la trasmissione in tempo reale (streaming) che podcast su programmi scelti. (Pod dal lettore mp3 portatile ipod, casting “trasmissione”). L’ascoltatore può accedere ai file mp3 e scaricarli dal internet quando vuole.

<sup>2</sup> I primi tre programmi sono divisi in due parti e la numerazione è 1/1–3/2, 4–27. Le citazioni dai programmi sono riportate con il loro numero di puntata.

<sup>3</sup> Costituivano 30 file mp3, originalmente tutti disponibili sul sito, però durante 2008 le puntate senza ospiti in studio e anche le puntate 7 e 23 sono state tolte, lasciando un totale di 21 file mp3.

<sup>4</sup> Si pensi qui alla tradizione sarda del “canto a ghitarra” che copre una tonalità assai diversa da ciò che oggi conosciamo come canto a chitarra, per esempio nella musica pop.



e il canto “a tenore” è tradizionalmente eseguito da uomini<sup>5</sup>.

In quest’indagine sono state omesse le trasmissioni dove non ci sono momenti di dialogo spontaneo: le puntate senza ospiti, e le trasmissioni numero 1/1, 3/1, 8, 10 dove gli ospiti badano molto al fatto che sono alla radio, parlando in una maniera “controllata”. E’ omessa anche la puntata 11, dove l’ospite sembra più influenzato dall’italiano parlato in Val D’Aosta che dal sardo.

Solo tre puntate sono esclusivamente in sardo, però le persone rappresentano tre fasce d’età diversa: attorno ai 18 anni (VS 22), 30–40 anni (VS 19), e più di 60 (VS 21)<sup>6</sup>.

Le puntate 13 e 27 mostrano vari esempi di mutamento di codice, nel 27 solo qualche frase, ma il 13 è praticamente metà in italiano e metà in sardo, soprattutto perché uno degli due ospiti risponde in sardo a domande in italiano.

In totale sono così 16 i programmi che ho studiato per poter trarne esempi<sup>7</sup>.

## 2 Considerazioni metodologiche

Loi Corvetto (1983) menziona alcuni tratti morfologici sardi che possono influire sull’italiano. Va considerato che cerca di categorizzare i tratti linguistici che secondo lei costituiscono un italiano regionale sardo. Sottolinea che non include i tratti che le sembrano “panitaliani”, e non include neanche i tratti che le sembrano troppo vicini al dialetto (Loi Corvetto 1983: 11).

Va anche considerato che l’italiano parlato sta sempre cambiando, e ci sono esempi prima concepiti come IR che oggi fanno parte dell’uso linguistico normale, Loi Corvetto cita per esempio “ti darò la risposta al telefono” e “sono a casa” (Loi Corvetto 1983: 113). Blasco Ferrer (1994) nella sua gram-

<sup>5</sup> Un gruppo “a tenore” consiste di un cantante accompagnato da un tenore, una contra e un basso. L’accompagnamento si distingue per il suo suono “gutturale” caratteristico. Esiste ovviamente musica sarda eseguita da donne, ma non è rappresentata in “Voches e sonos de Sardinna”.

<sup>6</sup> Nelle puntate 19 e 22, gli ospiti dicono la loro età durante il programma, nel 21 si sente che l’intervistato probabilmente porta una dentiera.

<sup>7</sup> Per la precisione 1/2, 2/1, 2/2, 3/2, 4, 5, 6, 9, 12, 15, 18 in italiano, 19, 21, 22 in sardo, e 13, 27 con vari esempi di mutamento di codice.

matica sul sardo riporta numerosi esempi di possibili trasferimenti dal sardo all'italiano, però non possiamo sapere fino a quale punto si effettuano.

Alcune caratteristiche dalla grammatica sarda possono anche valere per l'italiano parlato. Pensiamo in primo luogo al italiano “del uso medio” definito da Sabatini (1985) e al “neo-standard” di Berutto (1987 citato in Coveri et al. 1998: 13–14). Nella pratica si può quindi solo parlare di tendenze, e non possiamo aspettarci di trovare una verifica di un “origine sarda” per tutti i tratti linguistici che sembrano orginare dall'italiano regionale sardo.

E' ugualmente difficile verificare le influenze italiane sul sardo. Malgrado siano uscite varie grammatiche sarde, manca una documentazione completa di tutte le varietà locali. Questo significa che possono esistere variazioni nella morfologia della lingua sarda in uso che a questo punto non sono studiate. Quindi, non possiamo nemmeno dire con certezza se un tratto morfologico percepito come un'influenza dall'italiano forse già esiste in alcune varietà del sardo.

Nel materiale possiamo trovare esempi di IRS, sardo italianizzato e enunciate mistilingue. E' però solo possibile stabilire se si trattano di esempi singoli o occorrenze frequenti se li esaminiamo in maniera statistica. Ho trascritto i programmi radio, e senza ancora essere “taggati” possono essere esaminati per le occorrenze semplici con ricerche KWIC<sup>8</sup>. Questo ci da la possibilità di ricavare dati di italiano e sardo che possiamo paragonare in maniera prossimativa ai dati disponibili nel corpus LIP<sup>9</sup>.

Un materiale simile non è disponibile per il sardo parlato in quanto non esistono bancadati pubblici. Possiamo però esaminare alcune differenze tra il sardo e l'italiano parlato, e possiamo indagare se alcuni prestiti occorrono in una maniera sistematica.

La diversità del sardo presenta un problema interessante per la trascrizione. Abbiamo a che fare, in esempi tratti da 6 paesi sardi, con la variante

---

<sup>8</sup> Uso il piccolo programma KWIC Concordance for Windows. Fa semplici ricerche kwic (key word in context), liste di parole e analisi di collocazioni. Il programma è disponibile sul: [http://www.chs.nihonu.ac.jp/eng\\_dpt/tukamoto/kwic\\_e.html](http://www.chs.nihonu.ac.jp/eng_dpt/tukamoto/kwic_e.html)

<sup>9</sup> LIP= Lessico di italiano parlato. Il corpus cercabile si trova su: <http://languageserver.uni-graz.at/badip/badip/home.php>

chiamata “logudorese-nuorese”<sup>10</sup>, ma la pronuncia e alcuni esiti etimologici si differenziano abbastanza. Ho scelto di basarmi sulle ortografie di Puddu (2000) e Blasco Ferrer (1994) già in uso, invece di una trascrizione fonetica. Ho però deviato sia per motivi di comprensione d’ascolto sia per poter vedere, quando si verificano, che i fenomeni di pronuncia sarda, come il colpo di glottide al posto di /k/ e l’elisione di /f/ come vocale iniziale, non si trasferiscono all’italiano<sup>11</sup>.

Intendiamo prendere spunto da alcune caratteristiche sarde descritte nella letteratura, in particolare Loi Corvetto (1983), Blasco Ferrer (1994), Jones (1993), Corda (1994), come possibili fattori di influenza e vedere se li ritroviamo nelle trascrizioni italiane. In maniera simile vogliamo vedere se influenze dalla grammatica italiana si possano trovare nel materiale sardo. Non trattiamo qui il mutamento di codice che occorre nei programmi 13 e 27.

Non si riportano di solito le vocali paragogiche o altri cambiamenti di suono che accadono secondo la sintassi fonetica. Ho scelto però di marcare alcune pronuncie locali che si trovano nei programmi: la pronuncia di /v/, che spesso nel sardo scritto è reso con *b* per motivi di betacismo come nello spagnolo, il colpo di glottide e l’elisione. A Orgosolo (puntata 13) la /v/ è pronunciata secondo la sua posizione nella frase (*de vidda, in bidda*), il colpo di glottide sostituisce /k/ (Orgosolo 13, Oliena 19, Ovodda 21). Fonni (27) e un parlante di Oliena sostituiscono /k/ con /h/. Per /f/ occorre l’elisione (13, 19, 21, 22 e il conduttore). I suoni non pronunciati sono marcati con l’apostrofe, per esempio ‘*omente* ‘come’.

<sup>10</sup> Nella letteratura è spesso sotto dibattito se il nuorese (il sardo dalla zona attorno a Nuoro) potrebbe costituire una terza macrovarietà insieme al logudorese e al campidanese. Nella maggioranza delle grammatiche viene però trattato come parte della macrovarietà logudorese. Cfr. Blasco Ferrer (1994), Corda (1994).

<sup>11</sup> In breve, la scrittura assomiglia all’ortografia italiana con alcune eccezioni: /dz/ e /ts/ sono scritti *tz*, invece la *z* marca la *s* sonora /z/. I suoni /p, t, k/ vengono sempre riportati scempi siccome il sardo non distingue tra la pronuncia scempia-doppia. La scrittura *dd* rappresenta la *d* cacuminale /d̥/. Gli accenti sono meno frequenti.

### 3 Alcune caratteristiche del sardo logudorese

Il sardo si divide in due macrovarietà, il logudorese nel centro e il campidanese nel sud. Nei libri di grammatica questa divisione è sempre mantenuta. E' però una divisione che si verifica soprattutto per lo scritto, siccome per il parlato non si può trarre una "confine" precisa tra le due: le isoglosse non hanno la stessa distribuzione.

Il sardo parlato nelle puntate di "Voches e sonos de Sardinna" derive principalmente dalla zona logudorese-nuorese. I parlanti provengono dai paesi Orosei, Oliena, Ovodda, Orune, Orgosolo e Fonni, di quest'ultimo ci sono però solo poche frasi in sardo. Qui descriviamo alcuni tratti della morfologia sarda che servono per le analisi più avanti. Per motivi di spazio lasciamo da parte le possibili differenze tra il logudorese e il campidanese.

#### 3.1 Aggettivi

Gli aggettivi hanno la loro posizione dopo il nome, per esempio *un'òmine mannu* 'un uomo grande'. Il comparativo richiede l'avverbio *pius* o *prus* 'più': *prus mannu*. Il superlativo viene realizzato con la ripetizione: *mannu mannu* 'grandissimo', è possibile formarlo utilizzando un avverbio: *mannu meda* 'molto grande'. Se occorrono gli esiti in *-issimu* si tratta di prestiti dall'italiano (Corda 1994: 33).

#### 3.2 Avverbi

Gli avverbi di modo sono spesso realizzati come "aggettivi invariabili" nella formulazione di Blasco Ferrer (1994: 214). L'esito in *-mente* è possibile ed è diffuso per le voci *mascamente* 'soprattutto' e *bonicamente* 'alla buona' (Blasco Ferrer 1994: 214). Altre occorrenze del suffisso *-mente* vengono percepite come prestiti dall'italiano (Corda 1994: 85).

#### 3.3 Verbi

Il sistema verbale sardo si differenzia notevolmente dall'italiano in più settori.

Il futuro è perifrastico e chiede l'ausiliare *aere* 'avere': *at a essere* 'sarà'. Anche il condizionale è perifrastico e il verbo ausiliare è *depere/ dovere* 'dovere': *diat essere* 'sarebbe' (Blasco Ferrer 1994: 155).

Il passato remoto esiste solo in poche varietà. Nelle zone dov'è assente si tende a impiegare il trapassato prossimo al suo posto (Blasco Ferrer 1994: 183).

Un uso frequente di gerundio è molto caratteristico per il sardo. Come nell'italiano può avere l'aspetto durativo. Il verbo ausiliare è essere, *seo iscriende* 'sto scrivendo'. In alcune espressioni ha però il valore di un presente non progressivo, e può perfino esprimere un atto che sta per iniziare (Corda 1994: 81–82).

Inoltre, il sardo non differenzia tra l'infinito e il gerundio per individuare un soggetto diverso nelle frasi che esprimono un'azione imperfettiva. In questa maniera, *l'apo bidu currende* corrisponde sia all'uso italiano 'l'ho visto correndo' che all'uso 'l'ho visto correre' (Blasco Ferrer 1994: 203).

Il participio presente in sardo non esiste, e ogni suo uso è espresso con il gerundio (Loi Corvetto 1983: 157).

Il sardo osserva un uso dell'infinito personale. Nelle varietà logudoresi- nuoresi il congiuntivo passato è una forma coniugata dell'infinito (Jones 1999: 116). L'uso dell'infinito personale occorre quasi esclusivamente con costruzioni che esprimono una volontà e una negazione, si vede Jones (1993: 278–282) e Blasco Ferrer (1994: 181–182): *non cherzo a cantare* 'non voglio che canti/ cantino'. E' simile la costruzione con il congiuntivo passato: *non cheren a cantaremus* 'non vogliono che cantiamo' (Jones 1999: 116).

Secondo Jones (1999) altri usi del congiuntivo passato in una proposizione subordinata causale svolgono una funzione simile all'infinito nelle frasi introdotte da *pro* 'per' e *pro chi* 'perché': *appo fattu custu pro chi esseren cuntentos sos pitzinnos; appo fattu custu pro esseren cuntentos sos pitzinnos* ("ho fatto questo perché fossero contenti i ragazzi", gli esempi da Jones 1999: 117).

Qui non c'è dipendenza a una negazione e sono possibili entrambi gli usi. Questo corrisponde bene a un esempio tratto dai nostri programmi radio: *pro chi no s'esseret perdiu su connotu* ("perché non si perdesse il conosciuto") (VS 19).

Tutta questa problematica è studiata in profondità da Jones (1993, 1999).

Nelle costruzioni composte da un infinito e i pronomi, gli ultimi vengono

davanti: *si nche andare andarsene; a lu iscriere di scriverlo.*

### 3.4 Usi particolari delle preposizioni

Nello studio di Loi Corvetto (1983: 112–115) c'è la menzione di una certa polivalenza nell'uso di *a* e *in* che secondo lei viene trasferito all'italiano. In sardo soprattutto la preposizione *a*, svolge più funzioni in rispetto alla preposizione *a* in italiano. In sardo, *a* viene impiegato per simili funzioni, ma è inoltre utilizzato per il complemento diretto a valore di accusativo personale: *apu biu a Maria* 'ho visto Maria', Blasco Ferrer (1994: 230).

E' obbligatorio nell'infinito personale (vedere sopra): *no cherzo a andare* 'non voglio che vada', precede l'infinito nei tempi verbali perifrastici con l'ausiliare aere 'avere': *in sos annos chi an a bennere* 'negli anni che verranno' (VS 22).

*A* precede l'infinito in molte costruzioni: *no est solu a subare* 'non è solo soffiare' (VS 21), *no 'a'et a lu sostituire* 'non si può sostituirlo' (VS 21). (Letteralmente: \*non fa a sostituirlo).

Jones (1993) discute le difficoltà di sapere le distinzioni tra *a* e *in* per quanto riguarda il loro uso per i complementi di moto a luogo, stato di luogo e mezzo. Molte espressioni sono secondo lui "semi-idiomatiche", e il loro uso può variare da paese in paese (Jones 1993: 185–193).

*A*, *in* e *de* si impiegano inoltre nelle costruzioni avverbiali, come per esempio *a bellu a bellu* 'lentamente', *in d-una in d-una* 'di botto', *de badas* 'invano' o 'gratuitamente' (Corda 1994: 85). Anche qui le espressioni possono variare a secondo la zona.

Infine, la preposizione *a* può anche prendere il ruolo di "particella interrogativa" in costruzioni tipo *a bi ses?* 'ci sei?' o *a las cherimus presentare?* 'le vogliamo presentare?'. Le interpretazioni del suo uso varia, però sembra essere un tema che non è studiato in fondo per il sardo, come si vede in Jones (1993: 24–25) e Corda (1994: 89).

### 3.5 Chi – ca -proite

Il pronome relativo *chi* svolge funzioni simili al *che* italiano. Inoltre è usato al posto delle strutture *in cui*, *a cui*, (Blasco Ferrer 1994: 121–122). A diffe-

renza dall'italiano non ha valore né interrogativo né esclamativo. Qui si usa il pronome interrogativo *ite*.

*Ca* corrisponde al *perché* causale in italiano. Nel sardo parlato si nota in alcuni casi una certa "intercambialità" tra *chi* e *ca* (Blasco Ferrer 1994: 265; Corda 1994: 54; Jones 1993: 247–249).

Anche da notare è l'uso di *proite*, che grosso modo equivale 'perché' nel senso interrogativo italiano.

### 3.6 Dislocazione

La dislocazione degli elementi in una frase occorre spesso in sardo (Blasco Ferrer 1994: 291–298). Nella frase interrogativa l'elemento più importante spesso viene per prima: a babbu biu l'as? / biu as a babbu? 'hai visto papà?'. In generale, la frase sarda viene concepita come più "libera" che la frase italiana in questo senso. Non trattiamo però la dislocazione in questo intervento.

## 4 I dati statistici da "Voches e sonos de Sardinna"

Data la differenza dei dati di VS e di LIP, posso solo fare una statistica prossimativa. Il VS è assai più modesta in misura e ancora in fase di sviluppo. Non è codificato e per ora alcune delle introduzioni e conclusioni dei programmi radio non sono incluse per evitare ripetizioni. Fatte queste premesse, abbiamo un corpus di ca. 52700 parole in italiano (VS ITA) e di ca. 16825 parole in sardo (VS SRD).

Il corpus LIP ha un totale di 489178 parole ed è diviso in 5 tipi. Il tipo C del LIP di 96868 parole dovrebbe assomigliare di più al VS ITA in quanto copre "scambio comunicativo bidirezionale con presa di parola non libera faccia a faccia" e include "interviste alla radio e alla televisione"<sup>12</sup>. Però il conduttore di VS incoraggia il dialogo spontaneo, e assumiamo che i programmi di VS risultano meno formali che il tipo C del LIP. Questa categoria però serve da "controllo" nel dubbio che certe occorrenze linguistiche potrebbero essere dovuti alla situazione formale o semi-formale.

<sup>12</sup> Si veda [http://languageserver.uni-graz.at/badip/badip/26\\_typeText.php](http://languageserver.uni-graz.at/badip/badip/26_typeText.php).

## 4.1 Le parole esaminate

Per i testi in italiano esaminiamo in primo luogo un gruppo di caratteristiche dalle quali ci possiamo aspettare le influenze dal sardo se vogliamo seguire Loi Corvetto (1983), Blasco Ferrer (1994) e Jones (1993). Sembra opportuno indagare sulle occorrenze di:

- i. I suffissi del gerundio *-ando / -endo*
- ii. Le preposizioni *a, in, di, per*
- iii. I pronomi *che* e *perché* (in primo luogo senza registrazione del loro ruolo come interrogativi).
- iv. Il suffisso avverbiale *-mente*
- v. I suffissi aggettivali del superlativo *-issimo*

Aspettiamo una frequenza elevata di gerundio nel VS italiano in rispetto ai dati trovabili in LIP. Per le preposizioni vogliamo vedere se ci sono differenze nelle loro distribuzioni nell'italiano di Sardegna e nell'italiano del LIP. Se consideriamo la grammatica sarda, c'è da aspettarsi una frequenza più alta di *a* dalla parte dei parlanti sardi. Possibilmente anche una frequenza più alta di *in* (Loi Corvetto 1983: 112–115).

Per la parte sarda del VS ho scelto un gruppo di caratteristiche paragonabile alle occorrenze italiane:

- i. I suffissi del gerundio *-ande / -ende / -inde / -anne / -enne*
- ii. Le preposizioni *a, in, de, pro/po*
- iii. I pronomi *chi, ca, proite/poite* e la costruzione *pro chi*.
- iv. Il suffisso avverbiale *-mente*
- v. I suffissi aggettivali del superlativo *-issimo*

Per questo gruppo c'è da aspettarsi una frequenza alta di *a*, e del pronome relativo *chi*. A differenza dell'italiano la frequenza bassa dei suffissi *-mente* e *-issimo* sono aspettati siccome sono registrati come prestiti.



## 4.2 Risultati per l'italiano

**Tabella 1**

Occorrenze	LIP (intero)	LIP, tipo C	VS ITA
Gerundio -ando / -endo	1347	330	258
a totale	12135	2500	1723
in totale	8124	2109	1073
di totale	20055	5416	2511
per	5016	1099	735
che	14006	3152	1972
perché	3713	651	286
Suffisso avverbiale -mente	3183	-	1092
Suffissi aggettivali <sup>13</sup> -issimo / -issima / -issimi / -issime	677	-	127

**Tabella 2.**

Percentuale	LIP (intero)	LIP, tipo C	VS ITA
Gerundio -ando / -endo	0,27	0,34	0,48
a totale	2,47	2,96	3,27
in totale	1,66	2,18	2,04
di totale	4,10	5,59	4,76
per	1,03	1,13	1,39
che	2,86	3,25	3,74
perché	0,76	0,67	0,54
Suffisso avverbiale <sup>14</sup> -mente	0,65	-	2,07
Suffissi aggettivali -issimo / -issima / -issimi / -issime	0,14	-	0,24

<sup>13</sup> Non abbiamo contato i suffissi avverbiali e aggettivali per il tipo C, perché una situazione formale o semi-formale nel parlato non dovrebbe influire sui loro usi.

<sup>14</sup> Si veda nota 14.

Tabella 3. A, in, di. Distribuzione con e senza l'articolo determinativo.

Occorrenze	LIP (intero)	LIP, tipo C	VS ITA
a	7420	1387	1132
ad	468	148	63
a + articolo	4247	965	528
totale	12135	2500	1723
in	5425	1297	676
in + articolo	2699	821	397
totale	8124	2109	1073
di	11752	2943	1611
di + articolo	8303	2473	900
totale	20055	5416	2511

Tabella 4.

Percentuale	LIP (intero)	LIP, tipo C	VS ITA
a	1,50	1,43	2,15
ad	0,10	0,53 <sup>15</sup>	0,12
a + articolo	0,87	1,00	1,00
totale	2,47	2,96	3,27
in	1,10	1,31	1,28
in + articolo	0,56	0,87	0,76
totale	1,66	2,18	2,04
di	2,40	3,03	3,05
di + articolo	1,70	2,56	1,71
totale	4,10	5,59	4,76

#### 4.2.1 Gerundio

Si vede nella tabella 2. che il percentuale del gerundio è solo leggermente più alto per il VS. Questo può essere dovuto al fatto che il gerundio è frequente nell'italiano parlato in tutta Italia, soprattutto nelle costruzioni *stare + gerundio* (Coveri et al 1998: 253, Berretta 1994: 261). Sembra però esserci una tendenza verso una preferenza del gerundio dalla parte dei parlanti sardi.

<sup>15</sup> Il percentuale relativamente alto di ad nel tipo C mostra che possiamo solo parlare di tendenze: 76 delle occorrenze sono dovute all'espressione ad esempio.

#### 4.2.2 Preposizioni

Per *a*, *in*, *di* ho fatto un calcolo sulle occorrenze senza l'articolo determinativo, cfr. le tabelle 3. e 4. Questo è per poter vedere meglio le preposizioni che servono nelle costruzioni locuzionali e davanti ai verbi nell'infinito.

Come aspettato, *a* e *ad* nel VS italiano hanno un'occorrenza un po' più alta. Questo è probabilmente dovuto agli esempi di *a* + infinito. Più avanti ne vediamo alcuni esempi. Però se consideriamo tutti i percentuali per i preposizioni, il VS mostra più o meno le stesse frequenze che il LIP.

Va notato che nel VS italiano non ci sono esempi della costruzione *stare a* + infinito al posto della costruzione *stare* + gerundio, usata per esempio a Roma. Troviamo però le forme *andare a* + infinito e *venire a* + infinito.

#### 4.2.3 *Che* – *perché*

Ci siamo aspettati una frequenza alta di *che*, a discapito dell'uso di *perché*. Pensiamo ai casi dove nella lingua parlata il *che* prende valore di 'perché', come per esempio:

1. andavano dal fabbro a cercare, per comprare questo strumento *che* lo utilizzavano quasi come un giocattolo (VS 6)

Va considerato che anche nell'italiano fuori la Sardegna si osserva la presenza di un *che* usato al posto di *perché* nelle funzioni causali (Sabatini 1985: 165). Sembra però esserci una preferenza per l'uso di *che* nel VS. La frequenza del *che* in VS è la più alta di 3,74 % e la frequenza di *perché* è la più bassa di 0,54 %, cfr. la tabella 2. sopra.

#### 4.2.4 Il suffisso avverbiale *-mente*

L'uso del suffisso avverbiale presenta invece una sorpresa. I parlanti di VS ne hanno la frequenza più alta di 2,07 %, ca. 1,4 % più alto che le frequenze in LIP come si vede nella tabella 2. Una lista degli avverbi usati in VS mostra che i parlanti sembrano servirsi di questo suffisso per "costruire avverbi", anche alcuni che non troviamo nel LIP, per esempio vengono usati in VS *altamente* e *marcatamente*.

#### 4.2.5 Il suffisso aggettivale *-issimo*

C'è poca differenza nei numeri per i suffissi del superlativo *-issimo* tra VS e LIP. Sembra che non influisce sul percentuale totale che alcuni dei parlanti del VS adoperano la struttura dal sardo, una raddoppiamento dell'aggettivo.

### 4.3 Risultati per il sardo

La parte sarda del VS consiste di solo 16825 parole. Non esistono dati pubblici di altri corpus di sardo parlato. Ma dato le limitazioni del materiale, qualche tendenza possiamo indicare comunque, paragonando con i risultati trovati per l'italiano.

Tabella 5.

VS SRD	occorrenze	percentuale
Gerundio <i>-ande/-ende/ -inde/ -enne/ -anne</i>	147	0,87
a	635	3,77
in	376	2,23
de	821	4,88
pro / po	152	0,90
chi	445	2,64
ca	66	0,39
proite / poite	8	0,05
pro chi	2	0,01
Suffisso avverbale <i>-mente</i>	79	0,47
Suffisso aggettivale <i>-issimu / -issimus / -issima / -issimas</i>	4	0,02

Tabella 6.<sup>16</sup>

VS SRD	occorrenze	percentuale
a totale	635	3,77
a + art. det.	110	0,65
a	525	3,21
in totale	376	2,23
in + art. det.	98	0,58
in	208	1,65
de totale	821	4,88
de + art. det.	191	1,14
de	630	3,74

#### 4.3.1 Gerundio

Possiamo confermare un uso frequente di gerundio, e c'è una tendenza leggera dalla parte dei parlanti di applicare questa usanza all'italiano (tabella 2).

#### 4.3.2 Preposizioni

Si nota una tendenza a un uso frequente di *a* e *in* che viene riportato all'uso italiano. Le loro frequenze nel VS italiano sono un po' più basse in rispetto alle occorrenze nel VS sardo, ma sono tendenzialmente più alte che nel LIP.

*De* mostra una frequenza alta in sardo. L'uso di *de* sembra meno analizzato negli studi sul sardo, ma si trattano probabilmente di usi che non vengono trasferiti all'italiano. L'impiego della preposizione *di* nel VS italiano non sembra rispecchiare l'uso nel VS sardo. Nella tabella 4 si vede inoltre che il tipo C di LIP ha la frequenza più alta per la preposizione *di*, dovuta a numerose occorrenze della costruzione *di* + articolo determinativo.

Riguardo *pro/ po* si nota un uso meno frequente nel VS sardo riguardo l'uso di *per* in VS italiano (tabelle 2. e 5.)

<sup>16</sup> In sardo si scrive staccati le preposizioni e gli articoli determinativi. Per trovare le occorrenze di *a* senza articolo occorre quindi dedurre il risultato per *a* + art. det. dal *a* totale.

### 4.3.3 *Chi – ca – proite – pro chi*

Sorprende l'uso di *chi*. In VS sardo è meno frequente il *che* nel VS italiano (tabelle 2 e 5). Quando consideriamo una possibile parallela tra l'uso *chi – ca* sardo e *che – perché* in italiano, c'era da aspettarsi una differenza più alta tra le occorrenze dei due pronomi in sardo. Almeno che non sta aumentando una polivalenza anche per il *chi* sardo? Visto che il *ca* conta poche occorrenze in rispetto al *chi* sembra ovvio mostrarne una tendenza, soprattutto quando vediamo in Blasco Ferrer (1994: 265) il consiglio di usare *chi* nei casi tra *chi* e *ca* in una frase. Ma non possiamo essere sicuri se gli usi di *chi – ca* in sardo sono simili a quelli che vediamo per *che – perche* in italiano.

La costruzione *pro chi* è assai poco frequente. Questo è inaspettato se consideriamo l'attenzione prestata alle frasi causali con infinito o congiuntivo passato negli studi sul sardo, come per esempio Jones (1993: 278–282), Jones (1999) e Blasco Ferrer (1994: 181–182). E' anche inaspettato se consideriamo il suo influsso sull'italiano parlato in Sardegna, messo in evidenza da Lavinio (2002: 252 n8) e Bolognesi e Heeringa (2005: 31).

### 4.3.4 *Il suffisso avverbiale -mente*

Riguardo le frequenze di *-mente* vediamo un conto basso come aspettato. Gran parte di queste occorrenze sono dovute alle numerose volte che il conduttore risponde con *certamente* o *giustamente*.

### 4.3.5 *Il suffisso aggettivale -issimo*

Il suffisso dal superlativo italiano occorre solo quattro volte ed è chiaramente non un componente frequente nella lingua di questi parlanti sardi.

## 5 Esempi di interferenza

### 5.1 Esempi di italiano influenzato dal sardo

Possiamo constatare che nel VS c'è interferenza varia che però non sembra occorre in una maniera “regolare”. Per il sardo parlato si aggiunge inoltre la difficoltà che alcuni esempi sembrano essere traduzioni dall'italiano, però non possiamo sempre mostrare quanto siano frequenti. Qui vogliamo riportare alcuni esempi, sia da italiano influenzato dall'italiano che dal sardo influito dall'italiano per illustrare il problema.

Riguardo le frasi che sembrano attirare più attenzione, l'uso in italiano delle costruzioni infinitivali introdotti da *per non*, abbiamo solo 3–4 esempi nel intero VS italiano. In sardo, questa struttura viene reso con il congiuntivo:

1. Cal'est istata sa conditzione chi bos at azuadu de prus *pro* – *chi no esseret* – *pro chi no si esseret perdiu* su connotu insomma? (VS 19)

(qual'è stata la condizione che vi ha aiutato di più perché non si fosse persa la tradizione insomma?)

Esempi di quest'uso in italiano nel VS:

2. sì hanno ripreso un po' in mano queste [tradizioni]... *per non- per non andare perdute* completamente (VS 15)
3. mi ha spinto il fatto proprio per-eh per tenere le tradizioni per non andare-per non andare perse (VS 15)

Nell'esempio 3 sembrano esserci due strutture simili, una dopo l'altra.

In un caso solo troviamo un esempio che prende spunto dalla struttura sarda per + infinito causale:

4. proprio proprio per eh... *perché volevano di* – voleva mio padre e mia madre di - cioè *un titolo di studio per diplomarmi* (VS 1/2)

Siccome questo tipo di esempi sono spesso sottolineati come una curiosità dell'IRS, mi sono aspettata di trovarne più esempi nel VS, invece non è stato il caso.

Ci sono vari esempi di a davanti all'infinito. Questo sembra a volte trat-

tarsi delle stuttura sarda di introdurre un infinito con a:

5. E' giusto *a* farlo (VS 1/2)
6. io per esempio... *a* iniziare a suonare ho iniziato a suonare con un Paolo Soprani (VS 1/2) [PS = marchia di organetto]
7. è capitato che mi hanno cercato dei gruppi *a* suonare (VS 1/2)

La struttura è inoltre interessante perché in italiano ci saremmo aspettati l'uso di gerundio per alcuni esempi:

8. Quali sensazioni si provano, Antonio, *a cantare* davanti a un pubblico eterogeno [...]? (VS 2/1)

A volte abbiamo anche esempi di parlanti che usano un certo verbo con *a*, simile al accusativo personale sardo. Vale spesso per il verbo chiamare:

9. quando chiamano *alla ditta* (VS 1/2)

Ci sono però dei casi di dubbio:

- 10a. abbiamo *chiamato a... a darci una mano* proprio A. D. (VS 27)

Qui il parlante sembra iniziare questa struttura, ma la *a* infatti "appartiene" al *darci*, altrimenti la frase fosse stata così:

- 10b. \*abbiamo chiamato a... a darci una mano proprio a A. D.

A volte non si tratta solo di un uso esteso di *a*, ma anche di una certa "scambiabilità" delle preposizioni. Questa problematica si conosce dalla lingua parlata in generale. In questi casi potrebbe però trattarsi di interferenza dal sardo:

11. è quello che ci stimolava del- di- di più *per* avvicinarci ai nostri strumenti (VS 3/2)
12. l'avete vissuto comunque *per* racconti (VS 13)
13. questa tradizione di andare *di casa in casa* (VS 13)

Riguardo l'uso di gerundio, grosso modo si nota i casi dov'è più "esteso" rispetto all'uso normale in italiano:

14. *stanno venendo a scomparire* (VS 4)



15. purtroppo *stiamo vedendo* queste... queste risultanze (VS 15)
16. un po' stanno andando perdendosi (VS 15)

Non occorre una spiegazione per poter capire, ma sembra trattarsi di un uso “sardo” del gerundio italiano.

Alcune espressioni sono un calco dal sardo tradotto in italiano, e sono soprattutto quelli che attirano l'attenzione in quanto sembrano “strani” al primo ascolto:

17. abbiamo *imparato a cantare* in sardo *a ragazzi* che parlano l'italiano (VS 2/2)
18. cioè adesso stanno *riprendendo di nuovo* a suonare *ai bambini* (VS 12)

Qui la sillaba *ri-* non viene concepita come una funzione e il parlante aggiunge “*din nuovo*” che si rifà al sardo *torra* ‘ancora / di nuovo’ per queste funzioni.

19. aveva fatto questo sonetto, te lo *dico a parole* (VS 27)
20. prima si ascoltava a orecchio (VS 27)

Per ogni esempio di questo tipo vale però che non abbiamo trovato esempi abbastanza nel VS per poter farne statistiche. Quindi non sappiamo a questo punto se si trattano solo di abitudini dei singoli parlanti.

## 5.2. Esempi di sardo influenzato dall'italiano

L'influenza massiccia dall'italiano sul sardo porta necessariamente a un certo livello di interferenza. Però è difficile stabilire fino a quale punto. Quindi non possiamo ancora stabilire fino a quanto gli esempi da VS in sardo sono rappresentativi. In un esempio come il seguente, non sappiamo se l'indicativo invece del congiuntivo è qualcosa che occorre anche in sardo, oppure se si tratta di un'influenza dall'italiano parlato:

1. . anti'amente 'andu benian sos – sos tenores *pro 'i 'antavan* a su ballu (VS 19)  
(anticamente quando venivano i – i tenori perché cantavano al ballo)

Si incontra frasi dov'è chiaro che il parlante conosce bene il sardo ma che

cerca o di incorporare espressioni italiani secondo le regole di pronuncia sarda, oppure c'è proprio interferenza dall'italiano che entra "a furia di parlare":

2. *poi est istada interrotta, insomma... po parithos annos no 'achian cust- no bi l'achian custa 'esta e poi l'an ripreso a 'archi annos 'achet, tres o bator annos (VS 22)*  
(poi è stata interrotta, insomma... per parecchi anni non facevano quest-non (ce la) facevano questa festa e poi l'hanno ripreso qualche anno fa, tre o quattro anni).

Qui la struttura stessa della frase sembra "tradotta dall'italiano", anche se si nota che il parlante si corregge, e ci sono anche alcune parole italiane non adottate al sardo.

Nei prossimi esempi vale anche che sembrano tradotti dall'italiano:

3. *namos prus riservada a una zerta ambiente (VS 19)*  
(diciamo più riservata a una certa ambiente)
4. *ju'avan a pallone in custa prathiedda (VS 19)*  
(giocavano a pallone in questa piazzetta)
5. *tres annos cola'os a 'ie at tentu sa sensibilidade de lu isfrutare (VS 21)*  
(tre anni fa qualcuno [letteralmente: a chi] ha avuto la sensibilità di sfruttarlo)

Però, ancora, è difficile dire con certezza per le frasi come le ultime: a parte le parole chiaramente italiane, abbiamo a che fare con frasi che già nella loro struttura si assomigliano, sia in sardo che in italiano.

Forse il nocciolo del problema si presenta più chiaramente quando si tratta di una spiegazione che tocca temi tendenzialmente "tecnici". Portiamo uno degli esempi di una spiegazione del genere:

6. *'it unu populu meda... meda intelligente, meda 'orte, unu populu 'i 'it in gradu de – de 'a'ere sos nura'es de sas costrutiones gigantescas – eh – unu populu chi no li est istada data sa giusta importantza e quindi, ego, pesso 'i est istadu unu populu talmente in gamba, talmente... e talmente avanzada pro sos tempos 'i at partimentau finas una forma musicale comente su cantu a tenore 'i est una vera e propria forma musicale, ube bisogno s'abasere de sa iscala musicale, ube bi sunu – ube b'at già unu contzetu de*

– de musica *vera e propria*, quindi ehm *giustu o isbagliau ‘i siat*, a mime m’agradat de pessare cussu (VS 19)

(era un popolo molto... molto intelligente, molto forte, un popolo che era in grado di – di fare i nuraghi delle costruzioni gigantesche – eh – un popolo al quale non è stato dato la giusta importanza e quindi, io, penso che è stato un popolo talmente in gamba, talmente... e talmente avanzata per i tempi che ha creato perfino una forma musicale come il canto a tenore che è una vera e propria forma musicale, dove bisogna basarsi sulla scala musicale, dove ci sono – dove c’è già un concetto di – di musica vera e propria, quindi ehm giusto o sbagliato che sia, (a me) mi piace pensare questo)

Sono più evidenti gli esempi dove il parlante si serve di parole prestatate dall’italiano. Però ci vorrebbe da conoscere fino in fondo la morfologia di questi varianti sardi per poter dire se stanno addotando i prestiti anche in questo campo.

## 6 Conclusione

Dai dati di VS è possibile vedere che ci sono ancora delle influenze dalla grammatica sarda sull’italiano parlato in Sardegna. Ma possiamo solo concludere che i nostri risultati mostrano tendenze in quanto le differenze nei percentuali delle occorrenze spesso sono piccole. Questo può essere dovuto al fatto che i nostri dati provengono esclusivamente da programmi radio, ma molte volte sembra che i parlanti stessi si dimenticano di questa situazione e parlano liberamente. Va anche considerato che ormai l’italiano è fortemente presente in tutta la Sardegna. Così è probabile che l’influenza forte dal sardo che prima risultava in esempi di interferenza più ovvi e frequenti ora sta diminuendo. Questo va studiato ulteriormente. Il raggruppamento di tratti linguistici a scopi statistici ci sembra molto soddisfacente in quanto offre una dimensione in più oltre a vari esempi “singoli” sul sardo o sull’IRS.

Per i dati sardi del VS è però difficile verificare i possibili influssi dall’italiano. Possiamo osservare che il lessico è fortemente influenzato, ma non vediamo grosse differenze tra le statistiche sarde e quelle italiane per quanto riguarda le occorrenze che abbiamo esaminato qui. Si potrebbe ipotizzare che la differenza minima sia dovuto a una italianizzazione del sardo, ma

si presenta il problema che non sappiamo “quali occorrenze sarde” c'erano prima. Gli esempi di interferenza dall'italiano più “marcati” non sembrano essere in tanti se consideriamo il totale, e sembrano dipendere dal singolo parlante. La domanda è però quanto spesso devono accadere per mostrare una tendenza misurabile. Qui occorrono più dati per avere un corpus più rappresentativo.

Facendo le trascrizioni dei programmi VS ho trovato strutture morfologiche che a volte non si trovano nelle opere esistenti sulla grammatica sarda. Qui sarebbe essenziale aver documentato meglio il sardo in tutte le sue varietà.

Questo piccolo indagine vuole in primo luogo essere un tentativo di iniziare una bancadati. Un prossimo passo naturale è un'ulteriore codificazione del VS e più indagini su altri tratti linguistici caratteristici per le due lingue in contatto, possibilmente ampliando le indagini su altri ambiti del parlato in entrambe le lingue.

## Bibliografia

- Berretta, Monica (1994). “Il parlato italiano contemporaneo”. *Storia della lingua italiana* (a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Pietro). Torino: Einaudi, vol. 2, 239–270.
- Blasco Ferrer, Eduardo (1994). *Ello ellus. Grammatica della lingua sarda*. Nuoro: Poliedro Edizioni.
- Bolognesi, Roberto e Heeringa, Wilbert (2005). *Sardegna fra tante lingue*. Cagliari: Condaghes.
- Corda, Francesco (1994). *Grammatica moderna del sardo logudorese*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- Coveri et al. (1998). Coveri, Lorenzo, Benucci Antonella e Diadori Pierangela (1998). *Le varietà dell'italiano*. Roma: Bonacci Editore.
- Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro (1985). *La lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- Jones, Michael Allan (1993). *The Sardinian Syntax*. London: Routledge.
- Jones, Michael Allan (1999). “Infinito flessivo e infinito personale in su sardu nugore-su”. *La lingua sarda. L'identità socioculturale della Sardegna nel prossimo millennio* (a cura di Roberto Bolognesi e Karijn Helsloot). Cagliari: Condaghes, 109–125.

- 
- Lavinio, Cristina (2002). "L'Italiano regionale di Sardegna". *L'infinito e oltre. Omaggio a Gunver Skytte* (a cura di Hanne Jansen et al.) Odense: Odense University Press.
- Loi Corvetto, Ines (1983). *L'Italiano regionale di Sardegna*. Bologna: Zanichelli.
- Puddu, Mario (2000). *Ditzionariu de sa limba e de sa cultura sarda*. Cagliari: Con-daghes
- Rindler Schjerve, Rosita (2000). "Inventario analitico delle attuali trasformazioni del sardo". *Revista de Filología Románica* 17, 229–246.
- Sabatini, Franco (1985). "L' 'italiano dell'uso medio': una realtà tra le varietà linguistiche italiane". *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (a cura di Günter Holtus e Edgar Radtke). Tübingen: Gunter Narr, 154–184.

### Siti internet:

- Corimbi, Martino (2006–07). *Voches e sonos de Sardinna 1/1–27*. <<http://www.sardegনারadio.it/programmi/voches/index.asp>> 20.1.2009
- De Mauro, Tullio et al (1993). *Corpus LIP*. <<http://languageserver.uni-graz.at/badip/badip/home.php>> 30.1.2009

# La construction discursive de l'identité européenne au miroir de la Turquie

Anna Olkinuora  
Université de Tampere  
anna.olkinuora@uta.fi

## 1 Introduction

Dans cet article nous présenterons une partie de notre projet de thèse de doctorat dont le but est de révéler la construction discursive de l'identité européenne dans la presse française et finlandaise par rapport à l'adhésion de la Turquie à l'UE. Nous partons de l'hypothèse que l'identité européenne est une construction mentale et une idée qui se construit et se concrétise par les *discours*<sup>1</sup>. En tant que telle, elle peut être liée à la conception suivante de l'Europe:

L'Europe n'est pas quelque chose qu'on découvre; l'Europe est une mission – quelque chose qu'il faut faire, créer, construire. Et l'accomplissement de cette mission nécessite beaucoup de génie, de sens d'intention et de labeur. Peut-être un travail qui ne se termine jamais, un défi jamais tout à fait relevé, une espérance infiniment non réglée<sup>2</sup>. (Bauman: 2004)

L'usage de la langue engage nécessairement le choix de la forme linguistique: ainsi, dans l'analyse de la construction discursive de l'identité il n'est pas essentiel d'étudier seulement ce qui est dit mais également comment cela est dit. L'identité européenne est donc une construction discursive qui se définit dans l'usage de la langue. Par conséquent, elle peut varier selon les conditions discursives dans lesquelles elle se manifeste.

---

<sup>1</sup> Nous préférons le terme de discours à celui de langue parce que le premier reconnaît la relation de la langue avec la réalité extralinguistique. En effet, le discours a été défini par Adam (1990) comme le texte + son contexte.

<sup>2</sup> Nous traduisons de l'anglais.

Les textes journalistiques sur l'adhésion éventuelle de la Turquie à l'Union européenne offrent un cadre particulier et important pour la construction discursive de l'identité européenne; nous présumons que dans ces conditions discursives particulières l'identité se construit par l'altérité de la Turquie. Son altérisation peut s'appuyer sur plusieurs supports linguistiques que nous essayerons d'explicitier dans l'analyse.

Cet article présentera un cadre théorique pour une approche discursive de l'identité européenne dans la mesure où elle est nécessaire pour la compréhension et l'explication des exemples qui suivront. En raison des limites qui nous sont imparties notre but principal ici demeurera toutefois la démonstration des catégories linguistiques qui entrent en jeu dans la construction de l'identité européenne et comment elles la permettent par l'altérisation de la Turquie.

## 2 Identité européenne

La littérature sur l'identité européenne s'est principalement divisée en deux branches. La tranchée essentialiste souligne l'importance des faits ethniques et culturels en considérant que chaque cœur ethnique produit une identité (politique) d'une façon directe. Nous sommes plus proche de la branche constructiviste en présumant que le matériel culturel n'est pas directement transformé aux identités politiques mais que la formation des identités est un processus actif. (Cederman 2001: 141–142). Nous voulons ajouter qu'à notre avis ce processus se réalise avant tout par et dans les discours.

Les sciences sociales sont pour la plupart d'accord sur le fait que les gens tiennent multiples identités donc en principe il n'existe pas de raison pour laquelle une identité européenne ne pourrait pas être un des plusieurs niveaux de l'identification sociopolitique (Meinhof 2005: 179). Il est logique de considérer l'identité européenne en tant que partie des processus plus généraux et globaux qui mènent à l'émergence et à la croissance des identités supranationales – elle serait donc un effet naturel du développement des cultures et des sociétés (Krzyzanowski 2003: 181). Par conséquent, l'identité européenne doit être approchée d'une multitude de perspectives car il s'agit d'un nouveau type d'identité dont la totalité ne peut pas être appréhendée

par les définitions antérieures.

Une approche discursive de l'identité permet de surmonter ces problèmes. Les idées et les expériences de la réalité ne peuvent être échangées que par la langue. Ainsi, l'identité collective, qui représente une place dans le monde et le lien entre la personne et la société dans laquelle elle vit, tire son sens par l'intermédiaire de la langue par laquelle elle est représentée (Woodward 1997: 8). La construction de l'identité privilégie le domaine de la langue par rapport aux autres domaines cognitifs qui sont subsidiaires à la langue (Siapera 2004: 30–32). A cause du rôle important de la langue dans la construction des identités (collectives) nous considérons que l'identité européenne est accessible seulement par les discours qui reflètent et construisent sa réalité.

## 2.1 Altérité

La construction de toute identité collective est un processus constant d'inclusion et surtout d'exclusion, une délimitation de la frontière entre nous et ils, le Moi et l'Autre. Souvent l'identité est le plus clairement définie par ce que nous ne sommes pas, par la différence; l'altérité est donc une partie intégrante des identités collectives. Ainsi, quand on se reconnaît comme européen on imagine simultanément des personnes qui ne font pas partie des Européens ainsi qu'une limite entre les deux groupes. En étudiant l'axe le Moi/l'Autre le point de départ doit en effet être la reconnaissance de la frontière entre les deux et des façons dont elle est maintenue (Neumann 1999: 5).

Nous considérons, tout comme Sériot (1997: 49), que les frontières de l'identité collective sont construites avant tout dans et par les discours. Neumann<sup>3</sup> (1999: 13) souligne la perspective que le sujet ne peut pas vraiment se connaître lui-même ou le monde dans lequel il vit sans l'Autre, parce que le sens est créé dans le discours où les consciences (du Moi et des Autres) se rencontrent. Or, non seulement l'identité mais également l'Altérité sont définies discursivement.

Malgré la position de la Turquie en tant que l'Autre dominant dans l'histoire de l'Europe les Autres instrumentaux dans la construction de l'identité européenne ont été et sont nombreux (*ibid.*). Toutefois, l'histoire de l'Empire

---

<sup>3</sup> A ce propos Neumann s'appuie sur les idées de Mikhail M. Bakhtin (1990).



ottoman et la religion musulmane fournissent *un univers de discours*<sup>4</sup> particulièrement efficace pour la construction de l'identité européenne. Ainsi, les discours actuels sur l'adhésion de la Turquie à l'UE s'alignent sur la longue histoire de son altérisation.

Finalement, il faut souligner le fait que même si les différences entre le Moi et l'Autre peuvent être réelles, l'Autre est toujours en fin de compte une invention des hommes, une catégorie mentale. Ainsi est-il historiquement arbitraire de savoir qui occupe le rôle de l'Autre dans un temps et un lieu donné (*id.*: 41).

### 3 Analyse du discours

Malgré les nombreuses études sur l'identité européenne et le tournant linguistique dans les sciences sociales la langue y demeure un élément sous-estimé. Pour nous elle constitue une base primordiale qui, par les discours, offre l'accès à l'identité européenne. Par conséquent, l'identité européenne doit être approchée dans le cadre de l'analyse du discours qui permet la combinaison des théories sociales à l'analyse linguistique détaillée. En effet, l'analyse du discours est le mieux décrit comme une approche car elle n'est pas purement une méthode ni une théorie mais elle participe des deux.

Le manque de méthode uniforme peut être considéré comme l'avantage ou le défaut de l'analyse du discours. Après le choix du corpus la deuxième étape primordiale dans l'analyse du discours est le choix des méthodes. Les méthodes spécifiques de chaque étude doivent être sélectionnées en vue de la question de recherche et du corpus donnés. L'interprétation des résultats doit se faire dans le cadre des théories appropriées; il s'agit donc d'une «discipline transversale» (Fairclough 2001: 9). Nous considérons que cette pluridisciplinarité et la flexibilité qui en découle forment la spécificité et la force même de l'analyse du discours. Toutefois, l'analyse du discours est particulièrement dépendante des capacités de l'analyste dans l'interprétation des résultats.

---

<sup>4</sup> 'Un monde créé par ce qui a été et est dit' (Larjavaara 2000: 273).

### **3.1 Discours et représentation**

Le discours est un concept contesté et compliqué dont la définition mériterait un soi un article. Pour les besoins de cet article il suffit de constater, en plus de ce qui a été dit plus haut, que le discours est un concept plus vaste que la langue et que c'est ce «quelque chose de plus» qui le lie aux processus sociaux, culturels et politiques. Nous suivons donc la conception du discours présentée par Foucault (1969) qui considérait que la production des discours dans toutes les sociétés est contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un nombre de procédures mais qu'en même temps les discours sont des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent.

Le concept de discours est proche de celui de représentation utilisée souvent par les analystes médiatiques dans le but d'opposer la vision des textes en tant que miroirs de la réalité. Il est indéniable qu'un texte n'est jamais une simple réflexion du monde car l'usage de la langue engage un grand nombre de choix qui ne sont pas neutres mais orientés par les identités et les idéologies du locuteur. Par conséquent, les discours ne représentent pas le monde comme il est mais ils représentent des mondes possibles qui sont différents du monde réel et restent liés aux projets de changer le monde dans des directions particulières (Fairclough 2003: 124). Chez Foucault cela n'empêche pourtant pas l'existence d'une réalité indépendante des discours; il est seulement impossible d'établir une frontière nette entre la réalité et sa représentation, la notion de discours permettant de la surmonter. La représentation peut donc être décrite en tant que processus nécessaire dans la mise en texte des idées, le discours en étant le résultat final.

### **3.2 Discours journalistiques et identités collectives**

Les individus construisent leurs identités en participant aux pratiques discursives et les consciences se rencontrent dans les discours qui créent des systèmes de sens partagés. Selon la formulation de Woodward (1997: 14) les discours construisent des positions dans lesquelles les individus peuvent se situer et à partir desquelles ils peuvent parler. Les discours journalistiques sont particulièrement influents dans ce processus car la création des identités, à côté des représentations et des relations, est une des trois fonctions de

base de tout texte médiatique (Fairclough 1995: 5). En effet, «/.../ par leurs divers éléments de contenus ils [les moyens de communication de masse] vont favoriser le lien entre chaque individu et cette communauté d'appartenance qui peut revêtir des formes particulières /.../» (Mathien 1989: 44).

La formation des identités collectives est donc considérée comme la fonction sociale la plus importante des médias. Le pouvoir et l'importance des discours journalistiques ne sont pas seulement dus à leur grand public mais également à leur *genre du discours*<sup>5</sup>. Le genre joue un rôle important car il ne gère pas seulement la production des textes mais aussi leur réception: les gens présument que les informations dans un journal sont vraies et objectives, même si un texte demeure toujours une version de la réalité parmi plusieurs versions possibles.

## 4 Analyse

Le but de cet article étant de démontrer la discursivité de l'identité européenne il n'est pas utile de présenter le corpus très en détail ici. Il suffit de constater qu'il est constitué des articles rassemblés dans deux journaux finlandais et deux journaux français pendant trois périodes en 2004, 2005 et 2007. L'analyse de cet article s'est concentrée sur trois catégories linguistiques qui semblent se répéter dans tous le corpus et ainsi jouer un rôle important dans la construction discursive de l'identité européenne. Ces catégories sont l'implicite, les métaphores, et les types de processus et de participants qui seront abordés par l'analyse de la transitivité.

### 4.1 Implicite

L'activité discursive entrelace constamment le dit et le non-dit, le second étant, pour le moins, aussi important que le premier. Afin d'interpréter et reconstruire le sens complet il faut donc être sensible non seulement à ce qui se dit dans le texte mais aussi à ce qui ne se dit pas, à ce qui reste *implicite*. L'implicite a une fonction idéologique importante dans le discours; il est

<sup>5</sup> 'L'usage de la langue associé à une pratique sociale, qui en est aussi une partie constitutive, et qui peut être décrit par ses propriétés organisationnelles' (Fairclough 1995: 56).

même son expression la plus importante. En effet, *l'absence* est un concept clé dans les rapports entre texte et idéologie. Signifier implique toujours une exclusion et l'exclusion implique une signification. Par conséquent, «c'est l'absence qui est (qui signale) l'idéologie» (Hamon 1997: 11–13).

L'implicite peut être divisé en deux catégories: les *présupposés* qui s'opposent aux contenus *posés* (correspondant aux niveaux de l'arrière-plan et du premier plan), et les *sous-entendus*. Les fonctions du posé, du présupposé et du sous-entendu peuvent être différenciées de la manière suivante: *le posé* est ce que le locuteur affirme, *le sous-entendu* est ce qu'il laisse conclure à son auditeur et *le présupposé* est ce que le locuteur présente comme commun aux participants de la communication, «l'objet d'une complicité fondamentale qui lie entre eux les participants à l'acte de communication» (Ducrot 1984: 20).

Le recours à l'implicite établit une connivence valorisante avec le lecteur en l'invitant à combler les failles de l'énoncé. Quand c'est le cas, «les partenaires jouissent de leur commune subtilité et de l'identité qui en est le corrélat», ce qui est un aspect essentiel de l'implicite du point de vue de la construction discursive d'une identité européenne. Souvent, aussi, le passage par l'implicite «permet d'atténuer la force d'agression d'une énonciation en déchargeant partiellement l'énonciateur de l'avoir dite». Toutefois, l'implicite peut s'expliquer aussi par le simple fait qu'un certain nombre de présupposés sont indispensables pour que la communication puisse fonctionner d'une manière raisonnable (Maingueneau 1997: 81).

#### 4.1.1 *Présupposés*

*Les présupposés*, le «noyau dur» de l'implicite, sont des rappels des évidences, le savoir commun de l'auteur et du lecteur, ou du destinataire et du destinataire, dont le but est d'établir les réalités représentées comme convaincantes (Fairclough 1995: 106–108). Ils forment «un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours» (Ducrot 1984: 20). Du point de vue formel les présupposés se distinguent des sous-entendus en ce qu'ils sont inscrits dans la structure de l'énoncé et qu'ils fonctionnent indépendamment de ses contextes d'emploi; tout comme le posé, ils sont des apports propres de l'énoncé qui se déduisent

littéralement de la signification linguistique. Ils sont donc stables et peuvent être testés par la négation ou par l'interrogation. (Ducrot 1984: 21; Jeandillou 1997: 14; Maingueneau 1997: 79–80.)

Les exemples suivants explicitent des présupposés importants et répétitifs dans notre corpus.

1. L'Europe se prépare à accueillir la Turquie en son sein dans dix ans.
2. L'Europe est prête à ouvrir ses portes à la Turquie.

Dans ces deux exemples le présupposé est basé sur un verbe aspectuel et dans les deux cas on présuppose que la Turquie est en dehors de l'Europe: si l'Europe se prépare à *accueillir la Turquie* on présuppose que la Turquie ne fait pas partie de l'Europe en ce moment. Egalement, si l'Europe est *prête à ouvrir* les portes on présuppose que pour le moment les portes sont fermées. Même si ce n'est pas directement lié aux présupposés il faut aussi noter l'usage du terme Europe au lieu de UE. Cela a un effet de sens particulier car il implique que l'Europe équivaut à l'UE (ce qui n'est, au moins géographiquement, pas vrai).

3. Les diplomates sont à la recherche d'une formule de compromis, volontairement vague, stipulant que la Turquie reste quoi qu'il arrive ancrée à l'Europe.

Le présupposé de l'exemple 3, que la Turquie est en ce moment ancrée à l'Europe, est également basé sur un verbe aspectuel. Toutefois, cet exemple contient également un autre genre de présupposé basé sur un adjectif aspectuel: si la Turquie est *ancrée à l'Europe* elle n'est pas en Europe. L'exemple 3 est basé sur le même support linguistique.

4. L'exigence démocratique sera le prochain obstacle [à l'adhésion de la Turquie].

L'adjectif *prochain* présuppose des obstacles précédents. Cette phrase nous mène aussi à l'analyse de l'autre catégorie de l'implicite, celle des sous-entendus: on peut l'interpréter de la manière qu'elle implique que l'adhésion sera un processus particulièrement difficile à cause d'obstacles répétitifs (l'exigence démocratique n'en sera sûrement pas la dernière). Ainsi pouvons-nous constater la différence des sous-entendus comparés aux présupposés, à sa-

voir qu'ils dépendent du co(n)texte et ne sont pas inscrits dans la structure de l'énoncé.

#### 4.1.2 *Sous-entendus*

Les sous-entendus s'expliquent par «une mise en relation de l'énoncé avec le contexte d'énonciation, moyennant le postulat que sont respectées les lois du discours» (Maingueneau 2000: 19). Ils s'interprètent donc grâce à la situation d'énonciation et aux règles qui gouvernent les échanges linguistiques; à l'opposé des présupposés, ils ne sont pas inscrits dans l'énoncé mais leur décryptage dépend du contexte. Ainsi, leur existence est-elle toujours incertaine et leur interprétation et décryptage reste plus difficile et plus aléatoire que celle des présupposés. (Jeandillou 1997: 14; Maingueneau 1997: 79–80.)

Selon Ducrot (1984: 20) «le sous-entendu permet d'avancer quelque chose «sans le dire, tout en le disant»». Ainsi revient-on à la question de la responsabilité de l'énoncé: le sous-entendu permet à l'énonciateur de transmettre un message dont il ne veut pas prendre la responsabilité, lorsque l'énonciateur peut se retrancher derrière le sens littéral de l'énoncé tandis que le co-énonciateur assume la responsabilité d'interpréter le sous-entendu (*id.*, 19). Il faut donc constater que l'interprétation des sous-entendus étant toujours dépendante des capacités du lecteur, leur pouvoir est peut-être moins important que celui des présupposés. Pour cette raison nous n'en citerons que deux exemples qui servent principalement à donner une idée des possibilités des sous-entendus.

5. *.../*, alors que certains pays comme le Danemark craignent un afflux d'immigrés turcs *.../*
6. *.../* afin d'éviter que la Turquie pauvre *.../* n'engloutisse à elle seule tout le budget communautaire.

L'exemple 5 implique que tous les Turcs voudront évidemment venir en Europe quand ils en auront la possibilité et que l'arrivée des immigrants turcs est une mauvaise chose. Le sous-entendu est donc que les Turcs sont différents et conséquemment il faut en avoir peur. On ne les veut pas dans les pays européens parce qu'ils ne sont pas européens. Le sous-entendu dans l'exemple 6 est également basée sur la différence de la Turquie: la catégorisation de la

Turquie en tant que *pauvre* implique que l'Europe est riche et crée l'image d'une Europe unie. Le verbe *éviter* présuppose aussi que, sans les mesures nécessaires, la Turquie *engloutira à elle seule tout le budget communautaire*; l'entrée de la Turquie aura donc de mauvaises conséquences. Les deux sous-entendus expriment donc une certaine peur de la Turquie, ce qui est un élément important de l'altérisation – on craint ceux qui sont différents de nous, ce qui renforce la frontière entre nous et eux. Et plus la frontière est nette, plus l'identité se renforce.

## 4.2 Métaphores

Les choix qui se font lors de la rédaction d'un texte s'étendent également à la sphère des *métaphores*. Selon la définition du *Petit Robert* (s.v. *métaphore*), la métaphore est une figure de rhétorique, «un procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison». Le co-énonciateur d'un trope, tout comme celui du sous-entendu, «doit commencer par déchiffrer le sens littéral, reconnaître qu'il n'est pas pertinent, enfin dériver une nouvelle interprétation, celle qu'est censé vouloir transmettre l'énonciateur.» (Maingueneau 1997: 95). En fin de compte, la métaphore ne se fixe ni sur le sens littéral ni sur le sens dérivé mais sa force semble due au fait qu'elle se tient en suspens. (*id.*, 96.)

Lakoff et Johnson (1980) proposent que la métaphore soit une partie intégrante de la vie quotidienne, pas seulement dans la langue mais également dans la pensée et l'action car la nature fondamentale du système conceptuel en fonction duquel on pense et agit est métaphorique. Les métaphores en tant qu'expressions linguistiques ne seraient donc possibles que parce qu'il existe des métaphores dans le système conceptuel des sujets parlants (*id.*, 6).

L'essence de la métaphore est de comprendre et d'expérimenter une sorte de concept dans les termes d'un autre ; comme plusieurs concepts importants sont abstraits et non pas déterminés dans nos expériences, il faut les appréhender au moyen d'autres concepts qu'on comprend plus facilement (*id.*, 5; 115). Ce besoin de termes plus clairs mène donc à la définition métaphorique d'un concept dans le système conceptuel. Cela explique le grand nombre de métaphores par rapport à l'Europe et à l'identité européenne: le sont des phé-

nomènes abstraits par excellence. La systématique même qui permet d'appréhender un aspect d'un concept dans les termes d'un autre cache nécessairement d'autres aspects du concept. Ainsi, la métaphore oriente l'attention sur un aspect du concept tandis qu'elle empêche la concentration sur d'autres aspects, qui ne peuvent pas être assimilés à la métaphore en question (*id.*, 10).

Les définitions métaphoriques se servent souvent des expériences naturelles qui sont des produits de la nature humaine. Les concepts qui les décrivent sont structurés d'une manière suffisamment claire et ils ont une structure interne suffisamment solide pour qu'ils puissent définir d'autres concepts (moins concrets). Les exemples 7–9 représentent la métaphore basée sur l'expérience naturelle de mouvement: «le processus de l'adhésion de la Turquie est un voyage».

7. /.../ pour vérifier une dernière fois que la Turquie reste sur la voie des réformes /.../
8. À Bruxelles, le président de la Commission européenne, José Manuel Barroso, a souligné que le chemin sera «*long et difficile*», l'adhésion de la Turquie étant «*ni garantie ni automatique*».
9. Les chefs d'État et de gouvernement des 25 pays de l'Union européenne se réunissent, /.../, pour donner leur feu vert à l'ouverture des négociations avec la Turquie en vue de son adhésion.

Tout en s'appuyant sur la territorialité, *la voie des réformes* et *le chemin* démarquent la frontière entre la Turquie et l'Europe en présupposant que la Turquie n'est pas encore en Europe. L'Europe est représentée comme une destination stable et convoitée. Dans l'exemple 8 la métaphore permet d'attacher des qualités au processus d'adhésion, qui sera *long et difficile*. L'exemple 9 soulève un aspect différent de ce processus par la même métaphore en soulignant que c'est l'Europe qui détermine l'avancement de la Turquie. Cela confère de la cohérence et de la puissance à l'identité européenne: le plus souvent, une identité collective est considérée comme nécessaire pour qu'une entité (politique) puisse agir.

Il existe une deuxième métaphore liée à l'identité européenne qui est encore plus créative et imaginative que la métaphore du voyage. Les exemples 10–12 représentent cette métaphore «l'Europe est une maison».

10. L'Europe est prête à ouvrir ses portes à la Turquie



11. Qui sont ces Turcs qui frappent aux portes de l'Union européenne ?
12. Sur le seuil de l'Europe, la Turquie a fait l'objet d'intenses tractations de dernière minute /.../

La métaphore de la maison permet de souligner des propriétés positives et importantes du point de vue de l'identité européenne. La maison porte les connotations de famille, d'unité, d'affinité, de sécurité etc. Aussi, encore une fois, cette métaphore détermine-t-elle la limite entre la Turquie et l'Europe: pour le moment les portes de l'Europe sont fermées et bien qu'elle frappe à ses portes ou reste sur son seuil la Turquie n'en reste pas moins à l'extérieur.

### 4.3 Types de processus et de participants

La dernière catégorie linguistique qui sera abordée dans cet article est celle de transitivité qui sert à l'analyse des différents types de processus et de participants. La grammaire d'une langue fait la différence entre certains types de processus et types de participants associés. Cette différence peut à première vue sembler une différence dans la réalité, dans la nature des choses, mais ce n'est pas le cas. Par contre, l'énonciateur choisit la façon dont il veut représenter les processus et ce choix porta des conséquences sur le discours. (Fairclough 1995: 109). Dans la représentation de chaque processus il existe trois éléments variables: les participants, les conditions et le processus même.

La manière la plus fréquente de représenter un processus est probablement l'action, c'est-à-dire une structure actionnelle avec un sujet et un complément d'objet direct ou indirect. Par rapport à l'adhésion turque l'action est souvent construite de la même manière, l'Europe étant le sujet (l'agent) et la Turquie le complément d'objet (le patient) de l'énoncé, comme dans les exemples 13–15.

13. L'Europe [S] s'apprête à ouvrir ses portes à la Turquie [COI].
14. L'Europe [S] accueille la Turquie [COD] sous conditions.
15. L'Europe [S] exige de la Turquie [COI] une démocratisation «irréversible».

Cette structure renforce l'image d'une Europe cohérente qui agit sur la Turquie (et comme on l'a déjà constaté, l'identité collective est considérée comme un élément nécessaire pour l'action d'une entité). Cette position est également soulignée par le fait que pratiquement jamais l'UE ou l'Europe

ne sont le complément d'objet (le patient) d'un énoncé dont la Turquie est le sujet (l'agent).

Afin d'expliciter les choix engagés dans la représentation des processus nous citons des exemples de deux autres structures actionnelles qui semblent être moins importantes du point de vue de l'identité européenne.

16. L'adhésion de la Turquie ne pourra pas intervenir avant 2014 /.../
17. L'entrée éventuelle de la Turquie dans l'UE provoque un vif débat en France /.../
18. La mention de la capacité d'absorption de l'Union a été ajoutée au cadre de négociation.
19. Les pourparlers s'ouvriraient donc sous la présidence du Royaume-Uni, grand partisan de l'adhésion turque /.../

Les exemples 16 et 17 se servent de la nominalisation du processus. L'effet de la nominalisation est surtout l'effacement des acteurs du processus qu'on nominalise : dans les deux exemples l'adhésion de la Turquie à l'UE est naturalisée en un processus indépendant des acteurs. En éliminant le sujet/l'agent de l'entrée on élimine le pouvoir de la Turquie dans le processus d'adhésion. La nominalisation du processus permet aussi sa participation dans d'autres processus; il devient le sujet de l'énoncé. La troisième catégorie présentée dans les exemples 18 et 19 est la passivation qui, tout comme la nominalisation, efface les acteurs du processus. Par la passivation on évite la définition des acteurs à l'intérieur de l'UE ce qui permet de créer l'image d'une seule Europe qui agit en tant qu'(id)entité.

## 5 Conclusion

Nous espérons avoir réussi à démontrer la nature discursive de l'identité européenne et à expliciter quelques outils linguistiques qui peuvent servir à sa construction discursive. Les exemples que nous avons cités dans cet article semblent vérifier notre hypothèse, à savoir qu'au manque de référent dans la réalité et de critères concrets l'identité européenne est construite dans et par les discours qui dans ce cas s'appuient sur l'altérisation de la Turquie.

Quel que soit le support linguistique de l'altérisation son effet semble demeurer le même: les discours construisent une frontière mentale entre l'Eu-

rope et la Turquie tout en soulignant la différence et l'altérité de la dernière, ce qui forge à l'Europe une unité identitaire. Cette microanalyse forme ainsi un bon point de départ pour une analyse plus raffinée dans laquelle seront abordées les aspects comparatifs entre les discours français et finlandais, entre les différentes périodes temporelles et entre plusieurs journaux.

## Bibliographie

- Adam, J.-M. (1990). *Éléments de linguistique textuelle*. Bruxelles-Liège: Mardaga.
- Bauman, Zygmunt (2004). *Europe. An Unfinished Adventure*. Cambridge: Polity Press.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Fairclough, Norman (1995). *Media discourse*. Londres: Edward Arnold.
- Fairclough, Norman (2001). *Language and power*. 2ème éd. Harlow: Pearson Education.
- Fairclough, Norman (2003). *Analysing discourse textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Hamon, Philippe (1997). *Texte et idéologie*. Paris: Puf.
- Jeandillou, Jean-François (1997). *L'analyse textuelle*. Paris: Colin.
- Krzyzanowski, Michal (2003). ««My European Feelings Are Not Only Based on the Fact That I Live in Europe»: On the New Mechanisms in European and National Identification Patterns Emerging under the Influence of EU Enlargement», *Journal of Language and Politics* 2/1, 175–204.
- Lakoff, George et Johnson, Mark (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larjavaara, Meri (2000). *Présence ou absence de l'objet: limites du possible en français contemporain*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Mangueneau, Dominique (2000). *Analyser les textes de communication*. Paris: Nathan.
- Mangueneau, Dominique (1997). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod.

- 
- Mathien, Michel (1989). *Le système médiatique. Le journal dans son environnement*. Paris: Hachette.
- Meinhof, Ulrike Hanna (2005). *The Language of Belonging*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Neumann, Iver B. (1999). *Uses of the other: "The East" in European identity formation*. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press.
- Robert, Paul (2001). *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert / VUEF. (Édition cd-rom).
- Sériot, Patrick (1997). «Ethnos et demos: la construction discursive de l'identité collective», *Langage et Société* 79, 39–51.
- Woodward, Kathryn (1997). *Identity and difference*. Londres: Sage.

# L'ambivalence de la figure féminine dans *La Fiera* de Marie Susini

Mia Panisse  
Université d'Åbo Akademi  
mpanisse@abo.fi

## 1 Entre réalité et fiction

Les figures féminines principales de Marie Susini ont l'avantage de nous ressembler: elles ont des idéaux, souvent guère formulés consciemment, mais elles sont simultanément scindées par des dilemmes moraux et éthiques et leurs actions sont contradictoires à la logique et attentatoires à la cohérence de l'être, «intérieurement clivé entre des principes, des désirs, des aspirations antagoniques et néanmoins authentiques» (N. Heinich 1996: 123). L'ambivalence, cette «double valeur simultanée positive et négative, d'une même tendance qui se présente à la conscience ou se manifeste dans la conduite, sous l'aspect de deux composantes opposées» (J. Favez-Boutonier 2004: 64), semble intimement liée à la représentation de la figure féminine chez Susini, figure prédominante dans ses ouvrages. Tout en gardant à l'esprit la réflexion d'Aristote que la littérature est un discours à sens non référentiel, parlant de son propre monde qu'elle élabore, et qu'elle est sa propre référence; un énoncé fictionnel pouvant faire apparaître des ressemblances avec le monde, mais n'étant jamais le monde (Aristote 1996), il semble pourtant manifeste que l'œuvre de Susini est alimentée de «cette intrication entre biographie et roman qui signale les grandes figures de femmes écrivains» (N. Heinich 2003: 66).

Certains aspects de l'œuvre de Susini sont ostensiblement investis de ses propres expériences et attitudes, faits relevés par de nombreux critiques lors de la parution du roman. Jean Blanzani présente *La Fiera* dans les termes suivants: «La Corse, si noire, de Marie Susini semble vraie parce que nous la sentons jaillie d'une irrécusable expérience personnelle» (*Le Figaro Lit-*

téraire, 11.12.1954). Le rapport entre l'œuvre et l'expérience personnelle est également évoqué par Jeanine Delpech: «L'art de restituer la ferveur, les émerveillements de l'enfance accompagne chez Marie Susini un lyrisme profond, qu'elle maîtrise et qui vit dans son récit»<sup>1</sup>. Alain Palante décrit le roman comme «un bref récit, intime, d'une flamme tout intérieure, que l'auteur a écrit avec un art remarquable de concision»<sup>2</sup>.

Cette flamme intérieure semble alimenter notamment un sentiment ambigu comportant des dispositions affectives contraires. Susini n'a-t-elle pas constaté de sa relation vis-à-vis de la Corse: «Mon rapport avec elle n'est fait que d'approches et de reculs passionnés, d'amour et de haine, et jamais sans doute il ne changera» (1982: 33), sentiment qui constitue le noyau même de l'ambivalence.

Sa vie témoigne de cette même contradiction et de cette même équivoque imputables à l'ambivalence: captive de ses origines méditerranéennes, Paris, lieu choisi pour son exil volontaire, ne semble pas la libérer de ses sentiments ambivalents envers la Corse; tout au contraire, la distance lui a permis de s'y adonner avec une certaine délectation. L'ambivalence chez Susini n'est pourtant pas réductible à un clivage entre un pôle négatif – la Corse – et un pôle positif – Paris, mais s'inscrit dans la logique d'un antagonisme envers un seul pôle: la Corse, considérée à la fois comme un lieu positif et négatif, à la fois désirable et, sinon haïssable, du moins comme un lieu inspirant crainte et ressentiment. Or, l'ambivalence chez Susini ne se résume pas à l'investissement affectif d'une personne dans un seul objet, mais dans ses écrits l'ambivalence se manifeste aussi comme l'impossible assignation d'un signe unilatéralement positif ou négatif à l'un ou l'autre pôle d'une valeur. Les figures féminines dont elle brosse le portrait sont clivées, soit entre différentes exigences émanant de l'extériorité collective, soit en proie aux diverses tensions jaillissant de l'intériorité individuelle, sans toutefois se cantonner dans une problématique morale de la contradiction entre le bien et le mal. Au contraire, l'écriture de Susini semble neutraliser les jugements de valeur en se contentant de décrire des situations et les implications du clivage de l'héroïne. Cette neutralisation n'empêche pourtant pas Susini de dévoiler dans ses écrits l'impact potentiellement destructif de la pensée sociétale et

<sup>1</sup> *Les nouvelles littéraires*, Dossier de fabrication de *La Fiera*, l'IMEC, Paris.

<sup>2</sup> *L'Italie catholique*, Dossier de fabrication de *La Fiera*, l'IMEC, Paris.

des mœurs sur l'agir des femmes et les contradictions et résistances qui ont accompagné les femmes dans leur quête pour leur émancipation identitaire.

## 2 Entre norme et liberté

L'arrière-fond sociétal dans les ouvrages de Susini s'étend sur pratiquement tout le vingtième siècle, ce siècle qui a vu décerner à la femme tant de droits et de libertés, sans qu'elles accèdent toutefois complètement à l'égalité aux côtés des hommes<sup>3</sup>. Sur fond d'un siècle plein d'avances en matière de comportements, d'attitudes et de mœurs, les premiers ouvrages de Susini, *Plein soleil* (1953), *La fiera* (1954) et *Corvara ou la malédiction* (1955) dépeignent à travers l'optique féminin, une société corse, rurale, campagnarde du début du siècle, en butte à un lent effritement d'une société pastorale et ses premiers pas vers un monde assujéti à des influences dites modernes. Les ouvrages plus tardifs font état d'un changement de scène, avec quelques retouches seulement dans le scénario: *Les yeux fermés* (1964) retrace l'évasion fiévreuse d'une jeune femme en quête de liberté dans les villes, *C'était cela notre amour* (1970) met en avant deux époques amalgamées: la guerre de 39-45 et les événements de mai 68 considérés et éprouvés d'une perspective parisienne et dans le dernier roman *Je m'appelle Anna Livia* (1979) nous retrouvons la figure de prédilection de Susini: une jeune femme, sans attache géographique explicitée, qui perd ses repères existentiels et qui par la suite périra, ensevelie par le néant. Étant donné l'éventail des espaces et des temporalités délinées dans sa production, il va de soi que la norme par rapport à laquelle la femme aura à se situer évolue. Quel rôle la société a-t-elle assigné à la femme et de quelle manière Susini perçoit-elle et évalue-t-elle ce rôle et son incidence sur la vie des femmes?

Ce sont surtout les premiers écrits de Susini qui le plus directement mettent en évidence les perceptions des femmes et leur rôle face à une norme prononcée. Ils reflètent les attitudes prévalant dans la société et les formes féminines souhaitables de sociabilité: les jeunes femmes doivent être obéis-

<sup>3</sup> *Le XX<sup>e</sup> siècle des femmes*, (éd. Florence Montreynaud, Paris, Nathan, 1989) retrace dans le détail et avec beaucoup de perspicacité l'histoire des femmes du monde entier de 1900 à 1989.

santes, soumises et muettes et traiter les autres avec déférence. Seulement arrivées à un certain âge, les femmes apparaissent comme disposant d'une certaine liberté, extroverties et «maîtresse du verbe et du geste» (G. Ravis-Giordani 1976: 7). La réaction de Susini à l'égard de tels préceptes ne fut pas une rébellion ouverte, mais nombre de ses ouvrages expriment, souvent par le biais d'une voix contenue, sa frustration au sujet des restrictions et des obstacles que rencontraient les femmes dans leur quête pour leur épanouissement personnel. Une de ces voix les plus insistantes est à trouver dans le roman *La fiera*, par beaucoup considéré comme le meilleur livre de Susini. Pour citer Albert Béguin: «*La fiera*, je n'hésite pas à le dire, est un chef-d'œuvre qui dépasse toutes nos espérances»<sup>4</sup>.

A travers les figures des jeunes femmes dans *La fiera*, Angnola, Nunzia et Sylvie, Susini élabore la problématique de leurs aspirations à l'autonomie face à un ordre traditionnel représenté par les femmes plus âgées; les mères et belles-mères. Si les jeunes femmes sont à cheval entre l'ancien ordre des états de femme et un nouvel ordre de la femme «non liée» (N. Heinich 2003: 92–93), les dernières éprouvent aussi de leur côté un désarroi identitaire qui devient critique quand confrontées aux sentiments, aux comportements et aux valeurs des adolescentes et des femmes d'une autre génération.

### 3 Entre ordre traditionnel et ordre moderne

Par l'intermédiaire de deux figures de fiction, Angnola et sa mère, Susini met au jour les enjeux de la lente déliaison de la configuration traditionnelle corse préexistant à l'émancipation féminine. Angnola est la figure de la modernité qui se trouve non seulement face à la rude épreuve de la déréliction des repères, des règles et des lois, mais représente l'instrument même de ce processus d'effacement progressif. Angnola est une jeune femme amoureuse dont la mère incarne les valeurs cardinales d'une femme de l'époque; elle est «dure» et «sans défaut» (*F*, p. 11). Par une référence constante à l'opinion publique, la mère, grave et austère, rappelle la règle à respecter à sa fille au sujet non seulement de son comportement et de sa tenue, mais aussi quant à

<sup>4</sup> *L'Esprit*, Dossier de fabrication sur *La Fiera*, l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), Paris.



ses sentiments: «Et les gens?», «Qui ne craint pas les gens ne craint pas Dieu» (F, p. 13), insiste-t-elle pensant que la frivolité est entrée dans sa maison. Le rôle de la mère est de véhiculer d'un côté la loi divine, d'un autre le code social. Angnola pense honorer la première: «Ne faisait-elle pas toujours, elle, Angnola, la volonté de Dieu en faisant la volonté de la mamma?» (F, p. 12) en octroyant, exceptionnellement pour le courant d'un jour de fête et vu ses sentiments naissants pour un jeune homme du village, moins d'importance à la seconde: «[...] elle pouvait bien ne pas faire attention aux gens et craindre Dieu quand même» (F, p. 13). Le dilemme d'Angnola est aussi bien d'ordre biologique que doublement d'ordre social. Adolescente, sa propension de s'intéresser à un jeune de son âge est plutôt conditionnée par la nature que manipulable par la seule volonté. Socialement, il lui est imposé, en vue de sauvegarder l'ordre social, de fonder une famille et arriver au mariage en incarnant les deux vertus cardinales de pureté et de virginité assurant ainsi l'honneur de la famille. Simultanément, le code social lui proscriit des valeurs opposées à sa nature et à son caractère: la discrétion, la chasteté, l'intériorisation de toute émotion et l'étouffement de toute effusion. La mère d'Angnola, de son côté, est confrontée à un autre dilemme provoqué par le comportement de sa fille: la transformation des règles de transmission patrimoniale ne se fait pas conformément à la tradition et elle demeure dépourvue de moyen d'agir sur sa fille. La confrontation entre mère et fille ne se réalise pas comme un face-à-face véritable, mais Susini le met en avant implicitement par le recours à la métaphore et au symbolique: «Au début de ce jour tout brillant les élans d'Angnola se heurtaient au dos raide et malheureux de sa mère qui se hâtait dans le sentier. Si près d'elle sa mère, mais avec ces choses en elle qui arrêtent et clouent sur place et rendent coupable» (F, p. 13). Ce que Susini monte en épingle dans ce rapport, c'est l'angoisse de la jeune femme qui voit sa vie émotionnelle constituer le sacrifice du processus de socialisation en une femme respectable, honorable.

#### 4 Entre passé et présent

La relation à travers laquelle Susini oppose d'une manière des plus frappantes au plan individuel l'intériorisation du statut de fille soumise d'une part, et

de la domination de la mère, de l'autre, est celle de Nunzia et de sa mère Francesca. Nunzia est une jeune femme qui a quitté son village pour aller travailler «sur le Continent» ayant toutefois su garder ses manières simples et sa considération pour sa mère et sa communauté, ce qui lui vaut, de retour dans l'île pour les vacances, le respect des villageois. Francesca, de son côté, est une femme rongée par la culpabilité: lors des adieux à son fils, qui part effectuer son service militaire, elle oublie de lui donner le scapulaire «qui garde» (*F*, p. 29). Après la mort de celui-ci, elle alimente sans trêve sa mauvaise conscience: son for intérieur l'assurant qu'elle a tout fait dans son pouvoir «pour mettre de son côté et Dieu et les saints» (*F*, p. 18-19), elle se reproche néanmoins ce qu'elle considère comme une erreur fatale et nourrit, par conséquent, incessamment la pensée qu'elle a contribué au décès de son fils. En s'invétant de plus en plus dans le chagrin et la culpabilité, elle s'engouffre simultanément davantage dans l'incapacité de dialoguer avec sa fille dont l'unique souhait est une mise au point de leur rapport: «Chaque larme de sa mère était pour Nunzia comme une morsure au cœur et creusait davantage encore le vide de toute tendresse à son égard. Depuis longtemps, Nunzia guettait le geste, le mot qui allait éclairer son attente, la sauver», «Plus que jamais elle avait le besoin de savoir» (*F*, p. 19). A travers le récit, Nunzia réitère en monologue intérieur: «- Dites-moi, mère, dites-moi. Voilà ce qu'elle dirait à sa mère», demeurant toutefois murée dans un mutisme solidement scellé. Tout en consignait sa fille dans une béance aussi bien émotionnelle que communicative, Francesca ravive dans sa mémoire les conversations qu'elle a eues avec son fils, rendues au niveau textuel par des analepses relativement importantes en nombre et en extension, et aussi par le gestuel: en quittant la maison avec sa fille, elle se retourne et fait signe de la main à son fils absent. Parallèlement au cheminement aux côtés de Nunzia vers la chapelle où aura lieu la messe, la mère refait un autre voyage où elle est accompagné de son fils; pour se reposer elle s'assoit au même talus qu'alors tout en cherchant des yeux son fils mort sur la route. La mère s'affranchit d'une relation réelle pour puiser sa force et sa raison d'être dans une relation avec un mort, une relation qui est finalement aussi destructrice pour elle que pour sa fille. Si les rapports entre Nunzia et Francesca sont analogues à ceux d'Angnola et de sa mère en ceci que la génération précédente se charge d'inculquer consciencieusement le code social à la suivante, ils s'en démarquent par le fait que

c'est le comportement de Francesca, la mère et non pas la fille, qui soustrait l'inclusion du couple dans la norme sociétale, car jugé inapproprié par les villageois pour qui l'attitude de Francesca relève de l'opprobre.

## 5 Entre déterminisme et liberté

Le rapport par le biais duquel Susini semble chercher à illustrer sa thèse selon laquelle, dans un monde marqué par l'éthique de la constance, les femmes ne se déchargent pas gratuitement du fardeau imposé par leur sexe, est celui entre Sylvie et sa belle-mère Barbara. Issues de deux mondes opposés, leurs systèmes de représentation antagonistes sont voués au heurt. Leur affrontement met en scène de la manière la plus cruelle la contradiction entre la liberté individuelle et l'adhésion aux valeurs dites anciennes. Sylvie est une jeune Normande qui après son mariage s'installe chez son mari et sa belle-mère dans l'île. Les villageois ne connaissant rien d'elle ; ni son origine, ni sa fortune, ni son éducation, ils se basent sur la seule vertu immédiatement perceptible: sa beauté, qui dès son arrivée est intensément valorisée: «On n'avait jamais vu de visage plus gracieux, de sourire plus serein que celui de Sylvie. Tout était doux en elle, sa voix, son regard, la couleur blond cendré de ses cheveux et la grâce de ses mouvements. On avait plaisir à la regarder et comme une espèce de satisfaction devant son calme et sa douceur.» (*F*, p. 97). À défaut de connaître ses qualités plus intérieures, plus personnelles, la communauté s'en remet à une qualité superficielle. Barbara est d'une autre trempe: «inébranlable comme la roche que le vent ne bouscule pas», comme «le métal dur que l'eau ne traverse pas. Haute, raide comme les cyprès qui se dressent dans la vallée, zia Barbara respirait l'énergie et la fierté et n'en connaissait que les joies» (*F*, p. 124). Étant donné son statut de veuve, elle n'occupe plus la place de la première femme dans une configuration familiale originelle, ce qui a comme conséquence qu'elle surinvestit le lien affectif avec son fils. Elle veille jalousement sur la vie de couple de celui-ci et la force d'obstruction qu'elle oppose au jeune couple empêche son fils de leur construire une maison, tant de fois promise à Sylvie et qui représenterait l'apothéose de l'individualité et de l'unité de leur couple. Cette obsession de la mère de s'engager d'une manière trop obsédante dans leur vie empêche

à son tour Sylvie de trouver sa place d'épouse. Parallèlement à la graduelle dépossession de toute prise sur soi s'opère la déconsidération communautaire de sa personne: la «délicatesse» (*F*, p. 97) occultée des premiers temps devient «un objet de luxe» (*F*, p.119) méprisé, incapable de remplir sa fonction de femme épanouie notamment parce qu'elle n'a pas produit d'héritier à la lignée, mais aussi parce qu'elle se soustrait aux règles de sociabilité faites d'échanges de services et d'information et parce qu'elle refuse de participer à la messe préférant rester au jardin lire ou tout simplement rêver, se soustrayant de ce fait au contrôle exercé par les autres femmes sur ses activités. Ainsi déracinée, désocialisée, désillusionnée, Sylvie se décide à fuir ce qui est devenu un piège pour son épanouissement identitaire pensant que «le bonheur était partout ailleurs qu'ici, il était partout où [elle] n'était pas» (*F*, p. 83). Un jour elle se rend en car à la ville espérant pouvoir prendre le bateau vers des régions familières. Or, arrivée à la ville, elle est frappée d'indécision et ne se résout pas à franchir le dernier obstacle la séparant de et pouvant la renouer avec sa vraie liberté: la mer. L'indécision de Sylvie devient progressivement l'instrument de sa déchéance. Quand son mari vient la chercher, elle n'est ni déçue ni heureuse. Le fait d'être obligée de rester dans l'île lui est égal, elle se résigne à être reprise comme un vieil objet, davantage par convenance sociale que par amour. En vérité, sa résignation est antérieure à la fuite: s'il n'y a d'issue possible, c'est que, «à vrai dire, il n'y en avait jamais eue» (*F*, p. 83). Cantonnée dans un environnement dont maintes dimensions lui échappent – les objets étrangers, étranges pèsent sur elle, même les oiseaux semblent chanter dans une autre langue que chez elle – Sylvie n'arrive pas à s'expliquer ses choix: «comment [...] aurait-elle pu exprimer ce qu'elle ne comprenait pas elle-même?» (*F*, p. 14). Elle s'affranchit de la responsabilité de ses choix, sa vie lui semble «un hasard en somme» (*F*, p. 15), un destin auquel elle avait toujours espéré échapper «par un détour quelconque, par une fissure miraculeuse» (*F*, p. 15). Le peu d'espoir de sa part pour un meilleur futur s'estompe aussitôt au profit d'un fatalisme absolu: «Un jour arriverait ce qui libère. Mais ça ne se passe jamais comme cela, elle le savait» (*F*, p. 15). Le dilemme de Sylvie s'axe autour de l'ambivalence entre conquête de l'autonomie et assujettissement à l'ordre social prévalant. Son mari auprès de qui elle choisit de rester, car naguère médiateur de son désir, devient au courant de leur mariage aussi ce qui l'empêche de se construire et ce qui cimente son

soi aliéné. Quand Sylvie opte pour leur union, elle opte également pour ce qui accélérera sa déstabilisation identitaire, pour ce qui jugulera son soi aspirant à une réalité plus authentique et aussi pour ce qui, finalement, scellera son destin tragique.

## 6 Entre irrésolution et solution

L'étude de l'ambivalence chez les figures féminines dans *La fiera* de Marie Susini mène le lecteur à s'interroger sur les contingences de la quête morale et éthique qu'elle transmet par l'intermédiaire de ces personnages. En général, on peut constater que Susini semble décrire les couples de mères-filles plutôt sur le mode descriptif de faits plutôt que sur le mode normatif des valeurs véhiculées.

Quant à l'éclosion amoureuse d'Angnola, le livre se termine sur une désillusion, car les sentiments du jeune homme, objet de son désir, sont pour une autre jeune femme du village. Faute d'une réciprocité salvatrice, Angnola se laisse sombrer dans une agonie navrante et crie sa douleur et son désenchantement. Elle émet une «immense plainte, qui surgit sans raison, qui dit le regret des choses perdues, de toutes les choses à jamais perdues» (F, p. 138). Or, contrairement à la voix de la narratrice qui ne voit guère de motif à sa réaction, le lecteur peut déceler derrière cette effusion déchirante une raison: la perte de l'espérance d'Angnola, cette jeune femme en voie d'affranchissement sexuel et identitaire, de devenir ce que, par la force cathartique de l'amour, elle rêvait d'être et que maintenant elle ne sera pas. Quant à la relation entre Angnola et sa mère, le livre ne propose pas de solution. Si Angnola ne se révolte pas ouvertement contre sa mère, la mère non plus ne se résout pas à évoquer les sujets tabous qui minent leur relation, et à la fin du livre toutes deux semblent cantonnées dans une position obstinée d'isolement sans issue possible.

Comme pour Angnola, Nunzia sent que la domination et la manipulation mentale de sa mère ne sont pas justifiées. Alors que Francesca demeure impénétrable dans les affres de sa douleur, Nunzia, en voie d'autonomisation, ne se décide pas, face à l'intransigeance de sa mère, à formuler à haute voix la question qui brûle ses lèvres et qui consume ses entrailles à petit feu:

pourquoi la mère lui fait-elle traverser ce désert émotionnel? La réponse aiderait vraisemblablement Nunzia à entamer une vie indépendante. Encore une fois, Susini ne fournit pas d'explication au plan de la narration. Au lecteur donc de déduire quel est le dilemme de Nunzia: désire-t-elle réellement une confirmation de ce dont elle se doute déjà, c'est-à-dire la préférence de sa mère pour son frère, ce qui forcerait du coup la mère à admettre à Nunzia – et à elle-même – qu'elle n'aime pas sa fille, ou bien faudrait-il garder le silence et demeurer dans le doute et l'incompréhension? Quelle solution est à préférer? La réponse de Susini penche du côté de la consolidation de la permanence des structures contraignantes: la question de Nunzia ne sera jamais posée. Elle s'inclinera devant la supériorité que représente sa mère, se résignera devant son autorité et sacrifiera ses aspirations à une identité holistique à l'autel du rabaissement du soi et de l'humiliation de l'inférieure.

C'est la figure de Sylvie qui semble manifester le plus de similitudes avec le vécu de Susini et c'est dans sa description que le lecteur décèle l'écho de l'ambivalence proprement susinienne. Sylvie est doublement ambivalente, car tout en étant partagée entre deux mondes, le Nord et le Sud avec leurs systèmes de représentation respectifs, elle est aussi scindée entre l'attachement pour un Corse et le détachement graduel de la Corse. Susini, marquée elle-même par des sentiments contradictoires envers cette île, semble à travers la fictionnalisation de cette étrangère avancer la thèse selon laquelle on ne peut s'acquitter de son attirance, de son amour et de ses ambivalences à l'égard de la Corse qu'au prix de sa vie. Toute tentative d'émancipation de la femme s'inscrit dans le triptyque résignation – indifférence – extinction de soi. La possibilité d'une fuite n'est qu'illusoire tout comme l'ultime dilemme de Sylvie: s'accrocher à la vie ou lâcher prise? À défaut de montrer explicitement la xénophobie insulaire du doigt, la solution de Susini est d'accorder le dernier mot à la malaria dont Sylvie est atteinte. Voilà la punition appropriée d'une femme qui a davantage aimé l'aspect corporel de l'amour que les qualités d'un homme incarnant les valeurs inhérentes des structures sociales dont il est le représentant. Or, ce n'est pas en dernier ressort la résignation et la mort qui l'emporteront, mais l'ambivalence: celle de Nunzia, d'Angnola, de Sylvie et des autres qui se répand comme des anneaux dans l'eau pour atteindre peu à peu non seulement les rives de l'île, mais réussit paradoxalement l'exploit de pénétrer bien au-delà des montagnes pour faire s'effondrer

progressivement jusqu'aux plus solides balises sociales.

## 7 Moments de doute et de redéfinition

Les dualités qui caractérisent les paysages géographiques finissent par s'incruster dans les paysages mentaux, les mentalités, divisant les consciences et les personnes. Au sujet de l'évolution sociétale en Corse, Janine Renucci affirme: «Comportements nouveaux et comportements traditionnels opposent les jeunes et les vieux, les éléments arrivés du dehors et ceux qui sont toujours restés sur place. C'est une source de dissensions internes, un choc et un stimulant [...]» (1975: 8). Le concept d'ambivalence est, d'autre part, selon Dagmar Lorenz-Meyer, un outil analytique précieux dans l'exploration des moments de non-identité et de non-clôture, c'est-à-dire, dans l'interprétation des forces opposées simultanément présentes chez l'individu le poussant dans des directions d'action différentes aussi bien au niveau individuel que sociétal (2001: 18).

En contextualisant les rapports de forces entre des femmes, aussi bien indigènes qu'exogènes, à un certain moment transitionnel, voire conflictuel, de l'histoire de la Corse, Marie Susini arrive à véhiculer les hésitations et les doutes, mais aussi l'ébauche de nouveaux comportements, d'individus scindés entre des traditions, des attitudes et des valeurs anciennes et nouvelles, familières et novatrices. A travers cet espace émotionnel difficilement saisissable mais incontournable, nécessaire même, qu'est l'ambivalence, les interrogations d'ordre moral et éthique s'enchevêtrent et les réponses absolues se font rares et de peu de durée. Les individus sont incités à redéfinir le rôle de la religion et de la société tout en étant simultanément contraints à se redéfinir eux-mêmes faces aux paramètres changeants. Parfois les enjeux des défis qu'ils ont à relever sont moindres, parfois la mise est plus importante. Comme dans la vie de tout un chacun.

## Bibliographie

- Aristote (1996). *Poétique*. Paris: Éditions Gallimard.
- Béguin, Albert. *L'Esprit*. Dossier de fabrication sur *La Fiera*, l'IMEC, Paris.
- Blanzani, Jean (1954). «Les romans de la semaine: *La Fiera* de Marie Susini». *Le Figaro littéraire* (11.12).
- Delpuch, Jeanine. *Les Nouvelles littéraires*. Dossier de fabrication sur *La Fiera*, l'IMEC, Paris.
- Favez-Boutonnier, Juliette (2004 [1972]). *La notion d'ambivalence. Étude critique, valeur sémiologique*. Paris: L'Harmattan.
- Heinich, Nathalie (1996). *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris: Éditions Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2003). *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. Paris: Albin Michel.
- Lorenz-Meyer, Dagmar (2001). <<http://www.lse.ac.uk/collections/genderInstitute/pdf/thePoliticsOfAmbivalence.pdf>> 20.12.2008
- Montreynaud, Florence (éd.) (1989). *Le XX<sup>e</sup> siècle des femmes*. Paris: Nathan.
- Palante, Alain. *L'Italie catholique*. Dossier de fabrication de *La Fiera*, l'IMEC, Paris.
- Ravis-Giordani, Georges (1976). «La femme corse dans la société villageoise traditionnelle: status et rôles», in: *Études corses*, 6–19.
- Renucci, Janine (1975). *Corse traditionnelle et Corse nouvelle. La géographie d'une île*. Lille: Université de Lille III. [Thèse de doctorat]
- Susini, Marie (1953). *Plein soleil*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1954). *La Fiera*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1955). *Corvara ou la malédiction*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1964). *Les yeux fermés*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1970). *C'était cela notre amour*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1979). *Je m'appelle Anna Livia*. Paris: Seuil.
- Susini, Marie (1982). *La renfermée, la Corse*. Paris: Seuil.



# La fonction dialogique des modes verbaux subordonnés français et finnois dans un contexte contrastif

Rea Peltola  
Université de Helsinki  
rea.peltola@helsinki.fi

## 1 Introduction

Cette étude s'intéresse à la fonction dialogique des modes subjonctif français et conditionnel finnois. Il s'agit d'étudier des contextes où le locuteur réfute une relation de corrélation entre deux événements, en se servant comme cas d'exemple les propositions complétives des verbes de signification, *signifier* et *vouloir dire*, en français, *tarkoittaa* et *merkitä*, en finnois, en présence d'une négation. Les constructions étudiées sont présentées dans les exemples 1 et 2<sup>1</sup>.

1. Pour moi, le travail d'un artiste ne peut être dissocié de son environnement social. Mon travail, tout au moins. Cela *ne signifie pas* que l'art, lui, **doive** y être en permanence associé. Aujourd'hui un artiste doit monter ses dossiers, maîtriser l'écriture et l'informatique, la photo numérique pour son «press-book». Tout cela représente beaucoup de temps et pas mal de frais. (*L'Humanité* 20/09/2003.)
2. Esimerkiksi kulttuurimaisema tai muuten arvokas maisema *ei tarkoita* sitä, että rakentaminen tällaiselle tyystin **kielletäisiin**, mutta rajaus voi merkitä rakentamisen tyyliä tai sijoittamista alueella. (Ftc, *Karjalainen* 1999.)  
‘Par exemple, un paysage culturel ou un paysage autrement remarquable *ne signifie pas* que la construction sur celui-ci **soit** complètement **interdite**,

---

<sup>1</sup> Dans les exemples, je marquerai dorénavant le verbe de signification avec les caractères italiques et le verbe de la complétive au subjonctif ou au conditionnel, ainsi que d'autres éléments en question, avec les caractères gras.

mais la limitation peut concerner le style ou l'emplacement de la construction sur cet endroit.<sup>2</sup>

J'indiquerai ces constructions par les notations *signifier-NEG + S*, en français, et *tarkoittaa-NEG + C*, en finnois, bien que, dans certains exemples, le verbe de signification soit *vouloir dire*, en français, ou *merkitä*, en finnois<sup>2</sup>.

Je soutiendrai d'abord que, dans ces constructions, le subjonctif français et le conditionnel finnois reflètent le contexte polyphonique créé par la négation (section 2). Ensuite, je démontrerai que les constructions *signifier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* ont une fonction similaire, dans les deux langues, le subjonctif et le conditionnel ayant dans ces contextes un rôle discursif commun (section 3). L'étude contribuera ainsi aux observations sur le parallélisme entre le conditionnel finnois et les subjonctifs des autres langues (voir M. Helkkula *et al.* 1987; M. Vilkkuna 1992: 85–86; A. Kauppinen 1998: 164; A. Pajunen 2001: 315).

L'analyse se fondera sur les approches dialogiques de langue, inspirées par l'œuvre de Bakhtin (p.ex. M. Bahtin 1991 [1963]), et développées par O. Ducrot (1984) et P. Linell (1998). Selon une conception dialogique du discours, toute communication suppose un interlocuteur, le sens même d'un énoncé étant le résultat de plusieurs voix. Ces voix n'appartiennent toutefois pas forcément aux auteurs d'un discours effectif, mais à des êtres du discours construits dans le discours même (O. Ducrot 1984: 189–210). Les voix sont intériorisées par le locuteur, pour son propre usage: le locuteur crée le dialogue au cours de son discours, et s'adresse ainsi à son interlocuteur virtuel, en anticipant les réactions de celui-ci (P. Linell 1998: 196–197, 267–268). La conception du subjonctif comme marqueur de dialogue a été inspirée par l'analyse polyphonique menée par H. Nølke (1985).

Je me concentrerai uniquement sur les complétives où le verbe est au subjonctif, en français, et au conditionnel, en finnois, tout en reconnaissant que, dans les deux langues, l'indicatif est tout à fait possible dans ces complétives. Le but de cette étude est de décrire la fonction discursive du subjonctif français et du conditionnel finnois, en présence d'une négation, sans se concentrer sur le contraste sémantique à l'indicatif. En effet, il y a un lien particulier entre la négation et lesdits modes: d'une part, selon G. Boysen (1971: 117–122),

<sup>2</sup> Je passerai en revue les différences sémantiques entre ces verbes par la suite (section 2.1).

le verbe français *signifier* compte parmi les verbes qui dans une construction négative présentent «une tendance particulière au subjonctif», d'autre part, M. Vilkuna (1992: 85–86) observe que le conditionnel finnois s'utilise dans les relatives des SN qui sont sous la portée d'une négation, reflétant ainsi le contexte inspécifique créé par la négation. Par conséquent, M. Vilkuna (*id.*, p. 86) considère le conditionnel finnois, dans ces contextes, comme une catégorie verbale comparable aux subjonctifs des langues romanes.

Dans un calcul des données de textes journalistiques finnois du corpus électronique *Suomen kielen tekstikokoelma* (dorénavant *Ftc*)<sup>3</sup>, il s'est avéré que le verbe *tarkoittaa*, sous la portée d'une négation, était à la troisième position parmi les verbes qui régissaient le plus souvent une complétive au conditionnel. Les cinq verbes les plus fréquents dans ces contextes sont présentés dans le Tableau 1.

**Tableau 1: Les cinq verbes les plus fréquents régissant une complétive au conditionnel, en finnois<sup>4</sup>**

	Verbe	Nombre d'occurrences	%
1	toivoa ('espérer', 'souhaiter')	168	17,3
2	esittää ('proposer')	88	9,1
3	tarkoittaa-NEG ('signifier-NEG')	40	4,1
4	uskoa-NEG ('croire-NEG')	39	4,0
5	sanoa ('dire')	34	3,5

Les exemples finnois présentés dans cette étude viennent des données utilisées pour le calcul. Les exemples français sont tirés des journaux *L'Humanité* et *Ouest-France*, parus au début des années 2000, ainsi que du corpus oral

<sup>3</sup> Le corpus est disponible par le site internet du CSC: <http://www.csc.fi/>. Les complétives au conditionnel ont été calculées dans les données suivantes: *Aamulehti* 1999 (509), *Demari* 2000 (333), *Hämeen Sanomat* 2000 (224), *Kaleva* 1998–1999 (519), *Karjalainen* 1999 (544), *Keskisuomalainen* 1999 (524). Le chiffre entre parenthèses indique le nombre des complétives au conditionnel incluses dans l'extrait du corpus observé.

<sup>4</sup> Les complétives qui contiennent une subordonnée avec la conjonction *jos* ('si'), sont exclues du calcul, ainsi que celles où le verbe principal de la subordonnée est un verbe modal. L'indication *NEG* signifie qu'il s'agit d'un verbe sous la portée d'une négation.

C-ORAL-ROM. Les références des données se trouvent à la fin de l'article.

## 2 Les constructions signifier-NEG + S et tarkoittaa-NEG + C

### 2.1 Les verbes de signification

Le dictionnaire *Nouveau Petit Robert* (2000) donne au verbe *signifier* la définition 'avoir un sens', 'être le signe de', 'avoir pour contenu ou pour corrélatif', quand l'agent est inanimé, et 'faire connaître par des signes, des termes exprès', 'déclarer avec autorité', quand il est humain. Quant à la construction infinitive *vouloir dire*, le *Nouveau Petit Robert* (s.v. *dire*) la définit simplement comme ayant «un grand rapport de sens» avec le verbe *signifier*.

Même un sujet apparemment animé peut être suivi d'un verbe dénotant 'avoir un sens' quand il est représenté comme une abstraction, ce qui est illustré dans l'exemple 3.

3. L'autre date importante est le 8 mai, jour où l'équipe 1 a décroché le titre de vice-championne de Vendée de D4, à Fontenay-le-Comte. Le président a félicité les joueurs et leur coach, Michel Gauducheau. «Vice-champions *ne signifie pas* que vous **ayez perdu** la finale, ce qui est vrai, mais signifie que vous avez réalisé une saison remarquable, avec 16 victoires sur 18 rencontres.» (*Ouest-France* 26/06/2002.)

Dans cet exemple, le nom *vice-champions* ne dénote pas les joueurs d'une équipe vice-championne mais le fait d'être vice-champions, c'est-à-dire un état. *Vice-champions*, quoiqu'une forme plurielle, est ici une notion singulière abstraite, le verbe étant ainsi à la troisième personne du singulier (*signifie*). Par conséquent, *signifier* porte un sens propre aux agents inanimés.

Le verbe finnois *tarkoittaa*, qui d'origine avait la signification concrète 'viser avec une arme', dénote dans l'usage contemporain l'action mentale 'penser', 'avoir l'intention', 'vouloir dire' ou la relation abstraite 'avoir un sens', 'avoir pour sens' (M. Rapola 1928; K. Häkkinen 2004). Comme en français, la sémantique du verbe de signification est liée à la valeur 'animé/inanimé' de l'agent: quand l'agent est animé (humain), *tarkoittaa* signifie

une action mentale, alors qu'avec un agent inanimé, il dénote une relation de corrélation. Un cas du verbe *tarkoittaa* avec un agent animé humain est présenté dans l'exemple 4.

4. Olen ottanut esiin jääkiekkokaukalon varjoisia puolia. *En* kuitenkaan *tarkoita*, etteikö juniorijääkiekko **olisi** parhaimmillaan mitä hienoin har rastus. Keskusteluun juniorijääkiekkoilusta ja itse valmennustoimintaan pitää kuitenkin saada aimo annos realismia. Jääkiekko on joukkuepe li, jota on parhaimmillaan hauska pelata ja katsoa. (Ftc, *Aamulehti* 1999.)  
 'J'ai soulevé des côtés ombragés de la patinoire. Je *ne veux* toutefois *pas dire*, que le hockey sur glace junior au mieux **ne soit pas** parmi les meilleures activités. Il faut toutefois introduire une bonne dose de réalisme dans le débat sur le hockey sur glace junior et dans l'entraînement même. Le hockey sur glace est un jeu d'équipe, qui au mieux est agréable à jouer et à regarder.'

L'agent du verbe *tarkoittaa* est ici représenté par la première personne du singulier. Ainsi, le verbe dénote une action mentale.

Le verbe *merkitä* n'est pas tout à fait pareil par sa sémantique. Précédé d'un sujet animé, il a le sens concret 'noter', 'mettre un signe' ou abstrait 'être remarquable, important'. Avec un sujet inanimé il peut, en plus des significations déjà mentionnées, dénoter 'être le signe de', 'avoir pour sens', étant alors sémantiquement proche de *tarkoittaa*. (Voir *Nykysuomen sanakirja*, s.v. *merkitä*.)

## 2.2 Les verbes de signification sous la portée d'une négation

Dans l'étude présente, les verbes de signification se trouvent en présence d'une négation<sup>5</sup>.

Sémantiquement, la portée d'une négation peut varier. D'un côté, le locu-

<sup>5</sup> Contrairement au français, où la négation est exprimée par des éléments adverbiaux, p. ex. *ne-pas*, dont *ne* est supprimé dans certains registres de la langue, en finnois, le verbe peut être conjugué à la forme négative, à l'aide du verbe auxiliaire négatif *ei*. Dans les deux langues, la valeur négative peut également être impliquée par un grand nombre d'autres moyens linguistiques, entre autres par certains adjectifs (p. ex. *impossible*, *incertain*; *mahdoton*, *epävarma*) et verbes (*éviter*, *empêcher*, *nier*; *välttää*, *estää*, *kieltää*) (voir A. Hakulinen *et al.* 2004: § 1638–1643).

teur peut nier une acte illocutoire, ce que J. Lyons (1977: 770) appelle «la négation performative». J. Lyons (*ibid.*) en donne l'exemple suivant: *I do not say that the door is open* ('je ne dis pas que la porte est ouverte'). D'un autre côté, le locuteur peut nier une proposition<sup>6</sup>. La proposition rejetée n'est alors pas forcément exprimée par une affirmation explicite, mais elle est toujours présente dans le contexte de la négation (*id.*, p. 771). En effet, avec la négation, le locuteur peut soit répondre à une affirmation effectuée dans le contexte précédent, soit construire un contexte où cette affirmation est présente (T. Givón 1978: 80; C. Ford 2000: 288). Ce type de négation correspond à «la négation polémique» d'O. Ducrot (1984: 217–218).

Dans les constructions concernées ici, il s'agit de la négation d'une proposition. L'expression de négation encadre le verbe de signification, tandis que la proposition réfutée se trouve dans la complétive. Le locuteur nie la relation de corrélation entre le sujet du verbe de signification et la proposition exprimée par la complétive, celle-ci étant présentée comme contrefactuelle. La complétive est ainsi sous la portée de la négation (A. Hakulinen *et al.* 2004: § 1622). Ceci est illustrée par les exemples 5 et 6.

5. Quant à l'Union européenne, elle a continué à avancer dans le sens d'une meilleure coordination et vers un minimum de solidarité, encore trop limitée, entre régions riches et régions pauvres... Constater ces avancées *ne signifie pas* que je sois satisfait de la façon dont s'opère l'intégration économique du monde. Il y a toujours 800 millions de personnes qui sont sous-alimentées, 450 millions d'enfants qui n'ont pas accès à l'éducation, et en France, des millions de personnes qui vivent avec les minima sociaux... (*L'Humanité* 06/12/2000.)

6. Naisille ylipainosta on selkeästi sellaista sosiaalista haittaa, mitä miehillä ei ole. Lihavia naisia saatetaan esimerkiksi syrjiä työelämässä. Sarlio-Lähteenkorva korostaa, *ettei* tämä *merkitse* sitä, että lihavalla naisella **menisi** automaattisesti huonosti. Osalla lihavista naisista on vain suurempi riski kuin muilla naisilla saada lihavuudestaan ongelmia. (Ftc, *Kaleva* 1998–1999.)

'Pour les femmes, l'obésité présente clairement un désavantage social que les hommes n'ont pas. Les femmes obèses peuvent par exemple être discriminées dans la vie professionnelle. Sarlio-Lähteenkorva souligne que cela ne signifie pas que les femmes obèses se portent automatiquement mal.

<sup>6</sup> Proposition réfère dans ce contexte au 'contenu de l'énoncé'.

Seulement, une partie des femmes obèses ont un risque plus élevé que les autres femmes de rencontrer des problèmes à cause de leur obésité.’

Dans l'exemple 5, la négation porte sur le verbe *signifier* et son complément. Le locuteur réfute la corrélation entre la proposition ‘constater ces avancées’ et la proposition présentée explicitement dans la complétive au subjonctif (‘je suis satisfait de la façon dont s’opère l’intégration économique du monde’). De la même manière, dans l'exemple 6, la complétive au conditionnel exprime la proposition niée ‘les femmes obèses se portent automatiquement mal’. Le locuteur contredit le lien entre la proposition de la complétive et ce qui vient d’être constaté sur l’obésité des femmes, développé pendant les premières lignes de l'exemple, et représenté ensuite par le pronom démonstratif *tämä*.

Par ailleurs, il est possible que le locuteur nie à la fois le verbe de signification et le verbe de la complétive (J. Lyons 1977: 769). Les deux négations s’annulent alors entre eux, le contenu de la complétive étant ainsi affirmé (A. Hakulinen *et al.* 2004: 1159). En finnois, la conjonction *että*, dans sa forme négative *ettei*, peut alors être accompagnée de la particule *-kö*, comme dans l'exemple 7.

7. Nyt kun tuli kehaistua TV1:tä, niin se *ei tarkoita*, **etteikö** TV2 **tekisi** yhtä hyvää työtä jälkipolvienne eteen. Arkipäivä ilman Pikkukakkosta on mahdoton ajatus. (Ftc, *Aamulehti* 1999.)  
 ‘Puisque j’ai maintenant félicité la chaîne TV1, cela *ne veut pas dire etteikö* la chaîne TV2 **ne fasse pas** un travail tout aussi bon pour les générations futures. La vie quotidienne sans l’émission Pikkukakkonen est inconcevable.’

Comparant les constructions avec *etteikö* à celles avec *ettei* (p. ex. *en sanonut, ettei* – –, ‘je n’ai pas dit *ettei*’, vs. *en sanonut, etteikö* – –, ‘je n’ai pas dit *etteikö*’), M. Larjavaara (1992) observe que les constructions sans *-kö* expriment la négation d’une action ou d’un événement mental et social. Elles correspondent ainsi à la négation performative chez J. Lyons (1977: 770). En revanche, les constructions avec *-kö*, où le verbe de la complétive est souvent au mode conditionnel, expriment le rejet explicite d’une opinion négative. Selon M. Larjavaara (1992: 121), elles reflètent ainsi la nature dialogique de la langue, le conditionnel contribuant à cette valeur.

En effet, O. Ducrot (1984: 215–218) considère les énoncés négatifs polémiques comme des cas de polyphonie. Dans un énoncé négatif, deux points de vue se heurtent, l'un positif, l'autre le refus de celui-ci. Le point de vue rejeté n'appartient pas forcément à l'auteur d'un discours effectif, mais il est construit dans le discours par le locuteur lui-même.

G. Fauconnier (1985) appelle les représentations mentales du locuteur dans le discours *espaces mentaux*. Selon A. Kauppinen (1998), le conditionnel finnois est une catégorie verbale propre à exprimer des espaces mentaux autre que la réalité actuelle<sup>7</sup>. Il est donc peu surprenant que ce mode se prête à faire entendre un point de vue autre que celui approuvé par le locuteur. Quant au subjonctif français, il est également considéré comme la marque d'un espace mental particulier, par M. Achard (1998, chap. 6).

### 3 Verbes de signification et la relation contrastive

Dans ce qui suit, je démontrerai que les constructions *signifier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* sont utilisées dans des contextes où le locuteur exprime un contraste, et que les modes subjonctif français et conditionnel finnois y ont une fonction similaire.

Regardons les exemples 8 et 9.

8. ce jubilé de l'an deux mille a été pour beaucoup / # un grand moment de rajeunissement / # de grace / # et de lumière / # mais enfin / # maintenant / # les lampions sont éteints // # la fête / # est terminée // # et vient / # le temps / # du quotidien // # ce quotidien / # parfois monotone / # mais qui constitue le lieu normal / # de nos vies chrétiennes / # cela *ne veut pas dire* qu'après le temps des torches / des lampes et des cierges / # nous **devions** maintenant placer nos vies sous des éteignoirs // # cela veut dire que # la lumière reçue / # doit être / transmise / # chaque jour / # qu'elle doit nous aider à vivre / # quand nous sommes dans la pénombre / # et que les portes saintes franchies / # pour mieux entrer dans l'église / # doivent l'être aussi / # pour sortir vers le monde / # et marcher vers nos frères // (C-ORAL-ROM, fnatpr02.)

<sup>7</sup> A propos du concept d'*espace mental*, voir G. Fauconnier (1985). Par la *réalité actuelle*, j'entends la représentation mentale de la réalité chez le locuteur (voir *id.*, p. 15; M. Achard 1998: 224–225).



9. Ehkä yleisempi ja harhaanjohtavampi virhe vallitsee käsityksissämme uskovaisten kuin uskonnottomien mä[ä]ristä Suomessa. Nimittäin *eihän se*, että ev.-lut. seurakuntiin kuuluu noin 86 prosenttia suomalaisista, *tarkoitta* että he kaikki **olisivat** uskovaisia. Suuri osa heistä ei sellaisia ole, vaan he ovat vain ns. tapakristittyjä. Jopa kirkon itsensä teettämien tutkimustenkin mukaan suomalaisten enemmistö ei usko kuoleman jälkeiseen elämään eikä ylösnousemukseen. Tällaisia kristittyjä ei voi pitää uskovaicina. (Ftc, *Aamulehti* 1999.)

‘Une erreur peut-être plus courante et fallacieuse prédomine dans nos idées concernant le nombre des croyants et des non-croyants en Finlande. En effet, le fait qu’environ 86 pour cent des Finlandais font partie des paroisses luthériennes évangéliques *ne signifie pas* qu’ils **soient** tous croyants. La plupart d’entre eux ne le sont pas, mais ils sont juste ce qu’on appelle des chrétiens non-pratiquants. Même d’après les études faites par l’église elle-même, la majorité des Finlandais ne croit pas à la vie après la mort ni à la résurrection. De tels chrétiens ne peuvent être considérés comme croyants.’

Dans l’exemple 8, il s’agit d’un monologue parlé d’un prêtre. Le locuteur y constate d’abord que les festivités de l’an deux mille sont terminées, et que le quotidien est de retour. Ensuite, il envisage les conséquences de ce changement. Or, en premier lieu, il fait remarquer ce qui ne doit pas s’ensuivre, et seulement après ceci, il met en avant la conséquence souhaitable. Il y a donc ici une opposition entre deux événements. De la même manière, dans l’exemple 9, après avoir constaté un fait, ‘86 pour cent des Finlandais font partie de l’église luthérienne évangélique’, le locuteur présente deux conséquences à cet événement qui sont opposées l’une à l’autre. Il y a donc une relation de contraste dans ces passages.

D’après E. Rudolph (1996: 20), dans une relation contrastive «deux propositions A et B sont simultanément factuelles<sup>8</sup>, la proposition B marquant un contraste». Le contraste est produit par l’interruption d’une relation causale présupposée entre la proposition A et une proposition C (*id.*, pp. 26–32). Ainsi, le contraste suppose une situation qui s’oppose à ce qui est attendu (C. Ford 2000: 297–298). E. Rudolph présente la formalisation suivante de la relation contrastive (Figure 1):

<sup>8</sup> E. Rudolph (*ibid.*) utilise l’expression «valid simultaneously», ce qui, selon mon interprétation, signifie ici que le locuteur représente ces propositions comme factuelles.

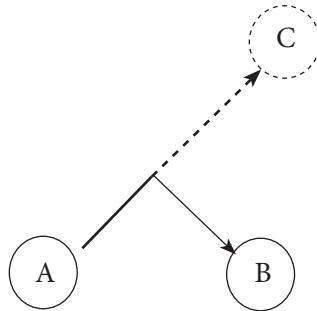


Figure 1: Relation contrastive (E. Rudolph 1996: 31).

Dans cette figure, les cercles A et B symbolisent les deux événements simultanément factuels. Le cercle C symbolise la proposition qui est la conséquence présupposée de la proposition A. La proposition B suspend la relation causale initiale. Sur la base de la chaîne causale suspendue, proposition B est interprétée comme étant en contraste avec la relation causale initiale. (Voir E. Rudolph 1996: 31.) La relation causale initiale entre A et C est implicite, dans le discours. De même, la valeur d’opposition peut être inférée sur la base du contenu des propositions, un marque linguistique explicite n’étant pas de règle (C. Ford 2000: 284).

Dans l’étude présente, le contraste n’est pas une relation intraphrasique, mais textuelle (cf. E. Rudolph 1996, voir aussi S. A. Thompson 1987). L’exemple 8, déjà présenté, mais répété ci-dessous, illustre la fonction discursive de la construction française *signifier-NEG + S* dans un contexte contrastif. Les constituants de la relation contrastive sont indiqués par A, B ou C entourés par les crochets.

8. [A] ce jubilé de l’an deux mille a été pour beaucoup / # un grand moment de rajeunissement / # de grace / # et de lumière / # mais enfin / # maintenant / # les lampions sont éteints // # la fête / # est terminée // # et vient / # le temps / # du quotidien // # ce quotidien / # parfois monotone / # mais qui constitue le lieu normal / # de nos vies chrétiennes / # [B] cela *ne veut pas dire* [C] qu’après le temps des torches / des lampes et des cierges / # nous **devions** maintenant placer nos vies sous des éteignoirs // # cela veut dire que # la lumière reçue / # doit être / transmise / # chaque jour / # qu’elle doit nous aider à vivre / # quand nous sommes dans la pénombre / # et que

les portes saintes franchies / # pour mieux entrer dans l'église / # doivent  
l'être aussi / # pour sortir vers le monde / # et marcher vers nos frères //  
(C-ORAL-ROM, fnatpr02.)

Dans cet exemple, la relation causale initiale est constituée entre la proposition 'la fête est terminée et vient le temps du quotidien' et la proposition 'nous devons maintenant placer nos vies sous des éteignoirs'. Les deux propositions représentent les constituants A et C de la Figure 1. La proposition C est présentée comme une conclusion possible, anticipée par le locuteur, de la proposition A. Elle est exprimée par une complétive au subjonctif. La proposition exprimée par la construction *signifier-NEG + S* représente le constituant B qui suspend la relation causale initiale entre A et C, et marque un contraste par rapport à elle. Les constituants de la relation contrastive sont résumés dans 8'.

- 8'. A la fête est terminée et vient le temps du quotidien  
C nous devons maintenant placer nos vies sous des éteignoirs  
B *signifier-NEG + S*

L'exemple 9 témoigne que la même figure discursive existe en finnois avec la construction *tarkoittaa-NEG + C*.

9. Ehkä yleisempi ja harhaanjohtavampi virhe vallitsee käsityksissämme uskovaisten kuin uskonnottomien mä[ä]ristä Suomessa. Nimittäin [B] *eihän* se, että [A] ev.-lut. seurakuntiin kuuluu noin 86 prosenttia suomalaisista, [B] *tarkoita* että [C] he kaikki **olisivat** uskovaisia. Suuri osa heistä ei sellaisia ole, vaan he ovat vain ns. tapakristittyjä. Jopa kirkon itsensä teettämien tutkimustenkin mukaan suomalaisten enemmistö ei usko kuoleman jälkeiseen elämään eikä ylösnousemukseen. Tällaisia kristittyjä ei voi pitää uskovaaisina. (Ftc, *Aamulehti* 1999.)  
'Une erreur peut-être plus courante et fallacieuse prédomine dans nos idées concernant le nombre des croyants et des non-croyants en Finlande. En effet, [B] le fait [A] qu'environ 86 pour cent des Finlandais font partie des paroisses luthériennes évangéliques [B] *ne signifie pas* [C] qu'ils **soient** tous croyants. La plupart d'entre eux ne le sont pas, mais ils sont juste ce qu'on appelle des chrétiens non-pratiquants. Même d'après les études faites par l'église elle-même, la majorité des Finlandais ne croit pas à une vie après la mort ni à la résurrection. De tels chrétiens ne peuvent être considérés comme croyants.'

Ici, le locuteur constitue une relation causale initiale entre la proposition '86 pour cent des Finlandais font partie de l'église luthérienne évangélique' (A, dans la Figure 1) et la proposition 'ils sont tous croyants' (C). De la même manière que dans l'exemple 8, le locuteur prévoit la conclusion possible (C) de la proposition A. La proposition C est exprimée par une complétive au conditionnel. Les constituants de la relation contrastive de l'exemple 9 sont résumés dans 9'.

- 9'.     A 86 pour cent des Finlandais font partie de l'église luthérienne évangé-  
          lique  
          C ils sont tous croyants  
          B tarkoittaa-NEG + C

Etudiant les relations contrastives dans l'interaction, C. Ford (2000) observe que, dans les conversations en anglais, l'expression des constituants d'un contraste est régulièrement, mais non obligatoirement, suivie d'un passage où le locuteur donne une explication à cette opposition. Dans l'interaction, le contraste est ainsi un phénomène qui demande à être élaboré, expliqué, se manifestant dans certains cas comme un problème auquel une solution est à trouver. Sans cette solution, le discours reste inachevé.

Ce besoin d'expliquer le contraste se manifeste également dans les données observées pour cette étude. Dans l'exemple français 8, après avoir mis en avant la relation d'opposition, le locuteur présente un autre événement ('la lumière reçue doit être transmise chaque jour – –') comme la véritable conséquence de la proposition A ('la fête est terminée et vient le temps du quotidien'), venant remplacer la proposition C ('nous devons maintenant placer nos vies sous des éteignoirs'). De même, dans l'exemple finnois 9, le locuteur explique l'opposition qu'il vient d'exprimer: *Suuri osa heistä ei sel-laisia ole, – – Tällaisia kristittyjä ei voi pitää uskovaisina* ('La plupart d'entre eux ne le sont pas, – – De tels chrétiens ne peuvent être considérés comme croyants').

La relation contrastive n'impose pas nécessairement la négation de toute relation causale entre A et C. En effet, dans les cas où les constructions *signif-ier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* contribuent à une valeur de contraste, il peut s'agir d'une expression de restriction, que E. Rudolph (1996) considère comme une sous-catégorie de la notion générale de contraste. Ainsi, dans

l'exemple 9, le locuteur ne nie pas toute l'existence de chrétiens pratiquants, dans les 86 pour cent des Finlandais faisant partie de l'église luthérienne évangélique. Il met en valeur qu'ils ne le sont pas tous. Dans l'exemple 10, nous avons un cas semblable, où le locuteur restreint la portée de la première proposition (A).

10. Virossa hallitsee ehdottomasti saksanpaimenkoira, jota ihmiset kutsuvat yhä susikoiraksi. Ei tarvitse olla tohtori Freud tajutakseen, mitä sellainen koira ja sen nimitys symbolisoivat. [A] Susikoirassa ilmenee ihmisen tiedostamaton halu olla toiselle ihmiselle susi, riisua inhimillisuus suhtautumisessa ohikulkijaan, olla peto! [B] Se *ei* suinkaan tarkoita, että [C] susikoirat **vastaisivat** aina kuvaansa – niidenkin joukossa on lauhkeita pehmokoiria. (Ftc, *Karjalainen* 1999.)

‘En Estonie, c’est sans aucun doute le berger allemand, que les gens appellent encore chien de loup, qui domine. Pas besoin de s’appeler docteur Freud pour comprendre ce qu’un tel chien et son nom symbolisent. [A] Dans le chien de loup se manifeste le désir inconscient de l’homme d’être loup pour un autre homme, d’ôter toute humanité dans son attitude envers le passant, d’être prédateur ! [B] Cela ne signifie absolument pas que [C] les bergers allemands correspondent toujours à l’image qu’on s’est faite – parmi eux aussi il y a des toutous bien obéissants.’

Le locuteur explique d’abord ce que symbolise le fait d’avoir un berger allemand, ainsi que le nom estonien de ce chien (proposition A). Ensuite, il nie la validité de cette symbolique pour tous les bergers allemands (B et C), marquant l’intensité élevée de la négation par le circonstant *suinkaan* (‘absolument pas’). De nouveau, la proposition C est exprimée par une complétive au conditionnel. Enfin, le locuteur admet qu’il existe des bergers allemands qui sont contraires à l’image qu’il vient de donner de cette race, expliquant ainsi le contraste entre sa description de la symbolique liée au berger allemand et la négation de la validité de cette description pour tous les chiens de cette race.

Dans les exemples 2, 9 et 10, déjà présentés, la restriction est exprimée par le pronom quantificateur *kaikki* (‘tous’) et les adverbes quantificateurs *tyystin* (‘complètement’) et *aina* (‘toujours’), sous la portée d’une négation.

2. – – rakentaminen tällaiselle **tyystin kiellettäisiin** – – (Ftc, Karjalainen 1999.)  
' – – la construction sur celui-ci **soit complètement interdite** – –'
9. – – he **kaikki olisivat** uskovaisia – – (Ftc, Aamulehti 1999.)  
' – – ils **soient tous** croyants – –'
10. – – susikoirat **vastaisivat aina** kuvaansa – – (Ftc, Karjalainen 1999.)  
' – – les bergers allemands **correspondent toujours** à l'image qu'on s'est faite – –'

La relation de contraste est sémantiquement très proche de celle de concession, à tel point que E. Rudolph (1996) les tient pour deux niveaux conceptuels différents d'une relation linguistique, le contraste étant le terme général qui couvre les relations adversatives et concessives (voir aussi E. Couper-Kuhlen et B. Kortmann 2000: 2). Pour E. Couper-Kuhlen et S. A. Thompson (2000: 382), la concession est un des moyens par lesquels les interlocuteurs peuvent régler le problème posé par une expression de contraste. De son côté, S. A. Thompson (1987) considère le contraste comme une relation neutre, tandis que la concession suppose l'intention de manipulation de la part du locuteur. Selon S. A. Thompson (*id.*, p. 68), exprimer une relation de concession, c'est admettre, concéder «l'incompatibilité éventuelle de deux situations, pour désamorcer une objection qui pourrait influencer l'opinion de l'interlocuteur sur ce que le locuteur veut faire remarquer».

L'anticipation d'un point de vue contraire est présente dans les données observées pour cette étude aussi. Ce point de vue opposé représente la proposition C dans la relation contrastive, c'est-à-dire la conséquence ou la conclusion anticipée d'une proposition A. Linguistiquement, il est exprimé, en français, par la complétive au subjonctif, et en finnois, par la complétive au conditionnel. La relation exprimée par les constructions *signifier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* n'est toutefois guère concessive. Les constructions concessives sont traditionnellement considérées comme ayant la présupposition 'P → ¬Q', d'un côté, et l'assertion *p, q*, de l'autre (p. ex. E. König 1986; E. König et P. Siemund 2000). Dans les extraits où les constructions *signifier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* sont présentes, la présupposition est plutôt 'P → Q', c'est-à-dire dans l'exemple 9, '86 pour cent des Finlandais font partie de l'église luthérienne évangélique → ils sont tous croyants', tandis que l'asser-

tion est  $p$ ,  $\neg q$ , c'est-à-dire, 86 pour cent des Finlandais font partie de l'église luthérienne évangélique, ils ne sont pas tous croyants.

Notons enfin que, dans les exemples 8, répété ci-dessous, et 11, la construction *signifier-NEG + S* est immédiatement suivie de sa forme affirmative (ex. 8 *cela veut dire – –*; ex. 12 *cela signifie – –*) où le verbe de la complétive est à l'indicatif (ex. 8 *doit être transmise, doit, doivent*; ex. 11 *savait*). Ces constructions affirmatives sont utilisées pour expliquer le contraste présenté.

8. ce jubilé de l'an deux mille a été pour beaucoup / # un grand moment de rajeunissement / # de grace / # et de lumière / # mais enfin / # maintenant / # les lampions sont éteints // # la fête / # est terminée // # et vient / # le temps / # du quotidien // # ce quotidien / # parfois monotone / # mais qui constitue le lieu normal / # de nos vies chrétiennes / # *cela ne veut pas dire* qu'après le temps des torches / des lampes et des cierges / # nous **devions** maintenant placer nos vies sous des éteignoirs // # *cela veut dire* que # la lumière reçue / # **doit** être / transmise / # chaque jour / # qu'elle **doit** nous aider à vivre / # quand nous sommes dans la pénombre / # et que les portes saintes franchies / # pour mieux entrer dans l'église / # **doivent** l'être aussi / # pour sortir vers le monde / # et marcher vers nos frères // (C-ORAL-ROM, fnatpr02.)
11. Deux responsables français du Club Méditerranée en Grèce ont été inculpés, hier, d'homicide volontaire avec éventuelle préméditation. Le 18 août, un enfant de 7 ans était décédé dans une piscine d'un village du Club, près d'Athènes, aspiré par une bouche d'évacuation d'eau. L'inculpation du responsable du village et de celui chargé de la maintenance «*ne signifie pas*», selon l'un de leurs avocats, que l'inculpé «**ait souhaité** la mort». Mais *cela signifie*, poursuit-il, «qu'il **savait** qu'il y avait une sérieuse éventualité qu'un décès soit provoqué». [*Ouest-France* 29/08/2001.]

Parmi les exemples finnois observés, cette sorte de répétition ne se rencontre pas. Il peut s'agir ici d'une différence dans les stratégies rhétoriques entre les deux langues.

## 4 Conclusion

Dans cette étude, j'ai proposé qu'il y avait une similarité considérable entre les systèmes de modes verbaux en français et en finnois, en ce qui concerne le

choix du mode dans les compléments des verbes français *signifier* et *vouloir dire* et des verbes finnois *tarkoittaa* et *merkitä*. Dans les deux langues, quand le verbe de signification se trouve dans une phrase affirmative, le verbe dans son complément est au mode indicatif. Or, le verbe de signification se trouvant en présence d'une négation, le verbe dans son complément peut être, en français, au mode subjonctif et, en finnois, au mode conditionnel.

Dans la section 2, j'ai proposé que la présence du subjonctif et du conditionnel s'explique par le contexte polyphonique créé par la négation. Ensuite, dans la section 3, j'ai observé qu'autour des constructions *signifier-NEG + S* et *tarkoittaa-NEG + C* se construit une figure discursive commune au français et au finnois. Cette figure est utilisée par le locuteur pour exprimer une relation contrastive qui, dans certains cas, porte la valeur de restriction.

Le rôle du verbe de signification sous la portée de négation est de marquer un contraste par rapport à une relation causale présupposée. La complétive au subjonctif ou au conditionnel, de son côté, exprime le constituant réfuté de la relation causale, c'est-à-dire la conséquence, le plus souvent la conclusion, anticipée et rejetée d'un événement. Les complétives au subjonctif et au conditionnel marquent ainsi la coexistence de plusieurs voix dans le discours. C'est à l'aide de la complétive que le locuteur fait entendre le point de vue qu'il anticipe et contredit. Le contraste est suivi d'une explication où le locuteur met en avant le point de vue qu'il admet. Ainsi, ces contextes contrastifs sont des moments du discours où le locuteur se met en dialogue avec un point de vue distinct du sien.

## Corpus

C-ORAL-ROM. Integrated Reference Corpora for Spoken Romance Languages. Studies in Corpus Linguistics 15. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Ftc = Suomen kielen tekstikokoelma – Finnish text collection. Corpus électronique de textes en finnois, établi par l'Institut de recherche pour les langues de Finlande, le département de linguistique générale de l'Université de Helsinki, le département des langues étrangères de l'Université de Joensuu, CSC – Scientific Computing Ltd. Disponible par le site Internet du CSC, <http://www.csc.fi/>.



*L'Humanité*, 2000–2007. Archives électroniques, <http://www.humanite.fr/archives.html>.

*Ouest-France*, 2000–2005. Archives électroniques, <http://alacarte.ouestfrance.fr/>.

## Bibliographie

- Achard, Michel (1998). *Representation of Cognitive Structures. Syntax and Semantics of French Sentential Complements*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Bahtin, Mihail (1991 [1963]). *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Orient Express. [Traduction du russe en finnois par Paula Nieminen et Tapani Laine.]
- Boysen, Gerhard (1971). *Subjonctif et hiérarchie. Etude sur l'emploi du subjonctif dans les propositions complétives objets de verbes en français moderne*. Etudes romanes de l'Université d'Odense. Vol. 1. Odense: Odense University Press.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth et Bernd Kortmann (2000). «Introduction», in: *Cause, condition, concession, contrast. Cognitive and discourse perspectives*, eds. Elizabeth Couper-Kuhlen et Bernd Kortmann. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 1–8.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth et Sandra A. Thompson (2000). «Concessive patterns in conversation», in: *Cause, condition, concession, contrast. Cognitive and discourse perspectives*, eds. Elizabeth Couper-Kuhlen et Bernd Kortmann. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 381–410.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Fauconnier, Gilles (1985). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: The MIT Press.
- Ford, Cecilia E. (2000). «The treatment of contrasts in interaction», in: *Cause, condition, concession, contrast. Cognitive and discourse perspectives*, eds. Elizabeth Couper-Kuhlen et Bernd Kortmann. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 283–311.
- Givón, Talmy (1978). «Negation in language: pragmatics, function, ontology», in: *Syntax and Semantics. Volume 9. Pragmatics*, éd. Peter Cole. New York/San Francisco / London: Academic Press, 69–112.
- Hakulinen *et al.* (2004) = Hakulinen, Auli, Maria Vilkkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen et Irja Alho (2004). *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Société de littérature finlandaise.

- Helkkula *et al.* (1987) = Helkkula, Mervi, Ritva Nordström et Olli Välikangas (1987). *Éléments de syntaxe contrastive du verbe, français-finnois*. Publications du département des langues romanes 8. Helsinki: Université de Helsinki.
- Häkkinen, Kaisa (2004). *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Kauppinen, Anneli (1998). *Puhekuviot, tilanteen ja rakenteen liitto. Tutkimus kielen omaksumisesta ja suomen konditionaalista*. Helsinki: Société de littérature finlandaise.
- König, Ekkehard (1986). «Conditionals, concessive conditionals and concessives: areas of contrast, overlap and neutralization», in: *On Conditionals*, eds. Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly et Charles A. Ferguson. Cambridge: Cambridge University Press, 229–246.
- König, Ekkehard et Peter Siemund (2000). «Causal and concessive clauses: formal and semantic relations», in: *Cause, condition, concession, contrast. Cognitive and discourse perspectives*, eds. Elizabeth Couper-Kuhlen et Bernd Kortmann. Berlin /New York: Mouton de Gruyter, 341–360.
- Larjavaara, Matti (1992). «*Etteikö kelpaa?*», *Virittäjä* 96, 119–122.
- Linell, Per (1998). *Approaching Dialogue. Talk, interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lyons, John (1977). *Semantics 2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2000). Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Nykysuomen sanakirja* (1978). Porvoo / Helsinki: WSOY.
- Nølke, Henning (1985). «Le subjonctif. Fragments d'une théorie énonciative», *Langages* 80, 55–70.
- Pajunen, Anneli (2001). *Argumenttirakenne. Asiantilojen luokitus ja verbien käyttäytyminen suomen kielessä*. Helsinki: Société de littérature finlandaise.
- Rapola, Matti (1928). «Vanhan kirjasuomen tarkoittaa sanan merkityksistä», *Virittäjä* 32, 128–133.
- Rudolph, Elisabeth (1996). *Contrast. Adversative and concessive relations and their expressions in English, German, Spanish, Portuguese on sentence and text level*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Thompson, Sandra A. (1987). «'Concessive' as a discourse relation in expository written English», in: *A Festschrift for Ilse Lehiste*, eds. Brian D. Joseph et Arnold M. Zwicky. Working Papers in Linguistics 35. The Ohio State University, Ohio, 64–73.
- Vilkuna, Maria (1992). *Referenssi ja määräisyys suomenkielisten tekstien tulkinnessa*. Helsinki: Société de littérature finlandaise.

# Influencia del papel semántico en la expresión del sujeto pronominal en español y portugués

Pekka Posio  
Universidad de Helsinki  
pekka.posio@helsinki.fi

## 1 Introducción

Una característica de las lenguas iberorrománicas es la posibilidad de variar entre la expresión explícita del sujeto y su omisión, calidad que tradicionalmente se ha atribuido a la “riqueza morfológica” de las llamadas lenguas de sujeto nulo que permite la identificación del sujeto gracias a las desinencias verbales. Los factores que influyen en el uso y omisión del pronombre en las lenguas iberorrománicas han sido estudiados por varios lingüistas y desde puntos de vista diferentes, teniendo en cuenta los factores sintácticos, semánticos, pragmáticos y sociolingüísticos, pero no se ha llegado a conclusiones definitivas. Los estudios anteriores se han concentrado en las variedades del español y en el portugués brasileño, pero hay pocos datos sobre el portugués europeo o estudios comparativos sobre las dos lenguas.

El objetivo del presente artículo es contribuir al estudio del sujeto nulo en el español peninsular y en el portugués europeo. Nos concentraremos en la frecuencia de los pronombres personales sujeto (PPS) y en la influencia del papel semántico del sujeto en su uso en las dos lenguas. El artículo se basa en una investigación donde estudiamos la influencia de varios factores semánticos, pragmáticos y textuales en la frecuencia y el uso de PPS en corpus orales de español y portugués (Posio 2008). Nos concentramos en el uso y la omisión de PPS de la primera persona del singular, por ser la más frecuente en el habla (Hochberg 1986: 684; Davidson 1996; Silva-Corvalán 2001 y Stewart 2003) y por presentar relativamente poca ambigüedad morfológica, por ejemplo porque el presente del indicativo – la forma más frecuentemente utilizada – tiene en ambas lenguas una forma unívoca. La referencia del

pronombre tampoco presenta ambigüedad, ya que en principio sólo puede referirse al hablante. De esta manera quedó minimizado el efecto que pudiese tener la ambigüedad morfológica o referencial de la forma verbal, si se considera que los PPS se utilizan para desambiguar el referente del sujeto (Hochberg 1986). También se evitaron los problemas causados por las diferencias en los sistemas de tratamiento.

No se incluyeron en el análisis los contextos donde el uso del PPS es obligatorio, es decir, donde (1) el PPS expresa el contraste entre varios sujetos, donde (2) el PPS contiene información focal en respuestas a preguntas (ver Silva-Corvalán 2001: 154) y donde (3) al PPS le precede, en español, la palabra *solo*, *mismo* o *ni* o bien, en portugués, *só*, *mesmo* o *nem*, ya que en estos contextos consideramos que el uso del PPS es obligatorio. Incluimos, en cambio, los contextos donde el PPS sirve para clarificar el referente del sujeto en el caso de formas verbales homónimas, ya que en estos casos el pronombre puede omitirse si el referente puede ser identificado a través de recursos extralingüísticos (como información compartida por los hablantes)<sup>1</sup>.

La primera fase del análisis consistió en una comparación cuantitativa de la frecuencia de las formas verbales de la primera persona del singular encontradas en los dos corpus y utilizadas con o sin PPS. También se codificó el orden de constituyentes en cada frase detectada para que pudiéramos evaluar la hipótesis de A. Morales (1989) y R. Cameron (1993), según la cual el uso de PPS estaría ligado al orden de constituyentes de la lengua o dialecto, y que la alta frecuencia de PPS sería un índice de la fijación de un orden SVO en la lengua. Nuestra hipótesis inicial era que la frecuencia de PPS sería más elevada en el corpus portugués que en el español, debido a las diferencias tipológicas entre las dos lenguas (ver capítulo 2.2).

En la segunda fase del análisis, las formas verbales detectadas se codificaron según el papel semántico del sujeto, lo cual hizo posible estudiar la

<sup>1</sup> Un ejemplo de esto lo encontramos en nuestro corpus español:

<H1> Marifé... que... antes hablábamos de... la humanidad... de un hombre que mide... dos metros trece, pero antes de... comenzar este programa, *yo conversaba con Marifé de Triana y Ø decía* que lo más importante no es lo que uno consigue profesionalmente, sino lo que uno tiene... cuando cierra las puertas de su casa [Ø = omisión de PPS].

Según C. Silva-Corvalán (2001: 154), en este tipo de contextos el uso del PPS sería obligatorio.

influencia del papel semántico en el uso de PPS. Esperábamos encontrar tendencias equiparables a las detectadas en los estudios anteriores sobre la semántica verbal (ver capítulo 3). Lo que pretendíamos averiguar era si la influencia del papel semántico era similar en las dos lenguas o si había diferencias significativas.

Los corpus utilizados consisten, para el portugués, en los 20 textos orales recogidos en el subcorpus de Portugal, años 1990, del corpus Portugués Falado del Centro Lingüístico de la Universidad de Lisboa (Bacelar do Nascimento 2001), y, para el español, en 20 textos orales elegidos al azar en los subcorpus Conversaciones y Entrevistas del Corpus de Referencia del Español Contemporáneo (Marcos Marín 1992). Con esta selección intentamos obtener un corpus español no demasiado diferente del corpus portugués, que consiste únicamente en entrevistas relativamente informales con uno o varios informantes.

## 2 Teorías y estudios anteriores

Las teorías sobre el uso de los pronombres personales sujeto (PPS) en lenguas de sujeto nulo pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos líneas que ya están presentes en la tradición de la gramática normativa (ver por ejemplo Luján 1999). Por un lado, se ha considerado que el uso de PPS es *necesario* para posibilitar la identificación del referente: esta idea está subyacente por ejemplo en la teoría de la compensación funcional de J. Hochberg (1986), que discutiremos en el capítulo 2.1. Por otro lado, se ha destacado también el carácter *redundante y enfático* de los PPS y su uso para establecer contrastes entre las personas gramaticales (por ejemplo Enríquez 1984). En esta línea de investigación se sitúa la mayoría de los estudios que buscan una explicación semántica o pragmática. Trataremos dichos estudios en el capítulo 2.3.

### 2.1 Ambigüedad de la forma verbal

Ya que la posibilidad de omitir el PPS se ha explicado por la riqueza morfológica, se ha planteado que los pronombres se usarían con más frecuencia cuando la forma verbal en sí no llega a diferenciar el referente del sujeto,

como ocurre en español en los tiempos verbales en los que coinciden las formas de la primera y tercera persona del singular (pretérito imperfecto, condicional, presente e imperfecto del subjuntivo: [*yo*] *estaba* frente a [*él*] *estaba*) o en los dialectos donde ocurre la pérdida de la *-s* final de la forma verbal ([*tú*] *come(s)* frente a [*él*] *come*) (Enríquez 1984; Hochberg 1986 y Ranson 1991). De igual modo, la pérdida de la segunda persona del singular, con su respectiva marcación *-s*, ha sido considerada como una de las razones que motivan la mayor frecuencia de los PPS en el portugués de Brasil que en el portugués europeo (Duarte 1998).

Aunque la ambigüedad morfológica de la forma verbal pueda aumentar, al menos teóricamente, el uso de los PPS, E. Enríquez (1984) llegó a rechazar esa posibilidad en su exhaustivo estudio sobre el uso de los pronombres sujeto en el habla culta de Madrid. Según estudios más recientes, lo que favorece el uso del PPS no es la ambigüedad morfológica en sí, sino la ambigüedad textual (Hurtado 2005: 344 y Paredes Silva 1993). También se ha propuesto que el uso de los PPS varía en función del tiempo verbal en sí (Silva-Corvalán 1997; 2001), no en función de la ambigüedad morfológica causada por la homonimia verbal.

## 2.2 Factores sintácticos y tipológicos

En los estudios comparativos sobre las variedades del español se ha concluido que los PPS se utilizan con más frecuencia en el español del Caribe (Cameron 1994 y Hurtado 2005) que, por ejemplo, en el español peninsular, aunque, como nota C. Silva-Corvalán (2001: 157), las comparaciones no son completamente fiables porque en los diferentes estudios se han considerado factores diferentes y no siempre se han separado los contextos obligatorios de los opcionales.

De cualquier forma, si es cierto que existe una diferencia significativa en la frecuencia de los PPS entre las variedades del español, ésta podría explicarse por un proceso de cambio diacrónico en el orden de constituyentes que estaría en curso en el español caribeño (Morales 1989: 147–149 y Cameron 1994: 320). Al igual que en la historia del francés antiguo, cuando el orden de constituyentes de la lengua va fijándose en un orden SVO, crece el porcentaje de los sujetos pronominales como manera de afianzar el orden “más rígido”

de constituyentes. A. Morales (1989: 147–148) llama la atención sobre las violaciones de la regla de posposición del sujeto en las construcciones interrogativas típicas para el español del Caribe en frases como *¿Qué tú piensas?* en vez de *¿Qué piensas tú?*. R. Cameron (1994) da la misma hipótesis como una posible explicación para la frecuencia elevada de PPS en el español de Puerto Rico en comparación con el español de Madrid.

Si la hipótesis se aplica también al portugués, sería lógico que el uso de los PPS fuese más frecuente en el portugués (tanto europeo como brasileño) que en el español, ya que el portugués dispone de recursos para mantener el orden SV en las frases interrogativas, al igual que el francés, a saber la construcción *é que* y las construcciones interrogativas sin inversión: *O que é que você disse?* y *Você disse o quê?* (ver Mateus et al. 2003: 319–321 sobre el orden de constituyentes en el portugués europeo). El análisis de nuestros corpus sugiere que la posposición del sujeto es más frecuente en el español peninsular que en el portugués (ver capítulo 5).

En comparación con el español, los estudios sobre otras lenguas ibero-románicas son más escasos. Aunque el sujeto nulo en el portugués de Brasil ha sido objeto de no pocos estudios (por ejemplo Duarte 1993; Paredes Silva 1993 y Valián & Eisenberg 1996), apenas existen estudios sobre la frecuencia y el uso de los pronombres personales sujeto en el portugués europeo o estudios contrastivos sobre el español y el portugués. Según algunos lingüistas, el uso de los pronombres sujeto está convirtiéndose en obligatorio en el portugués de Brasil (Duarte 1993; 1998 y Barme 2000), por lo cual su uso es hoy en día mucho más frecuente en el portugués de Brasil que en la variedad europea.

### 2.3 Factores semánticos y pragmáticos

Entre los factores textuales y pragmáticos estudiados, la correferencialidad con un sujeto u otro elemento anterior – la conectividad discursiva, según la terminología de V. Paredes Silva (1993) – es un factor que parece favorecer el sujeto nulo, al menos en la lengua escrita. B. Davidson (1996) y M. Stewart (2003), en cambio, han estudiado las funciones pragmáticas del PPS en la conversación y consideran que están ligadas a fenómenos como la gestión de turnos de habla y la topicalización.

Los estudios sobre la influencia de los factores semánticos (Enríquez 1984; Bentivoglio 1987; Cameron 1994; Miyajima 2000 y Hurtado 2005) se han concentrado en la comparación de la frecuencia de PPS en diferentes categorías verbales. La clase semántica del verbo parece influir en el uso del PPS al menos en el español: se ha demostrado que los PPS se utilizan con más frecuencia con los verbos de percepción o los verbos cognitivos, enunciativos y desiderativos que con los demás (Bentivoglio 1987 y Silva-Corvalán 2001: 156). Según A. Miyajima (2000) los PPS se emplean más, en el español, cuando se trata de un verbo cognitivo, desiderativo o de percepción, es decir, cuando el verbo tiene un “sujeto oculto”. Comentaremos esta teoría más detalladamente en el capítulo 3.

### 3 Categorías y papeles semánticos

En su estudio sobre el uso de PPS en el español de Madrid, E. Enríquez (1984) llegó a la conclusión de que uno de los factores que influyen en la frecuencia del PPS es la llamada categoría semántica del verbo. Las categorías distinguidas por E. Enríquez (1984: 150–153 y 240–241) son las siguientes:

Categoría verbal	Frecuencia de PPS
1. Verbos estimativos (= expresan una opinión o un juicio por parte del hablante, como <i>creer</i> , <i>considerar</i> , <i>imaginar</i> , etc.)	54,45%
2. Verbos de actividad mental (como <i>saber</i> , <i>querer</i> , <i>aprender</i> , <i>imaginar</i> <sup>2</sup> , etc.)	28,17%
3. Verbos de estado (= no expresan un proceso dinámico ejercido por el sujeto, como <i>ser</i> , <i>estar</i> , <i>tener</i> , <i>saber</i> , <i>vivir</i> , etc.)	22,94%
4. Verbos de actividad externa (= expresan una actividad, como <i>hacer</i> , <i>traer</i> , <i>decir</i> , <i>hablar</i> , <i>ver</i> , <i>oír</i> , <i>ir</i> , <i>venir</i> , etc.)	20%

<sup>2</sup> E. Enríquez (1984: 151–154) admite que un verbo puede aparecer en varias categorías según el sentido que tiene en su contexto, de manera que *imaginar* puede tener el valor de ‘pensar’ (verbo de actividad mental) o de ‘creer’ (verbo estimativo).



‘Según los datos de E. Enríquez, la frecuencia de PPS varía de manera significativa entre los verbos de las cuatro categorías, siendo la más alta la de la categoría de los verbos estimativos. En la primera persona del singular, la frecuencia sube también en los verbos de estado, mientras que en las otras personas es relativamente baja (Enríquez 1984: 240-245). La frecuencia elevada de PPS en los verbos estimativos podría explicarse, según E. Enríquez, por “el deseo de contraposición de personas” (1984: 245) que sería más destacado en los verbos que expresan una postura u opinión personal que en los de actividad externa o de estado.

A. Morales (1997), por su parte, utilizó una agrupación diferente en su estudio sobre el uso del PPS en el habla de San Juan, Madrid y Buenos Aires. Sus categorías eran las siguientes (Morales 1997:156):

Categoría verbal	Frecuencia de PPS preverbal	
	yo + tú	él, ella, ellos, ellas
1. Verbos de actividad mental y comunicativa	47%	41%
2. Verbos intransitivos sin complemento adverbial	37%	9%
3. Verbos transitivos	33%	25%
4. Verbos intransitivos en general	33%	16%

A causa de las diferencias en las categorizaciones, para E. Enríquez (1984) por ejemplo el verbo *decir* pertenece a la categoría de los verbos de actividad externa, caracterizada por la baja frecuencia del PPS, mientras que para A. Morales (1997), el mismo verbo pertenece a la clase de los verbos de actividad mental y comunicativa, caracterizada por la alta frecuencia del PPS. A pesar de las diferencias, las dos autoras coinciden en que los verbos que expresan una actividad interna (verbos estimativos y de actividad mental y comunicativa) son los que más frecuentemente suscitan el uso del PPS.

El estudio de A. Miyajima (2000) confirma los resultados obtenidos por E. Enríquez (1984) y A. Morales (1997), pero a diferencia de éstos, no corrobora el que los verbos de comunicación (como *decir*) lleven PPS con una frecuencia alta. En el corpus de A. Miyajima (2000: 76), los verbos más frecuentes, con las respectivas frecuencias del PPS, son los siguientes:

Verbo	Frecuencia de PPS
1. <i>creer</i>	53%
2. <i>querer</i>	43%
3. <i>ver</i>	39%
4. <i>saber</i>	36%
5. <i>hacer</i>	34%
6. <i>poner</i>	33%

A partir de estos resultados, A. Miyajima (2000: 86) concluye que los verbos que suscitan el uso del PPS con una frecuencia especialmente alta son los que se caracterizan como verbos cuyo sujeto es un *Agente oculto*. A diferencia de los verbos de actividad externa y de *Agente visible*, los verbos de *Agente oculto* expresan una actividad que se produce en la mente del ser humano (como *creer, querer, ver y saber*):

El hablante sentirá una necesidad más fuerte de indicar o confirmar quién es el ejecutor del acto, si el acto se hace ocultamente. El hecho de que en todos los estudios [...] que hemos visto, los verbos *creer* y *querer* lleven el pronombre sujeto en un porcentaje más alto muestra que en todas las variedades de español, *Agente oculto* provoca la aparición del pronombre sujeto. (Miyajima 2000: 86)

Aunque se trata de una observación importante, creemos que es difícil demostrar que se trate de “una necesidad sentida por el hablante”, ya que no se trata de algo que pueda investigarse directamente, sino de una interpretación basada en el comportamiento lingüístico del hablante. De cualquier forma, como demuestran los estudios de E. Enríquez (1984), A. Morales (1997) y A. Miyajima (2000), la semántica verbal influye en la frecuencia del PPS, aunque en nuestra opinión sería más adecuado hablar del papel semántico del sujeto que de los rasgos semánticos de los verbos.

Aunque en la mayoría de los casos el papel semántico del sujeto puede ser derivado de la clase semántica del verbo – de manera que el sujeto de los verbos cognitivos se clasificaría normalmente como *Experimentador Cog-*

*nitivo*<sup>3</sup>, el de los verbos volitivos como *Experimentador Volitivo*, etc. –, el análisis basado en los lexemas de los verbos conlleva ciertos problemas que discutiremos a continuación.

En primer lugar, un verbo puede aparecer como parte de un predicado cuyo significado no se deriva del verbo sino de un NP, como sucede en el ejemplo 1, donde todo el predicado debería clasificarse dentro de la clase de verbos emotivos o estimativos, aunque el verbo *tener* en sí no forma parte de esta categoría.

1. Le tengo mucho respeto.

Sin embargo, la diferenciación entre el lexema del verbo y su significado no siempre se ha considerado en los estudios anteriores, lo cual hace difícil la comparación de sus resultados (Silva-Corvalán 2001: 157).

En segundo lugar, otro problema lo constituye la polisemia verbal. Por ejemplo, el verbo *querer* tiene al menos dos significados claramente distinguidos, como se puede observar en los ejemplos 2 y 3.

2. Quiero a Juan. (estimativo)
3. Quiero un helado. (volitivo)

Por eso, la clasificación de los verbos en categorías semánticas no debería estar vinculada solamente al lexema del verbo, sino que debería tomar en consideración todo el contexto donde el verbo es utilizado. A. Miyajima, en cambio, habla del “sentido del verbo” (2000: 79), como si un verbo no pudiese tener varios significados, dependientes del contexto. Nosotros consideramos que una clasificación más justificada contemplaría más el significado del verbo en el contexto que su lexema.

En tercer lugar, otro problema que se actualiza en nuestro estudio es el hecho de que el objeto del análisis son corpus de lenguas diferentes. Las categorías verbales definidas mediante los lexemas de los verbos son, por definición, específicas para cada lengua, aunque aquí se trata de dos lenguas emparentadas. Los papeles semánticos, en cambio, son categorías universa-

---

<sup>3</sup> Es decir, *Cognizer* según la terminología propuesta por R. Van Valin (2001). Aunque algunos papeles tienen denominaciones ya establecidas en español, hemos ajustado algunos términos para este estudio (ver la descripción de los papeles semánticos en el capítulo 4).

les y, por lo tanto, se prestan más a un análisis comparativo o tipológico que las categorías específicas para cada lengua. Debido a todos los problemas mencionados, basamos nuestro análisis en los papeles semánticos en vez de las categorías semánticas.

## 4 Familia de papeles semánticos

La clasificación de los papeles semánticos que utilizamos se basa en las relaciones primitivas sintáctico-semánticas de R. Dixon (1979) que podemos definir y ejemplificar de la siguiente manera:

S = el único argumento de una frase intransitiva (*single argument*): *Juan vive aquí.*

A = el argumento relevante para la realización de la acción del verbo de una frase transitiva (*actor*): *Juan compró una moto.*

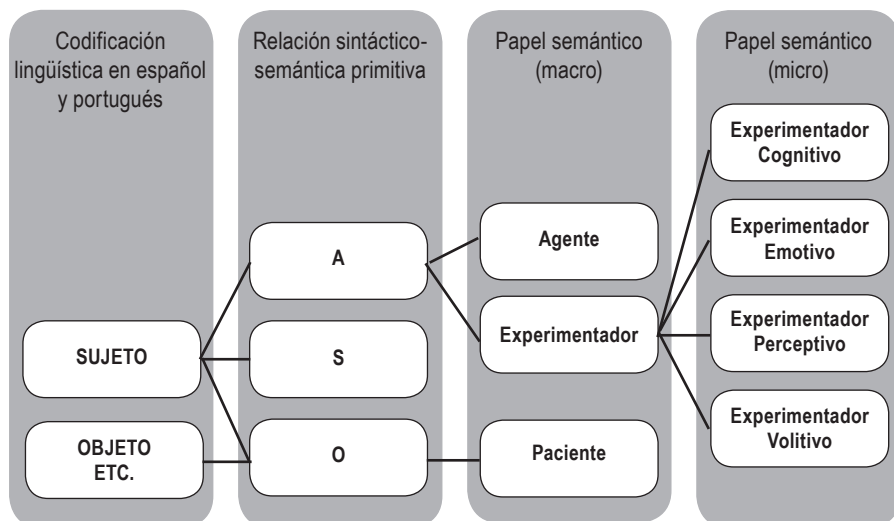
O = el argumento afectado por la acción del verbo de una frase transitiva (*object/patient*): (*Internaron a Juan en el hospital.*)

En el español y el portugués las relaciones S y A se asignan normalmente al sujeto, mientras que O se asocia con la función sintáctica de objeto. Lo que diferencia S, A y O de las funciones sintácticas es que éstas son específicas para cada lengua, mientras que, según R. Dixon (1979), las relaciones primitivas sintáctico-semánticas son de carácter universal. Por ejemplo, en español y portugués el argumento O de una frase pasiva se codifica lingüísticamente como sujeto, mientras que en el finlandés el mismo argumento se codificaría como objeto.

R. Van Valin (2001: 31<sup>4</sup>) divide los papeles semánticos de A en las categorías *Agente* y *Experimentador*, de los cuales el último se subdivide en *Experimentador Cognitivo*, *Experimentador Perceptivo* y *Experimentador Emotivo*; a estos papeles añadimos el de *Experimentador Volitivo*, que consideramos semánticamente diferente de, por ejemplo, *Experimentador Emotivo*. Para el

<sup>4</sup> Las denominaciones españolas que utilizamos son traducciones de los términos propuestos por R. Van Valin (2001), *Agent*, *Experiencer*, *Cognizer*, *Perceptor* y *Emoter*. Visto que los papeles llamados *Cognizer*, *Perceptor* y *Emoter* son subcategorías del papel *Experiencer*, los llamamos *Experimentador Cognitivo*, *Experimentador Emotivo* y *Experimentador Perceptivo*, respectivamente.

sujeto de las construcciones pasivas, utilizamos la denominación de *Paciente*. El gráfico 1 ilustra la división jerárquica de los papeles semánticos por la que optamos.



**Gráfico 1. Familia de las relaciones semántico-sintácticas en español y portugués**

He aquí algunos ejemplos (inventados por nosotros) que podrían tildarse de canónicos del uso de cada papel semántico incluido en el análisis:

<i>Agente</i>	Construyo una casa. / Digo a verdad <sup>5</sup> .
<i>Experimentador Cognitivo</i>	Pienso que es así. / Sei que é certo.
<i>Experimentador Emotivo</i>	Tengo miedo de que pase algo. / Amo o João.
<i>Experimentador Perceptivo</i>	Veo una árbol. / Ouço música.
<i>Experimentador Volitivo</i>	Quiero que vengas. / Gostaria que viesses.
<i>S</i>	Vivo en el campo. / Estou bem.
<i>Paciente</i>	He sido acusado del crimen. / Fui criado no Porto.

<sup>5</sup> Consideramos el sujeto de los verbos *decir* y *dizer* como *Agente*, ya que nuestra clasificación no cuenta con un papel específico que corresponda al sujeto de los llamados “verbos comunicativos”.

Una hipótesis posible relacionada a los papeles semánticos tiene que ver con la distinción entre la codificación semántica y la codificación sintáctica de los argumentos. En la mayoría de las lenguas, la codificación de los argumentos depende principalmente de factores sintácticos, pero existen lenguas donde las características semánticas del referente del sujeto influyen de alguna manera en la codificación lingüística del sujeto. R. Dixon (1994: 34) menciona la lengua wakhi, donde el sujeto puede manifestarse en dos casos diferentes, NOM y OBL, y el uso de este último caso está motivado por (1) la intencionalidad o la actividad del referente del sujeto, (2) el énfasis del sujeto o (3) el cambio del sujeto o del tópico en el discurso. En manipur el caso del sujeto depende de si el referente del sujeto controla la actividad ejercida de manera consciente (Dixon 1994: 29–30). En choctaw-chickasaw, tanto el sujeto como el objeto puede recibir la codificación de Agente, Paciente o Dativo, dependiendo del papel semántico del argumento (Dixon 1994: 36). Lo que parece ser común a estas lenguas de codificación semántica es que la codificación del sujeto no la condiciona el verbo, sino el papel semántico del sujeto.

Aunque el español y el portugués son lenguas de codificación sintáctica, podríamos considerar la hipótesis de que estas lenguas codifican de alguna manera las características semánticas del argumento<sup>6</sup>. En este estudio no podemos investigar la influencia de la intencionalidad o actividad del referente del sujeto, al no disponer de suficientes datos sobre las situaciones interaccionales y las intenciones de los hablantes. En cambio, sí podemos considerar como una explicación posible para el uso de PPS la influencia del papel semántico del sujeto. Si la frecuencia de PPS varía de manera significativa en función del papel semántico del sujeto, el uso del PPS podría explicarse como una forma de codificación semántica en la lengua.

<sup>6</sup> En las lenguas de codificación sintáctica puede haber casos de codificación semántica. En el finlandés, por ejemplo, el caso del objeto puede variar en función de criterios semánticos (*Nainen ampui hirve-ä*<sub>PART</sub> “La mujer le pegó un tiro al alce [pero no lo mató]”–*Nainen ampui hirve-n*<sub>GEN/ACC</sub> “La mujer le pegó un tiro al alce [y lo mató]”).

## 5 Frecuencia de PPS en los corpus

El análisis de la frecuencia de los PPS de los dos corpus apoya nuestra hipótesis inicial, según la cual la frecuencia de PPS de la primera persona es mayor en el portugués que en el español. En el corpus portugués, la proporción de sujetos pronominales es de un 50,2% (259 verbos de 516) y en el español, de un 32,2% (277 verbos de 861). El cuadro 1 ilustra la diferencia entre los dos corpus.

**Cuadro 1 Proporción de sujetos nulos y pronominales**

Español (861 muestras)			Portugués (516 muestras)		
Nulos	67,8%	(584)	Nulos	49,8%	(257)
Pronominales	32,2%	(277)	Pronominales	50,2%	(259)

Es razonable suponer que la diferencia notable en la frecuencia de los PPS entre el corpus portugués y el español se debe a una diferencia tipológica entre las dos lenguas y que el portugués europeo exhibe la misma tendencia en el uso de los PPS que el portugués de Brasil, aunque en menor escala. Es de suponer que un análisis que considere la frecuencia del orden VS en los mismos corpus mostraría que la inversión se da con menos frecuencia en el corpus portugués que en el español. En nuestro estudio nos hemos concentrado tan sólo en la proporción del orden VS en la primera persona del singular, pero la diferencia entre el corpus español y el portugués parece bastante clara, siendo la frecuencia del orden VS de un 3,1% (8 verbos de 259) en el portugués y de un 11,9% (33 verbos de 277) en el español (ver cuadro 2).

**Cuadro 2 Proporción del orden SV y VS en los sujetos pronominales**

Español (277 muestras)			Portugués (259 muestras)		
SV	88,1%	(244)	SV	96,9%	(251)
VS	11,9%	(33)	VS	3,1%	(8)

Aunque el resultado de la comparación de los dos corpus es relativamente claro por lo que se refiere tanto a la frecuencia del PPS como a la frecuencia

del orden VS, hay que tener en cuenta que los resultados no pueden generalizarse a todos los registros y tipos de textos, ya que los corpus incluyen únicamente conversaciones orales. También es posible que existan diferencias en la frecuencia del orden VS entre las personas gramaticales (ver Enríquez 1984). Por la misma razón, es necesario tener cuidado a la hora de comparar estos resultados con los de otros estudios donde el corpus estudiado ha consistido en diálogo teatral, cartas u otro tipo de textos.

Para que los resultados sean de carácter general, lo ideal sería tal vez utilizar un corpus más extenso que el nuestro. Aunque algunos lingüistas como D. Ranson (1992) han trabajado con un corpus de dimensiones parecidas al nuestro, de unos 1275 ejemplos en total, en otros estudios sobre la frecuencia de los sujetos pronominales se han empleado corpus de unos 1600 (Paredes Silva 1992) a 4000 ejemplos (Cameron 1994 y Hurtado 2005). De cualquier forma, como a diferencia de estos estudios nos concentramos únicamente en la primera persona del singular, confiamos en que el número de ejemplos (en total 1377) sea lo suficientemente representativo.

## 6 Papeles semánticos en el corpus

En el análisis del papel semántico del sujeto, en vez de concentrarnos sólo en los verbos examinamos cada muestra en su contexto lingüístico e interaccional. El corpus español no contenía formas pasivas, mientras que en el portugués había 5 ocurrencias, donde el papel semántico del sujeto era el de *Paciente*. La proporción de los diferentes papeles temáticos en los dos corpus se ve en el cuadro 3.



### Cuadro 3. Proporción de papeles semánticos

Español			Portugués		
Agente	43,1%	(371)	Experimentador Cognitivo	32,8%	(169)
Experimentador Cognitivo	22,4%	(193)	Agente	28,4%	(147)
S	21,6%	(186)	S	25,6%	(132)
Experimentador Volitivo	6,2%	(53)	Experimentador Perceptivo	6,8%	(35)
Experimentador Perceptivo	4,5%	(39)	Experimentador Emotivo	4,7%	(24)
Experimentador Emotivo	2,0%	(17)	Experimentador Volitivo	1,4%	(7)
–			Paciente	1,0%	(5)

El cuadro demuestra que los papeles semánticos más frecuentes en ambos corpus son el de *Agente* y *Experimentador Cognitivo*, seguidos por el de *S*.

#### 6.1 Influencia del papel semántico en la frecuencia de PPS

Si comparamos las frecuencias de los PPS según el papel semántico del sujeto, obtenemos los porcentajes que se ven en el cuadro 4.

### Cuadro 4. Proporción de PPS según el papel semántico en español y portugués

Español		Portugués	
<i>Experimentador Cognitivo</i>	40,9%	<i>Experimentador Volitivo</i>	85,7%
<i>Experimentador Volitivo</i>	35,8%	<i>Paciente</i>	60,0%
<i>Experimentador Perceptivo</i>	30,8%	<i>Agente</i>	53,7%
<i>Agente</i>	29,6%	<i>Experimentador Cognitivo</i>	49,1%
<i>S</i>	25,8%	<i>S</i>	47,0%
<i>Experimentador Emotivo</i>	17,6%	<i>Experimentador Perceptivo</i>	45,7%
–		<i>Experimentador Emotivo</i>	37,5%

En lo que respecta al corpus español, se puede decir que los papeles semánticos asignados a *A* son los que más frecuentemente suscitan la aparición del PPS, y entre ellos, los sujetos con papeles de la categoría *Experimentador* son

más susceptibles de llevar el PPS que los de la categoría *Agente*. Lo curioso, a la luz de los estudios anteriores (por ejemplo Enríquez 1984 y Miyajima 2000), es la baja frecuencia del PPS con los sujetos de papel *Experimentador Emotivo*, tanto en el corpus español como en el portugués.

En el corpus portugués se registran porcentajes más elevados, en todos los papeles semánticos, que en el español. Las frecuencias más elevadas en los papeles semánticos *Experimentador Volitivo* y *Paciente* no pueden considerarse como estadísticamente fiables, ya que se basan en sólo 7 y 5 ocurrencias respectivamente. Lo que más llama la atención en las frecuencias del corpus portugués es su uniformidad: en *Agente*, *Experimentador Cognitivo*, *S* y *Experimentador Perceptivo*, los porcentajes rondan el 50%, con un claro descenso en el caso de *Experimentador Emotivo*. Así pues, podemos constatar que en el corpus portugués el papel semántico del sujeto es un factor menos relevante en cuanto al uso del PPS que en el español, donde se observa un descenso claro desde *Experimentador Cognitivo* (40,9%) hasta *Experimentador Emotivo* (17,6%).

Los resultados obtenidos del corpus español contrastan en parte con los de E. Enríquez (1984: 336), según la cual las frecuencias de uso pronominal se elevan considerablemente con “los verbos que suponen una estimación, valoración u opinión de cualquier tipo”, ya que el papel de *Experimentador Emotivo* no está entre los papeles caracterizados por una frecuencia elevada de PPS. Este hecho es contrario a la teoría de E. Enríquez que explica el uso de PPS por la intención de contraposición de personas gramaticales (1984: 245). Su teoría tampoco explica el uso de PPS en el corpus portugués.

Como vimos en el capítulo 3, A. Miyajima (2000) reúne los verbos caracterizados por una elevada frecuencia de PPS (como por ejemplo *creer*, *ver* y *querer*) bajo la categoría de verbos con *Agente oculto*. Desde el punto de vista del papel semántico del sujeto, los papeles de *Experimentador* pueden considerarse como susceptibles de asignarse a los sujetos de verbos de *Agente oculto* en el sentido de que la acción se realiza “dentro del hablante”, mientras que el papel de *Agente* corresponde a las actividades externas que se realizan “fuera del hablante”. En nuestro corpus español, la teoría de A. Miyajima parece confirmarse por los papeles *Experimentador Cognitivo*, *Experimentador Volitivo* y *Experimentador Perceptivo*, que son los que tienen las frecuencias más altas de PPS, pero la diferencia entre, por ejemplo, *Agente* y *Experimen-*

*tador Perceptivo* es mínima. No obstante, el que la frecuencia de PPS sea más baja en los papeles *S* y *Experimentador Emotivo* que en *Agente* no corrobora la hipótesis de que *Agente oculto* suscita el uso del PPS. La hipótesis de *Agente oculto* es incompatible con el corpus portugués, donde se observa incluso una frecuencia más alta de PPS con el papel de *Agente* que, por ejemplo, en los papeles *Experimentador Cognitivo* y *Experimentador Perceptivo*.

El hecho de que el comportamiento de los papeles semánticos *Experimentador Emotivo* y *Experimentador Volitivo* sea completamente distinto (éste tiene una frecuencia muy alta de PPS y aquél muy baja en los dos corpus), demuestra también que los papeles semánticos equiparables a la noción de *Agente oculto* no constituyen una categoría homogénea, lo cual pone en tela de juicio toda la existencia de tal categoría.

### 6.3 El caso de *Experimentador Emotivo*

Aunque la influencia del papel semántico del sujeto en el uso del PPS no parece ser la misma en el español que en el portugués, en ambas lenguas llama la atención la baja frecuencia del PPS asociada al papel semántico *Experimentador Emotivo*. Es un papel relativamente poco frecuente en los corpus, con sólo 24 muestras en el corpus portugués y 17 en el español.

Tanto en español como en portugués es frecuente que el papel semántico *Experimentador Emotivo* no se asigne al sujeto, sino que se exprese mediante un objeto indirecto, como sucede con los verbos como *gustar* e *interesar* y las locuciones como *dar miedo/rabia/asco*, etc. en el español. El portugués difiere del español por el uso del verbo *gostar*, con el cual el papel *Experimentador Emotivo* es asignado al sujeto, pero gran parte de los verbos que expresan emociones son análogos a los verbos españoles: *interessar*, *agradar*, *dar medo/raiva/nojo*, etc. Este hecho explica la baja frecuencia del papel *Experimentador Emotivo* asociado al sujeto de la frase en ambos corpus.

Ahora bien, en el corpus portugués el verbo más frecuentemente utilizado en la categoría de *Experimentador Emotivo* es *gostar*, que aparece 11 veces, de las cuales 8 en frases negativas. He aquí algunos ejemplos:

4. <H1> não. e tratá-los por tu, ainda menos! esta trata. os outros dois não. esta é mais atrevida. mas, mas a, mas os outros dois não. e eu nunca lhe dei licença de tratar por tu. até o neto agora também que a mãe na[...], trata,

o neto também trata, o filho dela. *mas não gosto porque perdem um bocado do respeito. não gosto não, não gosto.*

5. <H2> eh, sim, eh, não sei, eh, eu, como sou aqui, sempre fui, nascido e criado aqui, não sei. não posso muito falar, acho. de facto, sei lá, *não gosto de Lisboa*, porexemplo.  
<H1>não gosta?  
<H2> vou a Lisboa e venho-me embora.
6. <H1> eu, o Camilo, admiro o Camilo e bato-lhe palmas, na parte literária.  
<H2>na parte literária.  
<H1> na parte conjugal, marido e esposa, *não gosto. não gosto*, porque ele foi r[...], roubar uma mulher com quem vivia com outro marido...

En total, 11 de las 24 muestras con el papel semántico *Experimentador Emotivo* son negativas. La polaridad de la frase es uno de los factores estudiados por E. Enríquez (1984), que sin embargo no llegó a conclusiones definitivas sobre su influencia en el uso pronominal<sup>7</sup>. En nuestro corpus español, la proporción del PPS en las frases negativas es la misma que en todo el corpus (40 ejemplos entre 122, es decir, un 33%). En el corpus portugués, en cambio, el uso del PPS es menos frecuente en las frases negativas que en la totalidad del corpus, siendo de un 30% (28 ejemplos entre 92). En todo el corpus hay un solo ejemplo donde coinciden el uso del PPS, la negación y el papel semántico *Experimentador Emotivo*.

En el corpus español, en cambio, entre las 17 muestras de *Experimentador Emotivo* hay un solo ejemplo negativo. Este corpus contiene también sólo dos muestras de *Experimentador Emotivo* con PPS, que aparecen ambas en la misma frase y con el mismo verbo<sup>8</sup>:

7. <H3> Entonces es la izquierda de Euskadi, significa eso.  
<H1> *Yo lo que estoy admirado... yo lo que estoy admirado es la cantidad de... de leyes que sabe esta mujer. Uste(d) sabe...*  
<H3> Sí.  
<H1> Yo creía que no tenía... ni idea uste(d).

<sup>7</sup> Según E. Enríquez (1984: 334), el pronombre *yo* es algo más frecuente en las frases afirmativas que en las negativas, pero “en los pronombres restantes existe una absoluta uniformidad entre ambos tipos de oraciones”.

<sup>8</sup> La repetición es un fenómeno de cierta frecuencia en el corpus, pero no la hemos incluido en los factores analizados en este estudio, sino que hemos codificado el verbo repetido dos veces, cada ocurrencia por separado. Esta muestra es también un ejemplo de la dislocación del PPS, fenómeno que merecería un estudio aparte.

Lo interesante aquí, desde nuestro punto de vista, es que ningún otro ejemplo con *Experimentador Emotivo* lleve PPS en el corpus español. Está claro que, dado el reducido número de ejemplos, no debemos descartar la posibilidad de que se trate de una mera casualidad. Sin embargo, si tratamos de explicar el fenómeno, debemos fijarnos en el contexto sintáctico y fonológico de las muestras. El verbo más frecuente entre los ejemplos de *Experimentador Emotivo* es *sentir*, que aparece 6 veces, de las cuales 4 en la expresión *lo siento*, es decir, con un clítico preverbal. En total, entre las 17 muestras hay 10 donde al verbo le precede un pronombre clítico.

Resumiendo, podemos decir que en la mayoría de los ejemplos del corpus español con *Experimentador Emotivo* y sin PPS hay un clítico preverbal, mientras que en el corpus portugués el uso del PPS es menos frecuente (tanto en la totalidad del corpus como en las muestras con *Experimentador Emotivo*) cuando al verbo le precede una partícula negativa. Aunque no hemos incluido en nuestro estudio los factores sintácticos ni fonológicos, no podemos dejar de observar la posibilidad de que se trate de un condicionamiento sintáctico o fonológico, y que la posibilidad de que al verbo le preceda un PPS quede reducida si el verbo tiene un clítico o una partícula negativa preverbal. En ambas lenguas estudiadas la partícula negativa ocupa obligatoriamente la posición preverbal, y el único elemento que puede introducirse entre ella y el verbo es un pronombre clítico. Podría argumentarse, pues, que cualquier palabra que se interprete fonológicamente como clítico preverbal reduciría la posibilidad del uso del PPS porque la posición preverbal ya estaría ocupada, sintáctica o fonológicamente, por otro elemento. Esta hipótesis necesitaría estudiarse aparte.

## 8 Conclusiones

En el corpus portugués el PPS se emplea en más o menos la mitad y en el corpus español en sólo un tercio de las muestras. Esta diferencia confirma nuestra hipótesis inicial, según la cual el uso del PPS es más frecuente en el corpus portugués que en el español. Esto puede explicarse por una diferencia tipológica entre las dos lenguas, ya que se sabe que en las lenguas donde prevalece el orden de constituyentes SV el uso del PPS es más frecuente

(como en el portugués de Brasil) o incluso obligatorio (como en el francés moderno), en comparación con una lengua que permite la variación SV/VS de manera más libre (como en el español peninsular; ver Mateus et al. 2003; Morales 1989; Cameron 1994 y Duarte 2000). En el corpus español el orden VS es casi cuatro veces más frecuente en las formas verbales de la primera persona del singular que en el corpus portugués.

En el corpus portugués – excluidos los papeles menos frecuentes – la frecuencia del PPS ronda el 50% en todos los papeles semánticos, menos en el de *Experimentador Emotivo*. En el corpus español se registra un descenso desde los papeles de la categoría *Experimentador* hasta el papel *S* (es decir, sujetos de las frases intransitivas), pasando por *Agente*. A la luz de nuestros resultados no se puede hablar de una verdadera codificación semántica de ningún papel a través el uso del PPS. Aún así podemos constatar que el papel semántico influye en la frecuencia del PPS en los dos corpus, aunque de manera algo más importante en el corpus español que en el portugués.

En ambos corpus el papel de *Experimentador Emotivo* constituye un caso aparte, con una frecuencia considerablemente más baja de PPS que los demás casos. Este hecho podría explicarse por la presencia de un clítico o de una partícula negativa preverbal en muchos verbos cuyo sujeto es *Experimentador Emotivo*, si la hipótesis según la cual la ocupación de la posición preverbal por un elemento distinto al PPS disminuye la frecuencia del PPS es cierta, aspecto que no hemos podido comprobar en este estudio.

El papel semántico del sujeto es tan sólo uno de los múltiples factores que influyen en el uso de PPS en español y portugués. Por falta de espacio, no hemos podido incluir en el presente artículo otros aspectos semánticos, sintácticos, fonológicos y pragmáticos que han surgido a lo largo del análisis. En el marco de este artículo no podemos presentar, pues, una teoría que logre explicar el uso de PPS, sino que señalamos la necesidad de continuar los estudios sobre el fenómeno.

## Corpus

- Bacelar do Nascimento, M. F. (coord.) (2001). *Português Falado, Documentos Autênticos, Gravações áudio com transcrições alinhadas, em CD-ROM*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa e Instituto Camões.
- Marcos Marín, Francisco (dir.) (1992). *Corpus oral de referencia del español contemporáneo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. <<http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/informes/corpus/corpulee.html>> Consultado el 6 de noviembre de 2004.

## Bibliografía

- Barme, Stefan (2000). “Existe uma língua brasileira? Uma perspectiva tipológica”. *Iberoromania*, 51, 1–29.
- Bentivoglio, Paola (1987). *Los sujetos pronominales de primera persona en el habla de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela – Consejo de Desarrollo Científico y Humano.
- Cameron, Richard (1994). “Ambiguous Agreement, Functional Compensation, and Nonspecific tú in the Spanish of San Juan, Puerto Rico, and Madrid, Spain”. *Language variation and change* 5, 304–534.
- Davidson, Brad (1996). “‘Pragmatic Weight’ and Spanish Subject Pronouns: The Pragmatic and Discourse Uses of ‘tú’ and ‘yo’ in Spoken Madrid Spanish”. *Journal of Pragmatics* 26, 543–565.
- Dixon, R.M.W. (1979). “Ergativity”. *Language* 55:1, 59–138
- Dixon, R.M.W. (1994). *Ergativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duarte, Maria Eugênia Lamoglia (1993). “Do pronome nulo ao pronome pleno: a trajetória do sujeito no português do Brasil”. *Português Brasileiro: Uma viagem diacrônica: homenagem a Fernando Tarallo* (eds. Ian Roberts y Mary A. Kato). Campinas: Unicamp, 107–128.
- Duarte, Maria Eugênia Lamoglia (1998). “O sujeito nulo no português do Brasil: de regra obrigatória a regra variável”. *“Substandard” e mudança no português do Brasil*, (eds. Sybille Große y Klaus Zimmermann). Frankfurt am Main: Teo Ferrer de Mesquita, 189–201.

- Duarte, Maria Eugênia Lamoglia (2000). "The Loss of the 'Avoid Pronoun' Principle in Brazilian Portuguese". *Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter*, (eds. Mary A. Kato y Esmeralda V. Negrão). Frankfurt: Vervuert, 17–36.
- Enríquez, Emilia V. (1984). *El pronombre personal sujeto en la lengua española hablada en Madrid*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.
- Hochberg, Judith G. (1986). "Functional Compensation for /s/ Deletion in Puerto Rican Spanish". *Language* 62:3, 609–621.
- Hurtado, Luz Marcela (2005). "Condicionamientos sintáctico-semánticos de la expresión del sujeto en el español colombiano". *Hispania* 88:2, 335–348.
- Luján, Marta (1999). "Expresión y omisión del pronombre personal". *Gramática descriptiva de la Lengua Española. Volumen 1: Sintáxis básica de las clases de palabras* (eds. Ignazio Bosque y Violeta Demonte). Madrid: Real Academia Española y Espasa Calpe, 1276–1315.
- Mateus, Mira Helena *et al.* (2003). *Gramática da Língua Portuguesa. 6ª ed.* Lisboa: Editorial Caminho.
- Miyajima, Atsuko (2000). "Spanish Subject Pronoun Expression and Verb Semantics = Aparición del pronombre sujeto en español y semántica del verbo". *Sophia Linguística* 46/47, 73–88.
- Morales, Amparo (1989). "Hacia un universal sintáctico del español del Caribe: el orden SVO". *Anuario de Lingüística Hispánica* 5, 139–152.
- Morales, Amparo (1997). "La hipótesis funcional y la aparición de sujeto no nominal: el español de Puerto Rico". *Hispania* 80, 153–156.
- Paredes Silva, Vera Lucía (1993). "Subject Omission and Functional Compensation: Evidence from Written Brazilian Portuguese". *Language variation and change* 5:1, 35–49.
- Posio, Pekka (2008). *Uso del pronombre personal sujeto de la primera persona del singular en español y portugués hablados: factores semánticos y pragmáticos* (Tesina *pro gradu*). Helsinki: Departamento de lenguas románicas, Universidad de Helsinki.
- Ranson, Diana (1991). "Person Marking in the Wake of /s/ Deletion in Andalusian Spanish". *Language variation and change* 3:2, 133–152.
- Silva-Corvalán, Carmen (1997). "Variación sintáctica en el discurso oral: Problemas metodológicos". *Trabajos de sociolingüística hispánica*, (ed. Francisco Moreno Fernández). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 115–135.
- Silva-Corvalán, Carmen (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington: Georgetown University Press.



- 
- Stewart, Miranda (2003). “‘Pragmatic Weight’ and Face: Pronominal Presence and the Case of the Spanish Second Person Singular Subject Pronoun *tú*”. *Journal of Pragmatics* 35, 191–206.
- Van Valin, Robert D. (2001). *An Introduction to Syntax*. Cambridge: Cambridge University Press.

# La narración en los diarios de navegación y batalla de Pensacola en *Colombeia* de Francisco de Miranda

Aida Presilla-Strauss  
Universidad de Helsinki  
presilla@mappi.helsinki.fi

## 1 Introducción

Leer una narración histórica como si fuese una novela. Mejor aún, saber que este texto tan interesante, tan lleno de emoción y de aventura, no es ficticio sino “historia verdadera”. Así podría describir el impulso que me anima al estudiar los diarios de viaje de Francisco de Miranda (1750–1816) y los diferentes discursos archivados por él, bajo el título de *Colombeia*.

*Colombeia* de Francisco de Miranda (el Precursor de las independencias de Hispanoamérica, llamado “el primer criollo universal”) fue editada y empastada en 63 tomos por su propio autor en 1808. Su estructura puede compararse con la de un buque del siglo XVIII: el archivo es como un buque mercante, el cual lleva en su interior todo lo recogido en países remotos, por eso el archivo de Miranda guarda manuscritos y objetos, por ejemplo: libros completos y partes de libros, mapas, grabados, hasta algo tan tangible como un almanaque turco. Semejante al buque mercante del siglo XVIII, cuyo casco estaba subdividido en muchos compartimentos donde se almacenaban las mercancías: té y porcelanas de la China, especias, pipas, muestras de animales y plantas.

El discurso archivado y guardado en el casco de un buque para ir protegido en su transporte, lo cual no garantizaba que el mensaje llegaría a su destino. Los mares estaban cruzados por piratas y delimitados por guerras. Aunque se hacían varias copias del mismo texto, e igualmente se enviaban, si era el caso, a diferentes destinatarios. De todas formas esto no impedía que el navío que las transportaba fuese interceptado y, con el objeto de mantener

el secreto de un mensaje hubiese que entregarlo a las aguas. Las copias de los documentos tenían la finalidad de asegurar la comunicación, de tal manera que el mismo mensaje se escribía dos o más veces. Cuando, por ejemplo, se trataba de una misión de Estado, podía ser enviado por vías diferentes al mismo ó a diferentes destinatarios. Los borradores también se guardaban. Nos encontramos, pues, con manuscritos de los cuales hallamos al menos una copia, en letras casi siempre distintas, o también con que el mismo texto es titulado de formas diferentes.

¿De qué manera acercarse al estudio de un material como éste que no ha sido considerado literatura sino historia, pero que nos interesa por su eficacia narrativa? Al igual que nos ocurriría con un cuento, lo podemos leer una y otra vez y así, sin agotar su capacidad para fascinarnos. El diario de Pensacola tuvo originalmente una función práctica: llevar la cuenta de una expedición militar marítima para atacar y tomar Pensacola (Florida occidental). Las anotaciones, que siguen un orden cronológico de horas, días, semanas y meses, se toman en el momento o apenas después del acontecer, y luego pueden ser ampliadas y corregidas, una o más veces incluso, años después de haberse producido los hechos. “Un fragmento de mundo”(Van Dijk, t. 1989)<sup>1</sup> llega a nosotros de un mundo remoto, ya que los acontecimientos se produjeron hace hoy doscientos veintisiete años. ¿Cómo interpretar lo narrado, cómo leerlo en su contexto, considerando esta distancia histórica, lingüística, política y cultural?

Ha señalado Alberto Rodríguez Carucci (2006) al revisar la historiografía de la literatura de la Colonia en Venezuela, que sólo en la obra del venezolano Arturo Uslar Pietri se menciona a Miranda como parte del corpus de este período que debe ser analizado y que, más recientemente, Roberto Lovera De Sola establece las bases para la relectura del corpus literario de la colonia venezolana, seleccionando aquellos escritos que consideraron el cultivo de las letras.

Estoy de acuerdo con Rodríguez Carucci cuando afirma que es el momento propicio dentro del área de la teoría y métodos para llevar a cabo el trabajo de rediseño del corpus literario de la Colonia en Venezuela, ya que nos encontramos en un momento de apertura de la noción de literatura que permite la inclusión de textos a los que en otra época se les negó la posibili-

<sup>1</sup> Teun Van Dijk utiliza esta frase para referirse a una de las caras del discurso.

dad de aportar conocimiento sobre la cultura del país<sup>2</sup>. Me propongo leer a Francisco de Miranda como a un escritor de la Colonia venezolana.

## 2 Primer viaje para la toma de Pensacola

Mi objeto de estudio son dos *textos híbridos*, porque son en parte memoranda, en parte cuadernos de bitácora, escritos en forma de diario de sendas expediciones que salen de La Habana hacia Pensacola. Ambas expediciones consistieron en escuadras combinadas de fuerzas militares de mar y tierra, en su mayoría españolas y francesas, aliadas en la guerra contra Inglaterra, durante lo que se llamó la Guerra de las Trece Colonias (J.C. Caravaglia y J. Marchena 2005).

El primer diario se titula: *Expedición desde la Habana á la Florida del Oeste o Diario de lo mas particular ocurrido desde el dia de nuestra salida del Puerto de la Havana* (F. de Miranda 1808: T.III)<sup>3</sup>.

El segundo diario está titulado: *Diario de lo ocurrido en la Escuadra y tropas, que al mando, del Jefe de Escuadra Don Josef Solano; y del Mariscal de Campo Dn. Juan Manuel de Cagigal, salieron de la Havana el 9 de abril de 1781, para socorrer al Exercito Español, que atacaba la plaza de Panzacola... Sitio de Dha Plaza...su rendicion &ta.*

El narrador del primer diario, cuyo autor real se desconoce hasta hoy, sale en la primera expedición el día 28 de febrero de 1781 y, el narrador identificado bajo la autoría de Francisco de Miranda lleva la memoria de la segunda expedición, que sale también de La Habana pero más de un mes después: el día 9 de abril de 1781, con la función de apoyar a la primera expedición acampada en Pensacola para tomar la Plaza.

<sup>2</sup> A esto hay que agregar lo señalado por Teun Van Dijk respecto a aquellos discursos que no fueron hechos con interés literario, pero que al pasar el tiempo pueden haber sido incorporados al canon literario: “De esta manera, a muchos tipos de discurso de otros períodos y culturas, para los cuales el contexto práctico ya no existe o se ha vuelto menos pertinente, se les puede asignar una función “literaria” contándolos como acto de habla ritual”. *Ibidem*, pp. 134–135.

<sup>3</sup> Así en el original. Desde ahora y en lo sucesivo, todas las citas provienen de los diarios digitalizados (2006) del tomo III de los originales manuscritos de *Colombeia* (1808) de Francisco de Miranda. Se transcribe respetando la gramática del original.

Al leer estos diarios en su totalidad y después de organizar la información, según *macroproposiciones* (Van dijk 1989), podemos decir que las *macroestructuras* de los diarios de navegación y batalla de Pensacola están constituidas por *proposiciones* cuyas narraciones se refieren estrictamente a la navegación, y en cuyos temas prevalece el lenguaje técnico-marítimo usado en el siglo XVIII. Los temas son:

- la cronología: días, semanas, meses.
- el trayecto: salida, recorrido, llegada.
- los movimientos de la escuadra.
- la ubicación y dirección: norte, sur, este, oeste.
- los desplazamientos: mura a estribor/ mura a babor.
- el clima.
- la profundidad: acciones de medición del fondo.
- la velocidad del viento.

Las narraciones de ataque y defensa en las que predomina el lenguaje técnico; y las narraciones en las que los temas son no técnicos sino *novelescos*<sup>4</sup>. Estos son:

- episodios internos de acciones entre los tripulantes, por ejemplo: las desavenencias entre los miembros de la plana mayor
- vistas por un subordinado
- episodios afuera: en las islas y en la Corte.

Los narradores de estos diarios podemos describirlos según su perspectiva crítica y porque enfrentan a sus superiores de una manera en la que no son vistos. Se trata de textos híbridos porque son memorandas para informar sobre una misión de guerra y, a la vez, están compuestos por elementos de carácter subjetivo que nos permiten compararlos, en cierta forma, con el diario personal. Desde su situación, el narrador del primer diario, por ejemplo, nos presenta un cuadro heroico que parece revisado por una inteligencia burlesca y sacudido de su halo triunfal, así restituye el acontecer a un paisaje más realista y menos heroico.

Después de la salida el día 28 de febrero, dice el narrador que el 3 de

<sup>4</sup> Utilizo el término novelesco en este caso para referirme a las partes de la narración en las que lo que importa no es el estado y cambio de elementos naturales sino de personas y sus relaciones, por ejemplo: de amistad, burla, disputa, alegría, miedo.

marzo siguiente a las 7 de la mañana, se encontraron con unas diez velas a las que decidieron “dar caza”, para lo cual se dedicaron a seguirlas desde que las vieron a las 7 de la mañana, hasta las 5 de la tarde, sin lograr alcanzarlas. Mientras esto ocurría anota, a un lado del cuerpo del diario:

Durante la caza, hubo Coronel que aduló a Galvez diciendo: mi cheneral este es sin duda un convoy de jamayque, que precisamente tomaremos; con que se acreditara Vmd. [vuestra magestad] de un segundo Rodwey en el Ame-rique: al que respondieron otros clientes suyos dando palmadas [así en el original]. (F. de Miranda 1808)<sup>5</sup> (5).

Lo cual indica, en primer lugar, que en este barco probablemente iban juntos el General Gálvez y el autor de este diario; y, en segundo lugar, que la comparación hecha entre Gálvez y Rodwey (ó Rodney, ó Rowley) de parte del capitán, es con el fin de engrandecer la figura del General Don Bernardo de Gálvez, al compararlo con un héroe de la marina británica de aquellos días<sup>6</sup>.

En la escena el narrador hace hincapié en la ignorancia del coronel, subrayando su pronunciación de la palabra general, unida a la adulación, a hu-

<sup>5</sup> Si lo transcribimos según el castellano actual sería más o menos así: “Durante la caza hubo Coronel que aduló a Gálvez diciendo: mi cheneral este es sin duda un convoy de Jamaica al que seguro daremos caza y entonces vuestra magestad será llamado el Rodney de América”.

<sup>6</sup> Efectivamente, el joven General Bernardo de Galvez, con apenas de 35 años de edad fue elegido para dirigir esta expedición. Él es el sobrino predilecto de José de Galvez, Visitador del Virreinato de Nueva España, primera autoridad en las Indias. Véase a este respecto la relación filial que sostenía el poder de los Gálvez, en: Manuel Hernández González (2006). Contemporáneamente están en acción dos famosos militares de la marina inglesa: Rodney y Rowley:

“El Conde de Guichen, Comandante de la escuadra francesa de 24 navíos, 3 fragatas, un lugre, un cúter y 3.000 hombres de tropa a las órdenes del Marqués de Bouillé, salió de la – 359→ Martinica el día 13 de Abril, y habiendo avistado el 16, a las inmediaciones de San Pedro, la escuadra de Rodney, la atacó y duró el combate cinco horas sin resulta alguna de consecuencia. El 15 de Mayo volvió a presentarse Rodney sobre la Martinica, y atacándole Guichen, tuvo la fortuna de que, detenido Rodney por una calma que le sobrevino, pudo caer sobre la división de 7 navíos, mandada por Rowley, la cual maltrató considerablemente; pero tampoco tuvo resulta decisiva este combate»(subrayados míos).

millarse frente al superior para agradarlo. Esta anotación indica desacuerdo por parte de quien la registra. El observador participante es un testigo calificado, puesto que es capaz de evaluar las acciones al enumerar y describir con precisión los errores cometidos en la acción de dar caza a las velas. En estilo burlesco, remeda al coronel que a pesar de su alto grado no puede disimular su escasa formación.

El día 18 de marzo a las 2 de la tarde, Gálvez envía al Oficial de Ingenieros Galabert para invitar por segunda vez, pero ahora de forma amenazante y grosera, a los comandantes de las fragatas a que lo acompañen a tomar el puerto, debido a lo cual recibe una respuesta igualmente grosera de parte del comandante del San Ramón, Capitán Calvo. A continuación transcribo parte de este episodio:

[...]atracó ael costado del navío un bote con el oficial de yngenieros Gela- bert, exponiendo de parte del General, ál Comandante, que una bala de á 32, recogida en el campamento, que conducía, y presentaba; éra de las que repartía el Fuerte de la entrada, y que el que tubiese ónor, y valor lo siguiese, respecto áque el ýba por delante con el Galbeston para quitarle el miedo: [a continuación la nota 3] (3) Este mensaje fue dado sobre el alcazar y por consiguiente en presencia de toda la tripulacion.[fin de la nota, y sigue el texto] La contestación por el Comandante, fué que su Grál era un audaz malcriado, traidor al Rey y á la Patria, y que el insulto que acababa de hacer á su persona, y á todo el Cuerpo de Marina lo pondría á los pies del Rey, y que el cobarde hera él que tenía los cañones por la culata, y que ótra vez, semejante recado lo mandase por un hombre ruín, y no por un oficial, para tener la satisfaccion de colgarle de un penol. [Cito, entonces la nota 4] (4) El comandante, combocó á toda la óficialidad del navío sobre la alcazar, a fín de que presenciasen su costestacion. (F. de Miranda 1808)

Esa misma tarde a las cuatro, dice el narrador:

“se berificó la entrada del Galveston, con tres Balandras Cañoneras, sin desgracia alguna, no obstante 28 cañonazos que sufrieron del fuerte”

cuyas balas – como seguidamente se verá en las anotaciones hechas por Miranda en el segundo diario – difícilmente podrían causar algún daño importante por la ubicación y por la distancia real a la cual se encontraba la batería de dicho fuerte.

De tal manera que en verdad no había peligro que temer para entrar al puerto. Sin saberlo a ciencia cierta, al parecer, Gálvez decidió de manera imparcial entrar con la fragata Galveston en el puerto, y dejar a toda la oficialidad observando su atrevimiento. Dice Miranda en el segundo diario:

dos razones tenemos [...] para que este fuego, no haia hecho estrago en tanta embarcacion, como ha pasado por delante en esta ocasion: la primera es que la distancia por donde pasan comunmte. nuestras embarcaciones, es maior que lo que parece en la superficie de las aguas, (en mi dictamen es de unas 700 toesas)[menos de 1400 metros][aquí viene la nota 7 que transcribo inmediatamente]”. (7) ... Por las operaciones que posteriormente han hecho nuestros ingenieros para medir esta distancia, han encontrado que es de 730 toesas. [Continúo citando esta observación del texto del segundo viaje] La otra, que hallandose la bateria en dominacion considerable [situada en una colina muy alta]; el tiro resulta fixante, y por consecuencia mui incierto”. [aquí vienen la nota 8, la cito, inmediatamente] (8) ... Si en la punta de siguenza de la Isla de Sta. Rosa, [isla situada al frente del continente] hubiese otra igual batería; la entrada sería sin duda, mui riesgosa, y acaso impracticable. (F. de Miranda 1808: Tomo. III, Folio 87, fotos 150–151.)<sup>7</sup>.

Esta es una narración de la mayor importancia para entender lo que he llamado las acciones “novelescas” del diario. Hay que señalar la posición subordinada del narrador, subordinado en cuanto a su cargo, pues narra lo que sucede entre las máximas autoridades: los dos comandantes de la expedición, uno, responsable de las estrategias navales y el otro de las de tierra. La escena nos permite ver un instante de la acción en el que estos dos altos militares están en desacuerdo y enfrentan sus poderes. Luego tenemos a Gálvez cuyo carácter ha sido descrito muy bien en el diario de Dn. Francisco de Saavedra cuando antes de salir de La Habana para esta misión, él mismo hubo de mediar, en esa oportunidad, entre Gálvez y Navia, quienes discutían entre sí sobre quién tenía el derecho a comandar. Allí Saavedra afirma que se trató de un episodio cómico. (M. I. Pérez 2004)

<sup>7</sup> “toesa. (Del fr. *toise*). 1. f. Antigua medida francesa de longitud, equivalente a 1,946 m.” DRAE.



### 3 Segundo viaje

En el segundo diario titulado: “Diario de lo ocurrido en la Escuadra y tropas, que al mando, del Jefe de Escuadra Don Josef Solano; y del Mariscal de Campo Dn. Juan Manuel de Cagigal, salieron de la Havana el 9 de abril de 1781, para socorrer al Exercito Español, que atacaba la plaza de Panzacola... Sitio de Dha Plaza ... su rendicion &ta.”

Esquemáticamente, a diferencia del primer diario, éste se inicia con una introducción que explica cuál es el estado de la expedición que ha quedado en Pensacola. Es muy importante, para comprender lo por venir, la introducción que escribe Miranda, como primer párrafo de este diario, para situar la acción en su momento presente, es decir: Gálvez y su expedición llevan ya varias semanas acampados y preparando la toma del fuerte San Jorge en Pensacola, que continúa en poder de los ingleses. En La Habana, se ha informado del paso de ocho buques de guerra que parece van a socorrer a los ingleses, por tal razón se resuelve la salida de otra expedición para reforzar al ejército de Gálvez.

En su diario, Miranda enumera los navíos que se encuentran ya en Pensacola y subraya la ausencia del San Ramón de 64 cañones, el más grande de la escuadra, el mismo donde se desarrollan buena parte de las acciones narradas en el primer diario. El buque de guerra ha regresado a la Habana antes de concluir la misión. Inmediatamente, viene una señal de Miranda “(á)”, con la cual está llamando a leer una cita, que nos refiere justamente al primer diario. Miranda llama a leer el diario de la primera expedición. De modo que este último, que corresponde a lo que consideramos es la primera etapa de la toma de Pensacola, Miranda lo cita, ahora, para que se lea como un antecedente de esta segunda expedición. Dice el narrador:

[...] Todos estos buques (á excepcion del Sn. Ramón) havian entrado ya en el Puerto, sin recibir mayor perjuicio de la Bateria Enemiga: Barrancas Coloradas que disparó barios cañonazos á las Fragatas: el Comboi pasó arrimado a la Ysla de Sta. Rosa, y no pudo recibir perjuicio de Dha. Bateria. El Sn. Ramón arribó a el Puerto de Matanzas [es decir, regresó a Cuba] el 29, creyendo haber cumplido su mision, y bajo la razón especiosa [aparente, engañosa] de que no pudo entrar; como ygnoramos sus ynstrucciones reserbadas, no podemos decidir sobre su conducta, que el publico reclama con Ygnominia!(á)

Vamos a detenernos un poco a explicar este texto. Se nos dice que todos los buques que conformaban la primera expedición han entrado ya al puerto sin daño, a pesar de los cañonazos lanzados por la batería enemiga, Barrancas Coloradas, porque pasaron “arrimados” a la isla Santa Rosa. Mientras, el San Ramón, alega que no pudo entrar (razón que le parece al narrador: *aparente, engañosa*) y entonces se regresó a Cuba. Se produce aquí un cambio de la perspectiva narrativa, y por la voz de un narrador colectivo se reflexiona acerca de si se cumplió o no el objetivo, casi se pone en duda, pero no se asegura nada, porque dice el narrador colectivo: “ignoramos sus instrucciones reservadas”, no podemos decidir sobre su conducta, y esta conducta es, sin embargo, reclamada por el público “con ygnominia!”. Al final se cierra con un signo de exclamación, e inmediatamente, como hemos dicho, se hace una señal para leer el primer diario.

El orden que hasta ahora se le ha dado a estos textos en las ediciones que existen no se corresponde con la secuencia del original. Ahora bien, me parece interesante poder reconstruir el sentido, el interés que para Miranda tenía la relación entre ambos diarios. Es muy importante subrayar que el propio Miranda le dio este orden en su archivo, aunque como un anexo, pero el orden de lectura respeta la secuencia temporal, el primer diario va primero, después viene el diario del segundo viaje.

Vamos a suponer entonces que Miranda pide prestado este primer diario y lo copia. Lo copia dos veces, la primera vez rápidamente, y la segunda con sumo cuidado. Miranda edita este diario inmediatamente después de las notas de instrucción del segundo diario, como su apéndice. Miranda consigue este diario y lo copia y se lo lleva para el segundo viaje, para la expedición de socorro de las tropas acampadas en Pensacola. La pregunta es ¿por qué? Nos ayudará a entender un poco más lo narrado si leemos el primer diario como información agregada. La nota pasa a ser un nexo entre los dos diarios y mi hipótesis es que podríamos describir este primer diario como una operación de *adición semántica* del segundo (Van Dijk, T. 1989: 126–127). El haber obtenido la copia del primer diario y haberla conservado y ponerla como información agregada puede tener la intención de sumar elementos de prueba. ¿Qué quiere probar con esto?

Así pues, el texto llamado “*Notas de instrucción del diario*”, que encabeza el legajo sobre Pensacola en el archivo original y contiene la referencia de

lectura del primer diario, estas notas, así como otras observaciones que se hacen en el cuerpo del texto, podemos analizarlas todas, aunque en grados diferentes, como *adición semántica* y, así mismo, como parte de la *superestructura* de ambos diarios. Porque en ambos el *esquema narrativo* propio del memorándum, o informe militar, se ve interrumpido por las observaciones u opiniones personales de los narradores que deberían haber mantenido, siguiendo la convención, una voz neutral, propia de un agente pasivo.

#### 4 A modo de conclusión

Podemos dividir la narración del segundo viaje en dos partes, por ejemplo: una primera parte que corresponde a la travesía de la escuadra desde su salida de la Habana el 9 de abril de 1781 hasta su llegada a Pensacola el 19 de abril y una segunda parte, cuyas narraciones se centran en acciones de guerra por tierra, comenzando el 20 de abril hasta el día 10 de mayo, cuando se completa la capitulación por parte de los ingleses y el territorio de Pensacola pasa a formar parte nuevamente de la corona española.

En ambos diarios el narrador parece un marinero más que vigila la travesía. La monotonía del ritmo narrativo es rota cada vez que éste interviene para ofrecernos su punto de vista personal a través de las notas y comentarios que, lejos del lenguaje técnico, ilustran las acciones humanas, sus aciertos y, sobre todo, sus equivocaciones, con el deseo manifiesto de que la acción militar sea corregida y mejorada. Estas últimas *proposiciones* aparecen al margen, específicamente en el aparte llamado: “Notas e Instrucción del diario” (F. de Miranda Tomo III, folios 70–71) y fueron editadas encabezando el legajo de Pensacola. En otras ocasiones, las notas están mezcladas con el cuerpo del diario.

En el diario del segundo viaje es notoria la frecuencia con que en la narración se producen estas suspensiones del tiempo de navegación o de las tareas de guerra por tierra para que el narrador haga sus propias observaciones, o dé paso a las del colectivo. Del total de 33 anotaciones que ocupan la cronología diaria, alrededor de quince veces el narrador nos ofrece sus propias opiniones y observaciones. A esto tenemos que agregar las 19 notas anexas.

Por lo señalado anteriormente, nos atrevemos a proponer la hipótesis

siguiente: que la historia de la toma de Pensacola, según la interpretación que hacemos de lo narrado en estos diarios, tuvo un desarrollo inédito hasta nuestros días. Entre el diario de autor desconocido y el diario del segundo viaje a Pensacola, cuya autoría se adjudica a Miranda, hallamos semejanzas: en el tono de reclamo y disconformidad, en la posición subordinada del narrador, y en su visión altamente crítica, así como en el estilo, unas veces burlesco y otras, irónico. Todo lo cual permite la lectura de una historia no contada antes, aquello que la historia personalista y oficial ha evitado mencionar o ha subestimado.

## Bibliografía directa

- Miranda, Francisco de (1808). *Colombeia*. Tomos I al XII. Versión digitalizada en el año 2006 de los originales de *Colombeia* de Francisco de Miranda por Biblioteca Nacional y Academia Nacional de la Historia de Venezuela.
- Miranda, Francisco de (1929). *Archivo del General Miranda. Viajes*. Tomos I, II, y III. Edición ordenada y dirigida por el Dr. Vicente Dávila. Caracas: Editorial Sur-América.
- Miranda, Francisco de (1978). *Colombeia: Archivos del Generalísimo Francisco de Miranda*. Edición a cargo de Josefina Rodríguez de Alonso. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

## Bibliografía indirecta

- Garavaglia, Juan Carlos y Juan Marchena (2005). *América Latina de los orígenes a la independencia. II. La sociedad colonial ibérica en el siglo XVIII*. Barcelona: Crítica.
- Hernández González, Manuel (2006). *Francisco de Miranda y su ruptura con España*. Fuentes para la historia colonial de Venezuela. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Morel Fatio, A. y Paz y Melia, A. (1898). *Vida de Carlos III, tomo I. Escrita por el Conde de Fernán-Núñez*, 358–359. [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12259415319033728543213/p0000007.htm#I\\_26\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12259415319033728543213/p0000007.htm#I_26_)

- 
- Pérez Alonso, Manuel Ignacio (2004). *Misión de guerra en el Caribe. Diario de Dn. Francisco de Saavedra y Sangronis 1780-1783*. Serie tesis doctorales No. 2. Colombia: Colección Cultural de Centroamérica.
- Rodríguez Carucci, Albert (eds. Carlos Pacheco *et al.*) (2006). “La literatura colonial en la historiografía literaria”, *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco y Equinoccio.
- Salcedo Bastardo, José Luis (2002). “Miranda, Francisco de”. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.
- Van Dijk, Teun (1989). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. (Nueva edición aumentada). México: Siglo Veintiuno Editores.

# Quelques constructions causatives en suédois, français et italien. Étude contrastive

Mårten Ramnäs  
Université de Göteborg  
marten.ramnäs@rom.gu.se

## 1 Introduction

Dans cette étude contrastive, portant sur trois langues différentes, nous nous proposons de mettre en évidence les moyens dont disposent le français et l'italien pour exprimer la notion de causativité que véhicule la construction suédoise *få* + SN + *att* + Infinitif. Notre étude met tout d'abord en contraste le suédois, langue germanique, avec deux langues romanes – le français et l'italien – mais elle nous permettra de comparer aussi les deux langues romanes entre elles.

Les verbes à haute fréquence font souvent preuve d'une grande variété d'emplois. Le verbe *få* n'y fait pas exception. En effet, ce verbe suédois connaît un très large éventail d'emplois. Verbe de possession de par son sens premier ('entrer en possession de'), il s'emploie aussi comme verbe à particule et comme auxiliaire causatif, modal et aspectuel (voir Figure 1.1). Seul l'emploi causatif nous intéresse ici, plus précisément la construction *få* + SN + *att* + Infinitif.

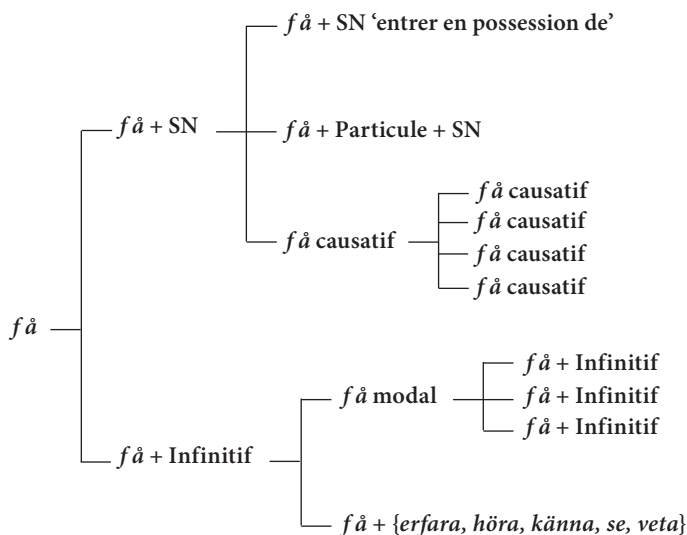


Figure 1.1: Constructions syntaxiques et valeurs sémantiques du verbe suédois *få*.

De façon générale, on peut désigner par le terme de «verbe causatif» deux différentes classes de verbes, à savoir les «causatifs périphrastiques», parfois appelés «causatifs analytiques», et les «causatifs lexicaux», parfois appelés «causatifs synthétiques». La construction suédoise qui nous sert de point de départ appartient à la première classe de verbes. Ces verbes fonctionnent, à l'intérieur d'une construction syntaxique, comme des auxiliaires de causativisation. En suédois, c'est le cas des verbes *få*, *komma*, *låta* et *göra* dans des constructions comme *få ngn att göra ngt*, *komma ngn att göra ngt* 'faire faire qqc à qqn', *låta ngn göra ngt* 'laisser qqn faire qqc' et *göra ngn + Adjectif* 'rendre qqn + Adjectif'. Le français et l'italien, pour leur part, possèdent en premier lieu des constructions causatives en *faire* (*faire* + Infinitif) et en *fare* (*fare* + Infinitif).

En effet, plusieurs constructions causatives sont possibles pour le verbe *få* (*få* + Participe, *få* + Adjectif, *få* + SN + SP, *få* + SN + Adverbe). (Voir Figure 1.1). Pour des raisons d'ordre pratique, nous avons retenu ici seule la construction *få* + SN + *att* + Infinitif. Considérée comme la construction

causative prototypique du suédois (avec *göra*) par B. Altenberg (2002), cette construction est de loin la plus fréquente parmi les constructions causatives possibles avec le verbe *få*. Si, dans la construction causative *få* + SN + *att* + Infinitif, on marque le sujet de *få* par SN1 et le SN qui suit *få* par SN2, soit SN1 + *få* + SN2 + *att* + Infinitif, on note que le verbe *få* établit une relation de «causation» entre un «causateur» (le référent du sujet désigné par le SN1) et un «causativé» (le référent désigné par le SN2). (Nous avons emprunté les termes de «causateur» et de «causativé» à E. Cottier 1992.)

## 2 Matériaux et méthode

La présente étude est fondée sur le Corpus Parallèle Suédois–Français, CPSF (voir P. Kortteinen et M. Ramnäs 2002), et sur le Corpus Parallelo Italiano–Svedese, CPSI (voir K. Svensson 2005). Schématiquement, le CPSF et le CPSI sont composés chacun de quatre parties ou sous-corpus: dix textes originaux suédois (OS) avec leurs traductions françaises et italiennes (TF et TI) et dix textes originaux français et italiens (OF et OI) avec leurs traductions suédoises (TS). (Voir Figure 2.1 ci-dessous.) La composition de ces deux corpus correspond au modèle du corpus parallèle anglais–suédois (ESPC) décrit dans K. Aijmer *et al.* (1996). Le CPSF et le CPSI offrent plusieurs avantages intéressants. Nous avons d’abord la possibilité de comparer les textes originaux suédois avec leurs traductions françaises et italiennes, afin de savoir comment les phrases contenant la construction causative avec *få* ont été traduites en français et en italien. Comme les corpus contiennent aussi un nombre égal de textes originaux français et italiens, nous pouvons y identifier les phrases qui ont donné lieu à une traduction comportant la construction causative avec le verbe *få* dans les textes traduits en suédois. De plus, en comparant l’emploi de mots et d’expressions contenus dans les textes traduits avec l’emploi fait dans les textes originaux, nous pouvons également mettre en évidence, dans les textes cible, les éventuels «suremplois» ou «sous-emplois» dus à l’influence de la langue source.



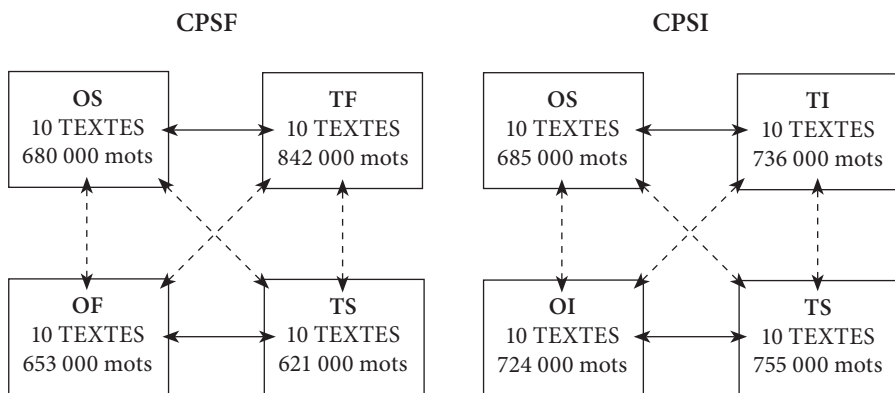


Figure 2.1: Composition des deux corpus

Le CPSF et le CPSI sont des «corpus de traduction» en ce sens qu'ils contiennent des textes originaux et leurs traductions, mais ils sont en même temps des «corpus comparables» puisqu'ils contiennent des textes originaux du même genre écrits dans les trois langues. Il nous sera donc possible de comparer aussi des textes originaux suédois avec des textes originaux français et italiens. Les textes qui sous-tendent cette étude sont littéraires et datent tous du vingtième siècle. Ce genre de textes est tout à fait approprié pour l'étude des verbes à haute fréquence, ce qui n'est pas forcément le cas des textes spécialisés (voir P. Kortteinen 2005, p. 10). Deux des textes originaux suédois appartiennent à la fois au CPSF et au CPSI (IBE et POE), ce qui porte à 18 le nombre de textes différents écrits originellement en suédois. (Auteurs et textes sont présentés dans K. Svensson 2005 et M. Ramnäs 2008.) Ces deux textes offrent donc la possibilité d'étudier les traductions en français et en italien d'une même phrase où s'emploie la construction avec *få*:

1. [Han] sjöng en för tillfället komponerad visa, skålade i brännvin, imiterade ämbetsbröder och fick alla att skratta (IBE)  
 [II] chantait une chanson composée pour la circonstance, portait des toasts, buvait de l'aquavit, imitait ses confrères et faisait rire tout le monde  
 cantava una canzone composta per l'occasione, brindava con l'acquavite, imitava i colleghi e faceva ridere tutti

Pour mieux assurer la représentativité des corpus, les textes ont été sélection-

nés de façon à représenter des auteurs et des traducteurs différents. En effet, les 40 textes originaux sont dus à 37 auteurs différents et les textes traduits produits par 32 traducteurs différents. Les deux corpus contiennent environ 3 millions de mots chacun. Le CPSF et le CPSI comprennent, à la différence de l'ESPC et beaucoup d'autres corpus, des textes entiers, ce qui rend aussi possible l'examen de spécificités textuelles – emploi du verbe propre aux différents textes, emploi propre à un auteur ou emploi propre à un traducteur. Toutefois, l'examen des spécificités textuelles n'est pas le but principal de cette étude.

Les textes traduits dans une langue donnée présentent souvent des caractéristiques spécifiques (pour les termes «suremploi» et «sous-emploi», voir sous 2. plus haut) qui les distinguent des textes écrits dans la même langue quand cette langue est la langue originale. On appelle en anglais «translationese» ces caractéristiques (non-idiomatiques) dues à l'influence de la langue source sur la langue cible. Pour certains linguistes, comme T. P. Krzeszowski (1990), la problématique liée à la notion de «translationese» est un argument contre l'utilisation de traductions dans les études contrastives. Or, grâce à la composition de corpus comme les nôtres, intégrant des textes originaux et des textes traduits dans les deux langues, il est possible de mettre en évidence et de décrire les différences existant entre textes originaux et textes traduits. Citons à ce sujet M. Gellerstam (1996):

[...] translation corpora are important and perhaps unsurpassed in cross-linguistic research, especially when it comes to systematic comparison between translated texts and original texts in the same language: such corpora offer a workbench for discovering new cross-linguistic facts that can be verified by using other types of data as well (P. 61).

### 3 Résultats

Dans le CPSF et le CPSI, nous avons relevé près de mille occurrences au total du verbe *få* employé dans la construction causative *få* + SN + *att* + Infinitif. Ces occurrences sont très inégalement réparties entre textes originaux et textes traduits. En effet, dans les vingt textes originaux suédois des deux corpus, nous trouvons 274 occurrences de la construction étudiée, soit 20

occurrences par 100 000 mots, contre 680 occurrences dans les vingt textes qui sont traduits en suédois du français et de l'italien, soit 48 occurrences par 100 000 pour les 10 textes traduits du français et 50 occurrences par 100 000 mots pour les 10 textes traduits de l'italien. A titre de comparaison, nous pouvons signaler que dans le sous-corpus constitué de textes originaux suédois de l'ESPC, B. Altenberg (2002: 101) note, pour cette construction causative, une fréquence de 17 occurrences par 100 000 mots. Ces données indiquent que *få* causatif semble être surreprésenté de manière tout à fait significative dans les textes traduits en suédois par rapport aux textes originaux.

Par l'analyse qui suit, nous chercherons à expliquer, dans la mesure du possible, ce suremploi. Nous pouvons dès maintenant envisager deux explications: il semble tout d'abord y avoir une forte tendance, chez les traducteurs suédois, à rendre *faire* et *fare* causatifs par *få* causatif, ceci dans une mesure qui dépasse les fréquences constatées dans les textes originaux suédois. Mais il semble aussi que ce suremploi puisse être lié à des facteurs plus généraux qui entrent en jeu lors du processus de traduction: la construction causative périphrastique est souvent disponible là où d'autres équivalents peuvent faire défaut dans la langue cible. B. Altenberg (2002) fait remarquer à ce sujet:

[T]he analytical construction is linguistically and contextually unmarked and can therefore nearly always be used: it is lexically unrestricted (always available), semantically more general, grammatically more versatile, and stylistically more neutral than the other alternatives (P. 113).

### 3.1 Classement des exemples

Nous avons réparti les exemples de *få* + SN + *att* + Infinitif en quatre catégories selon le type de correspondance. La Catégorie I comprend les exemples où *få* causatif correspond à un verbe français ou italien construit avec un complément infinitif (correspondant au complément infinitif qui suit le verbe *få* en suédois). Au sein de cette catégorie, nous établirons deux sous-catégories. Dans Ia, nous classons les exemples où *få* correspond à *faire* / *fare* et dans Ib, nous mettons les exemples où *få* correspond à des verbes ayant un sens plus spécifique, comme par exemple *convaincre* / *convincere*. Car même si l'on peut très bien prétendre que ces verbes fonctionnent comme des

causatifs périphrastiques, beaucoup de linguistes préfèrent réserver ce terme aux verbes qui ont un sens plus général (comme le verbe *faire*).

Dans la Catégorie II, on trouve les exemples où le verbe *få* correspond à un verbe français ou italien suivi d'un complément qui n'est pas un infinitif, mais par exemple un adjectif, *Jag fick henne att bli glad* ↔ *Je l'ai rendue heureuse / L'ho resa felice*, ou un syntagme prépositionnel *Hon får honom att gå ut* ↔ *Elle le met à la porte / Lo mette alla porta*. Ce complément correspond sémantiquement au syntagme infinitif qui suit le verbe *få* en suédois. La Catégorie III réunit les exemples où l'on peut considérer que c'est le verbe français ou italien qui intègre le sens exprimé par le complément infinitif du verbe *få*, *Han fick glaset att gå sönder* ↔ *Il a brisé le verre / Ha rotto il bicchiere*. Il s'agit donc de verbes causatifs lexicaux. La Catégorie IV comprend tous les autres exemples. Parfois, une notion causale est exprimée explicitement ou implicitement en français et en italien.

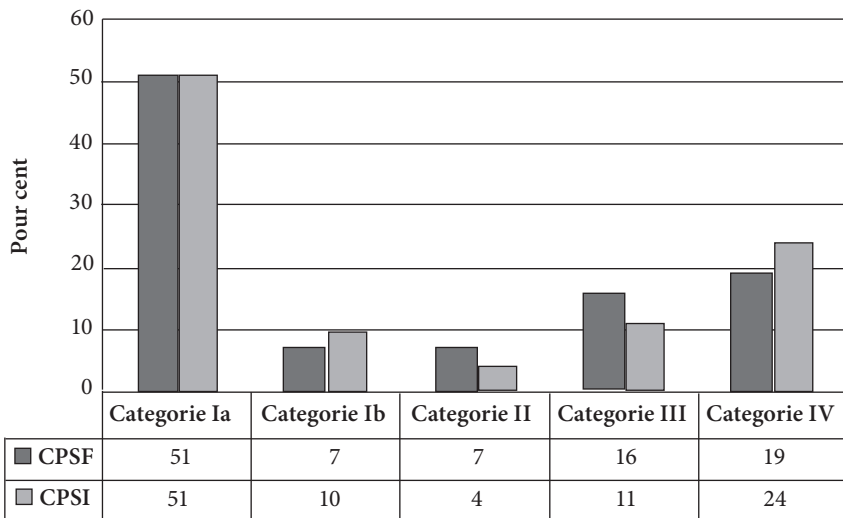


Figure 3.1: Pourcentages des différentes catégories dans les deux corpus.

## Catégorie Ia

B. Altenberg (2002: 99) affirme que le suédois a deux constructions causatives prototypiques (l'une avec *få* et l'autre avec *göra*) tandis que l'anglais n'en a qu'une (avec *make*). En français et en italien, les constructions avec *faire* et avec *fare* sont certainement les constructions causatives prototypiques. Dans nos matériaux, *få* causatif correspond à *faire* et à *fare* causatifs une fois sur deux. *Faire* et *fare* causatifs sont donc bien les équivalents principaux de *få* causatif. Mais ces constructions semblent aussi être responsables, en partie, de l'écart considérable entre textes originaux et textes traduits en ce qui concerne la fréquence de *få* causatif.

(F1)	Hans orörliga, uttryckslösa blick <u>får</u> mig <u>att tänka</u> på ett vilddjurs blick	←	Son regard immobile, inexpressif, me <b>fait penser</b> au regard des fauves (NSA)
(F2)	Det dova ljudet av sabeln som dunsade ner på golvet pappersskräp <u>fick</u> honom <u>att rycka till</u>	←	Le bruit mat du sabre tombant sur les papiers épars le <b>fit tressaillir</b> (YQU)
(F3)	Jag måste <u>få</u> dig <u>att tiga</u> , sade David	←	Il fallait que je te <b>fasse taire</b> , fit David (JGR)
(F4)	Man försökte <u>få</u> mig <u>att säga</u> "Hemma i Stockholm" (JMY)	→	On essayait de me <b>faire dire</b> «Chez moi à Stockholm»
(F5)	Det gällde, framhöll han, att <u>få</u> gåvan <b>att framstå</b> som en gest av god vilja från hela arbetarkåren (POE)	→	Il s'agissait, dit-il, de <b>faire apparaître</b> ce cadeau comme un geste de bonne volonté de la part du corps ouvrier dans son ensemble
(I1)	Han [...] imiterade ämbetsbröder och <u>fick</u> alla <u>att skratta</u> (IBE)	→	imitava i colleghi e <b>faceva ridere</b> tutti
(I2)	Birger <u>fick</u> honom <u>att lossa</u> de stelnade fingrarna (KEK)	→	Birger gli <b>fece aprire</b> le dita irrigidite
(I3)	Tågets rörelser <u>får</u> henne <u>att vackla</u>	←	Il movimento del treno le <b>fa barcollare</b> (RLO)
(I4)	Häromdagen på TV såg jag en dokumentärfilm som <u>fick</u> mig <u>att fundera</u>	←	L'altro giorno alla televisione ho visto un documentario che mi <b>ha fatto riflettere</b> (STA)
(I5)	Den ovanliga ivern hade rosat hennes kinder och <u>fick</u> ögonen <u>att glittra</u>	←	un'insolita animazione le colorava le guance, le <b>faceva scintillare</b> gli occhi (AMO)

En comparant la fréquence de ces constructions dans les textes originaux des trois langues, nous remarquons que les constructions française et italienne s'avèrent être environ sept fois plus fréquentes que la construction suédoise (voir les Tableaux 3.2a–3.2b plus bas qui donnent les fréquences relatives exprimées en occurrences par 100 000 mots). Il est évident que *faire* et *fare* causatifs sont employés beaucoup plus fréquemment en français et en italien que *få* causatif en suédois. Nous pouvons donc supposer que le suédois aura recours à d'autres moyens pour exprimer le sens causatif. Le rapprochement fait entre (F1) et (F6) ci-dessous, entre (F2) et (F7), et entre (I1) et (I7) nous permet de voir que d'autres relations peuvent suggérer, en suédois, le lien de cause à effet exprimé explicitement par la construction en *faire / fare* causatif. La notion de cause est aussi étroitement liée à celle de temps, voir par exemple (F7). «Dès lors que deux situations ou deux événements sont mis en relation par le discours, nous y voyons un lien de cause à effet.» (A. Nazarenko, 2000: 46.) Dans (F6 et I6), *faire* et *fare* causatifs correspondent à un verbe simple en suédois. En effet, certaines séquences de *faire / fare* + Infinitif sont mieux rendues par un verbe simple en suédois, comme *faire remarquer / fare notare* qui correspond à *påpeka* ou *faire voir / fare vedere* qui correspond à *visa*. Mais comme une construction causative en *få* est souvent possible, les traducteurs suédois tendent à employer ce type de construction pour traduire *faire / fare* causatif dans une mesure qui ne semble pas tout à fait idiomatique (si nous prenons les textes originaux suédois comme norme). Citons à ce sujet E. Cottier (1985) qui a étudié les verbes causatifs périphrastiques anglais et français: «Nous constatons [...] que certains repérages français avec *faire* sont en fait très proches de repérages à un seul prédicat – Ces repérages causatifs français ont pour prédicat imbriqué des procès de type *voir, remarquer, entendre* [...] mais la valeur 'perception, prise de conscience' [...] n'y est pas centrale» (p. 337).

(F6)	Det fanns någonting hos henne, kanske några drag kring munnen och näsan, som <b>påminde om</b> en hund (SLA)	→ Il y avait quelque chose en elle, quelques traits peut-être autour de la bouche et du nez, qui <u>faisaient penser</u> à un chien
(F7)	<u>han ryckte till</u> då dörren plötsligt öppnades	← la porte qui s'ouvrit tout à coup <b>le fit tressaillir</b> (JGR)
(I6)	Nu <b>svängde han</b> våldsamt <b>med</b> överkroppen fram och tillbaka, stönade högt, men inte hjälpte det	→ <u>Fece oscillare</u> violentemente il busto avanti e indietro, gemendo forte, ma era inutile
(I7)	Sen sa Per-Ola nånting <b>som de andra skrattade åt</b> .	→ Poi, Per-Ola disse qualcosa <u>che fece ridere tutti gli altri</u>

Nos données concernant *få* correspondant à *faire / fare* nous invitent à signaler ce que fait remarquer B. Altenberg (2002) au sujet du *få* causatif en suédois par rapport à *make* causatif en anglais:

[...] causative *få* is much more common in the Swedish translations than *make* is in the English translations. This indicates somewhat paradoxically that, whereas the Swedish translators regard *få* as a natural means of rendering causative B constructions [sc. *make* + SN + Infinitif] in their translations and tend to overuse it as a result, the English translators display the opposite tendency: they seem to underuse analytical *make*, evidently preferring other alternatives. Another reason could of course be that its main source – Swedish *få* – is relatively infrequent in the Swedish original texts. (P. 102.)

Le Tableau 3.2c présente les fréquences de *få* et de *make* causatifs dans l'ES-PC selon B. Altenberg (fréquences relatives exprimées en occurrences par 100 000 mots).

Tableau 3.2a.

	<i>få</i>
Textes originaux (CPSF+ CPSI)	20
Textes traduits du français (CPSF)	48
Textes traduits de l'italien (CPSI)	50

**Tableau 3.2b.**

	faire	fare
Textes originaux	131	142
Textes traduits	99	118

**Tableau 3.2c.**

	make	få
Textes originaux	32	17
Textes traduits	24	40

Dans les exemples (F7 et I7), ce n'est pas le sujet des phrases suédoises qui désigne la cause, comme c'est le cas pour les phrases françaises et italiennes correspondantes. Dans une étude portant sur un corpus de 500 paires de phrases suédoises et françaises où le sujet avait changé de fonction grammaticale lors du passage de l'une des deux langues à l'autre, U. Sundin (2003) constate:

Om man antar att subjektet har en särställning i satsen kan man kanske säga att de franska och svenska översättarna fokuserar på olika saker med det element som man låter vara subjekt – de svenska fokuserar då oftare på person, medan orsak verkar vara viktigare i det franska subjektet (P. 53). — 'En supposant que le sujet ait un rôle particulier dans la proposition, on peut éventuellement dire que les traducteurs suédois et français mettent l'accent sur des choses différentes en assignant à tel ou tel élément la fonction de sujet – les traducteurs suédois mettent plus souvent l'accent sur la personne, tandis que la cause semble plus importante pour le sujet français.'

En ce qui concerne la paire langagière français–allemand, A. Malblanc (1968) souligne:

En français la construction classique: cause sujet, effet complément, image de la causalité interne, et usage fréquent du verbe faire; en allemand description du phénomène, la signification causale apparaissant en dehors du verbe, grâce à une construction prépositionnelle, mais la cause est mise en valeur selon le rythme baryton, en plaçant en tête le tour prépositionnel, la causalité apparaît objective, vue de l'extérieur (P. 242).



Notre étude contrastive a comme point de départ le verbe suédois *få*, et les résultats signifient qu'il y a des différences considérables entre le suédois et les deux langues romanes en ce qui concerne l'expression de la causativité. Ce constat est aussi corroboré par X. Lepetit (2002) qui a étudié les expressions de la causalité en français et en danois en s'appuyant sur les énoncés d'informateurs des deux langues – les informateurs devant décrire une suite d'images sans texte. L'étude de X. Lepetit montre que les informateurs francophones se servaient principalement de la construction en *faire* pour décrire les relations de cause à effet qui se dégageaient des images, tandis que les informateurs danophones se servaient davantage de structures parataxiques dans lesquelles la relation de cause à effet reste souvent implicite. X. Lepetit en conclut que les informateurs francophones interprètent d'abord la situation et expriment ensuite les relations logiques qu'elle présuppose tandis que les informateurs de langue danoise se contentent de rapporter ce qu'ils voient.

### Catégorie Ib

Les constructions française et italienne en *faire* et *fare* causatifs ressemblent à la construction suédoise en *få* causatif puisqu'elles comportent un verbe (*faire* / *fare*) suivi d'un infinitif. En dehors des exemples de *faire* et de *fare* causatifs que nous venons d'analyser, nous comptons 86 autres occurrences où le verbe *få* correspond à un verbe suivi d'un infinitif. Pour E. Cottier (1985: 35–40), les verbes qui nous intéressent ici reprennent le sens d'un verbe causatif comme *faire* en y ajoutant une valeur modale complémentaire. Voici les verbes classés dans la Catégorie Ib:

<i>obliger qqn à</i> + Infinitif (5)	<i>indurre qlcu a</i> + Infinitif (17)
<i>amener qqn à</i> + Infinitif (4)	<i>spingere qlcu a</i> + Infinitif (13)
<i>forcer qqn à</i> + Infinitif (3)	<i>convincere qlcu a</i> + Infinitif (10)
<i>pousser qqn à</i> + Infinitif (2)	<i>costringere qlcu a</i> + Infinitif (7)
<i>abuser qqn à</i> + Infinitif (1)	<i>condurre qlcu a</i> + Infinitif (2)
<i>contraindre qqn à</i> + Infinitif (1)	<i>portare qlcu a</i> + Infinitif (2)
<i>inciter qqn à</i> + Infinitif (1)	<i>disporre qlcu a</i> + Infinitif (1)
-----	<i>esortare qlcu a</i> + Infinitif (1)
<i>envoyer qqn</i> + Infinitif (1)	<i>incitare qlcu a</i> + Infinitif (1)
-----	<i>persuadere qlcu a</i> + Infinitif (1)
<i>convaincre qqn de</i> + Infinitif (3)	<i>stimolare qlcu a</i> + Infinitif (1)
<i>persuader qqn de</i> + Infinitif (1)	
<i>presser qqn de</i> + Infinitif (1)	
-----	
<i>permettre à qqn de</i> + Infinitif (2)	
<i>demander à qqn de</i> + Infinitif (1)	

Les 26 exemples français de cette catégorie sont répartis sur une douzaine de verbes différents, voir (F1–F5). Pour l’italien, le même nombre de verbes environ se partagent un nombre deux fois plus élevé d’exemples (56 occurrences), voir (I1–I5).

Quand *få* a l’un de ces verbes comme équivalent, le causateur et le causativé sont le plus souvent animés et le causateur agit intentionnellement. D’ordinaire, le contexte fournit une indication qui permet de voir l’intentionnalité du causateur: *gav hon inte efter* ‘elle n’a pas cédé’ (F1), *Om jag ansträngde mig* ‘Si je m’efforçais’ (F2), *Jag ville* ‘Je voulais’ (F3), *genom hot och utpressning* ‘par la menace et par le chantage’ (I2). Dans (F4), le syntagme adjectival *villig att lyda* ‘disposé à obéir’ qualifie le causativé, mais il reflète aussi le rôle du causativé par rapport au causateur. Nous notons que le causateur a souvent une intentionnalité contraire, ce dont témoignent des équivalents comme par exemple *contraindre*, *forcer* et *obliger* et *convincere*, *costringere* et *persuadere*. Le verbe italien *spingere* fait figure d’exception puisque, contrairement à la plupart des autres équivalents de cette catégorie, il a volontiers un sujet renvoyant à un référent non animé (I5).

- 
- |      |   |   |
|------|---|---|
| (F1) | Den här gången gav hon inte efter, den här gången skulle hon <b>få honom att betänka sig och ändra sig</b> (VMO)  | → Cette fois, elle ne céderait pas, elle <u>l'obligerait à réfléchir et à changer d'avis</u>  |
| (F2) | Om jag ansträngde mig kunde jag kanske <b>få</b> verkligheten <b>att hålla sig verklig</b> men där fanns till exempel spöken och gastar (IBE)   | → Avec un effort, je pouvais peut-être <u>forcer</u> la réalité à <u>demeurer réelle</u> , mais il y avait, par exemple, les fantômes et les spectres   |
| (F3) | Jag ville bulta på Kolffs axlar och <b>få honom att stanna</b> , händerna var blytung (APL)   | → Je voulais tambouriner sur les épaules de Kolff, le <u>contraindre à s'arrêter</u> , mes mains étaient comme du plomb   |
| (F4) | Vi <b>har</b> gjort en flygmaskin av papp-lådor och <b>fått</b> en liten pojke, en pojke som är mindre än vi andra och därför villig att lyda <b>att sätta sig i den</b> (JMY)        | → Nous avons fabriqué un avion avec des boîtes en carton et nous <u>avons persuadé</u> un garçon, un garçon plus petit que nous, donc disposé à nous obéir, <u>de s'y asseoir</u>   |
| (F5) | <b>Få</b> dig <b>att skiljas</b>  | ← <u>t'amener à divorcer</u> (GSI)  |
| (I1) | Om hur han går tillväga för att fånga in en mänska och <b>få</b> henne <b>att böja knä</b> (PLA)  | → Come puoi sapere con che mezzi egli prende possesso di un individuo e lo <u>induce a inginocchiarsi</u>   |
| (I2) | I klartext: Genom hot och utpressning vill man <b>få</b> mig och Dahlstrand <b>att erkänna</b> att Riksskatteverket hade rätt från början (IBE)                                       | → In parole povere: con la minaccia e il ricatto si vuol <u>costringere</u> me e Dahlstrand <u>a riconoscere</u> che l'Ufficio imposte aveva ragione fin dall'inizio  |
| (I3) | Han, och jag med honom [...] for runt som furier på däck bland liken, skriken, kanonkulorna och träsplinten för att <b>få</b> de levande <b>att slåss</b> för sina och mitt liv (BLA) | → Lui e io [...] correvamo avanti e indietro sul ponte come due furie, in mezzo ai cadaveri, alle grida di dolore, alle palle di cannone e alle schegge di legno, per <u>esortare</u> i sopravvissuti <u>a battersi</u> per la loro pelle, oltre che per la mia |
| (I4) | Jag klämde ur mig de där banaliteterna för att <b>få honom att prata</b> om sig själv   | ← Ho snoccolato queste banalità per <u>stimolarlo a parlare</u> di se stesso (AMO)  |
| (I5) | En sorts upprymdhet <b>fick</b> henne sedan <b>att hoppas på att få se</b> honom i foajén   | ← Una specie di esaltazione l' <u>aveva spinta</u> ancora a <u>sperare di vederlo</u> tra le persone che affollavano il foyer (RLO)   |
-

## Catégorie II

Nous avons regroupé ici les exemples (51 occurrences en tout) où *få* correspond à un verbe français ou italien qui n'est pas suivi d'un infinitif. Le sens du syntagme infinitif suivant le verbe *få* en suédois correspond selon le cas à un syntagme adjectival (*rendre / rendere*), à un syntagme prépositionnel (*mettre / mettere*) ou à un syntagme nominal (*donner / dare, mettre / mettere*).

(F1)	den starka kylan på slätten <u>fick</u> den att <u>fjälla</u>	←	le grand froid de la plaine la <b>rendait squameuse</b> (HBI)
(F2)	Det svåra med honom var att verkligen <u>få honom att bli arg</u> (PLA)	←	Le difficile avec lui était de <b>parvenir à le mettre en colère</b>
(F3)	man ser bara hennes kastanjebruna hår, tillslätat för natten och samlat i nacken i en fläta som <u>får henne att se ut</u> som en liten flicka	←	on ne voit dépasser que ses cheveux châtain aplatis pour la nuit et réunis dans sa nuque en une natte qui <b>lui donne l'air</b> d'une petite fille (NSA)
(I1)	Eftersom vi dör utan att förråda Saken kommer vi att <u>få den att framstå som helig</u> i folkets ögon	←	Poiché, morendo senza tradirla, noi <b>renderemo santa</b> la Causa agli occhi del popolo (GBU)
(I2)	Vid horisonten i väster reste sig en bergliknande silhuett, alldeles mörk förutom små ljuslågor längs sluttningarna, som <u>fick det hela att se ut</u> som en kyrkogård	←	All'orizzonte, verso occidente, si elevava un rilievo montuoso, ormai scuro alla vista, se non vi si fossero scorte alcune fiammelle lungo le pendici, che <b>gli davano un'apparenza</b> di camposanto (UEC)
(I3)	«Här sitter vår ärade grillmästare och låtsas som ingenting», sa jag med en röst som fick till och med smaskandet <u>att upphöra</u> (BLA)	→	«Ecco qui il nostro emerito maestro dello spiedo, che fa come se nulla fosse», dissi con una voce che, questa volta, <b>mise bruscamente fine al gozzovigliare</b>

## Catégorie III

Dans les exemples de cette catégorie, le verbe français ou italien intègre le sens du verbe suédois à l'infinitif. Il s'agit donc de verbes causatifs lexicaux. Le plus souvent l'infinitif suédois est intransitif, comme le montrent les listes suivantes. (Voir aussi les exemples F1–F2 et I1–I2 ci-dessous.)

<i>få att brista</i>	↔	<i>crever</i>	<i>få att fladdra</i>	↔	<i>agitare</i>
<i>få att gå</i>	↔	<i>passer</i>	<i>få att isas</i>	↔	<i>gelare</i>
<i>få att hårdna</i>	↔	<i>durcir</i>	<i>få att lossna</i>	↔	<i>allentare, staccare</i>
<i>få att försvinna</i>	↔	<i>déloger, escamoter</i>	<i>få att skaka</i>	↔	<i>scuotere</i>
<i>få att skaka</i>	↔	<i>secouer</i>	<i>få att smälta</i>	↔	<i>sciogliere</i>
<i>få att stelna (till)</i>	↔	<i>durcir, figer, raidir</i>	<i>få att surna</i>	↔	<i>alterare</i>
<i>få att svälla</i>	↔	<i>enfler, gonfler</i>	<i>få svullna (upp)</i>	↔	<i>gonfiare</i>

Parfois, le verbe à l'infinitif est un verbe intransitif qui se construit avec une particule adverbiale (voir aussi les exemples F3–F4 et I3–I5 ci-dessous):

<i>få att blossa upp</i>	↔	<i>raviver</i>	<i>få att gå sönder</i>	↔	<i>stroncare</i>
<i>få att bryta loss</i>	↔	<i>déclencher</i>	<i>få att koppla av</i>	↔	<i>distrarre</i>
<i>få att gå sönder</i>	↔	<i>briser</i>	<i>få att skära ihop</i>	↔	<i>griappare</i>
<i>få att leva upp</i>	↔	<i>épanouir, régénérer</i>	<i>få att störta ner</i>	↔	<i>precipitare</i>
<i>få att slappna av</i>	↔	<i>détendre</i>	<i>få att spritta till</i>	↔	<i>scuotere</i>

Nous relevons aussi quelques occurrences où le verbe à l'infinitif est un verbe pronominal, comme par exemple: *få att kröka sig* ↔ *recourber, vouÛter*, *få att rynka sig* ↔ *froncer*, *få att röra på sig* ↔ *smuovere*, *få att ge sig av* ↔ *allontanare*. Les exemples où le verbe suédois à l'infinitif est transitif sont rares – le verbe français ou italien intègre alors aussi le sens du nom complément d'objet direct de l'infinitif suédois, voir (F5) ci-dessous. Il s'agit essentiellement de locutions verbales (*få att känna äckel* ↔ *écœurer*, *få att tappa andan* ↔ *essouffler*, *få att tappa modet* ↔ *scoraggiare* et *få att göra uppror* ↔ *rivoltare*). Exceptionnellement, il faut aussi inclure dans les correspondances un autre constituant comme le montrent les exemples suivants: *få att reagera mänskligare* ↔ *humaniser* et *få att försmäktas av törst* ↔ *assoiffer*, *få att sitta som förstenad* ↔ *paralizzare* et *få att vara lugn* ↔ *calmare*.

Dans les exemples cités plus haut, le causativé du suédois correspond au référent du complément d'objet direct du verbe français ou italien. Dans quelques exemples, il correspond au référent du complément d'objet indirect d'un verbe ou d'une expression verbale en français et en italien comme dans *få ngn att förlora ngt* ↔ *enlever qqc à qqn* et *få ngn att minnas ngt* ↔ *ricordare qlco a qlcu*.

(F1)	Det var som om varje sekund <b>fick</b> hennes hjärta <b>att sjunka</b> allt djupare (POE)	→ C'était comme si chaque seconde <b>enfonçait</b> encore plus profondément son cœur
(F2)	Det är kanske till och med denna tanke som <b>har fått</b> den <b>att försvinna</b>	← C'est même peut-être cette nouvelle idée qui l'a <b>délogée</b> (NSA)
(F3)	Ett egendomligt leende <b>fick</b> hennes ansiktsdrag <b>att leva upp</b>	← Un sourire étrange <b>épanouit</b> alors ses traits (YQU)
(F4)	det är [...] omöjligt att <b>få</b> henne <b>att stelna till</b>	← il est [...] impossible de la <b>figer</b> (NSA)
(F5)	Jag tror det var främst färgen som <b>fick</b> mig <b>att känna äckel</b> (SLA)	→ Je crois que c'était surtout la couleur qui m' <b>écœurait</b>
(I1)	Många gånger satt mor vid hans säng och baddade hans rygg där piskrappen <b>fått</b> skinnet <b>att lossna</b> och randat blodiga strimmor (IBE)	→ Spesso mia madre sedeva presso il suo letto e gli inumidiva la schiena dove le sferzate <b>avevano staccato</b> la pelle e inciso strisce sanguinanti
(I2)	Det var i det ögonblicket som jag utan att vilja det gav till ett utrop och <b>fick</b> dem <b>att skingras</b>	← Fu a questo punto che, mio malgrado, mi misi a gridare e li <b>sciolsi</b> (GBU)
(I3)	Plötsligt fick Federico en känsla av att hennes bortovaro skulle <b>få</b> honom <b>att störta ner</b> i en avgrund	← Improvvisamente era sembrato a Federico che la sua assenza lo <b>avrebbe precipitato</b> nel vuoto (RLO)
(I4)	Det hade varit något av gammaldags värdighet över henne som han inte kunde <b>få att gå ihop med</b> all skit han hört om henne genom åren (KEK)	→ C'era una dignità all'antica, in lei, che lui aveva trovato difficile <b>collegare con</b> tutte le chiacchiere maligne che aveva sentito sul suo conto nel corso degli anni
(I5)	Det måste ha hänt något hemskt inne i honom, nånting som nästan <b>fått</b> honom <b>att gå sönder</b> (POE)	→ Doveva essere successo qualcosa di atroce in lui, qualcosa che lo <b>aveva quasi stroncato</b>

Le fait que le verbe suédois à l'infinifit soit le plus souvent un verbe intransitif s'accorde avec ce que fait remarquer B. Altenberg (2002): «[A]nalytical constructions with transitive complements cannot easily be transformed into synthetic verbs unless the object of the transitive verb can be incorporated into the synthetic verb in some way» (p. 110). Altenberg note également: «But even in cases where the analytical construction has an intransitive verb, a synthetic alternative is often not lexically available» (*ibid.*). Cela peut expli-

quer le grand écart existant entre les textes traduits et les textes originaux. Sur les 126 exemples où la construction suédoise en *få* causatif correspond en français ou en italien à un verbe causatif lexical, seuls 25 exemples sont attestés dans le passage du suédois au français ou à l'italien. Il semble donc qu'il soit plus aisé de rendre un causatif lexical par une construction périphrastique que l'inverse.

### Catégorie IV

La catégorie IV est hétérogène puisqu'elle comprend tous les exemples qui ne peuvent pas être classés dans les Catégories I–III. Ici le syntagme nominal employé comme sujet de *få* en suédois correspond souvent à un syntagme nominal employé comme complément circonstanciel en français ou en italien. Le syntagme nominal français ou italien est alors introduit par une préposition ou une locution prépositive qui peut exprimer une notion causale, voir (F1–I1):

(F1)	Han kände hur <u>det iskalla vattnet fick maten att stelna</u> i magen	←	Il sentait que <b>sous l'effet de l'eau glacée</b> , ils étaient en train de se figer au fond de son estomac (PMA)
(I1)	<u>Oväsendet fick informatorn att rusa till fönstret</u>	←	<b>Accorse per lo strepito alla finestra il tutore</b> (BUFF)

A. Nazarenko (2000: 9) fait remarquer que la causalité est liée à des relations différentes qui véhiculent déjà en elles-mêmes l'idée de cause, comme par exemple la conséquence ou le but. Quand nous trouvons *få* causatif dans un syntagme infinitif introduit par la conjonction finale *för att*, le syntagme suédois comportant *få* correspond en français et en italien à une subordonnée introduite par *pour que* / *perché*. Avec *för att* / *pour que* / *perché*, nous avons précisément affaire à une relation finale qui porte déjà en elle-même une information causale (voir plus haut).

(F2)	Jag gjorde mitt bästa <u>för att få Rosette att intressera sig för skyltfönstren</u>	←	Je faisais mon possible <b>pour que</b> Rosette s' <b>intéresse</b> aux vitrines (HBI)
(I2)	Han gav smeden en extra krona <u>för att få honom att följa med till mötet</u> (POE)	→	Diede una corona in più al fabbro <b>perché</b> lo <u>accompagnasse</u> alla riunione

## 4 Conclusion

Ce qui frappe d'emblée dans cette étude contrastive, ce sont les proportions des différentes catégories identifiées – elles sont à peu près les mêmes en français et en italien. Dans nos matériaux, la construction *få ngn att göra ngt* correspond une fois sur deux à *faire faire / far(e) fare*. Deux autres classes de verbes représentent environ dix pour cent des équivalents chacune. L'une regroupe des verbes comme *convaincre, forcer, obliger* en français et *convincere, indurre, spingere* en italien, qui, à l'instar de *faire / fare*, sont suivis d'un infinitif, mais se distinguent de ceux-ci en ayant un sens plus spécifique. L'autre classe rassemble les verbes causatifs lexicaux, des verbes comme *gonfler / gonfiare* 'få att svälla' qui renferment un sens causatif. La construction *rendre / rendere* + SN + Adjectif constitue une catégorie quantitativement peu importante, mais qui est intéressante d'un point de vue typologique. Un quart des exemples relevés environ contiennent divers types de structures qui ne sont pas causatives, mais qui peuvent exprimer une notion causale.

Cette étude nous a permis de constater que les constructions avec *faire / fare*, en français et en italien, ont une fréquence sept fois supérieure à celle de la construction avec *få* en suédois. Nous pouvons donc supposer que le suédois doit avoir recours à d'autres moyens pour exprimer le sens causatif. D'autre part, si on suppose que les traducteurs suédois tendent à établir un lien direct entre *faire / fare* causatifs et *få* causatif, la différence de fréquences pourrait en partie expliquer le suremploi de *få* causatif propre aux textes traduits en suédois du français et de l'italien par rapport aux textes écrits originellement en suédois.

## 5 Bibliographie

- Aijmer *et al.* (1996) = Aijmer, Karin, Bengt Altenberg et Mats Johansson (1996). «Text-based contrastive studies in English. Presentation of a project», in: *Languages in contrast. Papers from a Symposium on Text-based Cross-linguistic Studies*, éd. Karin Aijmer, Bengt Altenberg et Mats Johansson. Lund: Lund University Press, 73–85.



- Altenberg, Bengt (2002). «Causative constructions in English and Swedish: A corpus-based contrastive study», in: *Lexis in contrast: Corpus-based approaches*, eds. Bengt Altenberg et Sylviane Granger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 97–116.
- Cottier, Elisabeth (1985). *De quelques verbes causatifs anglais et français en tant qu'opérateurs et type de repérage*. Université de Paris VII.
- Cottier, Elisabeth (1992). «L'opérateur causatif *make* et ses traductions françaises: Dissymétrie avec le français *faire*», in: *Linguistique contrastive et traduction 1*, éd. Jacqueline Guillemin-Flescher. Paris: Ophrys, 81–124.
- Gellerstam, Martin (1986). «Translationese in Swedish novels translated from English», in: *Translation studies in Scandinavia (Lund studies in English 75)*. eds. Lars Wollin et Hans Lindquist. Malmö: Liber/Gleerup, 88–95.
- Kortteinen, Pauli et Mårten Ramnäs (2002). «Om en svensk-fransk parallellkorpus – Nyttä och tillämpningar», in: *Humaniora – en akademisk fråga, Humanistdag-boken nr. 15*. Göteborgs universitet, 141–154.
- Kortteinen, Pauli (2005). *Les verbes de position suédois stå, sitta, ligga et leurs équivalents français: Etude contrastive*. Göteborgs universitet.
- Krzyszowski, Tomasz P. (1990). *Contrasting languages: The scope of contrastive linguistics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Lepetit, Xavier (2002). «Hvordan vælter en hund en bikube? Kausalitet og bevægelser på dansk og fransk, en undersøgelse baseret på et stimuleret korpus», in: *Ny forskning i grammatik, Fællespublikation 9*, eds. Hanne Leth Andersen, Kjær Jensen et Henning Nølke. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 205–222.
- Malblanc, André (1968). *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris: Didier.
- Nazarenko, Adeline (2000). *La cause et son expression en français*. Gap: Ophrys.
- Ramnäs, Mårten (2000). «Kausativa verb i svenskt-franskt och franskt-svenskt kontrastivt perspektiv», in: *Att använda SAG – 29 uppsatser om Svenska Akademiens grammatik (Miss 33)*, eds. Elisabeth Engdahl et Kerstin Norén, Göteborgs universitet, 403–417.
- Ramnäs, Mårten (2002). «Une étude contrastive sur l'emploi modal du verbe suédois *få*», in: *Romansk forum, 16 – 2002/2*. (Actes du XV<sup>e</sup> Congrès des Romanistes scandinaves). Klassisk og romansk institutt, Universitetet i Oslo, 683–696.

- 
- Ramnäs, Mårten (2004). «Some remarks on the modal use of the Swedish verb *få* in a French-Swedish perspective», in: *Translation and Corpora* (Acta Universitatis Gothoburgensis. Gothenburg studies in English 89), éds. Karin Aijmer et Hilde Hasselgård. Göteborgs universitet, 43–54.
- Ramnäs, Mårten, (2008 [2006]). *Étude contrastive du verbe suédois få dans un corpus parallèle suédois-français*. (Acta Universitatis Gothoburgensis. Romanica Gothoburgensia LXII). Göteborgs universitet.
- Sundin, Ulrika (2003). *Tyget böljar i vinden eller Vinden får tyget att bölja: En undersökning av subjektsbyte i översättning mellan franska och svenska*. Institutionen för svenska språket, Göteborgs universitet.
- Svensson, Kristina (2005). *Uno studio contrastivo svedese-italiano sui verbi svedesi stå, sitta e ligga*. Göteborg: Göteborgs universitet.

# «Fut-il jamais constructions plus *hautes* montrant moins de fatuité».

## La syllepse dans *La Cheminée d’usine* de Francis Ponge

Andreas Romeborn  
Université de Göteborg  
andreas.romeborn@rom.gu.se

### 1 Introduction

Chaque mot a beaucoup d’habitudes et de puissances; il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la «propriété dans les termes». [...] Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes (F. Ponge 2002: 1015).

Pour tirer le maximum de profit des ressources sémantiques des mots, le poète Francis Ponge use abondamment de la figure de la syllepse. Dans cet article, nous nous proposons de mettre en lumière le fonctionnement de cette figure de style dans les textes de Ponge, en prenant pour exemple le poème *La Cheminée d’usine* (1999: 769–770), publié en 1961 dans *Le Grand Recueil*. Après avoir présenté un modèle pour la description et l’analyse des syllepses, nous étudierons un passage de *La Cheminée d’usine* à partir du modèle proposé<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La syllepse chez Francis Ponge a fait l’objet d’une étude d’A. Fontvieille (2006). Voir aussi D. Combe (1997: 239–240), M. Riffaterre (1981: 78) et M-L. Bardèche (1999: 91–92, 100, 103).

## 2 Un modèle explicatif

On considérera la syllepse comme l'actualisation de deux sens pour une seule occurrence d'un mot. Cette définition permet de distinguer la syllepse d'une autre figure de style qui joue également sur la polysémie des mots, à savoir l'antanaclase. L'antanaclase, c'est la répétition d'un même mot employé successivement dans deux sens différents<sup>2</sup>.

Regardons, à titre d'exemple, ce slogan publicitaire des années 70 pour les montres à bas prix Kelton qui présente une antanaclase:

1. Vous vous changez, changez de Kelton.

Le verbe *changer* apparaît deux fois, d'abord à la voix pronominale, ensuite dans une forme transitive indirecte. Les deux occurrences du verbe correspondent à l'actualisation de deux sens différents.

Par contre, dans le *Britannicus* de Racine (1950: 457), Burrhus emploie une syllepse lorsqu'il tente de convaincre Néron de renoncer à ses projets d'assassinat. Burrhus dit à l'empereur:

2. Faites percer ce cœur qui n'y peut consentir.

Le substantif *cœur* n'apparaît qu'une fois, mais il est employé dans deux sens différents. D'un côté, le mot est pris dans son sens concret d'organe vital. Néron doit plonger son épée dans le cœur de Burrhus. De l'autre côté, le mot *cœur* indique le 'siège de l'affectivité et des sentiments' de Burrhus. C'est la présence du verbe *consentir* à la chute du vers qui induit l'actualisation de ce sens figuré. Burrhus ne peut accepter le plan néfaste de Néron, qui envisage de tuer son frère Britannicus; cette douloureuse idée de fratricide brise le cœur de Burrhus<sup>3</sup>.

Le modèle élaboré pour la description et l'analyse des syllepses chez Francis Ponge permet de répondre aux questions suivantes: comment repère-t-on

---

<sup>2</sup> Cette distinction entre syllepse et antanaclase est communément admise dans la rhétorique et la stylistique contemporaines (s'il y a syllepse, une seule occurrence d'un mot est porteuse de deux sens; en cas d'antanaclase, ces deux sens sont actualisés successivement par deux occurrences distinctes du mot). Voir p. ex. M. Aquien et G. Molinié (1996: 57, 702-703).

<sup>3</sup> La syllepse de ce vers du *Britannicus* est commentée par C. Rouayrenc (2006: 161).

une syllepse dans un texte donné ? quelles sont les conditions nécessaires à l'actualisation du double sens que cette figure fait intervenir<sup>4</sup>? Selon ce modèle, la détection d'une syllepse requiert la présence de deux éléments textuels:

*Primo*, l'occurrence d'un mot qui sera pris dans deux sens différents (sens 1 et sens 2). Pour désigner ce mot, on parlera, par la suite, de «terme polysémique» ou, simplement, de «terme en syllepse».

*Secundo*, la présence dans le co-texte – droit ou gauche, étroit ou large – d'un élément textuel qui permet l'actualisation du sens 2 du terme polysémique. On appellera cet élément «indicateur». Le verbe *consentir* constitue l'indicateur de la syllepse du vers du *Britannicus*.

Ainsi, l'explication d'une syllepse consistera en l'identification, d'une part, du terme polysémique, d'autre part, de l'indicateur.

Soulignons, premièrement, qu'un terme en syllepse présente deux sens qui ne sont pas mutuellement exclusifs. Il ne s'agit pas d'une ambiguïté en ce sens que le lecteur se trouverait confronté à un choix entre deux interprétations. Au contraire, les termes en syllepse reçoivent deux interprétations qui sont retenues conjointement.

Deuxièmement, le modèle explicatif proposé suppose un mode de lecture particulier, conforme aux textes littéraires. À la différence de la lecture normale d'un texte ordinaire, on ne cherchera pas à désambigüiser tout énoncé potentiellement polyvalent.

Troisièmement, à l'aide de la notion d'indicateur, on veut renforcer la plausibilité de l'interprétation. Une hypothèse interprétative concernant une syllepse donnée ne sera considérée comme bien étayée qu'à condition de renfermer une spécification de l'élément co-textuel justifiant le repérage du double sens.

À présent, nous sommes en mesure d'étudier les syllepses dans le détail. L'idée de base est la suivante: le fonctionnement d'une syllepse varie selon la position relative de l'indicateur. Ainsi, le lecteur repérera certaines syllepses grâce à des indicateurs présents dans l'entourage textuel immédiat. Comme on le verra, ces syllepses à co-texte étroit fonctionnent différemment selon que l'indicateur est placé à gauche ou à droite du terme polysémique. C'est

<sup>4</sup> Pour l'élaboration de ce modèle, nous nous sommes inspiré, d'une part, de S. Attardo (1994: 60–107), d'autre part, de C. Rouayrenc (2006).

pourquoi il faut établir deux types différents de syllepse à co-texte étroit:

1) Syllepse à co-texte (étroit) droit: l'indicateur apparaît postérieurement au terme polysémique dans la chaîne verbale.

2) Syllepse à co-texte (étroit) gauche: l'indicateur apparaît antérieurement au terme polysémique dans la chaîne verbale.

### 3 Syllepse à co-texte droit

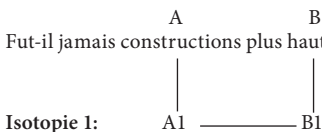
Cette phrase de *La Cheminée d'usine* (F. Ponge 1999: 769) présente une syllepse à co-texte droit:

3. Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité<sup>5</sup>.

La phrase est tirée d'un passage qui porte sur les cheminées d'usine d'un quartier industriel. Selon notre interprétation, l'adjectif *hautes* est employé en syllepse. D'un côté, il actualise le sens concret d'«élevé dans le sens vertical»; de l'autre, il est pris dans un sens abstrait qui reste à spécifier.

Or, le lecteur ne saurait détecter cette syllepse au moment de l'apparition du mot *hautes* dans la chaîne verbale. Dans un premier temps, l'adjectif est utilisé uniquement pour qualifier la taille des constructions évoquées:

Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité.



sens A1: 'édifice'

sens B1: 'élevé dans le sens vertical'

Isotopie 2:

Isotopie 1: [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET]  
Isotopie 2: [ANIMÉ], [HUMAIN], [ABSTRAIT]

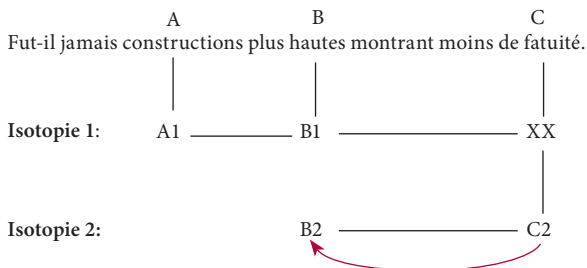
Les lettres A, B et C de la partie supérieure de l'illustration correspondent aux termes pertinents à l'analyse. Les différents sens de chaque terme sont repré-

<sup>5</sup> C'est nous qui soulignons.

sentés par la combinaison «majuscule + chiffre». Ainsi, le terme *A constructions* pourrait être pris dans les sens A1, A2, A3, etc. Le chiffre 1 indique que les sens A1 et B1 sont affectés des traits sémantiques [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET]. Autrement dit, les sens actualisés par les termes *constructions* et *hautes* relèvent de l'isotopie 1, qui développe ces trois traits sémantiques<sup>6</sup>. Le mot *constructions* est donc pris au sens A1 d'«édifice» et le mot *hautes* est pris au sens B1 d'«élevé dans le sens vertical».

C'est seulement en poursuivant la lecture qu'on sera à même de repérer le double sens du mot *hautes*. Plus précisément, on découvrira la syllepse à la suite de l'apparition du mot *fatuité*, qui fait fonction d'indicateur:

Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité.



– terme polysémique: *hautes*;  
sens B1: «élevé dans le sens vertical»;  
sens B2: «éminent, supérieur»  
(ex.: «haut dignitaire», «haut esprit», «âme haute»)  
– indicateur (du sens B2 de *hautes*):  
*fatuité*, sens C2 (ex.: «La fatuité s'accompagne toujours d'un peu de sottise»).

Isotopie 1: [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET]  
Isotopie 2: [ANIMÉ], [HUMAIN], [ABSTRAIT]

XX: incompatibilité sémantique introduite par l'apparition d'un nouveau terme (en l'occurrence: *fatuité* dont aucun sens n'est compatible avec les sens A1 et B1)

Le substantif *fatuité* est sémantiquement incompatible avec les éléments qui le précèdent. Alors que *constructions* et *hautes* sont employés pour décrire ces objets inanimés et concrets que constituent les cheminées d'usine, *fatuité* peut seulement être utilisé à l'égard d'un être humain.

Le signe XX indique précisément qu'aucun sens de *fatuité* compatible avec les éléments antérieurs n'a pu être sélectionné. Autrement dit, il n'existe pas de signifié de ce substantif qui développerait les traits [NON ANIMÉ],

<sup>6</sup> Par isotopie, on entend ici la répétition d'un ou de plusieurs traits sémantiques. À ce titre, l'isotopie concourt à la cohésion sémantique du texte.

[NON HUMAIN], [CONCRET]. Pris dans le sens C2, *fatuité* inclut les traits sémantiques opposés.

Or, en introduisant cette incompatibilité, *fatuité* incite à faire retour sur les termes antérieurs. Ainsi, l'adjectif *hautes* fera l'objet d'une réinterprétation: rétroactivement, il sera pris dans un sens humain et abstrait qui est sémantiquement compatible avec le mot *fatuité*.

Signalons-le, le contexte ne permet pas de déterminer avec exactitude ce sens B2 de l'adjectif *hautes*. Cette personne aussi haute montrant pourtant si peu de fatuité pourrait occuper une position élevée dans la société à la manière d'un «haut dignitaire», mais elle pourrait aussi être esthétiquement ou intellectuellement supérieure à la façon des «hauts artistes» ou des «hauts esprits». Le cas d'une «âme haute», particulièrement vertueuse, est aussi envisageable.

L'indicateur *fatuité* apparaît postérieurement au terme syllepique *hautes* – ainsi, l'actualisation du sens humain et abstrait de l'adjectif sera rétrospective. Cette actualisation par rétrospection est le trait caractéristique du fonctionnement des syllepses à co-texte droit. Dans tous les cas de syllepse de ce type, le lecteur découvrira la figure de manière décalée par rapport au moment de l'apparition du terme polysémique.

Dans l'illustration, la flèche courbe représente l'actualisation du sens 2 du terme en syllepse. La direction de la flèche – allant de la droite vers la gauche – nous montre justement que l'actualisation est rétrospective<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> On pourrait, si l'on veut, analyser cette syllepse d'une manière plus détaillée. En fait, le co-texte droit ne conduit pas simplement à l'actualisation rétrospective d'un sens abstrait et humain de l'adjectif *hautes*. Le co-texte droit permet aussi la discrimination du sens péjoratif de 'fier, orgueilleux' de l'adjectif *hautes*, à la manière dont on parle p. ex. d'une personne «un peu haute», en employant l'adjectif comme synonyme de *hautain*. En l'occurrence, il s'agit donc d'une personne haute qui, pourtant, n'est pas fate.

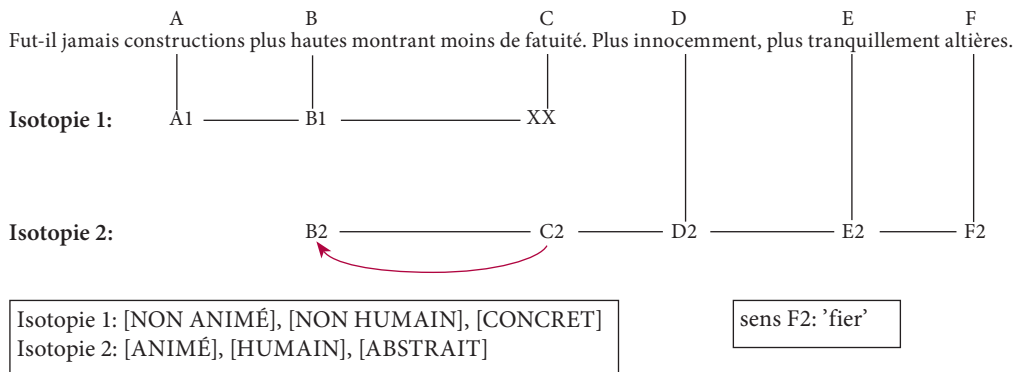


## 4 Syllepses à co-texte gauche

La suite de la séquence présente une syllepse à co-texte gauche, où l'indicateur est donc antéposé au terme polysémique:

4. Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité. Plus innocemment, plus tranquillement *altièrès*<sup>8</sup>.

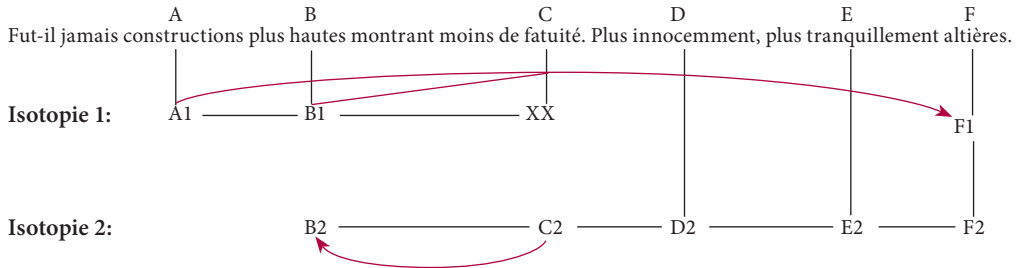
À la suite du substantif *fatuité* et de l'adjectif *hautes* pris dans son sens abstrait et humain, les deux adverbes *innocemment* et *tranquillement* poursuivent le développement sur les traits de caractère d'un être humain (sens D2 et E2). Il en va de même pour l'adjectif *altièrès*, qui actualise le sens F2 de 'fier':



Manifestement, les personnes visées dans ce passage sont des esprits d'une grande fierté.

Parallèlement, certains autres éléments du co-texte gauche ont entamé une description des cheminées d'usine. C'est la présence de ces indicateurs qui justifie l'actualisation d'un deuxième sens d'*altièrès*:

<sup>8</sup> C'est nous qui soulignons.



Isotopie 1: [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET]  
Isotopie 2: [ANIMÉ], [HUMAIN], [ABSTRAIT]

sens F2: 'fier'

– **terme polysémique:** *altières*;  
sens F1: 'haut, élevé' (ex.: «dôme altier»);  
sens F2: 'fier' (ex.: «esprit altier»)  
– **indicateurs** (du sens F1 d'*altières*):  
*constructions*, sens A1 'édifice';  
*hautes*, sens B1 'élevé dans le sens vertical'

Il s'agit du sens étymologique qui développe, précisément, les traits [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN] et [CONCRET] au lieu des traits opposés. Autrefois, *altier*, dérivé du latin *altus*, signifiait, concrètement, ce qui est 'haut, élevé'. Pris dans ce sens F1, *altières* est donc également utilisé pour qualifier la taille impressionnante des cheminées.

Comme le montre l'illustration, la flèche courbe qui aboutit au sens historique d'*altières* va de la gauche vers la droite. Ainsi, les indicateurs *constructions* et *hautes* agissent sur le terme sylleptique de manière prospective. Une telle actualisation par prospection caractérise le fonctionnement des syllepses à co-texte gauche.

Comme les indicateurs sont présents dans le co-texte gauche, on n'a pas besoin de poursuivre la lecture au-delà du terme polysémique pour en repérer le double sens. Si le lecteur a les connaissances lexicales requises, l'actualisation du sens historique d'*altières* est simultanée avec l'apparition de l'adjectif dans la succession du texte.

## 5 Syllepses entrelacées

Tout bien considéré, les deux syllepses de la séquence analysée s'entremêlent l'une à autre: l'adjectif *hautes* constitue, d'un côté, le terme polysémique d'une syllepse à co-texte droit; de l'autre côté, pris dans son sens concret B1, ce terme est simultanément l'indicateur de la syllepse à co-texte gauche sur *altières*.

Cette imbrication de syllepses nous semble constituer l'un des traits caractéristiques de la poésie de Ponge. Bien souvent, tel terme employé en syllepse fonctionnera en même temps comme l'indicateur d'une autre syllepse. Afin d'en donner un exemple plus développé, poursuivons l'analyse de cette séquence:

5. Fut-il jamais constructions plus hautes montrant moins de fatuité. Plus innocemment, plus tranquillement altières. Plus *finement pénétrantes* aussi. Comme l'*aiguille* d'une piqûre bien faite, qui ne fait pas mal<sup>9</sup>.

L'adverbe *finement* et l'adjectif *pénétrantes* sont employés dans un sens figuré (G2 et H2) pour qualifier les facultés intellectuelles d'une personne<sup>10</sup>. Or, l'apparition du mot *aiguille* introduit une incompatibilité sémantique. Ce substantif ne présente – dans aucune de ses acceptions – les traits [ANIMÉ], [HUMAIN] ou [ABSTRAIT]. En l'occurrence, il désigne simplement une tige métallique qui a pour fonction de piquer ou de percer (c'est le sens I3)<sup>11</sup>.

Pour remédier à cette incompatibilité, on procédera à une réévaluation des éléments antérieurs. Rétroactivement, *finement* et *pénétrantes* seront pris également dans leur sens concret (G3 et H3). Plus précisément, les deux termes ne renvoient pas seulement à un esprit profond et subtil, mais sont employés aussi pour mettre en évidence les qualités d'un petit objet pointu et effilé et qui pique.

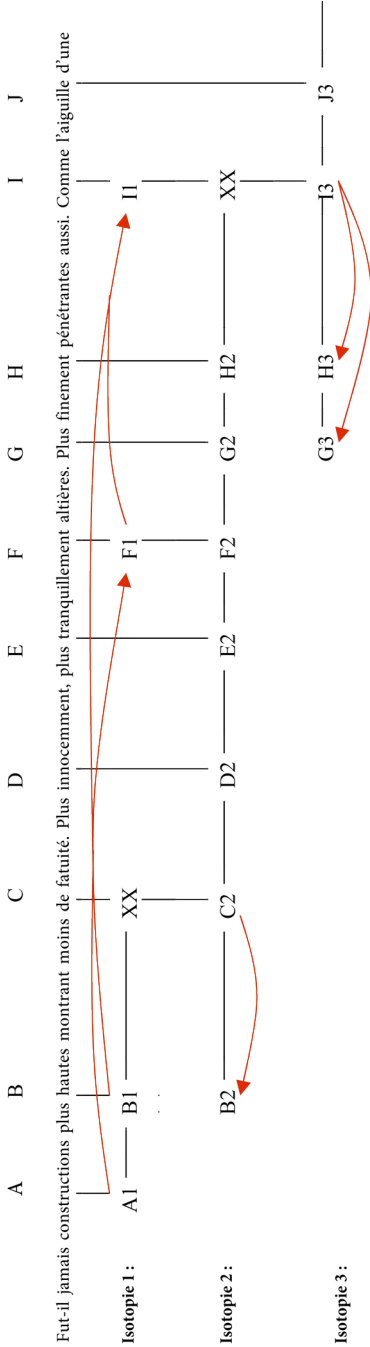
Le terme *aiguille* fonctionne donc, d'un côté, comme l'indicateur de deux syllepses à co-texte droit – celles sur *finement* et *pénétrantes*. Simultanément, ce substantif constitue lui-même une syllepse à co-texte gauche. En raison de plusieurs éléments antérieurs, on prendra le mot *aiguille* également dans son

<sup>9</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>10</sup> Par la suite, nous renvoyons à l'illustration de la page suivante.

<sup>11</sup> On verra tout de suite pourquoi il a été nécessaire d'établir une troisième isotopie.

Syllepse entrelacées (sur hautes, altières, finement, pénétrantes et aiguille)



Isotopie 1: [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET], [GRAND]  
 Isotopie 2: [ANIMÉ], [HUMAIN], [ABSTRAIT]  
 Isotopie 3: [NON ANIMÉ], [NON HUMAIN], [CONCRET], [PETIT]

**Imbrication de syllepse:**  
*hautes*: à la fois syllepse à co-texte droit (sens B1 et B2) et indicateur (sens B1) de la syllepse à co-texte gauche sur *altières*  
*altières*: à la fois syllepse à co-texte gauche (sens F1 et F2) et indicateur (sens F1) de la syllepse à co-texte gauche sur *aiguille*  
*aiguille*: à la fois syllepse à co-texte gauche (sens I1 et I3) et indicateur (sens I3) des syllepse à co-textes droits sur *finement* et *pénétrantes*

**Syllepse sur finement et pénétrantes:**  
 - termes polysémiques:  
*finement*;  
 sens G2: 'avec finesse, subtilité'  
 sens G3: 'd'une manière fine (concr.)' (ex.: «objet finement ciselé»)  
*pénétrantes*;  
 sens H2: 'profond, subtil'  
 (ex.: «intelligence fine et pénétrante»)  
 sens H3: 'qui pénètre (concr.)'  
 (ex.: «instrument pénétrant»)  
 - indicateur (des sens G3 et H3):  
*aiguille*, sens I3 'tige métallique effilée'

**Syllepse sur aiguille:**  
 - terme polysémique: *aiguille*;  
 sens I1: 'sommets pointus d'un édifice' (ex.: «aiguille d'un clocher»)  
 sens I3: 'tige métallique effilée'  
 (ex.: «aiguille à injection»)  
 - indicateurs (du sens I1 d'*aiguille*):  
*construction*, sens A1 'édifice'  
*hautes*, sens B1 'élevé'  
*altières*, sens F1 'haut, élevé'

sens architectural (I1), à la manière dont on parle de l'aiguille d'un clocher ou d'un obélisque<sup>12</sup>.

En somme, trois termes de cette séquence jouent le double rôle de terme syllepse et d'indicateur d'une autre syllepse. Outre les mots *hautes* et *aiguille*, c'est l'adjectif *altièrès* qui contribue à cette imbrication de syllepses: d'un côté, le terme fait l'objet d'une syllepse à co-texte gauche (sens F2 'fier' et sens F1 'haut, élevé'), de l'autre, pris au sens F1, il sert d'indicateur de la syllepse sur *aiguille*.

A présent, deux remarques s'imposent.

Premièrement, c'est pour pouvoir rendre compte de la syllepse sur *aiguille* que nous avons dû établir une troisième isotopie. Selon qu'il est pris au sens I1 de 'sommet pointu d'un édifice' ou au sens I3 de 'tige métallique', le mot *aiguille* relèvera de la première ou de la troisième isotopie. Ces deux niveaux de cohésion sémantique intègrent tous les deux des termes renvoyant à des objets concrets et inanimés, mais ils se distinguent par l'opposition [GRAND] – [PETIT]. Selon l'isotopie 1, le passage présente les caractéristiques de certains grands édifices. Selon l'isotopie 3, il évoque par contre ce petit instrument dont on se sert pour faire p. ex. une injection.

Deuxième remarque: l'actualisation du sens architectural d'*aiguille* peut paraître étonnante, étant donné l'apparence typique des cheminées d'usines, dont la partie supérieure ne correspond pas, d'habitude, à une forme pointue.

Toutefois, des indicateurs supplémentaires soutiennent cette interprétation. Dans d'autres passages du texte, la cheminée d'usine est comparée aussi bien à des jeunes filles minces qu'à une flèche d'église ou à un stylo<sup>13</sup>. Si la cheminée d'usine présente, effectivement, une forme aussi mince et élancée, on admettra plus volontiers qu'elle se termine en pointe au sommet.

<sup>12</sup> Plus précisément, *aiguille* est pris dans son sens architectural en raison de la présence des mots *constructions* (sens A1 'édifice'), *hautes* (sens B1 'élevé dans le sens vertical') et *altièrès* (sens F1 'haut, élevé').

<sup>13</sup> Ainsi, dans une autre séquence du texte, le poète s'exclame à propos des cheminées d'usine: «Quoi de plus ravissant que ces simples filles, longues et fines, mais bien rondes pourtant, au mollet de briques roses bien tourné, qui, très haut dans le ciel, murmurent du coin de la bouche, comme les figures des rébus, quelque nuage nacré» (F. Ponge 1999: 769).

## 6 Conclusion

Dans une conférence intitulée *La Pratique de la littérature*, donnée aux étudiants de l'École d'ingénieurs de Stuttgart en 1956, Ponge a rapporté ce que lui a dit un jour Pablo Picasso, lors d'un cocktail. Le peintre a proposé cette comparaison au poète, qui nous semble convenir particulièrement bien aux textes qui se caractérisent par la présence de syllepses entrelacées:

Vous, vos mots, c'est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot, et ils s'éclairent les uns les autres (F. Ponge 1999: 684).

Un certain nombre de pions en verre, dont les facettes se reflètent les unes dans les autres de multiples façons – voilà une belle image du jeu complexe de renvois mis en œuvre notamment dans la séquence qu'on vient d'analyser. Les mots renvoient les uns aux autres tant à droite qu'à gauche, aussi bien en arrière qu'en avant, de manière à mettre en lumière leurs différents sens respectifs.

Dans cet article, nous avons tâché de mettre à jour le fonctionnement des syllepses à co-texte (étroit) droit et des syllepses à co-texte (étroit) gauche. Or, ces deux catégories ne recouvrent pas l'ensemble des syllepses détectées dans *La Cheminée d'usine*. Pour conclure, évoquons rapidement deux autres types qui ont pu être établis à la suite de l'analyse.

Dans certains cas, l'indicateur ne se retrouve pas dans l'entourage textuel immédiat de la syllepse, mais dans son co-texte large. Par exemple, le double sens du mot *aiguille* pourrait, de fait, être considéré également comme une telle syllepse à co-texte large. Pour justifier pleinement l'actualisation du sens architectural de ce terme, nous avons eu recours également à des indicateurs présents dans d'autres parties du poème.

Finalement, une des syllepses a pu être repérée, non pas grâce à un élément quelconque de *La Cheminée d'usine*, mais en raison d'éléments provenant d'un autre texte, d'un autre auteur.

Cette syllepse «intertextuelle» apparaît dans le premier paragraphe du texte de Ponge, qui porte sur le moment critique qui précède l'acte d'écrire<sup>14</sup>. Le sujet-poète, qui a devant lui ses carnets et son stylo, reste «bouche bée» en

---

<sup>14</sup> Pour une étude approfondie de ce type de syllepses, voir M. Riffaterre (1979).

regardant l'azur:

6. Par ce beau stylo neuf s'érigeant immobile à partir d'un chaos de maints petits carnets, bouche bée en l'azur, bien avant que d'écrire, à d'obscures questions haute issue est donnée<sup>15</sup>.

Cet *azur* renvoie – c'est notre hypothèse interprétative – non seulement au ciel bleu contemplé par le poète, mais aussi à l'idéal poétique mallarméen tel qu'il est évoqué dans le célèbre poème intitulé *L'Azur* (S. Mallarmé 1998: 14–15). Dans cette perspective, *La Cheminée d'usine* de Ponge se rapporte au poème *L'Azur* en proposant une solution au problème soulevé par Mallarmé.

Au début du texte de Mallarmé, le «poète impuissant» se trouve confronté à l'idéal accablant symbolisé par l'Azur. Pour le combattre, il fait appel à la réalité concrète, censée pouvoir lui donner «l'oubli de l'Idéal». Après avoir invoqué entre autres les «brouillards», «la vase» et «les pâles roseaux», il s'exclame: «Encor! que sans répit les tristes cheminées fument» (*id.*, p. 14). Toutefois, cet appel aux cheminées urbaines s'avère vain, car, à la fin, c'est *L'Azur* qui «trionphe» en sonnant les angélus dans les cloches de l'église.

Dans le texte de Ponge, le poète parvient au contraire à sortir de sa stupeur initiale due à la contemplation de l'Azur. Dans le deuxième paragraphe, il décide d'écrire un poème sur l'un de ces objets de la réalité ignoble invoqués sans succès par Mallarmé – à savoir les «les tristes cheminées», qui se spécifient chez Ponge en «cheminées d'usine»:

Nul ne sait si la cheminée d'usine souhaite ou non pénétrer un peu profondément dans l'esprit ou le cœur de l'homme, car, à la différence de la flèche d'église par exemple, elle n'est pas faite pour cela.

Pourtant elle y parvient, voici de quelle façon (F. Ponge 1999: 769).

Ainsi, chez Ponge, l'impuissance ressentie face à l'idéal est vaincue par le choix d'un sujet prosaïque, non poétique. La solution proposée par Ponge réside en ceci: pour se débarrasser de l'idéal mallarméen, dirigeons plutôt notre attention vers les objets triviaux de la réalité quotidienne.

<sup>15</sup> C'est nous qui soulignons.

## Bibliographie

- Aquien, Michèle et Molinié, Georges (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française.
- Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic Theories of Humor*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter.
- Bardèche, Marie-Laure (1999). *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*. Lausanne / Paris: Delachaux et Niestlé.
- Combe, Dominique (1997). «Francis Ponge et 'l'invention d'une nouvelle rhétorique'», in: *La Conscience de soi de la poésie. Poésie et rhétorique. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France*, éd. Yves Bonnefoy et Odile Bombarde. Louvain: Lachenal et Ritter, 225–248.
- Fontvieille, Agnès (2006). «Parler la langue chez Francis Ponge. Défense et illustration de la syllepse», in: *La Syllepse, figure stylistique*, éd. Yannick Chevalier et Philippe Wahl. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 359–372.
- Mallarmé, Stéphane (1998 [1899]), *Poésies*, in: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1–48.
- Ponge, Francis (1999 [1961]), *Le Grand Recueil*, in: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 441–809.
- Ponge, Francis (2002 [1984]), *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, in: *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 997–1052.
- Racine, Jean (1950 [1669]), *Britannicus*, in: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 401–471.
- Riffaterre, Michael (1979). «La syllepse intertextuelle», *Poétique* 40, 496–501.
- Riffaterre, Michael (1981), «Ponge intertextuel», *Études françaises* 17, 73–85.
- Rouayrenc, Catherine (2006), «Syllepse et co(n)texte», in: *La Syllepse, figure stylistique*, éd. Yannick Chevalier et Philippe Wahl. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 157–172.



# Incidencia de los vernáculos andaluces en una red transversal de cuello blanco

José Santisteban  
Universidad de Tampere  
fernandez.santisteban@uta.fi

## 1 Introducción

Extraña ver cómo Andalucía, siendo una de las regiones donde se han dado y se siguen dando las desigualdades sociales más pronunciadas, especialmente en la parte occidental, presenta la mayor nivelación lingüística en lo que a clases sociales se refiere, sobre todo en el medio rural, donde “el señorito andaluz habla igual que el último jornalero de su cortijo” (Salvador 1987: 188). Es en el medio rural donde la lealtad local al vernáculo no depende en absoluto de la posición social, y el rasgo más estigmatizado a nivel de norma dialectal y estándar, o incluso dentro de la división en ‘fino’ y ‘cateto’, es compartido por todos los hablantes en las localidades andaluzas. Tradicionalmente, el cura, los maestros y los funcionarios, que procedían de otras regiones en muchas épocas por razones generalmente políticas – la última no nos es muy lejana –, marcaban la diferencia, pero con el tiempo iban asimilando cada vez más rasgos del vernáculo local.

Y aquí enlazamos con la propagación social de lo andaluz. Que es naturalmente la clave de su éxito. El andaluz no tiene frontera en su penetración vertical: llega a las capas más altas de la sociedad. Y llamo altas a las capas cultas, que son las que podrían nivelar o hacer frente a la penetración. La pronunciación de un andaluz culto es sensiblemente igual a la de sus paisanos analfabetos. Cambiará el léxico y los procedimientos expresivos, pero la fonética es la misma.” (Salvador 1987: 64)

Si las hablas rurales andaluzas presentan gran homogeneidad dentro de su propio geolecto y la lealtad al mismo es compartida prácticamente por todos

los hablantes (Melguizo 2007), no ocurre lo mismo en las hablas urbanas, en las que la variación viene dada por la confluencia de modelos prestigiosos con los distintos vernáculos urbanos (Narbona 1998). Al no existir un estándar andaluz bien definido y avalado por los medios de comunicación o los personajes públicos, los hablantes de las clases medias con alto nivel educacional, quienes presentan mayor variación según los estudios sociolingüísticos realizados, se remiten principalmente a tres modelos prestigiosos que suelen entrecruzarse: un Estándar nacional (EN), que coincide más con la lengua escrita y es difundido por los medios de comunicación nacionales y también en gran medida por los andaluces, un Estándar meridional (EM), que no sería otro que el Estándar nacional teñido de rasgos meridionales, y un Estándar regional (ER), reflejo del sociolecto de las clases acomodadas de Sevilla y fomentado por los medios de comunicación andaluces en ciertas series y programas divulgativos (Villena 2003: 608). El mencionado sociolecto sevillano presenta cierta uniformidad, dado que sus miembros pertenecen a redes sociales densas y a entornos afines. Sin embargo, los grupos del más alto nivel socioeconómico y educacional de las demás ciudades andaluzas presentan sociolectos distintos al sevillano y muchos de sus miembros se han instalado en Sevilla, de modo que no se ha llegado a conformar un modelo prestigioso único que sirva de referencia.

Estas serían algunas de las razones de la ausencia de un estándar uniforme del andaluz que fuera acogido por las clases medias y por los hablantes más ilustrados, quienes en situaciones muy formales optan por el Estándar nacional o por un ‘estándar-koiné’ cuasi panhispánico, en el que prevalece el seseo y la conservación de las sibilantes implosivas.

## 2 Comparación de redes sociales

En este artículo establecemos y analizamos una red social transversal formada por hablantes provenientes de diferentes puntos de Andalucía que pertenecen al más alto nivel social y educacional; no se trata de una red convencional pero me consta que existen vínculos profesionales y personales entre muchos de ellos y no pocos residen en Sevilla por razones profesionales. El corpus es un extracto auditivo de una serie de entrevistas pretendidamente

informales a andaluces ilustres colgado en la página web de la radiotelevisión andaluza ([www.canalsur.es/web//contenido?pag=/contenidos/fonoteca](http://www.canalsur.es/web//contenido?pag=/contenidos/fonoteca)). El objetivo es determinar qué modelos prestigiosos tienen influencia en estos hablantes y qué rasgos vernáculos son los menos estigmatizados, ya que es de suponer que se trata de un grupo de referencia para muchos hablantes de las clases medias. Paralelamente, iremos haciendo un cotejo de los resultados de esta red aleatoria con los de redes convencionales estudiadas en la ciudad de Málaga para ver qué diferencias y similitudes pueden apreciarse.

Entre las 33 muestras colgadas en la página web arriba mencionada, hemos elegido a cuatro hombres y a cuatro mujeres bien conocidos, tanto en Andalucía como en España, que ocupan o han ocupado altos cargos públicos, con la excepción de Carlos Cano, cantante muy popular que falleció hace unos años. La duración es relativamente breve, 2–3 minutos, si bien las entrevistas son bastante distendidas, sonando de fondo la canción preferida del entrevistado, quien se limita a contar algunas anécdotas o impresiones personales. La comparación directa se hará con la red convencional estudiada en el barrio de la Trinidad de Málaga, en particular con los tres hombres y las tres mujeres integrados en el mayor nivel educativo de su red; el resto de las redes se tomarán en cuenta cuando los rasgos analizados ofrezcan comparabilidad.

He aquí una breve descripción de las redes en cuestión:

1. Red social del barrio de la Trinidad: 30 integrantes, 13 mujeres y 17 hombres, sobre una población de 8.696. Barrio popular con poca inmigración, 80 % de oriundos, incluido en la Zona Centro a efectos censales, cuya población es de 84.533 habitantes, 45.362 mujeres y 39.175 hombres. Entrevistas semidirigidas y participativas llevadas a cabo por el explorador y por un 'insider'. Estudio de 4 rasgos fonéticos distintivos del andaluz. (Santisteban 2003)

2. Red de Capuchinos: barrio céntrico con grado medio de inmigración: 30 integrantes, 18 mujeres y 12 hombres, sobre una población de 14.941. Barrio perteneciente también a la Zona Centro, aunque más cercano al casco antiguo, con casi el 70 % de oriundos. El estudio se centra en la variación reticular e individual de s/z. (Ávila 1994)

3. Red de Nueva Málaga: barrio residencial con alto grado de inmigración: 27 integrantes, 16 mujeres y 11 hombres, sobre una población de 7.907.

Barrio de pisos de construcción reciente en la zona norte de la ciudad con alto grado de inmigración. El estudio se centra en Variación social y reticular de /Tʃs/ y /χʷ/. (Cuevas 2001)

4. VUM (Redes de múltiples de la ciudad de Málaga): Redes sociales múltiples de 7 zonas de la ciudad, aunque no han llegado a completarse todos los grupos. 176 entrevistados, 112 mujeres y 64 hombres. Las redes sociales no son globales, sino que integran a grupos particulares en cada zona; por ejemplo, uno de ellos incluía a las mujeres de clase media del barrio de la Trinidad, grupo que sigue incompleto. Analiza diferentes rasgos del andaluz en el vernáculo malagueño. (Villena 1997)

5. Proyecto PRESEEA y Proyecto FORDIAL: 72 informantes, 36 hombres y 36 mujeres, distribuidos en 3 tramos de edad y 3 niveles de educación. En Málaga PRESEEA se aplicó o a datos extraídos del proyecto VUM para estudiar ‘-s’ implosiva, representatividad 1/7746 (Vida 2003). FORDIAL sigue la metodología del primero, pero su objeto son redes de inmigrantes rurales de Granada (Melguizo 2007).

Las ventajas del uso de redes sociales no sólo se derivan del acceso que proporcionan al vernáculo, como ámbitos que son del desarrollo de la vida cotidiana de sus integrantes, sino también del hecho de ser entidades pre-existentes que constituyen un tejido comunicativo intermedio entre el individuo y otras estructuras sociales más amplias y abstractas. Las desventajas tienen que ver con la escasa representatividad estadística general de las muestras y con la excesiva representatividad del individuo en el conjunto estricto de la red, de tal forma que si un individuo presenta, por una u otra razón, particularidades excepcionales, su reflejo en las ocurrencias medias de la red es exagerado aunque sí nos permite localizar estas posibles desviaciones individuales. A continuación comparamos las realizaciones de 3 rasgos fonéticos característicos del andaluz: a) realizaciones de /s/ y /T/ pre-nucleares, probabilidad de ceceo, de seseo y de distinción; b) tratamiento de ‘-s’ y ‘-z’ implosivas; c) las realizaciones del fonema /χ/.

### 3 Comparación de las realizaciones de /s/ y /T/ prenucleares

#### 3.1 Ceceo, seseo y distinción en las muestras orales de andaluces ilustres

Tabla 1: Ceceo, ceceo y distinción en la red de andaluces ilustres

Factor Sexo	Ceceo	Seseo	Distinción	Indistinción
José Chamizo	.74	.00	.26	.99
Carlos Cano	.22	.23	.50	.75
Javier Arenas	.00	.00	.100	.00
Manuel Chaves	.09	.37	.56	.74
<b>Media hombres</b>	<b>.26</b>	<b>.15</b>	<b>.59</b>	<b>.62</b>
Magd. Álvarez	.35	.24	.41	.79
Celia Villalobos	.40	.00	.60	.70
Rosa Aguilar	.00	.20	.80	.60
Carmen Calvo	.16	.34	.50	.75
<b>Media mujeres</b>	<b>.19</b>	<b>.19</b>	<b>.62</b>	<b>.69</b>
<b>MEDIA RED</b>	<b>.22</b>	<b>.17</b>	<b>.61</b>	<b>.66</b>

La media de la red nos da un grado de distinción bastante alto, muy similar entre hombres y mujeres, aunque es curioso que los entrevistadores hablen más pegados al estándar castellano que los propios entrevistados. Hemos añadido un último eje de indistinción, el cual se calcula ponderando la tendencia del informante hacia el ceceo o el seseo, ya que muchos de los aciertos etimológicos pueden ser fruto del azar; así, José Chamizo presenta 6 aciertos etimológicos, cinco de ellos con [θ] y uno con [s], pero como no tiene ni un caso de seseo y muchos de ceceo, concluimos que esos cinco aciertos son en realidad casos de ceceo. En cuanto al caso de [s], se da bastante al principio de la entrevista y aunque la realización es siseante, también es pronunciadamente dorsodental, por lo que puede tratarse incluso de condicionamiento por parte del entrevistador, quien se remite en un grado muy alto a la distin-

ción estándar. Por consiguiente, interpretamos que su grado de distinción real no puede ser del orden de .26, aunque ése sea el primer cálculo, y al ponderarlo teniendo en cuenta su tendencia al ceceo, nos da un grado de indistinción casi total, pues el caso de [s] tiene un peso excesivo debido a la brevedad de la muestra.

Hay un solo informante que presenta distinción total, Javier Arenas, pero como es jienense y en la provincia de Jaén la distinción es mayoritaria, en realidad se mantiene fiel a su vernáculo. Rosa Aguilar, cordobesa y, por lo tanto, presumiblemente seseante, presenta un alto grado de distinción, aunque su tendencia al seseo es bastante clara.

En lo que se refiere al ceceo y al seseo, ambos están bastante igualados en las medias y, como era de esperar, se da en mayor grado en los gaditanos, José Chamizo y Magdalena Álvarez, y en la malagueña Celia Villalobos. Carmen Calvo, cordobesa, y Manuel Chaves, ceutí afincado en Sevilla, presentan cierto grado de ceceo, pero la tendencia al seseo es más clara; no así el granadino Carlos Cano, con grados similares de seseo y ceceo.

Extraña ver cómo aparece tendencia al ceceo en 6 de los 8 informantes, a pesar de que este fenómeno parece ser el más estigmatizado a nivel nacional e incluso en la propia Andalucía se relaciona con las hablas rurales o con los grupos marginales o la clase baja con escaso nivel educativo de los medios urbanos. En las redes estudiadas en Málaga, la tendencia al ceceo aparece en cierto grado en la mayoría de los informantes, pero aquí no es nada sorprendente, puesto que el geolecto de la provincia es ceceante y el propio vernáculo urbano presenta un alto grado de indistinción, bien hacia el seseo o hacia el ceceo.

### 3.2 Ceceo, seseo y distinción en la muestras orales del barrio de la Trinidad

Tabla 2: Ceceo, ceceo y distinción en la red de la Trinidad, factor sexo

Factor Sexo	Ceceo	Seseo	Distinción	Indistinción
Hombres	.72	.02	.26	.86
Mujeres	.25	.21	.54	.62
MEDIA RED	.52	.10	.38	.76

Apreciamos que en la red de la Trinidad la media de ceceo es mucho más alta que en la de andaluces ilustres, aunque parecida a las de los informantes gaditanos y malagueños de la misma, mientras que las de seseo y distinción son mucho más bajas. Los hombres presentan más tendencia al ceceo y presentan un bajo grado de distinción. Sin embargo, en el eje de la indistinción, ambas redes se acercan, hecho que denotaría una gran presencia del vernáculo en los hablantes andaluces, independientemente de los factores sexo y educación, que son los que consideramos en esta comparación. Las mujeres de la red de la Trinidad arrojan valores parecidos a las de la red de ilustres en todos los ejes y su grado de distinción es claramente mayor que el de los hombres de su red, mientras que su tendencia al ceceo es mucho menor.

En todas las redes estudiadas en Málaga, las mujeres presentan mucho menos ceceo y más distinción que los hombres: en Nueva Málaga, el ceceo de las mujeres es del orden de (0.6) y la distinción de (.59), (Cuevas 2001: 221–224); en el conjunto de las redes múltiples estudiadas hasta ahora en Málaga (.18) y (.68) respectivamente (Villena 1997: 102); en Capuchinos (.11) y (.41), (Ávila 1994: 359–360); y en la Trinidad (.25) y (.54). Sin embargo, la probabilidad de seseo de las mujeres es considerable en todas las redes mencionadas, especialmente en la de Capuchinos, (.48), y es del orden de (.21) en la nuestra, por lo que se eleva bastante la probabilidad de indistinción, (.62). Los hombres, por su parte, no tienen tendencia al seseo en ningún grupo, probabilidad media de (.02), algo más elevada entre los mayores, (.06), y el alto grado de indistinción de los varones, (.86), viene dado por su gran tendencia al ceceo, (.72).

Las medias de las demás redes estudiadas en Málaga son las siguientes:

Tabla 3: Ceceo, ceceo y distinción en otras redes de Málaga

	Ceceo	Seseo	Distinción	Indistinción
Media de la red de Capuchinos	.26	.35	.39	
Media de la red de Nueva Málaga	.17	.25	.58	
Media de las redes VUM	.27	.11	.62	

No cuento con los datos necesarios para calcular el eje de indistinción de estas redes. Atendiendo al factor educación, los resultados de la red de la Trinidad son los siguientes:

Tabla 4: Ceceo, ceceo y distinción en la red de la Trinidad, factor educación

F. Educación	Ceceo	Seseo	Distinción	Indistinción
Sin estudios	.70	.17	.13	.96
Elemental	.63	.17	.20	.92
Media	.49	.07	.44	.72
Superior	.24	.01	.75	.31
MEDIA RED	.52	.10	.38	.76

Los integrantes del mayor nivel educativo presentan una probabilidad relativamente baja de ceceo, (.24), similar a la de los andaluces ilustres, aunque es verdad que los hombres de este grupo la tienen bastante más alta, (.44), casi el doble que en la red de ilustres, mientras que su probabilidad de indistinción es incluso más pequeña, (.59), que la de los hombres de la red de ilustres; por su parte, los hombres de los dos niveles educativos más bajos presentan altos grados de indistinción, (.98) 'sin estudios' y (.90) 'educación elemental'.

Las mujeres instruidas presentan las menores probabilidades de ceceo y seseo, (.04) y (.01) respectivamente, así como de indistinción, (.31), todas ellas menores que las de las mujeres de la red de ilustres; asimismo, arrojan una mayor probabilidad de distinción, (.96), mientras que la media de las ilustres es de tan solo (.69). Esto se ve corroborado por otras redes de Málaga (Cuevas



2001: 229–233), pero no de forma tan pronunciada como en la nuestra. El siguiente esquema desglosa los resultados de los seis integrantes del grupo más instruido de la red de la Trinidad:

	Ceceo	Seseo	Distinción	Indistinción	
<b>Mujeres: ed. superior:</b>	<b>0.4</b>	<b>0.1</b>	<b>0.95</b>	<b>0.31</b>	<b>Media</b>
María José	0.0	0.0	1.00	0.0	
Lucía	0.0	0.0	1.00	0.0	
Mari Carmen	0.11	0.2	0.87	0.27	
<b>Hombres: ed. superior:</b>	<b>0.44</b>	<b>0.2</b>	<b>.54</b>	<b>.59</b>	<b>Media</b>
Andrés	1.00	0.0	0.0	<b>1.00</b>	
José R.	0.07	0.0	0.93	<b>0.19</b>	
Paco	0.25	0.07	0.68	<b>0.59</b>	

En nuestro caso, hay que buscar la explicación en un sesgo de la red en este punto concreto, puesto que de las 3 mujeres con estudios superiores, 2 presentan muchas más relaciones con el exterior de la red y distinguen al cien por cien: María José tiene familiares en Palencia, a quienes visita todas las vacaciones, y Lucía es actriz de profesión y ha vivido en Madrid en su juventud. Tanto en el grupo de educación superior como en el total de nuestra red, la probabilidad de indistinción sería mucho más alta si se excluyera a estas dos informantes con un grado excepcional de distinción.

Por otra parte, el factor educación se correlaciona negativamente con el ceceo y el seseo y positivamente con la distinción en las redes de la ciudad (Ávila 1994: 361; Villena 1997: 99; Cuevas 2001: 229–233), y así se comporta también en nuestra red. Los hombres de educación superior presentan, sin embargo, un grado de indistinción relativamente alto, (.59), y un grado considerable de ceceo, (.44), que se acerca a la media de la red.

Entre los hombres, también podríamos hablar de un pequeño sesgo, pues Andrés cecea en todos los estilos de habla, al igual que José Chamizo entre los ilustres, hecho que parecía ser poco frecuente en las clases medias con alto nivel educativo. Este comportamiento se había constatado sólo en personas con alto nivel de ingresos y ocupación de prestigio pero con bajo grado educativo, como es el caso de un sujeto en la red de Nueva Málaga y de otro

en la de Capuchinos (Cuevas 2001: 240), ambos propietarios sin educación. Pero a la luz de los resultados de la red de ilustres, parece ser que también afecta a algunos hombres, y en menor medida a mujeres, del mayor nivel socioeconómico y educativo, pues el uso de la lengua ya no es un factor de ascenso social. En el caso de Andrés, él nos decía que cada vez le preocupaba menos su ceceo, como tampoco le preocupaba ya su estatura. Es posible que el ceceo suela ser evitado por los jóvenes de alto grado educativo y de clase media, mientras que este reparo puede irse mitigando con el paso de los años si se está integrado en una red con gran tendencia al ceceo, obedeciendo al principio de lealtad.

#### 4 Comparación de las realizaciones de ‘-s’ y ‘-z-’ implosivas

##### 4.1 ‘-s’ y ‘-z-’ implosivas en las muestras orales de andaluces ilustres

Tabla 5: ‘-s’ y ‘-z-’ implosivas en la red de andaluces ilustres

Factor Sexo	Prob. -s>s	Prob. -s > h	Prob. -s>O
José Chamizo	.00	.50	.50
Carlos Cano	.00	.75	.25
Javier Arenas	.10	.50	.40
Manuel Chaves	.30	.50	.20
<b>Media hombres</b>	<b>.10</b>	<b>.56</b>	<b>.34</b>
Magd. Álvarez	.00	.25	.75
Celia Villalobos	.00	.50	.50
Rosa Aguilar	.12	.50	.38
Carmen Calvo	.20	.40	.40
<b>Media mujeres</b>	<b>.08</b>	<b>.41</b>	<b>.51</b>
<b>MEDIA RED</b>	<b>.09</b>	<b>.49</b>	<b>.42</b>

La lenición de ‘-s’ y ‘-z-’ implosivas es sabidamente el rasgo menos estigmatizado en andaluz, de tal modo que sobrepasa las fronteras de Andalucía y

penetra en Extremadura, Murcia y en Castilla-La Mancha, donde parece ser que se extiende y está afectando ya a las ciudades, sobre todo a Toledo (Santisteban 2007: 16). Los integrantes de la red de ilustres actúan en consecuencia y el grado de conservación de las sibilantes es muy bajo. Se dan dos sesgos importantes en Manuel Chaves, conservación (.30), muy en su papel de Presidente de la Junta de Andalucía, y en Carmen Calvo, conservación (.20).

## 4.2 ‘-s’ y ‘-z’ implosivas en la red de la Trinidad

**Tabla 6: Factor sexo en la lenición de implosivas en la red de la Trinidad**

Factor Sexo	Prob -s> s	Prob. -s > h	Prob. -s > O
Hombres	.01	.55	.44
Mujeres	.08	.52	.40
<b>MEDIA RED</b>	.05	.55	.40

Tampoco apreciamos grandes diferencias en cuanto a la distribución de estas variables entre hombres y mujeres en la red de la Trinidad, si bien entre las últimas se da mayor conservación. La aspiración es ligeramente más frecuente que la elisión, por lo que esta distribución debe obedecer a otros factores (Santisteban 2007: 16–23).

**Tabla 7: Factor educación en la lenición de implosivas en la red de la Trinidad**

F. Educación	Prob. -s> s	Prob. -s > h	Prob. -s > O
Sin estudios	.00	.52	.48
Elemental	.02	.58	.40
Media	.04	.51	.45
Superior	.13	.55	.32
<b>MEDIA RED</b>	.05	.55	.40

La conservación relativamente alta en los hablantes instruidos se debe al hecho de que las tres informantes presentan un grado de conservación del

orden de (.11), (.20) y (.35) respectivamente, valores que superan a los de la mayoría de la red de ilustres, sólo comparables a los de Chaves y Calvo. Entre los hombres de este grupo, la media de conservación es de (.04), mientras que es prácticamente inexistente en los hombres de los demás grupos, por lo que podríamos pensar que la educación sí tiene cierta relevancia en este sentido. Los promedios las redes múltiples Málaga son: asimilación 0,2%, conservación 1,5%, aspiración 30,9 y elisión 67,5% (Vida 2003: 151).

## 5 Comparación de las realizaciones del fonema /ɛ/

### 5.1 El fonema /ɛ/ en las muestras orales de andaluces ilustres

**Tabla 8: Realización del fonema velar sordo en la red de andaluces ilustres**

Factor Sexo	ɛ > h	ɛ > ɛH	ɛ > ɛ
José Chamizo	.00	.50	.50
Carlos Cano	.00	.75	.25
Javier Arenas	.10	.50	.40
Manuel Chaves	.30	.50	.20
<b>Media hombres</b>	<b>.10</b>	<b>.56</b>	<b>.34</b>
Magd. Álvarez	.00	.25	.75
Celia Villalobos	.00	.50	.50
Rosa Aguilar	.12	.50	.38
Carmen Calvo	.20	.40	.40
<b>Media mujeres</b>	<b>.08</b>	<b>.41</b>	<b>.51</b>
<b>MEDIA RED</b>	<b>.09</b>	<b>.49</b>	<b>.42</b>

Parece ser que la realización aspirada de este fonema tiene poca acogida entre los informantes ilustres, cosa que puede denotar cierta estigmatización de este rasgo. Sin embargo, tampoco la realización velar es a las claras la mayoritaria, aunque lo sea por un estrecho margen entre las mujeres. La variante velar aspirada es más usada por los hombres, (.56), seguida por la velar

estándar, (.34); la media de la realización aspirada sube entre los hombres gracias a Manuel Chaves, hecho que puede derivarse de su condición de sevillano adoptivo, pues en Sevilla dicha realización está muy extendida.

## 5.2 El fonema /ɛ/ en las muestras de la red de la Trinidad

**Tabla 9: Factor sexo en la realización de /ɛ/ en la red de la Trinidad**

Factor Sexo	Prob. ɛ > h	Prob. ɛ > ɛH	Prob. ɛ > ɛ
Hombres	.89	.11	.00
Mujeres	.43	.48	.09
<b>MEDIA RED</b>	<b>.66</b>	<b>.29</b>	<b>.05</b>

En este rasgo, la distribución entre hombres y mujeres sí presenta mayores diferencias, incluso si excluyéramos a las tres informantes que conocen la realización velar. Si en las redes múltiples de Málaga es muy poca la diferencia entre aspiración y velar aspirada, aunque las mujeres practican más la aspiración (Villena 1997: 102), en nuestra red, el rasgo aspiración, comparable a la velar aspirada en lo que se refiere a desviación del estándar, es mucho menos frecuente entre las mujeres, (.43), que entre los hombres, (.89). La variable aspirada es geolectalmente mayoritaria en el occidente andaluz y su origen es muy antiguo, por lo que está sólidamente insertada en los vernáculos urbanos de las ciudades de la zona. En este punto, como ya hemos visto, la red de ilustres sí presenta una gran desviación con respecto a la de la Trinidad, sin grandes diferencias de género. En cuanto a la realización velar sorda, tiene muy poca relevancia en nuestra red, mientras que en la de ilustres compete con la velar aspirada. Estas relaciones apuntan a que, si bien la variable aspirada presenta aceptación incluso entre los hablantes de estrato social y educativo altos, la variable semiaspirada es considerada más prestigiosa y se tiende a ella tanto más cuanto más cuidadoso sea el estilo de habla. No obstante, entre los hablantes masculinos de clase media se da una probabilidad de aspiración de (.59), que se acerca a la de la media de la red.

**Tabla 10: Factor educación en realización de /ɛ/ en la red de la Trinidad**

Factor educación	Prob. $\varepsilon > h$	Prob. $\varepsilon > H$	Prob. $\varepsilon > \varepsilon$
Sin estudios	.74	.27	.00
Elemental	.95	.05	.00
Media	.67	.29	.04
Superior	.36	.49	.15
<b>MEDIA RED</b>	<b>.66</b>	<b>.29</b>	<b>.05</b>

El grado superior de educación influye notablemente en el favorecimiento de la variable velar aspirada, aun cuando no contásemos a las tres informantes con realizaciones velares. La desviación en los clasificados ‘sin estudios’ se debe a que dos de las tres mujeres integrantes de este grupo presentan menos realizaciones aspiradas de lo esperado, del orden de (.58) de media para las tres, aunque una de ellas siempre aspira. Si uniéramos los dos grados educativos inferiores, obtendríamos una media de aspiración superior a la de la red.

## 6 Conclusiones

Además de los factores extralingüísticos aquí considerados, se pueden estudiar otros muchos, tanto personales – actitudes ante las variables, lealtad local, exposición a los medios de comunicación, etc.-, como de lazos afectivos familiares y sociales – relación con los padres, nivel educativo de los padres, relación con los amigos y procedencia de los mismos, etc.-, que pueden influir en las variantes en mayor o menor medida. Sin embargo, los factores más relevantes siguen siendo el sexo, el nivel educativo, el medio laboral y el grado de lealtad a la red, siendo este último el más difícil de medir: hay informantes que tienen muchos contactos con los integrantes de su red en el vecindario, incluso la familia vive en el mismo barrio, y que a la vez integran otras redes sociales más amplias por motivos profesionales o personales. El concepto de clase social es más complicado de manejar y aunque yo lo usé en la primera exploración de la red de la Trinidad, no se daban grandes diferencias con los niveles educativos. En el caso de los integrantes de la red de ilus-

tres, coinciden plenamente el más alto nivel educativo y el rango socioeconómico superior. Pasamos a exponer las conclusiones que podemos sacar de las redes estudiadas respecto del tratamiento de los tres rasgos característicos del andaluz que hemos analizado.

1. Atendiendo a las muestras de ilustres analizadas y a las redes estudiadas en la ciudad de Málaga, podemos constatar que el rasgo más estigmatizado de los vernáculos andaluces en las clases medias y altas instruidas no es tanto el ceceo como sería de esperar, sino la realización aspirada del fonema velar fricativo sordo /ɛ/ del español estándar: en efecto, si entre las clases populares con educación elemental o media la realización aspirada [h] es claramente la mayoritaria, en los grupos de hablantes instruidos es evitada tanto más cuanto mayor sea el nivel educativo y la posición social. Sin embargo, tanto en la red de ilustres como en el grupo de educación superior de la red de la Trinidad, la realización preferida no es la velar del estándar nacional, sino una realización intermedia que ofrece una suave fricación velar acompañada de menor o mayor grado de aspiración, [ɛH] o [h<sup>ɛ</sup>]. La confluencia en diacronía del fonema velar fricativo sordo con la aspiración procedente de *f*- inicial latina que se conservó en Andalucía, y que aún se mantiene a duras penas en medios rurales, sigue aún vigente en los vernáculos andaluces, pero no se configura como una forma prestigiosa, si bien emerge en el discurso de muchos hablantes cultos de forma esporádica.

Cabe señalar que existe cierta correlatividad entre la mayor probabilidad de distinción y la menor frecuencia de la variable aspirada, cosa apreciable en la red de ilustres y en el grupo de mayor nivel educativo de la red de la Trinidad; en el conjunto de esta red, los 14 informantes que presentan la aspiración como única variable también presentan las mayores frecuencias de indistinción. Por otro lado, la indistinción, o al menos la de signo ceceante como la de la Trinidad, favorece la aparición de la aspiración del fonema /ɛ/, así como de otros rasgos vernáculos, de tal forma que la referencia de la pronunciación velar fricativa viene sólo ‘desde arriba’ y no forma parte de la comunidad de habla local, donde /h/ es el fonema dialectal y sus alófonos principales serían la propia aspiración, [h], y la realización semiaspirada, [h<sup>ɛ</sup>], también más favorecida entre los ilustres, mientras que los alófonos velares fricativos, [ɛH] y [ɛ], tienden a aparecer en los estilos más cuidadosos y en los hablantes que más practican la distinción.

2. Podemos concluir que, entre todas las variantes que analizamos en las redes de Málaga y en la red de ilustres, el tratamiento de ‘-s’ y ‘-z’ implosivas apenas obedece a factores extralingüísticos y la distribución de sus frecuencias hay que buscarla en el ámbito subdialectal al que pertenece la ciudad de Málaga, que se incluye en la Andalucía Occidental. En los hablantes con alta probabilidad de ceceo, la conservación es inexistente, hecho apreciable también en la red de ilustres -véanse las tablas 1 y 5, en las que los cuatro informantes con más tendencia al ceceo presentan conservación cero- para aparecer tímidamente en hablantes con cierta tendencia al seseo y con mucho más ímpetu en los que más distinguen.

En cuanto a la elisión, vimos que es mucho mayor en las redes múltiples de Málaga, 67,5% (Vida 2003: 151), que en las dos redes anteriores y la explicación puede estar tanto en la heterogeneidad de los informantes de las redes múltiples, como en la mayor duración de las muestras; de hecho, estos resultados se acercan más a la impresión que tenemos al escuchar hablar a la gente en la calle en la ciudad de Málaga.

Así pues, los factores extralingüísticos no parecen tener gran relevancia en la lenición de las sibilantes implosivas, por lo que se trataría del rasgo andaluz con más prestigio y que, de hecho, se perfila como uno de los distintivos del estándar meridional.

3. El ceceo, que suele considerarse como el rasgo más estigmatizado a nivel nacional e incluso regional, se revela como un fenómeno de gran vitalidad en el conjunto de la red de la Trinidad, compite con el seseo, más prestigioso a priori, en las demás redes estudiadas en Málaga y alcanza en la red de ilustres cuotas inesperadas que superan las medias de seseo entre los hombres y en el conjunto de la red, mientras que las mujeres arrojan las mismas frecuencias en ambas tendencias.

Una de las causas es la relativa marginalidad de este rasgo en las ciudades, aunque en la zona geográfica donde se da viven unos cinco millones de habitantes y lo practican alrededor de tres millones. Pero la razón principal es la estigmatización de este rasgo a nivel nacional y, en parte, en las propias ciudades donde se da (Cádiz, Málaga, Granada y, en menor medida, Huelva, Almería y Sevilla). Ello no quiere decir que no lo practiquen los hablantes cultos, como hemos visto en la red de ilustres, pero parece ser que sí lo evitan muchos gremios, tales como los profesores de lengua y literatura, los locu-



tores de radio y los presentadores de televisión, los actores, etc. Por los datos que tenemos en los estudios realizados, podemos afirmar que la educación es un factor relevante en este aspecto, pero no determinante, pues incluso en hablantes con alto grado de educación la lealtad a su vernáculo puede ser total, véanse en la tabla 1 las realizaciones del prácticamente ceceante José Chamizo, Defensor del Pueblo Andaluz, y en muchos de los informantes sólo se da una restricción del uso vernáculo que eleva el porcentaje de seseo o distinción, pero que no anula el ceceo (Carbonero, 1992; Cuevas, 2001; Santisteban 2003; Villena, 1997; Vida, 2003). Por ejemplo, en Jérez de la Frontera se tiende a los vernáculos y la distinción es inapreciable, sólo del orden de (.09), mientras que el ceceo y el seseo se reparten más o menos por igual, (.44) y (.47) respectivamente (Carbonero, 1992). En principio, no parece que sea un fenómeno a incorporar en un supuesto estándar andaluz, dando como da la impresión de tratarse de una ultracorrección, aunque en realidad es una variedad urbana muy extendida en las ciudades en cuyo geolecto se da el ceceo y se escucha cada vez más en los medios de comunicación, si bien su presencia en éstos obedece muchas veces a ultracorrecciones.

Este tema del prestigio real del ceceo en Andalucía daría para largo y no es ésta la ocasión para extenderse al respecto, conque me limito a terminar con un comentario sobre la siguiente conclusión del explorador de la red de Capuchinos:

“... podemos decir que los sujetos analizados en el barrio de Capuchinos, y, si los tomamos como reflejo del comportamiento lingüístico de la ciudad, en la capital malagueña, la norma vernácula de pronunciación de sibilantes no tiene nada que ver con la del español normativo. En Málaga, o al menos en este barrio malagueño, no existe la distinción s / T más que en sujetos cuyas relaciones culturales y laborales así lo propician. Es decir, el hablante no aprende a hablar distinguiendo, sino que, al contrario, adopta su facultad de distinguir a su paso por los centros educativos. [...] La distinción s :: T es un cambio reciente (generaciones más jóvenes) y prestigioso de la ciudad (educación superior).” (Ávila 1994: 364)

Podríamos suscribir estas conclusiones, pero habría que adoptar algunas reservas en cuanto a la última. La educación ha sido históricamente en Andalucía un factor que propiciaba la distinción, por lo que no se trataría de un cambio reciente o de una nueva refonologización, sino más bien de que la

norma estándar es acatada por muchos individuos cuando tienen la capacidad y la necesidad de hacerlo, y ambas circunstancias se dan con más frecuencia entre los jóvenes en algunos lugares; no así, por ejemplo, en nuestra red. Tampoco la educación garantiza la distinción en todos los estilos ni en todos los individuos, como hemos podido ver en la red de la Trinidad y en la de ilustres, aunque sí se aprecia esta tendencia más claramente entre las mujeres. Como señalamos más arriba, los entrevistadores de los informantes ilustres se apegaban más al estándar supracomunitario que los propios entrevistados. Y en el caso de los inmigrantes rurales con alto grado educativo que se integran en medios urbanos, la influencia del español estándar es incluso mayor en ellos que en los propios habitantes de la ciudad, mientras que los inmigrantes menos instruidos optan más por el seseo, ambos grupos en detrimento de su variedad vernácula, según se desprende del estudio de los inmigrantes de Pinos Puente afincados en la ciudad de Granada (Melguizo 2007: 595–597).

## Bibliografía

- Ávila, Antonio (1994). «Variación reticular e individual de s/z en el Vernáculo Urbano Malagueño: Datos del barrio de Capuchinos», *Analecta Malacitana XVII* 2: 343–367.
- Carbonero, Pedro (1992). *El habla de Jerez. Estudio sociolingüístico*. Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera.
- Cuevas, Inmaculada (2001). *Variación social y reticular de las consonantes obstruyentes dentales (/Tʃ/) y palatales (/c/) en el Vernáculo Urbano Malagueño*. Málaga: Universidad de Málaga. [Tesis Doctoral]
- Melguizo Moreno, Elisabeth (2007). *Convergencia y divergencia dialectal. A propósito del habla de Pinos Puente y sus contactos con Granada*. Granada: Universidad de Granada. [Tesis Doctoral]
- Narbona, A., Cano, R. y Morillo, R. (1998). *El español hablado en Andalucía*. Barcelona: Ariel.
- Salvador, Gregorio (1987). *Estudios dialectológicos*. Madrid: Paraninfo.

- 
- Santisteban, José (2003). *Correlaciones diacrónicas y sincrónicas del ceceo a partir de las muestras orales del barrio malagueño de La Trinidad*. Helsinki: Universidad de Helsinki. [Tesina de post-grado]
- Santisteban, José (2007). «Debilitamiento de las consonantes postnucleares en español: red social de Málaga», *Lingua Americana* 21, 9–24.
- Vida Castro, Matilde (2003). *Restricciones universales sobre la variación de /s/ en la distensión silábica*. Málaga: Universidad de Málaga. [Tesis Doctoral]
- Villena, Juan Andrés (1997). “Convergencia y divergencia dialectal en el continuo sociolingüístico andaluz: Datos del vernáculo urbano malagueño”, *Lingüística Española Actual* LEA XIX, I, 83–125.
- Villena, J. A., Moya, J.M., Ávila, A. y Vida., M. (2003). “Proyecto de Investigación de la Formación de Dialectos (FORDIAL)”, *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* ELUA 17, 607–636.
- <<http://www.canalsur.es/web//contenido?pag=/contenidos/fonoteca>>01.08.2008

## La réception récente de Voltaire au Danemark Traductions, éditions et polémique

Jørn Schøsler  
Université du Sud Danemark  
joern@bib.sdu.dk

Dans un article bien documenté, paru en 1997, Hans Hertel, Professeur de littérature nordique à l'Université de Copenhague et fin connaisseur de Georg Brandes, a donné un aperçu de la réception danoise de Voltaire allant jusqu'aux fameuses Conférences de Brandes, prononcées à l'Université de Copenhague en 1871<sup>1</sup>. Hertel montre de façon convainquante comment l'intérêt porté au DK sur les écrits littéraires de Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle a laissé la place à une hostilité franche dans la 1<sup>re</sup> partie du XIX<sup>e</sup> siècle envers celui que le poète Oehlenschläger appelait "l'oiseau moqueur et froid" ("Den frosne spøgefugl"). La disgrâce de Voltaire, précise Hertel, dure pratiquement jusqu'à Brandes, qui dès 1871, voit en lui l'incarnation de l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, vilipendé par la réaction des romantiques. Le but de Hertel, militant pour la cause de ce qu'on appelle au Danemark le "radicalisme culturel", courant des idées libertaires issu de Brandes, a été de remonter aux origines voltairiennes de ce mouvement radical culturel, ce qui apparaît

---

<sup>1</sup> H. Hertel, "Den frosne spottefugl. Voltaire og hans arv i dansk åndsliv 1740–1870". *Digternes paryk. Studier i 1700-tallet*. Festskrift til Thomas Bredsdorff. Red. Marianne Alenius et alii. (Museum Tusulanum, København, 1997), p. 335–361. Dans un article paru dans la revue *Edda* en 1950, Henning Fenger a examiné la réception esthétique des drames de Voltaire au Danemark: "Voltaire's dramer i Danmark". En bibliografisk og smagshistorisk undersøgelse". *Edda*, årg. 37, Bd. 50, s. 193–215 (1950). Leif Nedergaard, lui aussi littérateur, a écrit en 1959 un petit article qui rapproche l'art de conter de Voltaire avec quelques écrivains danois, notamment au 19<sup>e</sup> siècle. "Voltaire's fortællekunst og dens indflydelse i Danmark". *Kritiske studier og litterære Essays*. Rolv Forlag, 1984, s. 113–122.

encore plus nettement dans un deuxième article de sa main intitulé "Voltaire og kulturradikalismen", publié en 2002 dans les actes d'un colloque sur les Lumières danoises, tenu à l'Université de Copenhague en 2000<sup>2</sup>.

L'esquisse historique de Hertel s'arrêtant avec Brandes, je me propose dans la présente communication de poursuivre la fortune de Voltaire au Danemark au XX<sup>e</sup> siècle, signalant d'abord traductions, éditions, extraits et présentations de ses oeuvres, ensuite l'enjeu voltairien dans le débat d'idées à partir de 1994, son tricentenaire, jusqu'aux fameuses caricatures de Mahomet.

Si Brandes s'intéresse à Voltaire dès 1871, c'est néanmoins surtout (comme le remarque Paul V. Rubow<sup>3</sup>) sur ses vieux jours qu'il découvre en lui un frère d'esprit. En témoignent déjà des articles, écrits en 1906 et 1908, le premier sur Voltaire et Frédéric II de Prusse ("Voltaire og Frederik den Store"), le second sur Voltaire et Rousseau ("Voltaire og Rousseau")<sup>4</sup>. Voltaire, dit-il, a le mérite d'avoir démoli la superstition et et par là ébranlé les églises (p. 24) et si Rousseau a été un génie créatif grâce à sa folie et sa rage religieuses, Voltaire doit son génie à "une raison saine hors du commun" "d'une clarté et d'une sagacité exceptionnelle" (p. 46–47). Ces morceaux annoncent sa monumentale biographie, *François de Voltaire*, publiée en 1916–17, travail gigantesque d'environ 1100 pages consacrées à la vie de son héros<sup>5</sup>. L'ouvrage débute par une "Ouverture" qui se présente comme un véritable éloge enthousiaste écrit dans un style lyrique. Enfin, Brandes dira son dernier mot sur Voltaire dans un article écrit en 1917, publié à titre posthume en 1929 dans un recueil intitulé *Liv og Kunst*<sup>6</sup>. Pour lui, c'est à cause de Grundtvig, que Voltaire est tombé en disgrâce au XIX<sup>e</sup> siècle, et citant les propos haineux de Grundtvig

<sup>2</sup> H. Hertel, "Voltaire og kulturradikalismen". *Mere Lys. Indblik i oplysningstiden i dansk litteratur og kultur*. Red. Mads Julius Elf & Lasse Horne Kjældgaard, p. 305–325.

<sup>3</sup> Paul V. Rubow, *Georg Brandes' briller*. København, 1932, p. 32.  
Paul V. Rubow, *De franske*. Udgivet af Lars Peter Rømhild., "Georg Brandes og Frankrig" p. 21–22.

<sup>4</sup> G. Brandes, *Samlede Skrifter*, attende Bind. Kjøbenhavn og Kristiania, 1910, p. 1–25: "Voltaire og Frederik den Store"; p. 25–47: "Voltaire og Rousseau".

<sup>5</sup> G. Brandes, *François de Voltaire*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1916–17. (2 vol.). Une nouvelle édition a été publiée en 1968 et l'extrait de l'"ouverture" se trouve dans l'anthologie de textes de Brandes, publiée par Jørgen Knudsen en 2005.

<sup>6</sup> G. Brandes, *Liv og Kunst*. København, 1929, p. 73–77: "Voltaire" (1917).

sur Voltaire dans la *Courte chronique mondiale* (1812), – ”sans comparaison, on doit regarder Voltaire comme l’ennemi le plus aigri du christianisme et de tout ce qui est sacré” (p. 73) –, Brandes se plaint de subir le même traitement que son idole et de faire l’objet, lui aussi, d’une haine acharnée pour avoir écrit un livre sur Voltaire – selon lui-même le meilleur qui existe! (p. 75).

Brandes n’est pas le seul à vouloir réhabiliter Voltaire au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Déjà, Harald Høffding, professeur de philosophie (à l’Université de Copenhague), de renommée internationale, trouve en 1881 dans une préface à la traduction danoise du livre de Henri Martin, *Voltaire og Rousseau*<sup>7</sup>, qu’il est temps de donner un ”portrait plus sympathique” du caractère et des activités de Voltaire et de Rousseau et Edvard Lehmann, dans un petit écrit intitulé *Voltaire og Rousseau*, salue en 1907 le combat de Voltaire contre la superstition, l’hypocrisie ecclésiastique et la barbarie de la Justice<sup>8</sup>. Or, Voltaire n’a toujours pas la faveur de tout le monde: ainsi, Vilhelm Møller, le présente dans un article sur *Candide* comme flatteur, méprisant, grand égoïste, vaniteux, hédoniste et frivole...<sup>9</sup>

Une série de traductions, de *Candide* et de *L’Ingénu*, témoigne jusqu’en 1930 d’un intérêt porté sur ces romans de Voltaire. Ce dernier paraît d’abord en 1888 sous le titre *Naturmennesket, (L’Ingénue), en virkelig historie*, traduit par Carl Michelsen, qui salue en Voltaire un travailleur infatigable et unique pour l’émancipation de l’esprit humain<sup>10</sup>. Une autre traduction de *L’Ingénu* sort en 1917 sous le titre *Den troskyldige*, traduit par Henry Madsen, et avec une Introduction par Kai Friis Møller<sup>11</sup>. Renvoyant à la grande monographie de Brandes pour la vie de Voltaire, Friis Møller s’étonne de ne trouver aucune ligne sur ce roman dans l’étude pourtant si fouillée de Brandes (p. xi)! *Candide* paraît en 1900 dans une traduction par Clara Levy – sans introduction ni notes<sup>12</sup>, et de nouveau en 1917, traduit par Georg Saxild – avec

<sup>7</sup> Henri Martin, *Voltaire og Rousseau og de attende aarhundredes filosofi*. Oversat af A.T. Med et forord af Dr. H. Høffding. København, 1881.

<sup>8</sup> Edv. Lehmann, *Voltaire og Rousseau*. København, 1907, p. 9–10.

<sup>9</sup> Vilhelm Møller, *Verdenslitteraturens perler. Dante-Voltaire*. Aarhus, 1897, p. 518.

<sup>10</sup> Voltaire, *Naturmennesket*, København, 1888, p. 2.

<sup>11</sup> *Den Troskyldige af Voltaire*. København, 1917.

<sup>12</sup> Voltaire, *Candide eller den bedste verden*. Oversat af fru Clara Levy. København-Kristiania, 1900.

introduction et notes. Saxild met le texte dans son contexte – la critique de l’optimisme de Leibniz – et renvoie, lui aussi au ”livre admirable de Georg Brandes, ”François de Voltaire”<sup>13</sup>. Andreas Blinkenberg, professeur de philologie romane à Aarhus, republie la traduction de *Candide* de Clara Levy en 1928–30 avec, dans le même volume, les *Confessions* de Rousseau, traduites par lui-même. Dans une introduction, il dresse le parallèle entre ces deux grandes figures, dont les oeuvres, ensemble et en opposition, expriment et subvertissent la société dont elle sont issues<sup>14</sup>. Tous les deux, précise-t-il, sont à l’origine de la Déclaration des droits de l’homme et du citoyen. Dans la même collection – ”Gyldendal’s Bibliotek” – paraît en même temps un livre sur la ”Sagesse de tous les temps”. C’est une anthologie par Arthur Christensen, professeur, de passages philosophiques et littéraires, tirés des grands auteurs. Parmi ceux-ci on trouve Voltaire et Rousseau, Voltaire avec 7 extraits du *Dictionnaire philosophique* et 2 extraits de romans. Dans son introduction, Arthur Christensen ne cache pas son admiration pour la plume satirique et ironique de Voltaire, dirigée contre les préjugés, l’intolérance et le fanatisme<sup>15</sup>.

Parmi les principaux médiateurs danois de Voltaire, on trouve dans les années 1930–40, Paul V. Rubow, professeur de Littérature comparée à l’Université de Copenhague (dès 1933). Or, ce qui intéresse Rubow, admirateur du classicisme français, c’est la psychologie, le style et le goût de l’auteur. La philosophie de Voltaire et sa lutte contre ”l’infâme cèdent la place à des considérations esthétiques et psychologiques. Ceci apparaît clairement dans son livre *Prosaens kunst, Den franske klassiske tradition* (København, 1938), où, pour cerner ce qu’il appelle la ”physiognomie du goût” de Voltaire, il reproduit des passages tirés du *Dictionnaire philosophique*, sur ”Elegance”, ”Veltalenhed”, ”Smag”, ”Om den for et folk ejendommelige smag”, ”Om kendersmag”, ”Folk med smag for sjeldne”, ”om fordærvelse i stilen” Forskellige

<sup>13</sup> Voltaire, *Candide*. Oversat af Georg Saxild. København, 1917, p. 147.

<sup>14</sup> Voltaire, *Candide*; Rousseau, *Bekendelser*. Udgivet af Docent. dr.phil. A. Blinkenberg. (Gyldendal’s Bibliotek, Bind 15). Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1928–1930, p. 7.

<sup>15</sup> *Livsvisdom fra alle tider*. Udgivet af Prof. Dr. Phil. Arthur Christensen. (Gyldendal’s Bibliotek Bind 52) G.B. 1928-1930 N.F., p. 24.

tanker om stilen”...<sup>16</sup> Rubow revient sur Voltaire quelques années après dans son livre autobiographique, *Mit bibliotek og andre betragtninger* (København, 1943). Dans un chapitre intitulé ”Voltaire om igen” (p. 24–31), il recommande la lecture de la monographie de Brandes sur Voltaire (de 1916–17), non sans reprocher à Brandes de ne pas se libérer entièrement de préjugés romantiques et luthériens, notamment par rapport au ”goût de Voltaire” (”Voltaire’s smag”). Pour Rubow, ne voir en Voltaire que l’ennemi acharné des ecclésiastiques occulte un autre Voltaire, qui, sur ses vieux jours, ressemble surtout à ”une vieille tante adorable” (”en sød gammel tante”). Voltaire, conclut-il, a substitué aux dogmes religieux le bon goût partout!<sup>17</sup>

On trouve en 1939 un autre type de présentation de Voltaire, plus idéologique celle-là, dans une traduction d’un livre d’André Maurois sous le titre *Voltaire’s udødelige tanker*. Le traducteur, Kai Friis Møller, ne commente pas le texte, mais son choix est significatif juste au commencement de la guerre. Car dans son introduction, Maurois porte aux nues l’exemple de Voltaire qui, à son époque, savait démolir les fanatiques par sa ”moquerie étincelante et claire”. Et Maurois de conclure ”qu’il serait temps qu’un nouveau Voltaire écrive un nouveau Candide contre des fanatiques d’un genre inconnu à Ferney, qui préparent de nouveaux malheurs pour l’humanité en la perturbant brutalement dans la culture de son jardin”<sup>18</sup>.

Les deux romans populaires de Voltaire, *Candide* et *L’Ingénu*, sont réédités en traduction pendant la guerre, *Candide* en 1940 dans la version de Clara Levy de 1900, illustrée ici par Arne Ungermann, *L’Ingénu* dans la traduction de Henry Madsen – *Den troskyldige* – avec l’introduction de Kai Friis Møller, et maintenant illustré par Mogens Zieler. Une pièce radiophonique par Hans Werner met Voltaire en scène en conversation galante avec une dame en 1941: Voltaire y apparaît comme un plaisantin moqueur, en-

<sup>16</sup> *Prosaens kunst*, Kap. V: Voltaire (p. 61–85).

<sup>17</sup> *Mit bibliotek*, p. 30: ”I stedet for Religionernes Dogmer satte han den gode Smag i alle Livsforhold”.

<sup>18</sup> *Voltaire’s udødelige tanker*. I udtog og med indledning af André Maurois, København, 1939, p. 33: ”Det var nødvendigt, at en Voltaire ved sin tindrende og klare spot gjorde sin Tids Fanatikere afmægtige (...) det vil være belejligt, om en ny Voltaire kunde skrive en ny ”Candide” om de Fanatikere – af en Art, som ikke kendtes i Ferney – der forbereder nye Ulykker for Menneksene og brutalt forstyrrer dem i Dyrkelsen af deres Have”.



nemi de la religion et de Rousseau, mais défenseur des droits de la femme<sup>19</sup>. Après la guerre entre sur la scène voltairienne un médiateur hors pair des Lumières françaises en général, et de Voltaire en particulier. Ce médiateur se nomme Leif Nedergaard, un historien de la littérature et des idées, auteur d'une célèbre thèse sur le problème de la théodicée chez Bayle et Leibniz. De 1946 à 1978, ce chercheur dix-huitiémiste publie une série de traductions de Voltaire, surtout de ses romans. Nedergaard publie d'abord, en 1946, une traduction de *Zadig*, roman orientalisant et philosophique qui pose, selon lui, le problème du mal<sup>20</sup>. Une introduction présente le roman, entre autres son accueil au XVIII<sup>e</sup> siècle, citations à l'appui. Dans l'actualité de la bêtise de la guerre, Nedergaard publie en même temps une traduction de dix petites pièces philosophiques, intitulée *Fornufts-Potpourri (Pot-pourri de la raison)* destinées à montrer un Voltaire philosophe engagé dans "sa lutte infatigable contre la bêtise et le fanatisme" au nom de la raison<sup>21</sup>. En traduisant avec commentaire le roman philosophique, *Le taureau blanc*, Nedergaard entend à la fois donner un exemple de "l'humour voltairien et de son style gracieux et ironique, et montrer comment Voltaire sème le doute dans l'esprit du lecteur envers les récits de la Bible<sup>22</sup>. De nouveau, en 1956, c'est le Voltaire philosophe que présente Nedergaard, cette fois avec une traduction commentée de 30 articles du *Dictionnaire philosophique*. Fidèle à sa méthode, le traducteur situe le texte dans son temps, citations contemporaines à l'appui, mais il souligne aussi le caractère subversif du *Dictionnaire*, "sans doute l'écrit le plus efficace de cette propagande philosophique contre le fanatisme et l'intolérance cléricaux que menait Voltaire sous la devise *écrasons*

<sup>19</sup> Hans Werner, *Tre Hørespil*, "Voltaire og damen" (p. 8–46). København, 1941.

<sup>20</sup> Voltaire, *Zadig, eller Skæbnen. En østerlandsk Fortælling*. I ny kommenteret oversættelse og med indledning af Magister Leif Nedergaard. Omslag og illustrationer af Sven Aagaard Hansen. Fredericia, 1946.

<sup>21</sup> Voltaire, *Fornufts-Potpourri. Filosofiske Smaaskildringer*. Oversat og indledet af Leif Nedergaard. København, 1946.

<sup>22</sup> Voltaire, *Den hvide Tyr*. Indledet, oversat og kommenteret af Magister Leif Nedergaard. Raderinger af Lars Bo. København, Scripta, 1952.

*l'infâme*"<sup>23</sup>. Sont à l'honneur dans ce livre les droits de l'homme. la liberté de pensée et de religion, la sécularisation... En même temps, Nedergaard a trouvé opportun de publier une anthologie d'écrits de Voltaire, de Rousseau et de Diderot, destinée surtout à l'enseignement au lycée. De Voltaire, il donne des extraits de 3 romans, *Micromégas*, *Babouc ou le monde comme il va*, *l'Histoire d'un bon Brahmine* (*Mikromegas*, *Babuks Syn eller Verden som den er*, *Historien om en god Bramin*). Dans une Introduction sur la philosophie des Lumières en France, il présente Voltaire comme le porte-parole de la raison dans sa lutte contre l'intolérance et le fanatisme religieux, Rousseau comme le porte-parole du sentiment. et Diderot comme la synthèse des deux autres. Et il conclut que "notre démocratie actuelle repose sur ces philosophes français des Lumières"<sup>24</sup>. L'inépuisable traducteur récidive en 1959 en publiant une collection 14 romans et contes philosophiques de Voltaire, intitulée *Les meilleures histoires drôles de Voltaire* (*Voltaires bedste muntre historier*)<sup>25</sup>. Reprenant des romans qu'il a déjà traduits tels que *Zadig*, *Micromégas* et *Le taureau blanc*, il joint des textes moins connus couvrant toute l'activité de Voltaire de 1739 (*Mikromegas*) à 1774 (*Den hvide tyr*). Nedergaard a lui-même traduit tous les textes, sauf celui de *Candide*, traduit par Karen Nyrop Christensen. Le volume est illustré par Lars Bo. L'Introduction de Nedergaard présente ici un intérêt particulier car elle anticipe sur la réception de Voltaire une vingtaine d'années plus tard où Voltaire devient un enjeu majeur dans le débat d'idées au Danemark. En effet, Nedergaard y donne une esquisse de la réception danoise de Voltaire au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles anticipant ainsi sur l'article plus fouillé et élaboré de Hans Hertel en 1997. C'est ainsi qu'il rappelle qu'après l'accueil positif au XVIII<sup>e</sup> (Holberg, Eilschov, Sneedorff, Rothe, Tullin, Ewald, Baggesen, Wessel), suit le rejet par

<sup>23</sup> Voltaire, *Alfabetisk Fornuft*. 30 Artikler fra filosofisk Haand-Ordbog. Udvalgt, oversat og indledet af Leif Nedergaard. København, 1956, p. 8: "Den herhjemme hidtil ret upågtede *Filosofiske Hånd-Ordbog* er utvivlsomt det virksomste skrift indenfor den oplysningspropaganda Voltaire under devisen *écrasons l'infâme* førte mod den klerikale fanatisme og intolerance".

<sup>24</sup> *Udvalgte Skrifter af Voltaire, Rousseau, Diderot*. Et kommenteret udvalg af franske oplysningskribenter ved Leif Nedergaard. København, 1956, p. 9: "Vor tids demokrati hviler fornemmeligst på disse franske oplysningsfilosoffers virke".

<sup>25</sup> *Voltaires bedste muntre historier*. Udvalgt af Leif Nedergaard. tegninger af Lars Bo. København, 1959.

les romantiques, notamment chez Grundtvig et chez Oehlenschläger, ce dernier traitant Voltaire d’"oiseau moqueur et froid" ("Den frosne spottefugl") (p. 11). Nedergaard fait néanmoins un rapprochement inattendu de Voltaire et d’Andersen, tous les deux conteurs humoristiques et philosophiques! (p. 5)

Sans doute motivé par le problème de la théodicée sur lequel il a soutenu une thèse en 1965<sup>26</sup>, Nedergaard publie presque 20 ans plus tard, en 1978, une nouvelle traduction de *Candide*, avec un Commentaire, des Notes et un Postscriptum<sup>27</sup>. Le travail est d’envergure car au roman proprement dit, il a joint, comme une deuxième et troisième partie, la traduction de deux imitations écrites en français par des anonymes au 18<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. L’intérêt de ces pièces mal écrites, explique Nedergaard, réside dans le fait que l’auteur anonyme situe l’Eldorado dans l’Etat de bien-être danois, surtout dans la 3<sup>e</sup> partie intitulée "Candide i Danmark". En revanche, l’intérêt de *Candide* proprement dit, se trouve dans une oeuvre, qui, sur un ton de plaisanterie, pose un problème qui reste d’actualité "tant qu’il y aura des gens qui pensent que le monde a été créé par un Dieu bon et tout-puissant" (p. 232).

Comme on a pu le voir, avant la traduction de Nedergaard en 1978, *Candide* a été traduit en danois plusieurs fois au XX<sup>e</sup> siècle. Et si l’édition scientifique de Nedergaard semble la plus importante, une traduction par Karen Nyrop Christensen, parue en 1960, n’est pas négligeable non plus. En témoignent d’ailleurs des rééditions en 1966 et en 1968. Résumant dans sa Préface les idées du roman, – la satire sur l’optimisme leibnizien, Karen Nyrop voit dans la célèbre conclusion – 'il faut cultiver son jardin' – une "sagesse bourgeoise extrêmement raisonnable"<sup>29</sup>. Publiant 18 ans avant Nedergaard aussi la "deuxième partie" qu’elle attribue à un certain Thorel de Champigneulle (d’après le catalogue de la Bibliothèque Royale), elle n’ajoute pas – contrairement à Nedergaard – la troisième partie, selon elle, proluxe et "dépourvue d’intérêt" (p. 9).

La traduction de Karen Nyrop Christensen ressort en 1966 dans un vo-

<sup>26</sup> *Bayle's og Leibniz' Drøftelse af Theodicée-problemet* (1965).

<sup>27</sup> Voltaire, *Candide eller Optimismen*. Efterskrift, oversættelse og kommentarer ved Leif Nedergaard. Illustreret af Arne Ungermann. København, Lademann, (1978)

<sup>28</sup> La deuxième partie a été publiée sous le nom de "Dr. Ralph" en 1761.

<sup>29</sup> François-Marie de Voltaire, *Candide eller Optimismen*. Oversat og indledt af Karen Nyrop Christensen. tegninger af Lars Bo . Selskabet Bogvennerne, 1960, s. 8.

lume avec une traduction des *Rêveries* de Rousseau par Svend Johansen. Cette édition est due à Hans Mølbjerg, qui y a joint un postscriptum. Dans ce dernier, Hans Mølbjerg dresse un parallèle entre Voltaire et Rousseau, deux caractères opposés, l'un actif et extroverti, l'autre renfermé et rêveur, l'un sarcastique et ironique, l'autre passionné (p. 301–302). Mettre ensemble *Candide* et *Rêveries* montrent bien, selon Mølbjerg, comment les deux esprits diamétralement opposés s'éclairent mutuellement.

Voltaire est à l'honneur en 1968 non seulement grâce à la traduction de *Candide* par Karen Nyrop Christensen, republiée sans son Introduction, mais surtout grâce à une traduction visant à présenter les idées philosophiques de Voltaire. Le traducteur et éditeur, Hans Nygaard, a eu la bonne idée d'initier le public danois à deux écrits de Voltaire moins connus, (sauf des spécialistes), à savoir *Premières Remarques sur Pensées de M. Pascal* (1728) et *Traité de Métaphysique* (1734). Sous le titre *Sur Dieu et les hommes* (*Om Gud og mennesker*), Nygaard a choisi des extraits qui, selon lui, montrent Voltaire comme "un exemple excellent de la clarté et du réalisme de l'esprit français"<sup>30</sup>. Avec Voltaire, il semble, dans sa Préface, appeler au secours une raison sobre et réaliste contre toute affabulation notamment dans le domaine religieux. Et si, avec Voltaire, il reconnaît les limites de la raison, il recommande néanmoins la lecture de Voltaire parce que la raison du philosophe français reste plus actuelle que jamais!

L'intérêt porté sur Voltaire vers 1970 se voit aussi par une réédition en 1972 de la traduction de son roman *L'Ingénu – Den Troskyldige* – par Henry Madsen, avec l'introduction de Kai Friis Møller<sup>31</sup>. Il est vrai que la critique de la société civilisée se basant sur le naturel et le spontané semble vraiment dans le goût du moment. Cette actualisation de Voltaire, dès les années 60, se voit également dans un petit livre sur Voltaire, sorti en 1965, basé sur des conférences radiophoniques<sup>32</sup>. L'auteur, K.F. Plesner, Docteur (Dr.Phil.), dit s'inspirer de la recherche récente, qui entend substituer à une approche biographique et anecdotique l'étude des textes en rapport avec l'histoire des

<sup>30</sup> Voltaire, *Om Gud og mennesker*. I udvalg og oversættelse ved Hans Nygaard. København, 1968, p. 9.

<sup>31</sup> François de Voltaire, *Den troskyldige*. På dansk ved Henry Madsen. Med forord af Kai Friis Møller. Thaning og Appels Forlag, København, 1972.

<sup>32</sup> K.F. Plesner, *Voltaire*. (Søndagsuniversitetet), København, 1965.

idées. Après avoir présenté dans des chapitres précédents Voltaire dramaturge, Voltaire poète et Voltaire historien, Plesner termine son livre avec un chapitre sur Voltaire philosophe militant, sous le titre repris de Brandes "La flamme qui éclaire l'Europe" ("Flammen overs Europa"). Plesner y rappelle la lutte de Voltaire contre "l'infâme", c'est-à-dire contre "superstition, ignorance, abus du pouvoir, fanatisme aveugle et bêtise et méchanceté humaines" (p. 66). La littérature, dit Plesner, devient pour Voltaire une arme contre l'injustice et la cruauté de la société. Avec lui s'élève une voix de liberté difficile à entendre de nos jours: "à notre époque malheureuse, cette voix faible à du mal à se faire entendre, étouffée par les cris des prisons et des camps de concentration; or la flamme de Voltaire éclaire toujours notre pauvre Europe souffrante et déboussolée"<sup>33</sup>.

L'actualité de Voltaire explique sans doute la réimpression de la grande biographie de Brandes en 1967. Aucun commentaire, il est vrai, n'accompagne cette réédition lancée par les Editions Jespersen og Pio. mais les citations françaises sont traduites par Karen Nyrop Christensen et Iver Jespersen et fournies des notes et un index des noms. Hans Hertel le signale d'ailleurs dans un article sur Voltaire dans le quotidien, *Information*. Parlant d'une nouvelle biographie sur Voltaire par Jean Orieux, – invité au Danemark pour une conférence à l'Institut français – Hertel en profite pour recommander Voltaire – "un sujet d'un intérêt presque inépuisable"<sup>34</sup>. Voltaire, dit-il, en reprenant le mot de Brandes, était "la flamme qui éclaire l'Europe" ("flammen over Europa").

Malgré ces prémices d'une actualité voltairienne aux alentours de 1970, ce n'est qu'en 1994, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Voltaire, qu'il attire vraiment l'attention des intellectuels danois. En témoignent des articles de presse écrits pour éveiller l'intérêt sur le "patriarche de Ferney".

*Information*, quotidien de gauche, ouvre le bal le 8 octobre avec un article de Claus Kragh qui, dans un article sur un livre de Pierre Lepape, *Voltaire le Conquérant*, présente Voltaire comme "le premier intellectuel du monde" à

<sup>33</sup> "I vor ulyksalige tid har denne svage stemme, ofte svært ved at overdøve skrigene fra fængsler og koncentrationslejre; men Voltaires flamme lyser dog stadig overt vort stakels, forpinte og rådløse Europa". (p. 67).

<sup>34</sup> Hans Hertel, "Voltaire, matematik – og kærligheden". *Information*, 26. mars 1968.

cause de sa lutte contre le fanatisme et l'ignorance<sup>35</sup>. Le 19 novembre, deux jours avant l'anniversaire du philosophe, on peut lire dans *Fyens Stiftstidende*, quotidien régional et libéral, un article de Flemming Madsen, journaliste vedette de la télé danoise, connu comme francophile. Racontant la vie du philosophe, Madsen soutient – avec prudence – que sans adopter nécessairement sa vue de l'Eglise et du christianisme, on doit reconnaître que Voltaire était "le plus grand humaniste et défenseur des libertés, à son époque"<sup>36</sup>. La veille de l'anniversaire du philosophe, *Politiken*, quotidien de centre-gauche, porte-parole depuis Brandes des idées libertaires nommées au Danemark le 'radicalisme culturel', consacre, lui, tout un supplément au tricentenaire de Voltaire sous le titre "Voltaire, Georg Brandes et les intellectuels. La flamme qui éclaire l'Europe"<sup>37</sup>. Le dossier s'ouvre par un dessin de David Levine représentant Voltaire en costume moderne avec, de façon significative, le portrait de Georg Brandes, ajouté par Flemming Nyborg. Trois figures de l'intelligentsia danoise sont invitées, sur 4 pages, à donner leur avis sur la raison des Lumières qui, dit l'annonce, "a été le moteur de l'évolution de l'Europe depuis Voltaire". La première contribution est due à Peter Madsen, professeur de littérature à l'Université de Copenhague. Pour celui-ci, c'est le mérite de Voltaire et des *philosophes* en général, d'avoir voulu démolir les préjugés par un débat public, à la différence de philosophes tels que Platon, Sénèque et Heidegger, exemples de ce que Julien Benda a appelé 'la trahison des clercs'<sup>38</sup>. Ce jugement n'est pas étranger à l'auteur de la contribution suivante, écrite par un philosophe souvent présent dans les médias, Arno Victor Nielsen. Pour celui-ci, nous avons en quelque sorte trahi Voltaire pour avoir voulu pousser la raison à l'absurde. La raison ne trouvant plus de barrières, une fois les autorités démolies, a dérapé et engendré le totalitarisme et les camps de concentration. "Aujourd'hui", dit-il, "la raison des Lumières s'est mariée

<sup>35</sup> Claus Kragh, "Kampen for oplysning og et ubesværet liv". *Information*, 8–9. oktober 1994.

<sup>36</sup> Flemming Madsen, "Den ukuelige". *Morgenposten Fyens Stiftstidende* 2. sektion, 19. november 1994.

<sup>37</sup> *Interpol*. "Voltaire, Georg Brandes og de intellektuelle. Flammen over Europa". *Søndags Politiken* 20. november 1994.

<sup>38</sup> Peter Madsen, "Den intellektuelle og magten". *Interpol* p. 2–3.

au pouvoir”<sup>39</sup>. Dans sa contribution, Hans Hertel profite de l’occasion pour faire l’éloge de la biographie de Voltaire par Brandes. Reprenant comme titre de son article la formule de Brandes – ”Flammen over Europa” (– ”La flamme qui éclaire l’Europe”), Hertel rappelle que Voltaire, grâce à Brandes, est le père du ’radicalisme culturel’. Brandes, dit-il, voyait en Voltaire un génie incomparable, un ”guide, réformateur et purificateur” (”Vejbryder, Fornyer og Luftrenser”) dont le sarcasme froid ”avait presque toujours raison”. Et Hertel de conclure que la biographie de Brandes reste actuelle comme arme contre la corruption et le fanatisme religieux, stimulant par sa foi en la force des idées dans la lutte culturelle”.

Le journal *Berlingske Tidende*, quotidien de droite, donne la parole à Flemming Behrendt, littérateur et universitaire, qui insiste dans son article sur Voltaire comme ”le premier intellectuel européen”. Clair, intelligent et perspicace, ”un vrai homme des Lumières” (”en rigtig oplysningsmand”), Voltaire a défendu la liberté individuelle, la liberté de pensée et d’expression, et sur ses vieux jours il a gagné ses galons en luttant pour la tolérance et la justice<sup>40</sup>.

*Weekendavisen*, hebdomadaire de droite, commémore le tricentenaire avec un article de Merete Reinholdt, qui observe ”une avalanche de rééditions, de biographies et une grande exposition”. Reinholdt s’attache à montrer que non seulement Voltaire était le premier intellectuel, le défenseur des libertés et le pourfendeur du fanatisme, mais qu’il était aussi ”un homme tout à fait ordinaire, sensuel et hédoniste” – loin de l’image souvent présentée de vieillard grincheux<sup>41</sup>.

L’année du tricentenaire se clôt avec un hommage dans la revue *Slagmark*<sup>42</sup>. Regrettant que la commémoration n’ait pas donné lieu au Danemark à des éditions ou des rééditions des oeuvres de Voltaire, la revue propose une sélection d’articles tirés du *Dictionnaire philosophique*, traduit par Finn Frandsen qui les accompagne d’une courte présentation de Voltaire ”en tant qu’emblème culturel, comme médiateur de l’empirisme britannique et

<sup>39</sup> Arno Victor Nielsen, ”Den sidste lykkelige forfatter”, p. 1.

<sup>40</sup> Flemming Behrendt, ”Den første europæer”. *Berlingske Tidende* 21. nov. 1994, 2. sektion, s. 4.

<sup>41</sup> Merete Reinholdt, ”Verdslige Voltaire”. *Weekendavisen*, 23 décembre 1994.

<sup>42</sup> *Slagmark*, Efterår 1994, Nr. 23: ”Sartres aktualitet. Voltaires Filosofiske ordbog”.

comme auteur de dictionnaire.”

D'un intérêt tout particulier est un petit article de Per Stig Møller, l'actuel ministre des affaires étrangères. Celui-ci signale, dans *Berlingske Tidende*, qu'à l'occasion du tricentenaire, on a réimprimé en France le testament philosophique de Voltaire, *Dialogues d'Évémère* (1777)<sup>43</sup>. Voltaire, dit Møller, avait conclu une longue vie de philosophie en restant sur le doute et l'incertitude, dénonçant comme superstitieux ceux qui croient savoir. La suite, poursuit-il, a malheureusement donné raison à Voltaire, d'abord dans la Révolution, ensuite dans les idéologies totalitaires de nos jours. La postérité a eu tort d'écouter Rousseau, ferme dans ses convictions, plutôt que le doute de Voltaire, oublié mais enfin réimprimé.

Malgré toutes ces commémorations de Voltaire en 1994 et 1995, un professeur de science politique à Århus, Mehdi Mozzafari, réfugié iranien au Danemark, a trouvé urgent, dans un article de journal en février 1996, de sommer les intellectuels danois à s'engager dans des causes politiques du jour, suivant l'exemple des *philosophes français* des Lumières et notamment de Voltaire. Son article, publié dans *Politiken*, commence par rappeler la lettre envoyée par Voltaire à Christian VII le 15. janvier 1771 pour remercier celui-ci d'avoir permis la liberté de la presse au Danemark<sup>44</sup>. Ensuite il rappelle la lutte de Voltaire pour la justice dans les affaires Calas et Sirven en s'étonnant de ne pas voir des intellectuels engagés pour défendre la tolérance au Danemark. Nul ne semble intervenir dans le débat sur la liberté d'expression ni sur la question de la reconnaissance de l'islam et d'autres religions au Danemark. Tout est laissé aux politiques, dit-il, il est urgent de revenir vers Voltaire et Locke pour défendre la tolérance.

Par cet appel à la mobilisation en faveur de la tolérance, Mozzafari a initié une nouvelle étape dans la réception de Voltaire au Danemark car depuis son article, Voltaire n'a cessé d'être un enjeu majeur dans le débat d'idées au Danemark – dans ce qu'on appelle au Danemark la "lutte culturelle" ("kulturkamp") entre les 'radicaux culturels', mouvement de gauche libertaire, issu de Brandes, et la droite libérale, nationaliste et chrétienne, plutôt héritière de Grundtvig.

<sup>43</sup> Per Stig Møller, "Voltaires testamente". *Berlingske Tidende* 13. maj 1995, 2. sektion, s. 4.

<sup>44</sup> Mehdi Mozzafari, "Tolerance er ikke i generne". *Politiken*, 25. februar 1996. "Interpol", s. 6.



Cette guerre culturelle, surtout en vigueur depuis l'accès au pouvoir de la droite danoise en 2001, a clairement été associée au nom de Voltaire en 1997 grâce à l'article de Hans Hertel sus-mentionné<sup>45</sup>. L'article, qui retrace la fortune de Voltaire au Danemark de 1740 à 1870, est la contribution de Hertel au volume d'hommage à Thomas Bredsdorff, comme lui professeur de littératures nordiques à l'Université de Copenhague et chroniqueur 'radical culturel' au quotidien *Politiken*. Hertel montre comment Voltaire, en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle où Struensee, admiratif de Voltaire et de Rousseau, entame une Révolution danoise, devient la bête noire des romantiques, qui préfèrent Rousseau, jusqu'à sa réhabilitation par Brandes en 1870. Hertel ne cache pas sa sympathie pour Voltaire: sa cible, en revanche, est Grundtvig, qui avec sa promotion de la culture nordique en général et danoise en particulier, est à l'origine d'une francophobie qui a duré jusqu'à l'arrivée de Brandes. Comme preuve, il donne un extrait de la *Chronique mondiale* de Grundtvig, de 1812, où le pasteur-prédicateur fulmine contre Voltaire, selon lui l'ennemi acharné du christianisme: "Sans comparaison, Voltaire doit être considéré comme l'ennemi hargneux et sans égal du christianisme et de tout ce qui est sacré".<sup>46</sup> Pour Hertel, la francophobie n'est qu'une variante d'une frilosité danoise à l'égard de tout ce qui vient de l'étranger et surtout du sud de l'Europe et il termine par cette critique sévère de la mentalité danoise: "L'histoire de la fortune de Voltaire au Danemark de 1740 à 1870 parle de préjugés et d'auto-censure dans la culture bourgeoise, c'est un chapitre dans l'histoire du provincialisme danois" (p. 359).

Voltaire est de nouveau à l'honneur au Danemark en 1998 grâce à la traduction du traité italien de Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*. Cet ouvrage, traduit par Sven Helles, est accompagné du *Commentaire* de Voltaire et d'un post-scriptum de Ditlev Tamm, professeur de l'histoire du droit à l'Université de Copenhague<sup>47</sup>. Dans son introduction, Sven Helles montre que Voltaire, grâce au Traité de Beccaria, a compris la nécessité de lutter en

<sup>45</sup> "Den frosne spottefugl. Voltaire og hans arv i dansk åndsliv 1740-1870". *Op.cit.*, p. 2.

<sup>46</sup> Grundtvig, *Kort Begreb af Verdens Krønike i Sammenhæng*. La citation est tirée de l'article de Hans Hertel, p. 355, et d'ailleurs reprise par Hans Boll-Johansen comme témoin de la francophobie danoise dans son livre récent, *De danske og de franske. Frankofiliens metamorfoser*. Gyldendal, 2007, p. 149.

<sup>47</sup> Cesare Beccaria, *Om forbrydelse og straf & Voltaires Kommentar*. Oversat med indledning og noter af Sven Helles. Efterskrift ved Ditlev Tamm. København, 1998.

faveur d'une législation plus humaine à côté de son combat infatigable contre l'intolérance religieuse (p. 34). Rappelant l'engagement de Voltaire dans l'affaire Calas, le traducteur voit en Voltaire "le propagandiste le plus actif des Lumières" ("oplysningens vigtigste agitator") (p. 24). Ditlev Tamm, de son côté, justifie la publication par l'actualité des idées de Beccaria et de Voltaire dans les efforts pour rendre la Justice pénale plus juste (p. 9).

En 2000, le public danois a droit – encore une fois – à *Candide* dans la traduction de Karen Nyrop Christensen, cette fois avec une courte introduction par Søren Peter Hansen<sup>48</sup>. Or, cette année est surtout importante par rapport à Voltaire au Danemark grâce à la traduction du roman de Per Olov Enquist sur l'histoire de Struensee et sa révolution danoise 1770–72. Ce roman, *Livlægens besøg*, exprime l'admiration de l'auteur pour Struensee, homme des Lumières, athée et libre-penseur, disciple de Voltaire, de Rousseau et de Diderot. Dans plusieurs interviews, Enquist, a souligné les racines du 'radicalisme culturel' danois dans les Lumières françaises ne cachant pas son adhésion au rationalisme des *philosophes* français et de leurs héritiers danois.

Le livre d'Enquist a connu un grand succès au Danemark et suscité un intérêt très net pour la philosophie des Lumières. En témoigne un colloque tenu à l'Université de Copenhague en 2000 sur l'actualité des Lumières, à l'initiative de trois étudiants, Lasse Horne Kjældgaard, Mads Julius Elf et Veronica Jacobsen. Les actes ont été publiés en 2002 sous le titre *Mere Lys!*<sup>49</sup>. Parmi les contributions se trouve l'article de Hans Hertel sus-mentionné, "Voltaire og kulturradikalismen" ("Voltaire et le 'radicalisme culturel'"). Reprenant en partie l'article qu'il a déjà publié en 1997 sur la réception danoise de Voltaire, Hertel insiste maintenant sur les valeurs communes des Lumières et du 'radicalisme culturel', dans une esquisse de l'histoire du 'radicalisme culturel' en rapport avec la réception de Voltaire. S'il est d'accord avec Enquist pour voir en Struensee et Christian VII des hommes des Lumières, il accorde une place plus importante à Voltaire qu'à Holberg comme père du 'radicalisme culturel' nordique. Quoi qu'il en soit, affirme Hertel, le

<sup>48</sup> François Voltaire, *Candide*. På dansk ved Karen Nyrop Christensen. Udgivet med introduktion af Søren Peter Hansen. Dansk lærerforening (2000).

<sup>49</sup> Mads Julius Elf & Lasse Horne Kjældgaard (udg.), *Mere Lys! Indblik i oplysningstiden i dansk litteratur og kultur*. (Hellerup, Spring, 2002).

programme du 'radicalisme culturel' est bien celui des Lumières, c'est-à-dire la lutte anti-autoritaire et anticléricale. Il s'agit avant tout d'opposer la raison à la foi et de critiquer tous les dogmes et tous les tabous. (p. 311).

Grundtvig est, selon Hertel, surtout responsable de la résistance danoise à la raison critique des Lumières. Il cite, à l'appui de sa thèse, ce qu'il appelle les balivernes de Grundtvig ("Grundtvigs vrøvl"): "Tout compte fait, les balivernes de Grundtvig ne sont qu'un comprimé des préjugés du Romantisme à l'égard de Voltaire et de la culture française en général, traitant celle-ci d'ampoulé, rigide, froid et frivole" (p. 314). En revanche, Hertel ne tarit pas d'éloges sur Brandes, qui, dès 1870, a compris l'importance de Voltaire même si sa grande biographie en deux volumes ne paraît qu'en 1916-17. L'article finit par diriger une attaque frontale contre l'extrême-droite au Danemark, le Parti du peuple danois ("Dansk Folkeparti"), qui ne comprend pas que dans la société multiculturelle et dans un monde globalisé, nous avons plus que jamais besoin de celui que Brandes appelait "la flamme qui éclaire l'Europe" ("flammen over Europa").

Deux livres parus en 2000 et en 2002 témoignent de façon exemplaire de la présence de Voltaire dans le contexte politique danois – tous les deux recensés par Hans Hertel dans *Politiken*. D'un intérêt tout particulier est un recueil d'essais par Werner Thierry intitulé *Den fornuftige filosof og andre essays: fra Voltaire til Solsjenitsyn* (København, 2000) (*Le philosophe raisonnable et autres essais: de Voltaire à Soljenitsine*). L'auteur, âgé de 84 ans, a fait partie pendant 12 ans de la rédaction du quotidien communiste *Land og Folk*, mais en réalité il s'est senti plus proche de Brandes et du 'radicalisme culturel'. En effet, dans ce livre, joint à un livre sur Brandes publié en 1999, on trouve une sorte de testament de Thierry qui le situe dans le sillage de Voltaire et de Brandes. Ainsi, dans son livre sur Brandes, Thierry voit dans la biographie de Brandes sur Voltaire une "source de lumière" ("en lyskilde"), qui montre "la profonde compréhension et la sympathie inextinguible liant Georg Brandes au vieux poète et philosophe" (p. 83-84). L'essai sur Voltaire souligne "l'humanisme tolérant et militant" de Voltaire ainsi que sa raison critique qui démolit les illusions créées par nous-mêmes. Et rejetant toute transcendance métaphysique et religieuse, Thierry insiste sur la tolérance de Voltaire, malheureusement oubliée par Marx et les marxistes dans les pays

du socialisme réel.

Comme on pouvait s'y attendre, la recension des deux livres par Hans Hertel est très positive: Thierry, dit-il, a écrit "un hommage très actuel à la raison active, à la justice militante et à l'optimisme- malgré- tout"<sup>50</sup>. L'auteur a montré la nécessité d'un "humanisme tolérant" ("tolerant humanisme") et, dans une autocritique, dénoncé la violation des droits individuels par le communisme.

Hans Hertel revient d'ailleurs avec un nouvel éloge de Voltaire dans *Politiken*, le 5 janvier 2002, à l'occasion d'une biographie posthume de Voltaire par Leif Nedergaard (mort en 1995)<sup>51</sup>. Hertel salue la première biographie depuis Brandes oubliant le petit livre de Plesner de 1965. Cette biographie, publiée sans introduction ni notes, et bourrée de fautes d'orthographe, raconte la vie de Voltaire avec force détails. Son intérêt réside surtout dans l'utilisation de la correspondance de Voltaire. Mais si Nedergaard n'a pas conçu son livre dans une optique polémique, Hertel, ne rate pas l'occasion d'en faire une arme servant la bonne cause. Dans son compte rendu intitulé "Biografi: Voltaire i fuld overstørrelse", il donne au livre le mérite d'attirer l'attention sur le génie et l'actualité de Voltaire, après tant d'années d'hostilité dans un Danemark des 'hautes écoles populaires' (grundtvigiennes) ("højskoledanmark"), qui n'a pas apprécié sa démolition des préjugés et qui s'est indigné de son style "ironique et frivole". Or, conclut Hertel, nous avons plus que jamais besoin de "l'humaniste courageux de Ferney" "dans cette maison de fous", "en ce moment où nous sommes inondés de fondamentalisme et d'un patriotisme béat".

Voltaire est d'actualité de nouveau en 2002 dans un petit livre de John Pedersen, intitulé *Lys forude?* Pedersen, professeur émérite de littératures romanes à l'Université de Copenhague intervient dans le débat autour de l'héritage des Lumières dans le but de préciser la véritable pensée des *philosophes*. Trouvant les textes trahis dans l'instrumentalisation idéologique du jour, Pedersen se propose de clarifier ce qu'écrivaient réellement Voltaire, Rousseau et Montesquieu (s. 10–11). Par sa critique de la mentalité danoise, John Pedersen se situe dans le courant 'radical culturel'. Comme Hans Her-

<sup>50</sup> *Politiken* 13. januar 2001, Bøger, s. 14.

<sup>51</sup> Hans Hertel, "Biografi: Voltaire i fuld overstørrelse". *Politiken* 5. januar 2002, Bøger, s. 4.

tel, il dénonce l'impact de Grundtvig qui a voulu substituer des valeurs nationales et chrétiennes aux valeurs universelles des Lumières. Si Holberg reste pour Pedersen le philosophe danois le plus important des Lumières, il insiste néanmoins sur Voltaire qui, dit-il, a été pour Brandes "une inspiration permanente par sa lutte contre la superstition et le fanatisme" (s. 147). Parlant de l'affaire Calas, Pedersen consacre une place importante à la notion de tolérance chez Voltaire. Présentant sur une quinzaine de pages le *Traité sur la tolérance*, Pedersen est d'accord avec Voltaire pour dire que "l'intolérance et le fanatisme sont contre la nature et le bon sens" (s. 96, 103). La conclusion du pamphlet sur l'actualité des Lumières sonne toute voltairienne dans sa profession de foi: "Nous avons toujours besoin d'appeler la raison (...), de lutter contre la superstition (...), de comprendre les atrocités du fanatisme et la vraie nature de la tolérance" (s. 184).

L'année après, en 2003, paraît au Danemark un livre remarquable et remarquable sur les Lumières par Thomas Bredsdorff, professeur émérite et militant pour la cause 'radicale culturelle'. Cet ouvrage, intitulé *Den brogede oplysning*, se propose de nuancer la définition des Lumières trop souvent réduites au culte de la raison. Pour Bredsdorff, s'il est vrai que les Lumières étaient essentiellement antiautoritaires, la critique des autorités et des vérités établies pouvait aussi se baser sur le sentiment comme on le voit dans le piétisme radical, le herrnhutisme. Pour Bredsdorff, l'étude des Lumières nordiques nous apprend que les Lumières n'étaient pas que ce qu'il baptise "voltairianisme", c'est-à-dire rationalisme et militantisme. Limiter – comme Tore Frängsmyr dans son livre *Sökandet efter Upplysningen* (1993), – la définition des Lumières "à ce qu'a trouvé essentiel une petite poignée de *philosophes*" trahit, selon Bredsdorff, la nature du mouvement qui était multi-forme et varié<sup>52</sup>!

Si Bredsdorff émet des réserves envers Voltaire en 2003, il donne une autre image du philosophe plus positive en 2004 dans un petit supplément à son livre de 2003. Il s'agit d'un manuel illustré qui, sur un ton de badinerie dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle, a pour but de vulgariser les idées des Lumières. Le titre drôle – *Alt hvad De behøver for at bluffe Dem gennem en middagskonversation* (*Tout ce qu'il faut savoir pour soutenir une conversation à table*) – situe le livre dans la tradition des dictionnaires portables au

<sup>52</sup> Thomas Bredsdorff, *Den brogede oplysning*. København, 2003, p. 178.

XVIII<sup>e</sup> siècle. Voltaire y occupe naturellement une place importante, notamment pour sa défense de la tolérance. Mais alors que le *Traité sur la tolérance* ne donne lieu qu'à une citation (s. 15). – centrale, il est vrai: (sur tous les hommes frères parce qu'enfants du même père et créés par le même Dieu) – Bredsdorff traduit et cite deux articles du *Dictionnaire philosophique*, l'un sur la tolérance, l'autre sur la torture (p. 92–96). Bredsdorff a choisi de traduire aussi la lettre 6 des *Lettres philosophiques*, sur les presbytériens, lettre dans laquelle Voltaire constate qu'à la Bourse de Londres, toutes les religions s'entendent! (p. 91–92).

Dans les années qui suivent, Bredsdorff reste engagé dans une lutte voltairienne pour la tolérance. Ainsi, dans une interview donnée le 5 janvier 2005 à Synne Rifbjerg dans l'hebdomadaire *Weekendavisen*,<sup>53</sup> il rapporte à nouveau les propos de Voltaire sur l'entente religieuse dans la Bourse de Londres et à côté du portrait de Voltaire, la plume à la main, l'article a mis en exergue ces mots de Bredsdorff: "Tout compte fait, l'idée de la tolérance est sans doute la plus importante – l'idée qu'il faut apprendre à tolérer ce qu'on n'aime pas"<sup>53</sup>. Cette définition est reprise par Bredsdorff dans le titre d'un livre sur la tolérance qu'il vient de publier cette année avec Lasse Horne Kjældgaard. Ce livre, écrit sans doute avec comme toile de fond la fameuse crise des caricatures danoises, s'intitule *Tolerance – ou comment apprendre à vivre avec ceux qu'on déteste*<sup>54</sup>. On y trouve naturellement tout un chapitre sur Voltaire, rappelant et analysant l'affaire de Calas et le *Traité sur la tolérance*. Les auteurs expliquent que contre le fanatisme religieux, Voltaire plaide pour une tolérance universelle au nom de notre ignorance des desseins de Dieu. (s. 62). **Pourtant, dans un article en 2004, Lasse Horne Kjældgaard avait dénoncé la contradiction qu'il y a à vouloir écraser l'infâme si on est pour la tolérance universelle**<sup>55</sup>!

On trouve une tout autre vue sur Voltaire dans un livre de Jesper Langballe dont le sujet est pourtant un écrivain-théologien du XIX<sup>e</sup> siècle, Steen Stensen Blicher. Langballe est connu au Danemark comme pasteur intégriste et

<sup>53</sup> Synne Rifbjerg, "Lys over land". *Weekendavisen* Nr. 52. 30 december–5 januar 2005, s. 9.

<sup>54</sup> Thomas Bredsdorff & Lasse Horne Kjældgaard, *Tolerance – eller hvordan man lærer at leve med dem, man hader*. København, 2008.

<sup>55</sup> Lasse Horne Kjældgaard, "Tolerance og autoritet hos Locke, Voltaire og Holberg". *Holberg i Norden*. Ed. Gunilla Dahlberg et alii, Lund, Makadam Förlag, 2004, p. 59–77.

député au Folketing pour le parti d'extrême-droite (Parti du peuple danois). Son livre de 500 pages, fruit de 30 ans de travail, peut se lire comme une intervention dans la lutte culturelle au Danemark, où Langballe – comme son cousin, Søren Krarup, autre pasteur intégriste, défend une identité danoise fondée sur l'histoire nationale et le luthéranisme orthodoxe. L'adversaire détesté est le 'radicalisme culturel' et ses origines dans Brandes et les Lumières. Pour Langballe, le coupable de tous les malheurs est la raison des Lumières, incarnée surtout dans Voltaire. C'est la raison abstraite de Voltaire et de Rousseau qui a amené la Révolution et ensuite les idéologies totalitaires au XX<sup>e</sup> siècle. (s. 52). Citant Blicher, Langballe ridiculise la vérité de Voltaire et il compare le philosophe à "un enfant gâté, qui dans le jardin d'enfants, critique le repas en cassant ses jouets!" (s. 393).

Paradoxalement, Langballe se réfère à Voltaire dans un article de journal du 16 décembre 2004 pour défendre la liberté d'expression. Or, la liberté pour laquelle il plaide est le droit de blesser le sentiment religieux des musulmans. Non sans finesse d'argument, et avec raison – il rappelle que Voltaire a blessé les sentiments de beaucoup de chrétiens ce qui est parfaitement accepté puisque depuis le Christ, c'est dans la nature du christianisme de supporter les souffrances et les humiliations. Or, attribuer comme il le fait la liberté d'expression et de religion au mérite du christianisme, est évidemment une aberration dirigée contre l'islam!<sup>56</sup> Cependant, la question que pose l'article, à l'occasion du film "Submission" de Theo van Gogh et de Hirsi Ali: est-ce qu'on peut, au nom de la liberté d'expression, se permettre de blesser le sentiment religieux? était en 2004 prémonitoire car ceci allait se trouver au coeur du débat – toujours en cours – provoqué par la publication des caricatures danoises de Mahomet.

Cette affaire remonte au 30 septembre 2005 date à laquelle le quotidien *Jyllands-Posten* publie 12 caricatures du prophète Mahomet. Or ce n'est qu'en février-mars 2006 qu'explose la crise soulevant un tollé pas seulement au Danemark mais dans le monde arabe. Ce qu'a révélé cette affaire, c'est la difficulté sinon l'impossibilité de concilier deux notions fondamentales héritées des Lumières, à savoir la liberté d'expression et la tolérance. La raison universelle des Lumières est devenue une référence importante dans le débat et

<sup>56</sup> Jesper Langballe, "Den blasfemiske blasfemi-paragraf". *Kristeligt Dagblad* 16 december 2004, s. 8.

on a souvent cité Voltaire et Bayle en faveur de son point de vue. Paradoxalement, on a vu, à maintes reprises, le nom de Voltaire revenir dans la presse aussi bien pour soutenir la tolérance que la liberté d'expression. Notamment on a trouvé les deux notions dans une phrase attribuée à Voltaire selon laquelle Voltaire se serait dit prêt à mourir pour le droit de son adversaire d'avoir une opinion opposée à la sienne<sup>57</sup>.

Au coeur du débat suscité par les caricatures se trouve donc les notions de tolérance et de liberté d'expression. La liberté d'expression sans limites s'est montrée intolérante et la tolérance envers le sentiment religieux d'une minorité a imposé des limites à la liberté d'expression. En fait, cette antinomie se trouve au sein même de la raison des Lumières, celle-ci étant à la fois universelle (les droits de l'homme) et relative (le respect des moeurs de cultures étrangères).

A la surprise de beaucoup de lecteurs, le quotidien *Politiken*, qui se fait fort d'assumer l'héritage idéologique de Georg Brandes, a publié un édito le 3 février 2006 dans lequel il soutient le point de vue que, dans cette affaire, la liberté d'expression doit céder à la tolérance. Ceci a eu pour conséquence un conflit à l'intérieur du mouvement 'radical culturel' où des intellectuels tels que Hans Hertel, Thomas Bredsdorff et John Pedersen, – en bons voltairiens – ont insisté sur la priorité de la raison dans l'espace public, donc la séparation de la foi et de la raison, de la religion et de la politique. Fidèle à son engagement, Hans Hertel invoque Voltaire le 11 février 2006 dans *Politiken*, sous le titre "Kom til hjælp, Voltaire!" ("Au secours, Voltaire!") dans un commentaire à la publication des caricatures par le journal français, *France Soir*<sup>58</sup>. Répétant la fameuse citation attribuée à Voltaire, il voit en Voltaire un écrivain d'une actualité brûlante pour défendre "tolérance et raison critique" contre le fanatisme. Le même point de vue se trouve le 10 février dans l'hebdomadaire *Weekendavisen* sous la plume de Frederik Stjernfelt, professeur et éditeur de la revue *Kritik*. Celui-ci défend, la citation de Voltaire à l'appui, la liberté d'expression absolue sous le titre "Tolerance og respekt er ikke det

<sup>57</sup> En réalité, c'est un écrivain anglais, S.G. Tallentyre, qui dans un livre, *The Friends of Voltaire* (1906), met dans la bouche de Voltaire la phrase suivante: "I disapprove of what you say, but I will defend to the Death your right to say it". Cf. Frederik Stjernfelt, "Tolerance og respekt er ikke det samme". *Weekendavisen* 10 februar 2006.

<sup>58</sup> Hans Hertel, "Kommentar: Kom til hjælp, Voltaire!", *Politiken* 11. februar 2006. (4. Sektion, s. 2).



samme” (“tolérance et respect ne sont pas la même chose”)<sup>59</sup>. Dans le même bateau, on trouve aussi dans *Weekendavisen* le 3 mars David Favrhøldt, professeur émérite de philosophie et débatteur actif dans la presse. Favrhøldt met en avant la liberté d’expression et le sécularisme, avec référence à Voltaire et à Montesquieu. Pour lui, la tolérance multiculturelle – le communitarisme – serait le nouvel avatar du relativisme culturel classique.<sup>60</sup>

De nouveau, en février 2007, les caricatures de Mahomet sont devenues l’occasion d’invoquer Voltaire et Bayle. Ainsi, Aske Munck, correspondant en France pour *Politiken*, parle le 9 février du procès intenté au journal satirique *Charlie Hebdo* par deux organisations musulmanes. Selon Munck, pour défendre la liberté d’expression et le sécularisme, les principaux candidats à la présidentielle se sont présentés au tribunal, François Bayrou muni de la fameuse citation de Voltaire<sup>61</sup>. Le 16 février, c’est Lars Bonnevie qui réagit au procès intenté à *Charlie Hebdo*, dans *Weekendavisen*, en publiant une plaidoirie au nom des Lumières françaises pour défendre la séparation de la raison et de la foi. La raison seule, assène-t-il au nom de Bayle et de Voltaire, peut nous garantir la liberté d’expression. Sans le droit de blasphème, il n’y a pas de liberté d’expression!<sup>62</sup>

Le 22 mars 2007, les plaintes des organisations musulmanes contre le rédacteur en chef du journal, Philippe Val, ont été rejetées/déboutées par le Tribunal. Ainsi, la séparation de la religion de la politique dans l’espace public a été entérinée comme fondement de la République française.<sup>63</sup>

Parallèlement à la crise des caricatures danoises, une autre affaire a mis le nom de Voltaire au cœur de l’actualité danoise. Il s’agit d’une polémique

<sup>59</sup> Frederik Stjernfelt, “Tolerance og respekt er ikke det samme”. *Weekendavisen* 10. februar 2006.

<sup>60</sup> David Favrhøldt, “Kulturrelativismen. En streg i sandet”. *Weekendavisen* 3. marts 2006.

<sup>61</sup> Aske Munck, “Muhammedtegninger: Politisk opbakning til satirisk fransk blad”. *Politiken* 9. februar 2007.

<sup>62</sup> Lars Bonnevie, “Spinoza og Bayle, kom tilbage!” *Weekendavisen*, 16. februar 2007. Jesper Langballe, pasteur intégriste et député pour l’extrême-droite, avait soutenu le même point de vue dans un article le 16 décembre 2004 sous le titre “Den blasfemiske blasfemi-paragraf” (“le paragraphe blasphème sur le blasphème”). Or, si Langballe défendait le droit au blasphème, c’est qu’il le voyait comme un produit du christianisme – utile pour critiquer l’Islam.

<sup>63</sup> *Politiken.dk*, 22. marts 2007: “Fransk domstol afviser sag om Muhammedtegninger”.

suscité par le livre de Ayaan Hirsi Ali, traduit en danois par Jan Nygaard sous le titre *Jeg anklager* et publié aux Editions Jyllands-Posten. Hirsi Ali, Somalienne et auteur du manuscrit du documentaire "Submission" de Theo van Gogh, sorti en Hollande, est connue pour sa critique radicale de l'Islam. Dans son livre au titre zolaien "J'accuse", elle souhaite ardemment voir venir un nouveau Voltaire qui pourra donner à l'Islam ces Lumières qui, selon elle, lui manquent cruellement. Comme le christianisme avant la Révolution, l'Islam doit, dit-elle "subir la critique rationnelle qui pourra libérer le musulman du joug de l'au-delà, de la culpabilité permanente et de la tentation de l'intégrisme."<sup>64</sup> La seule solution, conclut Hirsi Ali, est donc un nouveau Voltaire: "Aidez-nous. Donnez-nous un Voltaire!" ("Lad os ikke i stikken. Lad os få en Voltaire").

L'hebdomadaire *Weekendavisen* présente le livre sous la plume de Klaus Rothstein, écrivain et commentateur dans ce journal<sup>65</sup>. La question posée, dit-il, est celle sur laquelle *Jyllands-Posten* a organisé un colloque en collaboration avec la "Société de la liberté d'expression" ("Trykkefrihedsselskabet") à savoir si on doit limiter la liberté d'expression pour ménager l'Islam. On annonce d'ailleurs la participation de Hirsi Ali. Rothstein, lui, est sans hésitation contre toute limitation au nom de la religion et tout à fait d'accord avec Hirsi Ali pour demander un nouveau Voltaire qui pourra accorder l'Islam avec l'Etat séculaire et démocratique. En revanche, il reproche à Hirsi Ali de rejeter l'Islam en bloc et pas seulement l'Islam radical qui est une conséquence de la décolonisation et de l'influence soviétique. Un an plus tard, Hirsi Ali revient dans la presse danoise à l'occasion du livre de Ian Buruma, *Murder in Amsterdam. The death of Theo van Gogh and the limits of tolerance*<sup>66</sup>. Dans *Weekendavisen*, Klaus Wivel s'en prend à Buruma, qui, selon lui, a injustement critiqué la référence de Hirsi Ali à Voltaire. Pour Buruma, attaquer une minorité déjà en position de faiblesse au coeur de l'Europe n'est pas comparable avec la lutte de Voltaire contre le pouvoir de l'Eglise catholique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, pour Wivel, ceci – bien que regrettable

<sup>64</sup> Ayaan Hirsi Ali, *Jeg anklager*. Jyllands-Postens Forlag, 2005, ch. 2: "Lad os ikke i stikken. Lad os få en Voltaire", s. 27–33.

<sup>65</sup> Klaus Rothstein, "Religion og redelighed". *Weekendavisen* 18. november 2005. (2. Sektion, s. 15).

<sup>66</sup> Klaus Wivel, "Tolerancens grænse". *Weekendavisen* 3. november 2006. (2. Sektion, s. 16)

– n'enlève rien à la pertinence du message.

Le quotidien *Information* présente le livre de Buruma sous la plume de Rune Lykkeberg le 30 novembre 2006 sous un titre qui pose la question cruciale: "Qui est le Voltaire de notre époque?" ("Hvem er vor tids Voltaire?")<sup>67</sup>. Buruma, dit le journaliste, reproche à Hirsi Ali d'être aussi fondamentaliste que les islamistes radicaux, fondamentaliste des Lumières, il est vrai, quand elle se présente comme un Voltaire moderne, engagée dans une lutte contre le totalitarisme et les autorités religieuses. Or, conclut Rune Lykkeberg après un résumé, c'est plutôt Buruma qui pourrait prétendre à une comparaison avec Voltaire car il a écrit "un livre excellent".

Le même journal publie le 26 janvier 2007 un article de Niels Ivar Larsen, qui expose clairement la diatribe en cours autour de Hirsi Ali.<sup>68</sup> L'article rapporte notamment la défense de Hirsi Ali par le philosophe français, Pascal Bruckner, qui a écrit un essai contre Buruma et Timothy Garton Ash, tous les deux critiques de Hirsi Ali. Contre Timothy Ash, historien à Oxford, qui lui reproche comme Buruma d'être "une adoratrice fanatique des Lumières", Bruckner voit justement en elle "une vraie philosophe des Lumières" ("en sand oplysningstænker") et contre Buruma, qui lui reproche sa comparaison avec Voltaire, Bruckner rappelle qu'elle ne s'adresse pas qu'à une petite minorité fragile, mais à un Islam mondialisé sans limites!

Le 27 janvier 2007, c'est le tour de Bent Blüdnikow, de présenter en la résumant la controverse en cours<sup>69</sup>. Pour répondre à la question de savoir si Hirsi Ali "est le Voltaire de notre temps", des voix se sont fait entendre: d'un côté, les adversaires de Hirsi Ali avec leurs arguments, de l'autre Pascal Bruckner qui les réfute. Blüdnikow, connu comme attaquant assidu envers la gauche au Danemark, finit par signaler une interview que vient de donner Hirsi Ali au journal allemand *Der Spiegel*. Dans celle-ci, elle somme l'Europe de réagir plus fermement à la suite du meurtre de Theo van Gogh et de l'affaire des caricatures danoises de Mahomet. Une auto-censure étant en train de s'insinuer dans les esprits, "il faudrait", dit-elle, exposer les dessins

<sup>67</sup> Rune Lykkeberg, "Ny bog: Hvem er vor tids Voltaire?" *Information* 30. november 2006.

<sup>68</sup> Niels Ivar Larsen, "Oplysningstro: Antiracisternes racisme". *Information* 26. januar 2007, s. 26.

<sup>69</sup> Bent Blüdnikow, "Ayaan Hirsi Ali under skarp kritik". *Berlingske Tidende* 27. januar 2007 (2. Sektion, s. 10).

partout” (“Satire-tegningerne skulle vises frem overalt”). On voit comment les deux affaires – celle des caricatures et celle de Hirsi Ali finissent par se connecter dans une commune ‘crise de Mahomet’.

Niels Ivar Larsen pose la question d’une autre manière dans *Information* le 15 février 2007.<sup>70</sup> Pour lui, il faut choisir entre la dissidence de Hirsi Ali, son rejet de l’Islam, et l’euroislam de Tariq Ramadan, qui propose un Islam réformé et adapté. Résumant encore une fois les interventions autour d’une Hirsi Ali se prenant pour Voltaire, Larsen semble donner raison à son soutien, Pascal Bruckner, car il clôt l’article par deux penseurs, critiques du multiculturalisme : le penseur et économiste Amarty Sen et l’écrivain turc et allemand, Necla Kelek. Ce dernier voit Buruma et Garton Ash ”s’enliser dans le borbier du relativisme culturel”.

Enfin, nous trouvons aussi dans *Jyllands-Posten* une présentation de la controverse autour de Hirsi Ali.<sup>71</sup> Résumant les arguments des uns et des autres, l’auteur de l’article, Anders Raahauge, – on pouvait s’y attendre – donne raison à Hirsi Ali et Pascal Bruckner, citant Necla Kelek, qui rappelle que la Déclaration des droits de l’homme du Caire, signée par 45 ministres des affaires étrangères musulmans, ne parlant que de la communauté des fidèles et jamais de l’individu, met la sharia comme fondement de l’identité musulmane.

---

<sup>70</sup> Niels Ivar larsen, ”Multikulturalisme: Kan Vesten rumme islam?”. *Information* 15. februar 2007. (1. Sektion, s. 4).

<sup>71</sup> Anders Raahauge, ”Hirsi Ali i stormens øje”. *Jyllands-Posten* 16. februar 2007.

# Da Gulla a Guillou: tre decenni di letteratura svedese in Italia (1975–2005)

Cecilia Schwartz  
Università di Stoccolma  
Cecilia.schwartz@fraitu.su.se

## 1 Introduzione

Studi intesi a rivelare ed esaminare la visione culturale del Nord in varie parti del mondo convergono in un attuale campo di ricerca interdisciplinare<sup>1</sup>. In ambito esclusivamente letterario prevalgono studi sulle concezioni storiche del Nord dall'antichità fino alle documentazioni di viaggio appuntate dagli esploratori dei secoli passati<sup>2</sup>, ma nella pubblicazione recente *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*(2008) si possono notare numerosi contributi sulla nordicità intesa come strategia discorsiva e narrativa nella letteratura contemporanea.

Al tempo stesso, l'interesse per la rappresentazione del Nord si è rivelato in due lavori che focalizzano l'aspetto sociologico della traduzione, pubblicazione e ricezione letteraria. L'ipotesi su cui si basa Siri Nergaard ne *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*, consiste nel presupposto che la traduzione letteraria contribuisca all'immagine di una certa nazione e che sia "in grado di costruire identità culturali" (2004: 17). Oltre a fornire delle approfondite analisi testuali delle traduzioni, Nergaard prende in considerazione tutti gli aspetti compresi nel processo di

---

<sup>1</sup> Un esempio lo fornisce il progetto di ricerca internazionale diretto da Daniel Chartier dell'Université di Quebec à Montréal. Il gruppo di studiosi di nazionalità diverse ha affrontato la nordicità da un punto di vista interdisciplinare nel volume *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels* (2004). Un'introduzione panoramica all'idea di Nord si trova in *The Idea of North* (2005) di Peter Davidson.

<sup>2</sup> Si veda per esempio i volumi *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli* (a cura di Chiesa Isnardi e Marelli, 2004), *Northbound: travels, encounters and constructions 1700–1830* (2007) oppure gli atti del convegno *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria* (2008).

diffusione in Italia dei libri provenienti da un ambito linguistico ristretto e marginale come quello norvegese.

Una simile prospettiva è adottata nella tesi di dottorato di Karin Dahl *La Mythification d'un écrivain étranger. La réception de l'œuvre de Stig Dagerman en France et Italie* (2008) di cui uno dei risultati più importanti è che l'origine svedese di Dagerman suscita nei critici francesi e italiani una gamma di associazioni connesse al mito del Nord e alla nordicità. Questo mito è basato su idee in parte stereotipate sul clima, sulla natura, sulla società e sul carattere dei nordici (2008: 137–151).

A mio avviso, questi cliché non riguardano soltanto Dagerman ma ricorrono in pressoché tutte le considerazioni francesi e italiane sulla letteratura proveniente dai paesi scandinavi<sup>3</sup> e, viceversa, la letteratura nordica che gli editori e gli altri mediatori culturali fanno pervenire in Italia e in Francia per molti versi conferma lo stereotipo.

## 2 “Nord” e “letteratura svedese” – due concetti relativi

È innanzitutto importante precisare che il “Nord”, inteso come indicazione geografica, è un concetto relativo<sup>4</sup>. Per uno svedese di Stoccolma il Nord è esclusivamente rappresentato dalle zone dell'estremo settentrione come la regione polare, mentre per un napoletano il concetto ha una denotazione geografica decisamente più vasta in quanto potrebbe essere tanto Milano quanto Ginevra, tanto Copenaghen quanto Kiruna. Per un marocchino, poi, anche Napoli è compresa nella sua idea del “Nord”, e così via.

Ciò nonostante, una serie di studi dell'ultimo tempo ha stabilito che il Nord *immaginario*, cioè come appare nelle rappresentazioni artistiche, si as-

<sup>3</sup> Un esempio è la seguente domanda rivolta a Henning Mankell in *Le Nouvel Observateur* (10–16 gennaio 2008): “Appartenez-vous à cette tradition scandinave de la mélancolie et de l'anxiété, de Strindberg à Hamsun? H. Mankell. – Si vous voulez de la littérature vraiment mélancolique, allez voir au Portuga! Je ne suis pas sûr que la mélancolie soit un trait dominant de la culture suédoise ou scandinave. C'est un mythe propagé par les films de mon beau-père, Ingmar Bergman (p. 19)”.

<sup>4</sup> Jean-Marc Moura si chiede: “Parler du Nord, est-ce parler depuis d'un Nord extrême ou depuis un Nord relatif, chaque pays ou région ou littérature ayant en somme (...) son nord et son sud propres? (2008: 105–6).

socia ad alcune concezioni ricorrenti nonché prestabilite. Da una parte elementi connessi alla natura e al clima: il freddo, la neve, l'inverno, i grandi spazi isolati e deserti e dall'altra stati d'animo che rispecchiano le caratteristiche climatiche: il silenzio, l'isolamento, la solitudine, la contemplazione e l'introspezione. Queste concezioni sono visibili a diversi livelli della produzione letteraria:

- nella selezione di libri da tradurre e pubblicare da parte dei mediatori culturali in quanto tendono a scegliere libri che confermano questa visione del Nord immaginario;
- negli elementi *peritestuali*<sup>5</sup> come la prefazione, l'aspetto grafico della copertina e la scelta del titolo che rivela la ricezione dell'editore;
- negli elementi *epitestuali*<sup>6</sup> quali le recensioni – in cui la provenienza geografica dell'opera viene spesso sottolineata tramite cliché invernali (cfr. Dahl 2008) – e i saggi che, nel presentare la letteratura nordica, tendono a sottolineare l'importanza di aspetti come la natura e l'introspezione (cfr. Ciaravolo 1994; Nergaard 2004);
- nelle rappresentazioni letterarie in cui la nordicità – sia di scrittori nordici che di altri – si è rivelata non tanto un tema quanto una strategia discorsiva (cfr. Chartier 2008; Fedi 2008).

Similmente, un concetto apparentemente molto chiaro e trasparente come “letteratura svedese” si manifesta alquanto complesso e ambiguo appena si comincia a osservare il materiale concreto.

La presupposizione che esista una letteratura nazionale non è affatto un'idea condivisa da tutti. Riferendosi a Salman Rushdie e Gayatri Chakravorty Spivak, Nergaard problematizza la nozione approfonditamente, aggiungendo però, la necessità di riconoscere l'intersezione di due concetti come identità culturale e identità nazionale quasi al punto di confondersi (2004: 62).

Queste non sono soltanto astrazioni; la documentazione della “letteratu-

<sup>5</sup> Peritestuali sono tutti gli elementi che, secondo Gérard Genette, accompagnano il testo letterario come il titolo, le note, la copertina, la prefazione, ecc. (1987 ing. 4).

<sup>6</sup> Epitestuali sono gli elementi esterni al testo concreto come le recensioni, annunci pubblicitari, interviste all'autore e così via (Genette 1987 ing. 5).

ra svedese” in Italia ci pone di fronte a problemi molto concreti da risolvere. Come procedere, per esempio, con le opere scritte in svedese da scrittori finlandesi come Tove Jansson e Bo Carpelan? E come fare con le opere francesi di Strindberg<sup>7</sup>? Infine, è giusto includere le opere di Italice, casa editrice che pubblicava testi svedesi tradotti in italiano *in Svezia*?

Per evitare una definizione troppo forzata della “letteratura svedese”, ho ritenuto importante tentare un approccio includente senza trascurare, però, che anche questo atteggiamento possa creare problemi. Pertanto, ho scelto di segnalare con una nota a piè di pagina ogni opera la cui appartenenza alla letteratura svedese si manifesta discutibile.

Oltre a queste considerazioni sull’usanza concreta dei concetti “nord” e “letteratura svedese” esiste una netta gerarchia tra le letterature nazionali. Più di un secolo fa, questa disugaglianza sul palcoscenico letterario poteva manifestarsi nell’atteggiamento di un critico come Benedetto Croce:

La letteratura scandinava, nei secoli passati, non ebbe, e in verità non meritava, nessun’attenzione dalla gloriosa letteratura italiana (1892: III).

La studiosa francese Pascale Casanova ritiene che ancor’oggi si trovano, al centro dello spazio letterario internazionale, le letterature con il più alto indice di autorità. L’autorità di una letteratura si basa su fattori come età, nobiltà, quantità di testi, quantità di opere universali e la letterarietà del linguaggio (Casanova 1999 ing. 20). Secondo questo modello, è ovvio che la letteratura inglese, francese e italiana si collocano al centro mentre le letterature scandinave hanno una posizione marginale (1999 ing. 166).

### 3 Un progetto sulla nordicità in ambito letterario italiano

Date queste premesse, il mio progetto sulla nordicità nella letteratura italiana contemporanea prenderà in considerazione i seguenti quesiti di cui i primi due hanno la funzione di contestualizzare la vera mira dello studio formulata sotto il terzo punto:

<sup>7</sup> Per esempio *Le plaidoyer d’un fou* (1895) e *Inferno* (1897).



1. Qual è la visione del Nord che appare nella letteratura scandinava (e soprattutto svedese) pervenuta in Italia nell'ultimo trentennio? Qui si tratta innanzitutto di individuare quali sono i libri svedesi tradotti in Italia nel periodo 1975–2005 per poi poter trarre delle conclusioni sulle immagini del Nord accessibili ai lettori italiani. La nordicità fornita dagli autori nordici tradotti in Italia corrispondono agli stereotipi? L'intervento attuale cercherà di rispondere, almeno parzialmente, a questa prima domanda.
2. Quali idee del Nord traspaiono nelle recensioni e nei saggi italiani che trattano la letteratura scandinava<sup>8</sup>? Come sono stati affrontati dalla critica e dagli studiosi i cliché climatici e caratteriali elencati sopra? L'analisi della ricezione includerà anche il paratesto dal momento che esso, in linea con Alberto Cadioli, sarà valutato come "l'interpretazione dell'editore iperlettore" (2000: 50).
3. Come viene rappresentato il Nord nella letteratura italiana contemporanea? Sebbene il Nord non risulti un *topos* frequente nella letteratura italiana odierna, ci sono delle eccezioni che meritano attenzione. Il caso più interessante è senz'altro il giovane cagliaritano Nicola Lecca (1976), il quale ha ambientato pressoché tutte le sue opere nei paesi scandinavi. Oltre a un'analisi approfondita delle sue opere, si esamineranno le presenze nordiche più o meno occasionali apparse nella prosa di altri scrittori contemporanei come Marta Morazzoni e Claudio Magris. L'analisi, che presterà attenzione anche agli aspetti imagologici di questi testi narrativi, presuppone che la scelta di basare un intreccio su un personaggio o un luogo nordico non sia affatto casuale per un autore italiano e pertanto si cercherà di esaminarne la valenza retorica, discorsiva e simbolica.

#### 4 La letteratura svedese tradotta in italiano 1975–2006

In questa relazione, saranno presentati i primi risultati della parte iniziale del progetto. I risultati forniti si basano su una documentazione sistematica delle opere svedesi in traduzione italiana. Senza alcuna pretesa di completezza, la bibliografia potrà servire come una base per vari spunti di ricerca. In futuro l'auspicio è di pubblicare una bibliografia completa in rete in modo

<sup>8</sup> In Italia, esistono pochi studi esclusivamente indirizzati alla letteratura svedese. La maggior parte tratta la letteratura "scandinava".

che possa essere aggiornata e corretta man mano<sup>9</sup>.

Fonte indispensabile per la compilazione della bibliografia è stato il bollettino *Suecana Extranea* della Kungliga Biblioteket di Stoccolma che elenca, in ordine cronologico, la maggior parte delle opere svedesi tradotte in altre lingue. Da questo vasto materiale si sono estratte le opere letterarie svedesi in traduzione italiana nel suddetto periodo. Un lavoro simile, coprendente il Novecento fino al 1995, è stato realizzato da Maria V. Kaipl Santiprosperi per l'Ambasciata di Svezia a Roma. Questo elenco – di difficile reperibilità – è servito soprattutto come materiale di controllo in quanto mi è pervenuto quando avevo ormai terminato la documentazione. Inoltre, ho consultato cataloghi di case editrici, liste di traduttori e il saggio *Da Linneo a Gustafsson. 250 anni di letteratura svedese in traduzione italiana* (1994), curato da Massimo Ciaravolo e ricchissimo di indicazioni bibliografiche.

## 4.1 Risultati

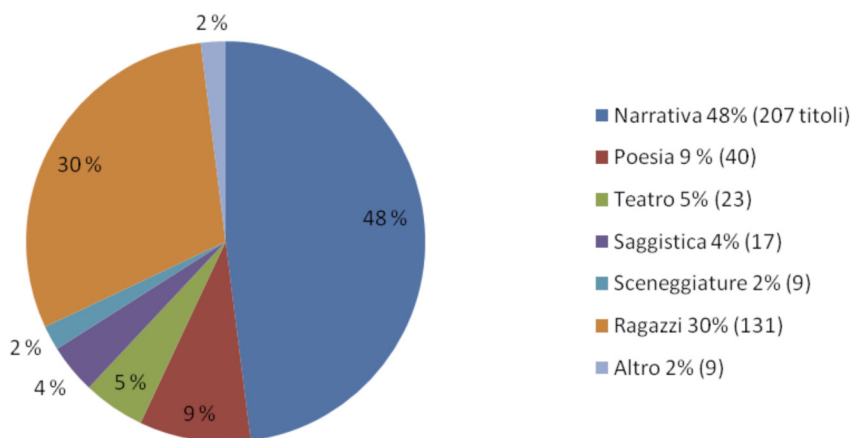
Vediamo alcuni dati ricavati dall'elenco che attualmente comprende 436 volumi di narrativa, poesia, teatro, saggi, sceneggiature, libri per ragazzi e infine una categoria di difficile classificazione denominata "Altro"<sup>10</sup>. Sono stati esclusi i libri di pura manualistica. Il diagramma 1 illustra come il materiale si distribuisce per genere:

---

<sup>9</sup> Si noti che bibliografie del genere esistono già in rete per la letteratura finlandese, danese e norvegese. Sorprendentemente manca una simile bibliografia per la Svezia il che indica la necessità di proporne una.

<sup>10</sup> Si tratta per esempio delle lettere di Strindberg.

## Generi letterari



**Diagramma 1: La distribuzione percentuale per genere letterario**

La tabella 1 mostra gli scrittori apparsi più frequentemente sulle copertine nel periodo indicato. Anche se non fornisce cifre sulle vendite, la tabella ci dà una netta immagine degli scrittori ritenuti i più importanti in Italia. Si potrebbe perfino sostenere che la schiera di scrittori elencati qui sotto formino il canone della letteratura svedese in Italia, un canone che non sempre coincide con quello svedese.

**Tabella 1: Quantità di volumi e titoli tradotti e pubblicati per autore 1975–2006**

	Autore	Volumi <sup>11</sup>	Opere <sup>12</sup>
1	August Strindberg	56	80
2	Astrid Lindgren	41	25
3	Ingmar Bergman	18	20
4	Pär Lagerkvist	13	11
5	Henning Mankell	12	12
	Martha Sandwall-Bergström	12	8
6	Lars Gustafsson	11	11
7	Per Olov Enquist	9	9
8	Maria Gripe	8	5
	Jan Guillou	8	4
	Selma Lagerlöf	8	5
	Sven Lindqvist	8	6
9	Marianne Fredriksson	7	4
	Tove Jansson	7	6
	Björn Larsson	7	6
	Torgny Lindgren	7	7
	Håkan Nesser	7	5
	Ulf Stark	7	6
10	Stig Dagerman	6	6
	Kerstin Ekman	6	4
	Emanuel Swedenborg	6	5
	Göran Tunström	6	5
10	Kjell Espmark	5	5
	Olof Lagercrantz	5	4
	Hjalmar Söderberg	5	4

<sup>11</sup> Con volume si intende semplicemente il numero di volumi fisici dello scrittore pubblicati in italiano nel periodo 1975–2006. Questo significa da una parte che la cifra possa comprendere più edizioni di una stessa opera (per esempio abbiamo cinque edizioni diverse del dramma strindberghiano *Il padre*) e dall'altra la cifra può nascondere volumi che comprendono più opere in un solo volume (come, a volte, è il caso di Strindberg).

<sup>12</sup> Per rimediare ai malintesi che il numero di volumi potrebbe creare, ho scelto di fornire anche il numero di titoli di opere. Questa cifra indica dunque il numero di titoli di ogni autore. Se un volume comprende cinque sceneggiature di Bergman ho contato cinque opere. D'altra parte, se un'opera viene pubblicata più volte, ho contato solo un titolo. Fatta eccezione per Strindberg, le discrepanze tra volume e opera si spiegano per questo secondo motivo. Non si tratta, però, di semplici ristampe ma di riedizioni (nuova traduzione, edizione, casa editrice, ecc.) con un nuovo numero ISBN.

L'autore con più volumi tradotti tra il 1975 e il 2006 è August Strindberg. E la cifra risulta ancora più alta se si contano i titoli delle *opere* strindberghiane tradotte in italiano. I cinque volumi di *Tutto il teatro* pubblicati da Mursia tra il 1984 e il 1987 contengono, per esempio, più di 50 drammi dello scrittore. Tra le opere di Strindberg in traduzione italiana spiccano per la loro frequenza due drammi – *Il padre* e *La signorina Julie* – e due romanzi – *L'autodifesa di un folle* e *Il figlio della serva* – apparsi in edizioni e traduzioni diverse nel periodo studiato<sup>13</sup>.

Al secondo posto c'è Astrid Lindgren, la quale viene introdotta in Italia nel 1958 con *Pippi Calzelunghe* e *Rasmus e il vagabondo*, entrambi tradotti da Donatella Ziliotto e Annuska Palme Sanavio e pubblicati presso la casa editrice fiorentina Vallecchi. Il libro più pubblicato di Lindgren – e qui i dati rivelano una piccola sorpresa – è *Vacanza sull'isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). Questa storia, incentrata sulle piccole avventure di un gruppo di ragazzini durante le vacanze su un'isola nell'arcipelago fuori Stoccolma, arriva in Italia nel 1972 e da allora è apparsa in almeno sette edizioni e in due traduzioni diverse.

Al terzo posto nella classifica troviamo un nome che non rientra nel canone letterario svedese: Ingmar Bergman. Noto soprattutto come regista nel suo paese nativo, osserviamo che all'estero una gran parte delle sue sceneggiature sono state proposte sul mercato librario; si trovano perfino quelle che sono state alla base di film considerati meno riusciti come *L'uovo del serpente* (Ormens ägg). Numerosi sono anche i saggi di studiosi italiani sull'opera bergmaniana.

Al quarto posto c'è il nome di Pär Lagerkvist, poeta, drammaturgo, autore di romanzi e racconti, noto soprattutto per la sua narrativa espressionista ed esistenziale, ricca di tematiche e scenari biblici. Anche in Svezia Lagerkvist è ritenuto uno dei principali autori del Novecento e la presenza del suo nome nell'elenco non suscita nessuna sorpresa. La prima traduzione italiana di un'opera lagerkvistiana risale al 1923, si tratta del romanzo *Il sorriso eterno* (Det eviga leendet) che era uscito in Svezia solo tre anni prima. Questo ci

<sup>13</sup> Soltanto durante il periodo 1975–2006, *Il padre* appare nel 1978, 1983, 1984, 1988 e 1991; *La signorina Julie* nel 1982, 1985, 1986 (intitolato *La contessina Julie*), 1988 e 1988 (intitolato *La contessina Julie*); *L'autodifesa di un folle* nel 1975, 1978 (con il titolo *Memoriale di un folle*), 1989 e 1990; *Il figlio della serva* nel 1975, 1984, 1988 (intitolato *La storia di un'anima*), 1991 e 1993.

dice qualcosa sul riguardo letterario che Lagerkvist ha goduto fin dall'inizio in Italia, decenni prima dell'aggiudicazione del premio Nobel. Quale potrebbe essere la spiegazione dell'attenzione che questo scrittore ha ottenuto in ambito italiano<sup>14</sup>? La risposta sembra collocarsi nella vena metafisica dell'autore e nella sua predilezione per i grandi problemi etici e religiosi.

Al quinto posto appare, a fianco di Mankell, un nome piuttosto sconosciuto: Martha Sandwall-Bergström, creatrice delle storie di Gulla (Kulla-Gulla). Gulla, che si distingue per le sue caratteristiche diametralmente opposte a Pippi (è, cioè, una bambina bella, povera e piena di buon senso) è stata molto apprezzata in Italia per un lungo periodo, a partire dagli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Ottanta.

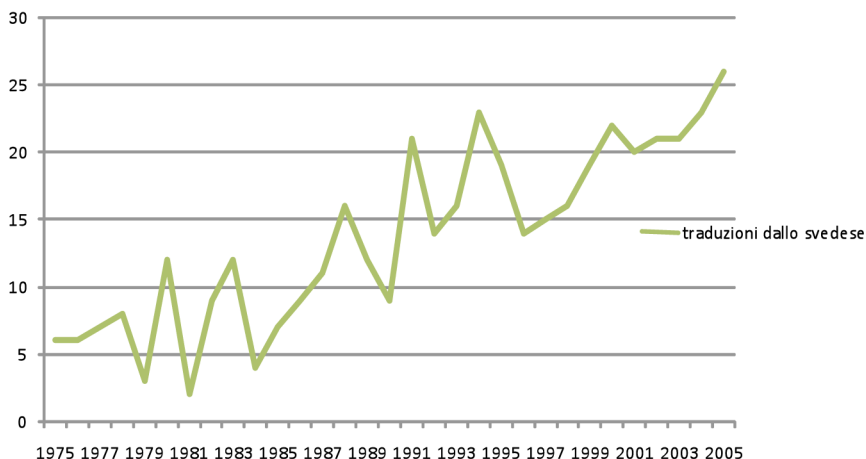
Soltanto nella seconda metà della classifica riscontriamo i nomi degli scrittori contemporanei (eccezione fatta per Mankell): Lars Gustafsson, Per Olov Enquist, Torgny Lindgren e così via. Che il nome della grande Lagerlöf appaia soltanto all'ottavo posto si spiega con il fatto che le traduzioni delle sue opere "furono molto numerose tra gli anni Venti e Cinquanta (...) ma, ristampe a parte, hanno subito un netto calo negli ultimi decenni" (Ciaravolo 1994).

## 4.2 Quadro diacronico della letteratura svedese in Italia

Il diagramma 2 fornisce un'immagine dello sviluppo e dei cambiamenti nella pubblicazione di libri svedesi in Italia nel dato periodo, un'immagine che sarà approfondita nel seguente resoconto diacronico basato sugli anni 1975, 1985, 1995 e 2005.

---

<sup>14</sup> Massimo Ciaravolo lo addita, per esempio, come "il maggiore scrittore svedese del Novecento" (1994).



**Diagramma 2: Il numero di volumi svedesi tradotti in italiano nel periodo 1975–2005**

#### 4.2.1 1975

Il primo anno compreso nel materiale rivela un risultato tipico degli anni settanta – periodo in cui la pubblicazione di libri svedesi in Italia fu scarsissima. Soltanto tre volumi, di cui due di Strindberg, vennero pubblicati per il pubblico adulto. Per di più, uno dei volumi strindberghiani consistette nella traduzione dal francese di *Autodifesa di un folle*.

Emblematica per il periodo è anche la presenza della raccolta di poesie di Harry Martinson *Le erbe nella Thule (Gräsen i Thule)*, tradotta dal leggendario mediatore tra la cultura svedese e italiana, Giacomo Oreglia.

Gli anni che corrono dal 1975 al 1985 non manifestano né sorprese né deviazioni dal quadro già dato: in genere sono pochissimi i libri tradotti (nel 1976 nemmeno un titolo per adulti e nel 1977 soltanto uno). Il periodo è segnato dalla pubblicazione di classici (Strindberg) e di raccolte poetiche, sporadicamente tradotte da studiosi provenienti dal mondo accademico. La letteratura contemporanea è quasi del tutto inesistente tranne qualche rara eccezione, spesso marginale nella letteratura svedese<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Per esempio Martin Allwood e Sam Lundwall.

Il risultato conferma una notevole disattenzione per la letteratura svedese in genere e per quella contemporanea in particolare. A sua volta, la disattenzione si doveva al numero limitato di traduttori e altri introduttori poliglotti<sup>16</sup>.

Nell'ambito della letteratura per l'infanzia notiamo più o meno la stessa tendenza. Predominano in assoluto i "classici" di Astrid Lindgren e di Martha Sandwall-Bergström, mescolati con alcune apparenze inattese e poco conosciute in Svezia<sup>17</sup>.

#### 4.2.2 1985

Il 1985 si è caratterizzato anch'esso per la scarsa pubblicazione di libri di origine svedese in Italia. Il materiale consiste in cinque volumi tra cui due di Strindberg (*L'organista romantico* e il secondo volume di *Tutto il teatro*), uno di Stig Dagerman (*L'isola dei condannati*), uno di Olof Lagercrantz (*Il mio primo cerchio*) e uno di Pär Lagerkvist (*Barabba*).

Nel periodo che va dal 1985 al 1995 assistiamo invece a un discreto cambio di rotta con l'apparizione sul palcoscenico italiano della casa editrice Iperborea che si posiziona con un catalogo di narrativa nordica.

#### 4.2.3 1995

Nel 1995 possiamo dunque osservare un aumento di traduzioni dallo svedese, il che indica un neonato interesse per autori contemporanei anche se l'opera strindberghiana mantiene la sua posizione con 4 sui 9 libri pubblicati per adulti.

*Iperborea* pubblica soltanto due libri svedesi nel 1995: *Storia con cane* (*Historien med hunden*) di Lars Gustafsson e *L'anello rubato* (*Den Löwensköldska ringen*) di Selma Lagerlöf. Ma la sua presenza sul mercato librario italiano suscita man mano l'interesse per la letteratura nordica contemporanea,

<sup>16</sup> Emilia Lodigiani ha confermato che uno dei maggiori problemi riscontrati all'inizio con Iperborea era quello di trovare bravi traduttori tra le poche persone in grado di leggere le lingue scandinave.

<sup>17</sup> Per esempio Runer Jonsson e Grethe Fagerström.



fenomeno che in ambito critico è stato chiamato “l’effetto Iperborea”<sup>18</sup>. La pubblicazione di romanzi come *L’uomo del Sarek* (*Sarekmannen*) di Lennart Hagerfors e *Pas de deux* (*Pas de deux*) di Ingamaj Beck confermano la validità di questa tendenza.

A fianco del traduttore-professore, cioè traduttore di appartenenza accademica, vediamo apparire il traduttore-professionista. Si tratta di traduttori estremamente prolifici: Carmen Giorgetti Cima, per esempio, ha tradotto 75 titoli dallo svedese (e notiamo per inciso che Iperborea in vent’anni ha pubblicato 65 libri tradotti dallo svedese). Mentre tutta una casa editrice come Iperborea pubblica opere di una ventina di scrittori svedesi, il curriculum di Giorgetti Cima elenca 32 scrittori, spesso molto diversi tra di loro. Sono cifre che sollecitano una domanda sull’importanza del traduttore e dell’editore in relazione alla pubblicazione di libri da una zona linguistica ben limitata.

Il decennio che va dal 1995 al 2005, rivela forse lo sviluppo più interessante del mio materiale; non solo i libri svedesi in traduzione italiana raggiungono un record di titoli, ma avviene anche un cambiamento qualitativo.

Negli anni a cavallo del millennio, assistiamo a un incremento di narrativa contemporanea svedese in Italia. In questi anni vengono tradotti alcuni dei più prestigiosi scrittori contemporanei come Kerstin Ekman, Göran Tunström, Tomas Tranströmer e Per Olov Enquist. Le opere di Strindberg sono invece in declino fino a non apparire quasi più sul mercato italiano dal 1996 e in poi.

Allo stesso tempo vengono introdotti in Italia alcuni scrittori di successo quali Marianne Fredriksson, Henning Mankell, Liza Marklund e Håkan Nesser. E quando raggiungiamo il 2005 possiamo vedere che proprio questa letteratura più popolare si impone sul mercato italiano.

#### 4.2.4 2005

Nel 2005 vengono pubblicati 23 volumi per lettori adulti, una cifra che si pone in forte contrasto con i tre volumi presentati in edizioni italiane nel 1975. E non si tratta di una felice eccezione: nel nuovo millennio la cifra rimane più o meno questa.

<sup>18</sup> Si veda per esempio l’articolo “L’editrice del Grande Nord” di Anna Anselmi (Libertà di Piacenza 1 ottobre 2007).

Ma rispetto al 2000 possiamo notare uno spostamento editoriale verso la letteratura d'intrattenimento e soprattutto fiorisce il noir scandinavo che ormai gode di fama internazionale<sup>19</sup>.

#### 4.2.5 *Tre fasi*

Riassumendo i più importanti eventi che riguardano la pubblicazione di letteratura svedese in Italia nell'ultimo trentennio, emergono tre fasi – fasi che al giorno di oggi coesistono come tre rami:

1. La prima fase (1975–1986) consiste nella pubblicazione scarsa e sporadica dei pochi scrittori svedesi di fama internazionale e di qualche poeta tradotto da docenti universitari. Spinti da motivi prevalentemente culturali, i mediatori tra le due zone linguistiche – i traduttori e gli editori – compiono una selezione di opere e autori prestigiosi. D'altro canto, i pochissimi scrittori contemporanei tradotti in questa fase, rivelano la negligenza in Italia di fronte alla letteratura svedese coeva. Il periodo rispecchia perfettamente la visione di Casanova sulla gerarchia tradizionale nello spazio letterario internazionale.
2. Nella seconda fase (1987–1998), la pubblicazione di libri svedesi aumenta, pur rimanendo irregolare. Ai classici e ai poeti si aggiunge una narrativa contemporanea proposta nelle edizioni raffinate e sobrie di Iperborea. I mediatori<sup>20</sup> sono tutt'ora pochi ma i loro scopi potrebbero essere definiti come culturali in primo luogo – l'auspicio di diffondere la migliore letteratura nordica in Italia – e commerciali in secondo luogo. L'inaspettato successo di Iperborea suscita l'interesse per la letteratura scandinava nel mondo editoriale italiano.
3. Nella terza fase (1999–2006, ma che vale anche per oggi) la letteratura svedese diventa una vera e propria miniera d'oro per le grandi case editrici. Attualmente i romanzi criminali di Stieg Larsson occupano i primi posti nelle

<sup>19</sup> Proprio in questi giorni ci raggiunge la notizia che Stieg Larsson e Henning Mankell sono gli unici scrittori non anglofoni apparsi nel top ten dei libri più venduti nel mondo nel 2008 (*Dagens Nyheter* 19/1 2009). Anche in Italia notiamo un vivissimo interesse per questi due scrittori (Schwartz 2008).

<sup>20</sup> Qui sarebbe forse più lecito parlare di “la mediatrice” in quanto Emilia Lodigiani, nel bene e nel male, controllava il monopolio italiano della letteratura nordica. E come è noto, il parametro primario della scelta di libri da pubblicare è il gusto personale della editrice.

classifiche italiane. Il numero di mediatori è aumentato considerevolmente e comincia a prevalere chi ha uno scopo commerciale nella scelta dei titoli. Rispetto alla prima fase, quella attuale rivela un'immagine capovolta. Si traduce, in linea di massima, narrativa contemporanea e solo occasionalmente quella classica.

Dal momento che ciascun indirizzo editoriale è attivo, si potrebbe sostenere che l'offerta odierna di letteratura svedese al pubblico italiano sia molto ben equilibrata includendo una parte classica, una parte di narrativa contemporanea e una parte di libri di intrattenimento. Notiamo, però, che il numero di autori svedesi nel catalogo della casa editrice Iperborea non aumenta come prima. L'allargamento dei suoi confini verso altre zone letterarie alquanto inesplorate in Italia, ultimamente soprattutto l'Olanda, tende ad avvenire a scapito della letteratura svedese. Iperborea continua a pubblicare i "suoi" scrittori ma non sembra più tanto propensa a presentare agli italiani nuove voci svedesi. Sono invece altre case editrici che attualmente pubblicano i "giovani" svedesi come Maja Lundgren (Mursia), Carl Johan Vallgren (Longanesi), John Ajvide Lindqvist e Arne Dahl (Marsilio).

### 4.3 Un canone alternativo?

Per poter rilevare i caratteri del "canone svedese" in Italia, è innanzitutto doveroso porre l'attenzione da una parte sulle opere presenti e dall'altra su quelle assenti nella bibliografia.

Tra le opere tradotte possiamo concludere che la maggior parte sono opere canoniche anche in Svezia: i testi di August Strindberg, Selma Lagerlöf, Hjalmar Söderberg, Pär Lagerkvist, Karin Boye, Stig Dagerman ecc. Questo vale anche per gran parte delle opere degli autori contemporanei come Per Olov Enquist, Lars Gustafsson e Torgny Lindgren.

Se si può parlare di un canone del romanzo criminale, notiamo che i più famosi giallisti svedesi sono tutti tradotti in italiano: Åsa Larsson, Liza Marklund, Henning Mankell, Håkan Nesser, Maj Sjöwall & Per Wahlöö e Arne Dahl.

Tra le presenze che non apparirebbero in un ipotetico canone letterario nazionale abbiamo già indicato il nome di Ingmar Bergman. Un altro scrittore di grandissimo successo in Francia e in Italia è Björn Larsson, il quale è

poco conosciuto in Svezia. Oltre a questi stupisce la presenza di alcuni scrittori davvero minori – per non dire sconosciuti – come Martin Allwood, Sam Lundwall, Ulf Durling och Ragnar Ohlsson.

La stessa tendenza si nota per la letteratura per ragazzi. Si tratta però di pubblicazioni realizzate all’inizio del periodo studiato. Con l’entrata in scena di Iperborea si nota una aumentata attenzione in Italia per le letterature nordiche e quasi tutta la lista di opere – per ragazzi e per adulti – tradotte nel 2005 manifesta con chiarezza che la negligenza per la narrativa contemporanea ormai è acqua passata.

Quali sono allora gli scrittori e le opere che mancano? La lacuna più eclatante è la letteratura operaia e con essa scrittori come Ivar Lo Johansson, Harry Martinson<sup>21</sup>, Moa Martinson, Vilhelm Moberg e Artur Lundkvist. L’assenza in Italia di questo importante filone letterario svedese si deve, a mio avviso, soprattutto a due ragioni: da una parte era una corrente letteraria attiva negli anni 1930–1950, periodo in cui la letteratura svedese era trascurata in Italia<sup>22</sup> e dall’altra era un filone che corrispondeva esteticamente al neorealismo italiano.

Un’altra lacuna riguarda la giovane letteratura, in particolare quella degli anni ottanta e novanta. Come nota Silvia Rota Sperti “la letteratura scandinava che ci arriva risente troppo di una serie di cliché ormai sorpassati e, anche se le cose si stanno lentamente muovendo, l’impressione è quella che manchi la voce della Scandinavia più giovane, autentica e anticonformista” (2006: 8).

Anche qui vedo due motivi: il primo riguarda la supremazia della casa editrice Iperborea, la quale ha esplicitamente affermato di non apprezzare il minimalismo<sup>23</sup> – stile che negli ultimi decenni ha caratterizzato la giovane generazione svedese. Dalla corrispondenza tra la consulente editoriale sve-

<sup>21</sup> Di Harry Martinson sono stati tradotti dei testi che però non rientrano nella corrente autodidatta e operaia.

<sup>22</sup> Come si sa, l’importazione di letteratura straniera durante il regime fascista era molto ristretta.

<sup>23</sup> In un’intervista del 1989 Lodigiani dichiara: “Följaktligen avkyr jag minimalism, ordknapphet och det slags urbana litteratur som känns ytterst daterad efter bara några år” (“Di conseguenza detesto il minimalismo, la scarsità verbale e quella specie di letteratura urbana che sembra estremamente datata dopo solo pochi anni” trad. mia) (Garme 1989).

dese Ingrid Kopra e la direttrice di Iperborea, Emilia Lodigiani, vediamo per esempio come quest'ultima, riferendosi al giudizio di un suo lettore editoriale, respinga la proposta di tradurre un'opera di grande successo in Svezia, *Fyr* di Magnus Dahlström:

As far as *Fyr* is concerned he is quite annoyed by the insisting criptic symbolism and by the sense of anguish: he says that one closes the book with a deep sense of relish<sup>24</sup>.

Un'altra spiegazione dell'assenza della giovane letteratura svedese in Italia, è la quantità traboccante di voci giovani e trasgressive della letteratura italiana degli ultimi decenni.

## 5 Conclusioni

Partendo dal quadro quantitativo ci siamo man mano avvicinati alle questioni che sono nel cuore del primo scopo del progetto e che riguardano gli aspetti intrinseci del cosiddetto "canone svedese" in Italia.

Una conclusione importante mi sembra il fatto che la narrativa svedese pervenuta in Italia abbia soprattutto una funzione di complemento. Questo è stato confermato dall'assenza del filone operaio e del filone giovane-sperimentale che per molti versi trovano le loro corrispondenze nella letteratura neorealista e nella produzione della giovane generazione letteraria in Italia degli anni Ottanta e Novanta.

I risultati preliminari<sup>25</sup> additano anche una prevalenza di narrazioni: a) con forti impronte nordiche; b) con uno sfondo storico-religioso; c) ambientate in Italia; d) universali in quanto prive di nordicità. Vediamo qualche esempio di ciascuna categoria:

<sup>24</sup> Cito da una lettera (del 16 febbraio 1990) di Emilia Lodigiani a Ingrid Kopra. La lettera è compresa nella corrispondenza tra Lodigiani e Kopra – dal 1 giugno 1989 al 5 febbraio 1992 – che quest'ultima mi ha gentilmente messo a disposizione.

<sup>25</sup> L'intenzione è di presentare uno studio in cui si esamineranno approfonditamente e sistematicamente i sottogeneri letterari rappresentati (il romanzo fantastico/autobiografico/criminale, ecc.) e le tematiche predominanti (la magia, la natura, la morte ecc.) nella letteratura svedese in Italia.

- a) Nordicità: *La ricetta perfetta* di Torgny Lindgren, *Chiarori* di Göran Tunström, *Musica rock da Vittula* di Mikael Niemi, *La partenza dei musicanti* (Per Olov Enquist), *La caccia* di Kerstin Ekman, *Tempesta solare* di Åsa Larsson, *Il posto delle fragole* di Ingmar Bergman, *Il viaggio meraviglioso* di Nils Holgersson di Selma Lagerlöf.
- b) Storico-religiosi: *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman, *La notte di Gerusalemme* di Sven Delblanc, *La prescelta: Maria Maddalena* di Marianne Fredriksson, *Il templare* di Jan Guillou, *Pellegrino sul mare* di Pär Lagerkvist, *Jerusalem* di Selma Lagerlöf, *Betsabea* di Torgny Lindgren.
- c) Italia: *Pompei* di Maja Lundgren, *Storia di un amore straordinario* di Carl Johan Vallgren, *Una storia siciliana* di Hjalmar Bergman, *Napoli e Capri* di Axel Munthe, *Napoli la sirena vipera* di Jacob Jonas Björnsthål, *Una sera a Sircusa* di Ellen Key, *Il nano* di Pär Lagerkvist.
- d) Universali: *Lo sguardo del flaneur* di Ulf Peter Hallberg, *Il porto dei sogni incrociati* di Björn Larsson, *Windy racconta* di Lars Gustafsson, *Il boia* di Pär Lagerkvist, *Il libro di Blanche e Marie* di P O Enquist.

Anche se le categorie sopra rispecchiano un quadro in parte semplificato – ovviamente ci sono opere che non vi rientrano – possiamo dedurre due tendenze. Da una parte vediamo che l'importazione libraria di una zona centrale (Italia) da una zona periferica (Svezia) sembra corrispondere grosso modo alla relazione gerarchica delineata da Casanova. Le opere che finora hanno varcato le soglie italiane sono da una parte le narrazioni esotiche, fortemente radicate nella terra settentrionale e spesso con quel tocco di magia primordiale a cui si associa il Nord. Dall'altra notiamo storie universali di cui l'unica traccia nazionale rimasta è il nome dell'autore.

La prevalenza della tematica storico-religiosa rimane più difficile da spiegare. Che sia un filone non abbastanza sviluppato nella letteratura italiana o un effetto della predominanza di Iperborea<sup>26</sup>? Oppure semplicemente una caratteristica della letteratura nordica<sup>27</sup>? Comunque sia, la tematica di questo filone (costituito da opere di ogni genere, dai romanzi avventurosi di Jan

<sup>26</sup> In un'intervista su Dagens Nyheter, Emilia Lodigiani conferma la sua intenzione di dare agli italiani un'iniezione etica attraverso la letteratura nordica (Schwartz 2007).

<sup>27</sup> Margherita Giordano Lokrantz ha dedicato un intero saggio all'argomento intitolato "La tematica religiosa nella letteratura del Nord Europa" (2005: 173–196).

Guillou alle sceneggiature metafisiche di Ingmar Bergman), si ricollega per molti versi alla serie di requisiti della letteratura nordica.

In breve, la maggioranza delle immagini nordiche importate tramite la letteratura svedese nell'ultimo trentennio confermano una visione esotizzante secondo la quale la Svezia è delineata come un paese premoderno (le storie sono spesso ambientate a Norrland), abitato da gente malinconica, isolata e propensa alla riflessione esistenziale. Ovviamente una tale visione trascura quella Scandinavia ultramoderna, urbana e multiculturale raccontata soprattutto dalla giovane narrativa.

## Bibliografia

- AA.VV (2008). *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Padova 23–25 ottobre 2006. Roma: Salerno Editrice. 454 pp.
- Anselmi, Anna (2007). “L'editrice del Grande Nord”. *Libertà di Piacenza*. 1 ottobre 2007.
- Bouchard, Joë et al. (a cura di) (2004). *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*. Montréal: Université du Québec à Montreal. Département d'études littéraires. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. Collection “Figura”, n 9.
- Cadioli, Alberto (2000). *L'editore e i suoi lettori*. Bellinzona: Casagrande.
- Casanova, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil. (tr. ing. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2004).
- Chartier, Daniel (a cura di) (2008). *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*. Montréal: Imaginaire/Nord “Droit au pole”.
- Chiesa Isnardi, Gianna & Marelli, Paolo (a cura di) (2004). *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Genova, 25–27 settembre 2003. Genova: Tilgher.
- Ciaravolo, Massimo (a cura di) (1994). *Da Linneo a Gustafsson. 250 anni di letteratura svedese in traduzione italiana*. Milano: Iperborea.
- Croce, Benedetto (1892). “Prefazione” in Leffler 1892. III–XXV.

- Dahl, Karin (2008). *La Mythification d'un écrivain étranger. La réception de l'œuvre de Stig Dagerman en France et en Italie*. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för romanska språk.
- Davidson, Peter (2005). *The Idea of North*. London: Reaktion Books (tr. it. *L'idea di Nord*. Roma: Donzelli Editore. 2005).
- Fedi, Roberto (2008). "Il Grande Freddo" in AA.VV. 2008, 219–256.
- Garne, Cecilia (1989). "Svenska bokens väg till Italien går via Tolkien". *Svenska Dagbladet* 24/9.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils* (tr. ing. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Giordano Lokrantz, Margherita (2005). *Una voce dal Nord. Scritti di Margherita Giordano Lokrantz* (a cura di Massimo Ciaravolo). Milano: CUEM Studia scandinavica mediolanensia.
- Kaipi Santiprosperi, Maria V. (1995). *La Svezia in italiano. Scritti sulla Svezia e gli svedesi in lingua italiana e scritti di autore svedese tradotti in italiano*. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale.
- Klitgaard Povlsen, Karen (a cura di) (2007). *Northbound: travels, encounters and constructions 1700–1830*. Aarhus: Aarhus University Press, 411 pp.
- Leffler, Anne Charlotte (1892). *Come si fa il bene: commedia in tre atti*. Napoli: Luigi Pierro Editore.
- Mankell, Henning (a cura di Armanet, François e Anquetil, Gilles). 2008. «Ce qui me révolte». *Le Nouvel Observateur* 10–16 gennaio, pp. 16–19.
- Moura, Jean-Marc (2008). "D'un Nord post-moderne : Die Schrecken des Eises und der Finsternis de Christoph Ransmayr". In Chartier (a cura di) 2008, 105–113.
- Nergaard, Siri (2004). *La costruzione di una cultura. La letteratura norvegese in traduzione italiana*. Rimini: Guaraldi.
- Rota Sperti, Silvia (2006). "Introduzione" in *Nordic Light. Antologia di giovani scrittori scandinavi*. Milano: Mondadori "Piccola biblioteca Oscar Mondadori", 5–11.
- Schwartz, Cecilia (2007). "Svenska för nybörjare", *Dagens Nyheter* 1/12.
- Schwartz, Cecilia (2008). "Grandioso, Stieg. Lågt blir högt när spänning går på export", *Dagens Nyheter* 26/9.



## Appendice

### Bibliografia della letteratura svedese in traduzione italiana (1975-2006)

La bibliografia è presentata in ordine alfabetico secondo il cognome dell'autore. Le opere di ciascuno scrittore sono invece presentate in ordine cronologico. I paragrafi sono organizzati secondo il modello seguente:

Cognome, Nome. *Titolo in italiano* (Titolo dell'originale, anno dell'originale). Città: Casa Editrice "Serie e/o collana". Anno della edizione italiana attuale. Numero di pagine.

#### AA.VV – Autori vari

- AA.VV. *I capolavori della poesia romantica 1. Germania, Inghilterra, Danimarca, Svezia*. Milano: Mondadori "Oscar classici"; 97. 1986. 262 pp.
- AA.VV. *Camminando nell'erica fiorita: poesia contemporanea scandinava*. (Poesie di Harry Martinson, Gunnar Ekelöf, Erik Lindegren, Lars Forsell, Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Lars Gustafsson, Lars Norén, Eva Runefelt, Ulf Eriksson och Mikael Niemi). Milano: Lanfranchi "Lolandese volante"; 7. 1989. 222 pp.
- AA.VV. *Racconti dalla Scandinavia* (Racconti di Lars Gustafsson, Per Olov Enquist, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren e Inger Edelfeldt et al.). Milano: Mondadori. 1990.
- AA.VV. *Fiabe lapponi e dell'estremo nord*. Milano: Mondadori. 1992.
- AA.VV. *Poeti svedesi contemporanei* (a cura e trad. di Enrico Tiozzo). Frosinone: Ed. BiBo. 1992. 247 pp.
- AA.VV. *Antologia della poesia svedese contemporanea*. A cura di Helena Sanson e Edoardo Zuccato. Milano: Crocetti editore "I testi di testo a fronte"; 20. 1996. 303 pp.
- AA.VV. *Ballate magiche svedesi*. A cura di Massimo Panza. Milano: Luni "Biblioteca medievale"; 73. 1999. 201 pp.
- AA.VV. *Fiabe e racconti scandinavi*. A cura di Maria Pia Muscarello. Torino: Stampatori. 2003. 139 pp.
- AA.VV. *Teatro svedese contemporaneo* (Larsson, Stig: VD; Garpe, Margareta: Till Julia; Lagerlöf, Malin: Olof Palmes leende; Svanerud, Johannes: Marie Ondine). A cura di Claudio Petrangeli. Roma: Gremese "Quaderni del teatro". 2004.

AA.VV. *Nordic light: antologia di giovani narratori scandinavi* (La Svezia è rappresentata da Alejandro Leiva Wenger, Joakim Forsberg e Hans Gunnarsson). A cura di Silvia Rota Sperti. Milano: Mondadori. 2006. 264 pp.

*Alfvén, Inger*

Alfvén, Inger. *S/Y La Gioia* (S/Y Glädjen). Prefazione di Dacia Maraini. Trad. di Susanna Gambino. Roma: A.S. Edizioni. 1990.

*Allwood, Martin*

Allwood, Martin. *Il fuoco sotto il ghiaccio: poesie*. Trad. di Stefania Riti. Bologna: Ponte nuovo. 1980. 44 pp.

Allwood, Martin. *La morte con me: una relazione di un malato di cancro nel benessere della nazione svedese* (Jag bar döden i min kropp). Trad. di Stefania Riti. Bologna: Ponte nuovo. 1980. 154 pp.

Allwood, Martin. *Polonia, un sogno* (A dream of Poland<sup>28</sup>). Bologna: Ponte Nuovo. 1988. 22 pp.

*Almqvist, Carl Jonas Love*

Almqvist, Carl Jonas Love. *Novelle* (Det går an, Hermitaget, Kapellet, Skällnora kvarn). Trad. di Italo Grilli. Torino: UTET “I grandi scrittori stranieri”. 1981. 463 pp.

Almqvist, Carl Jonas Love. *Parjumouf: una favola della Nuova Olanda* (Parjumouf). A cura di Renzo Pavese; traduzione di Renzo Pavese. Milano: Tranchida Editori. “Il bosco di latte”; 38. 1. ed. 1994. 72 pp.

*Beck, Ingamaj*

Beck, Ingamaj. *Dopo Pontormo* (Pas de deux). Trad. dallo svedese di Carmen di Giorgetti Cima. Catania: Il girasole. “Le gru d’oro”. 1995. 84 pp.

*Bellman, Carl Michael*

Bellman, Carl Michael. *Ulla, mia Ulla: antologia poetica in italiano cantabile* (a cura di Andreas Sanesi). (Poesie tratte da Fredmans epistlar e Fredmans sånger). Pisa, Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali. “Biblioteca scandinava di studi, ricerche e testi”; 9. 2002. 300 pp.

<sup>28</sup> Traduzione dall’inglese.

### Bergman, Hjalmar

- Bergman, Hjalmar. *I Markurell* (Markurells i Wadköping, 1919). Introduzione di Carlo Emilio Gadda (1945); traduzione di Adamaria Terzani; nota di Ludovica Koch. Torino: Einaudi. 1982. 236 pp.
- Bergman, Hjalmar. *Una storia siciliana* (En historia från Sicilien). Nota introduttiva di Lars Forssell, traduzione di Raffaele e Angelo Tajani. Siracusa: Edizioni dell'Ariete "I delfini"; 4. 1991. 189 pp.
- Bergman, Hjalmar. *La ragazza in frac* (Flickan i frack). Trad. di Adamaria Terziani. Milano: Iperborea. 1996.

### Bergman, Ingmar

- Bergman, Ingmar. *L'immagine allo specchio* (Ansikte mot ansikte). Trad. di Agnese Incisa Torino: Einaudi. "Nuovi coralli".1977.
- Bergman, Ingmar. *Scene di vita coniugale; L'immagine allo specchio; Il posto delle fragole* (Scener ur ett äktenskap, Ansikte mot ansikte, Smultronstället). Trad. di Piero Monaci. Milano: Club degli editori. 1979. 388 pp.
- Bergman, Ingmar. *Sei film - Luci d'inverno* (Nattvardsgästerna), *Come in uno specchio* (Såsom i en spegel), *Il silenzio* (Tystnaden), *Il rito* (Riten), *Sussurri e grida* (Viskningarna och rop), *Persona* (Persona). Trad. di Giacomo Oreglia. Torino: Einaudi. "Saggi". 1979. 320 pp.
- Bergman, Ingmar. *L'uovo del serpente* (Ormens ägg) Trad. di Renzo Pavese. Torino: Einaudi. "Nuovi coralli". 1980. 138 pp.
- Bergman, Ingmar. *Fanny e Alexander: un romanzo* (Fanny och Alexander, 1982). Trad. di Maria Pia Muscarello e Renzo Pavese. Milano: Ubulibri. "I libri bianchi". 1987. 145 pp.
- Bergman, Ingmar. *Lanterna magica* (Laterna magica). Trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Garzanti. "Saggi blu". 1987. 4 ed. 259 pp.
- Bergman, Ingmar. *Lanterna magica: autobiografia* (Laterna magica). Trad. di Fulvio Ferrari. Milano: CDE. (1 ed. Garzanti 1987).1988. 259 s.
- Bergman, Ingmar. *Lanterna magica* (Laterna magica). Trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Garzanti. "Gli elefanti. Saggi". 1990. 259 pp.
- Bergman, Ingmar. *Immagine* (Bilder). Con una nota di Renzo Pavese; trad. di Renzo Pavese. Milano: Garzanti. "Saggi blu". 1 ed. 1992. 406 pp.
- Bergman, Ingmar. *Nati di domenica* (Söndagsbarn). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Garzanti. "I Coriandoli" 1 ed. 1993. 144 pp.

- Bergman, Ingmar. *Con le migliori intenzioni* (Den goda viljan). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Garzanti. "Narratori moderni" 1. ed. 1994. 332 pp.
- Bergman, Ingmar. *Il settimo sigillo* (Det sjunde inseglet 1957). Introduzione di Goffredo Fofi; trad. di Alberto Criscuolo. Milano: Iperborea. 1 ed. 1994. 93 pp.
- Bergman, Ingmar. *Conversazioni private* (Enskilda samtal). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Garzanti. "Gli elefanti". 1999. 149 pp.
- Bergman, Ingmar. *Il quinto atto* (Femte akten). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Garzanti. 1 ed. 2000. 221 pp.
- Bergman, Ingmar. *Con le migliori intenzioni* (Den goda viljan). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Garzanti. "Gli elefanti". 2001. 332 pp.
- Bergman, Ingmar. *Pittura su legno: una morality play* (Trämålning, 1956). A cura di Luca Scarlini; trad. di Luciano Marrucci; con la collaborazione di Fredrika Maria Elisabeth Sundholm. Torino: Einaudi "Collezione di teatro"; 384. 2001. 56 pp.
- Bergman, Ingmar. *Il posto delle fragole* (Smultronstället, 1957). Trad. di Renato Zatti; postfazione di Paolo Mereghetti). Milano: Iperborea. 1 ed. 2004. 110 pp.
- Bergman, Ingmar. *Sarabanda* (Saraband, 2003). Trad. di Renato Zatti; postfazione di Paolo Mereghetti. Milano: Iperborea n. 133. 1 ed. 2005. 108 pp.

### *Björk, Christina*

- Björk, Christina. *La storia di Alice nel meraviglioso mondo di Oxford* (Sagan om Alice i verkligheten). Illustrazioni di Inga-Karin Eriksson; trad. di Vita Fortunati e Lucia Gunella. Bologna: Stoppani. 1995. 93 pp.

### *Björnståhl, Jacob Jonas*

- Björnståhl, Jacob Jonas. *Napoli la sirena vipera*. A cura di Gennaro Carrano; trad. di Gennaro Carrano. Napoli: Alfredo Guida Editore. "Ritratti di città"; 12. 1994. 127 pp.

### *Boye, Karin*

- Boye, Karin. *Kallocaina* (Kallocain 1940). Introduzione di Barbara Alinei; trad. di Barbara Alinei. Milano: Iperborea. 1 ed. 1993. 222 pp.
- Boye, Karin. *Poesie: con testo a fronte* (a cura di Daniela Marcheschi). Firenze: Casa Editrice Le Lettere. "Il nuovo melograno"; 14. 1994. 161 pp.

*Carpelan, Bo*<sup>29</sup>

Carpelan, Bo. *Il libro di Benjamin* (Benamins bok, 1997). Trad. di Carmen Giorgetti Cima; postfazione di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea. 2003.

*Claesson, Stig*

Claesson, Stig. *Chi si ricorda di Yngve Frej* (Vem älskar Yngve Frej?, 1968). Introduzione di Carmen Giorgetti Cima; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 35. 1993. 184 pp.

*Dagerman, Stig*

Dagerman, Stig. *L'isola dei condannati* (De dömdas ö, 1946). A cura di Vanda Monaco Westerståhl. Napoli: Guida Editori. "Archivio del romanzo". 1985. 270 pp.

Dagerman, Stig. *Autunno tedesco: descrizione d'un viaggio* (Tysk höst). A cura di Fulvio Ferrari; trad. di Massimo Ciaravolo. Torino: Il Quadrante. "Letture; 7" 1 ed. 1987. 101 pp.

Dagerman, Stig. *Il viaggiatore* (Da Dikter, noveller, prosafragment 1948-'55). Introduzione di Goffredo Fofi; trad. di Gino Tozzetti. Milano: Iperborea n. 23. 1 ed. 1991. 133 pp.

Dagerman, Stig. *Il nostro bisogno di consolazione* (Vårt behov av tröst). Introduzione di Fulvio Ferrari; trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea n. 21. 1991. 33 pp.

Dagerman, Stig. *Bambino bruciato* (Bränt barn, 1948). Introduzione di Goffredo Fofi; trad. di Gino Tozzetti. Milano: Iperborea n. 45. 1 ed. 1994. 285 pp.

Dagerman, Stig. *I giochi della notte* (Nattens lekar, 1947). Introduzione di Andrea Gibellini; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea. 1 ed. 1996. 157 pp.

*Dahl, Kristin*

Dahl, Kristin. *Numeri per gioco / giochi e trucchetti per bimbi svegli*. Illustrazioni di Matti Lepp; trad. di Laura Cangemi. Trieste: Scienza. 2002. 57 pp.

*Delblanc, Sven*

Delblanc, Sven. *Speranza: un racconto contemporaneo* (Speranza). Trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Arnoldo Mondadori. "Scrittori stranieri". 1 ed. 1983. 155 pp.

Delblanc, Sven. *La notte di Gerusalemme* (Jerusalems natt, 1983). Trad. di Laura Cangemi; introduzione di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea n. 1. 1 ed. 1988. 127 pp.

<sup>29</sup> Nato a Helsinki e appartenente alla minoranza svedese in Finlandia.

Delblanc, Sven. *Speranza: un racconto contemporaneo* (Speranza). Trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Mondadori-Agostini. “900”. (1983) 1988. 165 pp.

*Durling, Ulf*

Durling, Ulf. *L'ospite che non arrivò* (Gammal ost). Trad. di Monica Bianchi. Milano: Mondadori “Il giallo Mondadori”; 2554. 1. ed. 1998. 235 pp.

*Edfelt, Johannes*

Edfelt, Johannes. *Poesie* (Da Samlade dikter). Trad. di Giacomo Oreglia. Stockholm<sup>30</sup>: Italice. 1978.

Edfelt, Johannes. *Campo libero* (Spelrum). Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Göteborg<sup>31</sup>: Ed. Bibò. 1995. 114 pp.

*Edvardson, Cordelia*

Edvardson, Cordelia. *La principessa delle ombre* (Bränt barn söker sig till elden). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Firenze: Giunti “Astrea”; 41. 1992. 150 pp.

*Edwardson, Åke*

Edwardson, Åke. *Il passo della morte* (Dans med en ängel). Trad. di Giorgio Puleo. Milano: Mondadori “Il giallo Mondadori”; 2608. 1999. 314 pp.

Edwardson, Åke. *Balla con l'angelo* (Dans med en ängel). Trad. di Giorgio Puleo. Milano: Sperling & Kupfer. “Narrativa”; 382. 2003. 374 pp.

*Ekelöf, Gunnar*

Ekelöf, Gunnar. *Elegia di Mölna* (En Mölna-elegi). A cura di Ludovica Koch. Palermo: Edizione Acquario. “Poeti italiani e stranieri”; 4. 1986. 111 pp.

*Ekman, Kerstin*

Ekman, Kerstin. *Il buio scese sull'acqua* (Händelser vid vatten). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Il Saggiatore. “Scritture”; 63. 1 ed. 1998. 472 pp.

Ekman, Kerstin. *La voce del torrente* (Guds barmhärtighet). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Il Saggiatore. “Scritture”. 2000. 410 pp.

<sup>30</sup> Il libro è stato pubblicato in Svezia.

<sup>31</sup> Il libro è stato pubblicato in Svezia.

- Ekman, Kerstin. *Il buio scese sull'acqua* (Händelser vid vatten). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: EST. 2000. 472 pp.
- Ekman, Kerstin. *Sotto la neve: romanzo* (De tre små mästarna). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Il Saggiatore "Scritture"; 98. 2001. 187 pp.
- Ekman, Kerstin. *La caccia* (Dödslockan). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Il Saggiatore "Scritture"; 113. 2002. 221 pp.
- Ekman, Kerstin. *Sotto la neve* (De tre små mästarna). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Il Saggiatore. (2001) 2005. 187 pp.

### *Ekner, Reidar*

- Ekner, Reidar. *Dopo molte migliaia di radiazioni* (Efter flera tusen rad). A cura di Anna Ruchat. Milano: Libri Scheiwiller "Poesia". 2005. 90 pp.

### *Enquist, Per Olov*

- Enquist, Per Olov. *August Strindberg: una vita* (Strindberg – ett liv 1984). Introduzione di Franco Perrelli; trad. di Andrea Mazza. Milano: Iperborea n. 2. 1 ed. 1988. 282 pp.
- Enquist, Per Olov. *I serpenti della pioggia* (Från regnormarnas liv). Trad. di Maria Pia D'Agostini. Genova: Marietti. "Collana del Teatro di Genova"; 67. 1991. 136 pp.
- Enquist, Per Olov. *La partenza dei musicanti* (Musikanternas uttåg 1978). Introduzione di Fulvio Ferrari; trad. di Barbara Alinei. Milano: Iperborea n. 28. 1 ed. 1992. 369 pp.
- Enquist, Per Olov. *Processo a Hamsun: un racconto per film* (Hamsun). Trad. di Carmen Giorgetti Cima, prefazione di Goffredo Fofi). Milano: Iperborea n. 58. 1 ed. 1996. 244 pp.
- Enquist, Per Olov. *Il medico di corte* (Livläkarens besök, 1999). Traduzione e postfazione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea. 1 ed. 2001. 408 pp.
- Enquist, Per Olov. *Il viaggio di Lewi* (Lewis resa, 2001). Trad. di Katia de Marco; postfazione di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea n. 126. 1 ed. 2004. 574 pp.
- Enquist, Per Olov. *La biblioteca del capitano Nemo* (Kapten Nemos bibliotek). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Varese: Giano. 1. ed. 2004. 285 pp.
- Enquist, Per Olov. *La montagna delle Tre Grotte* (De tre grottornas berg). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Leonard Erlbruch). Milano: Feltrinelli. "Feltrinelli kids"; 84. 2004. 124 pp.

Enquist, Per Olov. *Il libro di Blanche e Marie* (Boken om Blanche och Marie, 2004). Trad. di Katia De Marco; postfazione di Dacia Maraini. Milano: Iperborea. 2006. 256 pp.

### *Espmark, Kjell*

Espmark, Kjell. *Poesie*. Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1991. 49 pp.

Espmark, Kjell e Forssell, Lars. *Il libro di pietra* (con la collaborazione di Enrico Tiozzo). Frosinone : Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1992. 53 pp.

Espmark, Kjell. *Quando la strada gira* (När vägen vänder). Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1993. 175 pp.

Espmark, Kjell. *Lòblio: romanzo* (Glömskan). Trad. di Enrico Tiozzo. Roma: Aracne "Collana Trame-3d"; 2. 1998. 157 pp.

Espmark, Kjell. *L'altra vita: poesie*. Trad. di Enrico Tiozzo. Venezia: Edizioni del Leone "Selected poems". 1. ed. 2003. 119 pp.

### *Fagerström, Grethe*

Fagerström, Grethe e Hansson, Gunilla. *Lo sai come nascono i bambini?: una storia a fumetti di bambini e genitori* (Per, Ida & Minimum). Illustrazioni di Gunilla Hansson; trad. di Mariangela Garrone Panini. Milano: Mondadori. 1983. 47 pp.

### *Falkenland, Christine*

Falkenland, Christine. *La mia ombra* (Min skugga). A cura di Alberto Criscuolo. Venezia: Marsilio. 2000. 111 pp.

### *Forssell, Lars*

Forssell, Lars. *Poesie*. A cura di Giacomo Oreglia; trad. di Giacomo Oreglia. Firenze: Passigli Editori "Passigli poesia". 1990. 131 pp.

Forssell, Lars. *Poesie*. Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1991. 45 pp.

Forssell, Lars. *Canti* (Sånger). Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1993. 85 pp.

Forssell, Lars e Espmark, Kjell. *Il libro di pietra* (con la collaborazione di Enrico Tiozzo). Frosinone : Ed. Bibò "Il libro di pietra". 1992. 53 pp.



*Franzén, Nils-Olof*

Franzén, Nils-Olof. *Agaton Sax e i sosia della malavita*. Trad. di Nina Vellani e Donatella Ziliotto; ill. di Åke Lewerth. Firenze: Vallecchi. 1977. 117 pp.

*Fredriksson, Marianne*

Fredriksson, Marianne. *Le figlie di Hanna: romanzo* (Anna, Hanna och Johanna). Trad. di Roberto Bacci. Milano: Longanesi "La Gaja scienza"; 547. 1999. 380 pp.

Fredriksson, Marianne. *Le figlie di Hanna* (Anna, Hanna och Johanna). Trad. di Roberto Bacci. Milano: TEA "Teadue"; 749. 1999. 380 pp.

Fredriksson, Marianne. *Simon: romanzo* (Simon och ekarna). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Longanesi "La Gaja scienza"; 583. 1999. 429 pp.

Fredriksson, Marianne. *Passato imperfetto* (Flyttfåglar). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Longanesi. 2000. 269 pp.

Fredriksson, Marianne. *Simon: romanzo* (Simon och ekarna). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: TEA. "Teadue"; 897. 2001. 429 pp.

Fredriksson, Marianne. *Passato imperfetto: romanzo* (Flyttfåglar). Trad. di Laura Cangemi. Milano: TEA. 1. ed. 2002. 269 pp.

Fredriksson, Marianne. *La prescelta: Maria Maddalena* (Enligt Maria Magdalena). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Longanesi. 2004. 290 pp.

*Fridell, Folke*

Fridell, Folke. *Una settimana di peccato* (Syndfull skapelse, 1948). Introduzione di Philippe Bouquet, traduzione dallo svedese di Laura Cangemi. Milano: Iperborea n. 13. 1 ed. 1990. 212 pp.

*Frostenson, Katarina*

Frostenson, Katarina. *Conversazioni*. Trad. di Massimo Ciaravolo. Brazzano: Braitan. 1991. 37 pp.

Frostenson, Katarina. *Dalla nuda terra al corallo: poesie* (Dikter). Trad. di Enrico Tiozzo. 2006.

*Geijer, Erik Gustaf*

Geijer, Erik Gustaf. *Poesie*. A cura di Monica Corbetta e Michela Zurra. Milano: Aride. "Letteratura svedese". 1 ed. 2000. 117 pp.

*Gripe, Maria*

- Gripe, Maria. *Ugo e Josefin* (Hugo och Josefin). Illustrazioni dal film “Ugo e Josefin”. Versione integrale di Gisella Samoggia. Torino: Ed. Paoline. 3 ed. 1977.
- Gripe, Maria. *Ugo e Josefin* (Hugo och Josefin). Illustrazioni dal film “Ugo e Josefin”. Versione integrale di Gisella Samoggia. Torino: Ed. Paoline. 4 ed. 1980. 127 pp.
- Gripe, Maria. *I figli del mastro vetraio* (Glasblåsarnas barn). Trad. di Laura Cangemi. Illustrazioni di Harald Gripe. Milano: Mondadori. 1 ed. 1988. 143 pp.
- Gripe, Maria. *Fuori, sotto, tocca a te!* (Ellen, dellen). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Mondadori “Gaia Junior”. 1989. 167 pp.
- Gripe, Maria. *Lo scarabeo vola al tramonto* (Tordyveln flyger i skymningen). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Mondadori “Superjunior”; 25. 1 ed. 1991. 275 pp.
- Gripe, Maria. *Ugo e Carolina* (Hugo och Josefin). Illustrazioni di Mariangela Zaffani; traduzione a cura di Laura Cangemi. 1 ed. Roma: Piemme “Il battello a vapore”; 10. 1993. 177 pp.
- Gripe, Maria. *Il mistero di Agnes Cecilia* (Agnes Cecilia – en sällsam historia). Trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme “Il battello a vapore”; Piemme junior. 1. ed. 1994. 260 pp.
- Gripe, Maria. *Lo scarabeo vola al tramonto* (Tordyveln flyger i skymningen). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Mondadori “Super junior”; 12. 2. ed. 1998. 273 pp.

*Guillou, Jan*

- Guillou, Jan. *Il templare* (Vägen till Jerusalem). Trad. di Katia De Marco. Milano: Corbaccio. 2002. 408 pp.
- Guillou, Jan. *La badessa* (Riket vid vägens slut). Trad. di Katia De Marco. Milano: Corbaccio. 2003. 479 pp.
- Guillou, Jan. *Il templare* (Tempelriddaren). Trad. di Katia De Marco. Milano: Corbaccio. 2003. 494 pp.
- Guillou, Jan. *Il saladino* (Vägen till Jerusalem). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Tea. 2003. 408 pp.
- Guillou, Jan. *Il templare* (Vägen till Jerusalem). Trad. di Katia De Marco. Milano: Superpocket. 2005. 408 pp.
- Guillou, Jan. *La badessa* (Riket vid vägens slut). Trad. di Katia De Marco. Milano: Tea. 2005. 479 pp.
- Guillou, Jan. *La fabbrica del male* (Ondskan). Trad. di Katia De Marco. Milano: Corbaccio. 2005

Guillou, Jan. *Il templare* (Vägen till Jerusalem). Trad. di Katia De Marco. Milano: Hachette Fascicoli "Codici segreti della storia". 2006. 364 pp.

### *Gustafsson, Lars*

Gustafsson, Lars. *Dikter: Poesie*. Nella versione italiana di Giacomo Oreglia. Stoccolma<sup>32</sup>: Italice. "Biblioteca di cultura". "Collana di poesia svedese". 1980.

Gustafsson, Lars. *Morte di un apicoltore* (En biodlares död, 1978). Introduzione di Carmen Giorgetti Cima; trad. Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 6. 1 ed. 1989. 181 pp.

Gustafsson, Lars. *Il tennis, Strindberg e l'elefante*. Napoli: Guida. 1991.

Gustafsson, Lars. *Preparativi di fuga* (Förberedelser till flykt och andra berättelser, 1967). Introduzione di Carl-Gustaf Bjurström; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 18. 1 ed. 1991. 125 pp.

Gustafsson, Lars. *Il pomeriggio di un piastrellista* (En kakelsättares eftermiddag, 1991). Introduzione di Carmen Giorgetti Cima; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 29. 1 ed. 1992. 144 pp.

Gustafsson, Lars. *La vera storia del signor Arenander: appunti*. (Den egentliga berättelsen om herr Arenander, 1966). Introduzione di Susanna Gambino; trad. di Susanna Gambino. Milano: Iperborea. 1 ed. (*Lautentica storia del signor Arenander* Bompiani, 1972). 1994. 153 pp.

Gustafsson, Lars. *Lo strano animale del Nord* (Det sällsamma djuret från norr och andra science fiction-berättelser). Trad. di Maria Cristina Lombardi. Napoli: Guida editori "Il bianco e il blu"; 17. 1994. 166 pp.

Gustafsson, Lars. *Storia con cane: dai diari di un giudice fallimentare texano* (Historien med hunden, 1993). Introduzione di Carmen Giorgetti Cima; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 50. 1 ed. 1995. 238 pp.

Gustafsson, Lars. *Poesie* (Dikter). A cura di Giacomo Oreglia. Firenze: Ed. Passigli."Passigli poesia"; 29. 1997. 111 pp.

Gustafsson, Lars. *La clandestina: un romanzo d'amore* (Tjänarinna, 1996). Traduzione e postfazione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea n. 79. 1 ed. 1999. 229 pp.

Gustafsson, Lars. *Windy racconta: della sua vita, di quelli che sono scomparsi e di quelli che ci sono ancora*. (Windy berättar, 1999). Postfazione di Maria Cristina Guarinelli; trad. di Carmen Giorgetti Cima). Milano: Iperborea n. 92. 1 ed. 2000. 118 pp.

<sup>32</sup> Il libro è stato pubblicato in Svezia.

*Gyllensten, Lars*

Gyllensten, Lars. *Sette saggi maestri sull'amore* (Sju vise mästare om kärlek). Trad. di Alberto Criscuolo e Andrea Pagano di Melito. Palermo: Novecento "Biblioteca Narciso di Novecento". 1998.

*Hagerfors, Lennart*

Hagerfors, Lennart. *Le balene del lago Tanganica* (Valarna i Tanganyikasjön). Trad. di Lucia De Marchi. Milano: Garzanti "Narratori moderni". 1991. 169 pp.

Hagerfors, Lennart. *L'uomo del Sarek* (Sarekmannen). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Garzanti "Narratori moderni". 1 ed. 1995. 227 pp.

Hagerfors, Lennart. *Tamburi africani: una vita romanzata di Bror Blixen* (Drömmen om Ngong). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Garzanti. 1 ed. 2000. 323 pp.

Hagerfors, Lennart. *Tamburi africani* (Drömmen om Ngong). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Garzanti "Gli elefanti". 1 ed. 2003. 323 pp.

*Hallberg, Ulf Peter*

Hallberg, Ulf Peter. *Lo sguardo del flâneur* (Flanörens blick, 1996). Prefazione di Claudio Magris; trad. e postfazione di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea. 1 ed. 2002. 317 pp.

*Hammar skjöld, Dag*

Hammar skjöld, Dag. *Tracce di cammino* (Vägmärken). A cura di Guido Dotti; nota di Carlo Ossola; prefazione di Wystan H. Auden; trad. di Eva Östgren e Guido Dotti. Magnano: Edizioni Qiqajon. 1992. 263 pp.

*Hermanson, Marie*

Hermanson, Marie. *La spiaggia: romanzo*. (Ett oskrivet blad). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Ugo Guanda. 2002. 261 pp.

Hermanson, Marie. *Oltre il limite* (Musselstranden). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda. 2002. 269 pp.

*Isaksson, Folke*

Isaksson, Folke. *Poesie*. Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Edizioni Bibò "Il libro di pietra". 1994. 106 pp.

### Isaksson, Ulla

Isaksson, Ulla. *Alle soglie della vita* (Nära livet, 1958). Trad. di Renato Zatti; postfazione di Cristina Argenti e Sergio Maifredi. Milano: Iperborea; 124. 1 ed. 2004. 99 pp.

### Jangfeldt, Bengt<sup>33</sup>

Jangfeldt, Bengt. *Axel Munthe* (Axel Munthe). Trad. di Roberta Graziano. Bromma: Hylaea. 2001. 16 s.

### Jansson, Tove<sup>34</sup>

Jansson, Tove. *Il libro dell'estate* (Sommarboken, 1972). Trad. e introduzione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 8. 1989. 164 pp.

Jansson, Tove. *L'onesta bugiarda* (Den ärliga bedragaren, 1982). Trad. e introduzione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 11. 1 ed. 1990. 180 pp.

Jansson, Tove. *Il cappello del gran bau* (Trollkarlens hatt). Trad. di Annuska Palme Sanavio e Donatella Ziliotto; illustrazioni di Tove Jansson. Firenze: Salani "Gl'istrici". 1 ed..1990. 157 pp.

Jansson, Tove. *Viaggio con bagaglio leggero* (Resa med lätt bagage, 1987). Trad. e prefazione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea. 1994. 192 pp.

Jansson, Tove. *Racconti dalla valle dei Mumin* (Det osynliga barnet). Trad. di Annuska Palme Sanavio e Donatella Ziliotto. Firenze: Salani "Gl'istrici". 1995. 175 pp.

Jansson, Tove. *Il cappello del gran bau* (Trollkarlens hatt). Trad. di Annuska Palme Sanavio e Donatella Ziliotto; illustrazioni di Tove Jansson. Firenze: Salani. "Gl'istrici"; 32. 1997. 157 pp.

Jansson, Tove. *La barca e io* (Meddelande, 1998). Trad. e postfazione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 137. 2005. 156 pp.

### Johnson, Eyvind

Johnson, Eyvind. *Sogni di rose e fuoco* (Drömmar om rosor och eld, 1949). Traduzione di Maria Pia Muscarello Pavese. Torino: UTET. 1978.

Johnson, Eyvind. *Il tempo di sua grazia* (Hans nådes tid, 1960). Trad. di Andreas Sanesi; postfazioni di Monica Setterwall Wranne e Fulvio Ferrari). Milano: Iperborea; 114. 1 ed. 2005. 576 pp.

<sup>33</sup> Il libro è stato pubblicato in Svezia.

<sup>34</sup> La scrittrice, pur essendo nata in Finlandia, apparteneva alla minoranza svedese del paese e scriveva tutti i suoi libri in svedese.

*Jonsson, Runer*

Jonsson, Runer. *Viki il vichingo* (Vicke Viking). Trad. di Francesco Saverio Alonzo; ill. di Ewert Karlsson. Milano: Vallardi. 1975. 231 pp.

*Josephson, Erland*

Josephson, Erland. *Memorie di un attore*. A cura di Vanda Monaco Westerståhl. Roma: Bulzoni “Biblioteca teatrale. Memorie di teatro”, 11. 2002. 473 pp.

*Karlsson, Ylva*

Karlsson, Ylva. *Nessuno mi parla con voce di miele* (En liten bok om Malin). Illustrazioni di Ole Könnecke; traduzione di Laura Cangemi. Milano: Salani “I Criceti. Storie che girano”; 88. 2003. 130 pp.

*Key, Ellen*

Key, Ellen. *Una sera a Siracusa* (En afton i Siracusa). Con nota introduttiva e traduzione di Angelo Tajani. Höör: 2 kronors förl. 2001. 16 pp.

*Klefelt, Lena*

Klefelt, Lena. *Otto e la vita segreta di Sture* (Otto och Stures hemliga liv). Trad. di Kersten Östgren. Bolzano: AER. 1995. 28 pp.

Klefelt, Lena. *Otto e la paura delle mosche* (Otto och flugskräcken). Trad. di Kersten Östgren. Bolzano: AER. 1995. 25 pp.

Klefelt, Lena. *Otto e Joppa* (Otto och Joppa). Trad. di Kersten Östgren. Bolzano: AER. 1995. 27 pp.

*Kurtén, Björn*

Kurtén, Björn. *La danza della tigre* (Den svarta tigern, 1978). Trad. dall'inglese<sup>35</sup> (Dance of the Tiger). Roma: Editori Riuniti. 1983. 311 pp.

*Lagercrantz, Olof*

Lagercrantz, Olof. *Scrivere come dio: Dall'inferno al paradiso* (Från Helvetet till paradiset). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Torino: Marietti “Collana di saggistica”. 1 ed. 1983. 200 pp.

<sup>35</sup> Traduzione dall'inglese.

- Lagercrantz, Olof. *Il mio primo cerchio* (Min första krets). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Torino: Marietti "Collana di saggistica". 1985. 133 pp.
- Lagercrantz, Olof. *L'arte di leggere e scrivere* (Om konsten att läsa och skriva). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Genova: Marietti "Minima Marietti"; 9. 1987. 86 pp.
- Lagercrantz, Olof. *In viaggio con "Cuore di Tenebra"* (Färd med mörkrets hjärta). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Genova: Marietti "Collana di saggistica"; 33. 1 ed. 1988.
- Lagercrantz, Olof. *Il mio primo cerchio* (Min första krets). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Garzanti "Gli elefanti: Saggi". 1. ed. 1991. 133 pp.

### Lagercrantz, Rose

- Lagercrantz, Rose. *La ragazza che non voleva baciare* (Flickan som inte ville kyssas). Trad. di Laura Cangemi; illustrazione di Fabian Negrin. Firenze: Salani "Grand'istrice"; 18. 1998. 95 pp.

### Lagerkvist, Pär

- Lagerkvist, Pär. *Barabba* (Barabbas). Trad. di Giacomo Oreglia e Carlo Picchio. Reggio Emilia: Città Armoniosa "Invenzione"; 6. 2. ed. 1978. 161 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Barabba: romanzo* (Barabbas). Con una prefazione di Alessandro Ceni; trad. di Giacomo Oreglia e Carlo Picchio. Milano: Jacabook "Nuova edizione italiana". 1985. 163 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Pellegrino sul mare* (Pilgrim på havet, 1962). Introduzione di Fulvio Ferrari; trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 7. 1 ed. 1989. 102 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Il sorriso eterno* (Det eviga leendet, 1920). Introduzione di Italo Alighiero Chiusano, trad. di Giacomo Prampolini. Milano: Iperborea; 15. 1 ed. 1990. 92 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Poesie*. Prefazione di Mario Luzi; versione italiana con testo a fronte a cura di Giacomo Oreglia. Rimini: Guaraldi "Biblioteca di clandestino"; 1. 1991. 127 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Mariamne* (Mariamne, 1967). Introduzione di Maria Cristina Lombardi; trad. di Maria Cristina Lombardi. Milano: Iperborea; 25. 1 ed. 1991. 87 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Il nano* (Dvärgen, 1944). Introduzione di Fulvio Ferrari; trad. di Clemente Giannini. Milano: Iperborea; 24. 1 ed. 1991. 203 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Ospite della realtà, Il sorriso eterno* (Gäst hos verkligheten, Det eviga leendet). Trad. di Giacomo Prampolini; introduzione di Fulvio Ferrari. Milano: Mondadori "Oscar narrativa"; 1242. 1992. 207 pp.

- Lagerkvist, Pär. *Barabba* (Barabbas). Milano: TEA "Teadue". 1993.
- Lagerkvist, Pär. *Il boia* (Bödeln, 1933). Introduzione di Massimo Ciaravolo; trad. di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea; 63. 1 ed. 1997. 82 pp.
- Lagerkvist, Pär. *La mia parola è no* (Det besegrade livet, 1927). Introduzione di Franco Perrelli; trad. di Franco Perrelli. Milano: Iperborea; 73. 1 ed. 1998. 60 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Barabba: dramma in due atti* (Barabbas, 1953). Trad. e cura di Franco Perrelli. Milano: Iperborea; 123. 1 ed. 2004. 104 pp.
- Lagerkvist, Pär. *Barabba: romanzo* (Barabbas). Con una prefazione di Alessandro Ceni; trad. di Giacomo Oreglia, Carlo Picchio. Milano: Jaca book "Mondi letterari. Sezione Europós"; 47. 9. ed. 2004.

### Lagerlöf, Selma

- Lagerlöf, Selma. *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson*. (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige). Milano: Mondadori. 1982.
- Lagerlöf, Selma. *Meraviglioso viaggio del piccolo Nils*. (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige). Accademia. 1983.
- Lagerlöf, Selma. *L'imperatore di Portogallia* (Kejsarn av Portugallien, 1914). Introduzione e trad. di Adamaria Terziani. Milano: Iperborea; 19. 1 ed. 1991. 274 pp.
- Lagerlöf, Selma. *L'anello rubato* (Löwensköldska ringen, 1925). Introduzione di Silvia Giachetti; trad. di Silvia Giachetti. Milano: Iperborea. 1 ed. 1995. 126 pp.
- Lagerlöf, Selma. *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson* (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige). Trad. e riduzione di Francesco Saba Sardi. Milano: Mondadori "Leggere i classici"; 66. 1997. 222 pp.
- Lagerlöf, Selma. *Gerusalemme* (Jerusalem 1901-02). Introduzione di Massimo Ciaravolo; trad. di Maria Ettlinger Fano). Milano: Iperborea; 70. 1 ed. 1997. 413 pp.
- Lagerlöf, Selma. *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson* (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige). Trad. di Francesco Saba Sardi. Milano: Mondadori "Junior Master"; 10. 1. ed. 1998. 221 pp.
- Lagerlöf, Selma. *Due leggende di Cristo* (Ljuslågan; Flykten till Egypten). Trad. e illustrazione di Lisabetta Gull. Locarno: Pedrazzini. 2003. 79 pp.

### Larsson, Björn

- Larsson, Björn. *La vera storia del pirata Long John Silver* (Long John Silver, 1995). Introduzione di Roberto Mussapi; trad. di Katia de Marco. Milano: Iperborea; 75. 1. ed. 1998. 492 pp.



- Larsson, Björn. *La vera storia del pirata Long John Silver*, (Long John Silver, 1995). Introduzione di Roberto Mussapi; trad. di Katia de Marco. Milano: Iperborea, 75. 2. ed. 1999. 492 pp.
- Larsson, Björn. *Il cerchio celtico* (Den keltiska ringen, 1992). Postfazione di Paolo Lodigiani; trad. di Katia De Marco. Milano: Iperborea; 87. 1 ed. 2000. 409 pp.
- Larsson, Björn. *Il porto dei sogni incrociati* (Drömmar vid havet, 1997). Postfazione di Paolo Lodigiani; trad. di Katia De Marco. Milano: Iperborea; 97. 1 ed. 2001. 310 pp.
- Larsson, Björn. *Locchio del male* (Det onda ögat, 1999). Trad. di Laura Cangemi; postfazione di Philippe Bouquet. Milano: Iperborea; 104. 1 ed. 2002. 352 pp.
- Larsson, Björn. *La saggezza del mare: da capo dell'ira alla fine del mondo* (Från Vredens kap till Jordens ände, 2000); trad. di Katia De Marco; postfazione di Paolo Lodigiani. Milano: Iperborea. 1 ed. 2003. 233 pp.
- Larsson, Björn. *Il segreto di Inga* (Den sanna berättelsen om Inga Andersson, 2003); trad. di Katia De Marco; postfazione di Paolo Lodigiani. Milano: Iperborea; 132; 1 ed. 2005. 329 pp.

### *Larsson, Carl*

- Larsson, Carl. *Da noi in campagna* (Spadarvet). Trad. di Giovanna Agabio<sup>36</sup>. Milano: Longanesi. 1982. 30 pp.
- Larsson, Carl. *Una casa* (Ett hem). Testo di Lennart Rudström, trad. di Margherita Gelsomino. Milano: Emme ed. 1982. 31 pp.
- Larsson, Carl. *Una fattoria* (Spadarvet). Testo di Lennart Rudström; trad. di Margherita Gelsomino. Milano: Emme ed. 1982. 33 pp.

### *Larsson, Åsa*

- Larsson, Åsa. *Tempesta solare* (Solstorm). Trad. di Katia De Marco. Venezia: Marsilio "Farfalle". 1 ed. 2005. 307 pp.

### *Lind, Mecka*

- Lind, Mecka. *Isabel: romanzo sui bambini di strada di Rio de Janeiro* (Isabel). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Bolzano: AER. 1997. 189 pp.
- Lind, Mecka. *Anja: piccola mendicante a Mosca* (Anja: tiggarbarn i Moskva). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Bolzano: AER. 2004. 256 pp.

<sup>36</sup> Traduzione dal tedesco.

*Lindahl, Inger*

Lindahl, Inger. *Zigge con la Zeta* (Zigge med Z). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Eva Lindström. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli kids”. 1. ed. 2003. 128 pp.

Lindahl, Inger. *Zigge, quasi un esperto* (Zigge, nästan proffs). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Eva Lindström. Milano: Feltrinelli. 2005. 134 pp.

*Linde, Gunnel*

Linde, Gunnel. *La pietra bianca* (Den vita stenen). Illustrazioni di Eric Palmquist; trad. di Annuska Palme Sanavio e Kerstin Östgren. Firenze: Salani “I criceti”; 30. 1994. 187 pp.

*Lindgren, Astrid*

Lindgren, Astrid. *Karlsson sul tetto* (Lillebror och Karlsson på taket). Trad. di Aria Torkko; ill. di Ilon Wikland. Firenze: Vallecchi. 1976. 128 pp.

Lindgren, Astrid. *Kati (Kati i Italien, Kati i Paris)*. Trad. di Giovannella Del Panta; ill. di Paola Troise. Firenze: Vallecchi. 1976. 279 pp.

Lindgren, Astrid. *Vacanze nell'Isola dei Gabbiani* (Vi på Saltkråkan). Trad. di Laura Draghi e Aria Torkko; ill. di Asun Balzola. Firenze: Vallecchi. 4 ed. 1976.

Lindgren, Astrid. *Britt-Mari* (Britt-Mari lättar sitt hjärta). Trad. di Annalisa Gelli e Isabella Fanti. Firenze: Vallecchi. 1977. 134 pp.

Lindgren, Astrid. *Emil il terribile* (Emil i Lönneberga). Trad. di Annuska Larussa Sanavio; ill. di Björn Berg. Firenze: Vallecchi. 1977. 66 pp.

Lindgren, Astrid. *I fratelli Cuordileone* (Bröderna Lejonhjärta). Trad. di Fiorella Onesti; ill. di Ilon Wikland. Firenze: Vallecchi. 1977. 216 pp.

Lindgren, Astrid. *Il libro di Bullerby* (Bullerbyboken). Trad. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti; ill. di Ilon Wikland. Firenze: Vallecchi. 1978. 262 pp.

Lindgren, Astrid. *Quella strega di Pippi Calzelunghe* (På rymmen med Pippi Långstrump). Fotografie di Bo-Erik Gyberg. Firenze: Vallecchi. 1980. 48 pp.

Lindgren, Astrid. *È arrivata Pippi Calzelunghe* (Känner du Pippi Långstrump?). Illustrazioni di Ingrid Nyman; testo italiano a cura di Isabella Fanti. Firenze: Vallecchi. 1980. 24 pp.

Lindgren, Astrid. *Martina* (Madicken och Junibäckens Pims). Trad. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti; ill. di Ilon Wikland. Firenze: Vallecchi. 1981. 308 pp.

Lindgren, Astrid. *Ronja* (Ronja rövardotter). Trad. di Monica Attmark Fantoni; rev. di Isabella Fanti; ill. di Ilon Wikland. Milano: Mondadori. 1 ed. 1982. 191 pp.

- Lindgren, Astrid. *Voglio andare a scuola* (Jag vill också gå i skolan). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Isabella Fanti. Milano: Arnoldo Mondadori. 1983. 29 pp.
- Lindgren, Astrid. *Voglio un fratellino* (Jag vill också ha ett syskon). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Isabella Fanti. Milano: Arnoldo Mondadori. 1983. 28 pp.
- Lindgren, Astrid. *Suona il mio tiglio, canta il mio usignolo* (Spelar min lind sjunger min näktergal). Illustrazioni di Svend Otto S.; trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Arnoldo Mondadori. 1985. 29 pp.
- Lindgren, Astrid. *Ronja, la figlia del brigante* (Ronja rövardotter). A cura di Tea Corbellini; illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Mona Attmark Fantoni. Milano: Mondadori "Letture per la scuola media". 3 ed. 1986. 214 pp.
- Lindgren, Astrid. *Pippi Calzelunghe* (Boken om Pippi Långstrump). Trad. di Annuska Palme e Donatella Ziliotto; illustrazioni nel testo di Ingrid Vang Nyman. Firenze: Vallecchi. 20 ed. 1987. 301 pp.
- Lindgren, Astrid. *Mio piccolo Mio* (Mio, min Mio). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Agnese Hellström e Donatella Ziliotto. Firenze: Salani "Gl'istrici"; 15. 1 ed. 1989. 153 pp.
- Lindgren, Astrid. *Pippi Calzelunghe* (Boken om Pippi Långstrump). Trad. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto; illustrazioni di Ingrid Vang Nyman. Firenze: Salani "Gl'istrici"; 31. 1 ed. 1989. 273 pp.
- Lindgren, Astrid. *Bambole* (due storie tratte da Sagorna). Trad. di Glauco Arneri; illustrazioni di Anna Curti. Milano: Mondadori "Junior -8"; 25. 1992. 31 pp.
- Lindgren, Astrid. *Rasmus på luffen* (Rasmus e il vagabondo). Illustrazioni di Horst Lemke; trad. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto. Firenze: Salani "Gl'istrici". 1993. 227 pp.
- Lindgren, Astrid. *I fratelli Cuordileone* (Bröderna Lejonhjärta). Trad. di Fiorella Onesti; illustrazioni di Ilon Wikland. Firenze: Salani "Gli'istrici"; 77. 1994. 219 pp.
- Lindgren, Astrid. *Vacanze all'Isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). Illustrazioni di Grazia Nidasio; trad. di Laura Draghi. Firenze: Salani "I superistrici"; 86. 1994. 265 pp.
- Lindgren, Astrid. *Ronja, la figlia del brigante* (Ronja rövardotter). A cura di Tea Noja; illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Mona Attmark Fantoni. Milano: Mondadori "Letture per la scuola media. Le cicale". 1 ed. 1994. 220 pp.
- Lindgren, Astrid. *Il drago dagli occhi rossi* (Sagorna). Trad. di Glauco Arneri; illustrazioni di Anna Curti. Milano: Mondadori "Junior -8"; 35. 1 ed. 1994. 45 pp.

- Lindgren, Astrid. *Pippi Calzelunghe* (Boken om Pippi Långstrump). Trad. di Annuska Palme Larussa e Donatella Ziliotto; illustrazioni di Ingrid Vang Nyman. Firenze: Salani "I Superistrici"; 3. 1 ed. 1994. 277 pp.
- Lindgren, Astrid. *Novità per Martina* (Madicken och Junibäckens Pims). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti. Firenze: Salani "I superistrici". 1995. 200 pp.
- Lindgren, Astrid. *Martina di Poggio di Giugno* (Madicken). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti. Firenze: Salani "I superistrici". 1995. 145 pp.
- Lindgren, Astrid. *Emil* (Emil i Lönneberga). Illustrazioni di Björn Berg; trad. di Annuska Palme Sanavio. Firenze: Salani "I criceti". (1974) 1995. 71 pp.
- Lindgren, Astrid & Vang Nyman, Ingrid. *Pippi Calzelunghe a fumetti* (Pippi flyttar in och Pippi ordnar allt). Trad. di Isabella Fanti. Firenze: Salani "I criceti"; 4. 1996. 58 pp.
- Lindgren, Astrid. *Vacanze all'Isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). Illustrazioni di Grazia Nidasio; trad. di Laura Draghi. Firenze: Salani "Gl'istrici"; 86. 1996. 258 pp.
- Lindgren, Astrid. *Karlsson sul tetto* (Lillebror och Karlsson på taket). Illustrazioni di Grazia Nidasio; trad. di Aria Torkko). Firenze: Salani. "Gl'istrici"; 110 "I superistrici". 1996. 123 pp.
- Lindgren, Astrid. *Emil il terribile* (Nya hyss av Emil i Lönneberga). Illustrazioni di Björn Berg; trad. di Annuska Larussa Sanavio e Isabella Fanti. Firenze: Salani "I criceti"; 42. 1996. 103 pp.
- Lindgren, Astrid. *Vacanze all'Isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). A cura di Mirella Bianchi; illustrazioni di Grazia Nidasio; trad. di Laura Draghi e Grazia Nidasio. Grugliasco: TEA Scuola "Gl'istrici". 1. ed. 1996. 346 pp.
- Lindgren, Astrid. *Ronja* (Ronja rövardotter). Trad. di Mona Attmark Fantoni; revisione di Isabella Fanti. 1 ed. Milano: Mondadori "I miti junior"; 21. 1997. 182 pp.
- Lindgren, Astrid. *Emil non molla* (Än lever Emil i Lönneberga). Illustrazioni di Björn Berg; trad. di Annuska Palme Sanavio e Isabella Fanti. Milano: Mondadori "I miti junior"; 21. 1997. 182 pp.
- Lindgren, Astrid. *Il drago dagli occhi rossi* (Draken med de röda ögonen). Milano: Mondadori "Junior -8"; 6. 2. ed. 1999. 45 pp.
- Lindgren, Astrid. *I fratelli Cuordileone* (Bröderna Lejonhjärta). Trad. di Fiorella Onesti; illustrazioni di Ilon Wikland. Firenze: Salani "Gl'istrici". 2000.

- Lindgren, Astrid. *Vacanze all'isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). A cura di Mirella Bianchi; trad. di Laura Draghi e Grazia Nidasio. Torino: Petrini. 3 ed. 2000. 346 pp.
- Lindgren, Astrid. *Pippi Calzelunghe al parco di Humlegården* (Pippi Långstrump i Humlegården). Illustrazioni di Ingrid Vang Nyman; trad. di Bruno Berni. Roma: L'Espresso "Micromega". 2000. 16 pp.
- Lindgren, Astrid. *Vacanze all'isola dei gabbiani* (Vi på Saltkråkan). Illustrazione di Grazia Nidasio; trad. di Laura Draghi. Milano: Mondolibri. 2000. 261 pp.
- Lindgren, Astrid. *Martina di Poggio di Giugno* (Madicken). Illustrazioni di Ilon Wikland; trad. di Fiorella Onesti e Isabella Fanti. Milano: Salani Editore "Gl'Is-trici"; 93. 2003. 153 pp.

### *Lindgren, Barbro*

- Lindgren, Barbro. *Piccola locomotiva Rosa* (Lilla lokomotivet Rosa). Illustrazioni di Eva Eriksson; trad. di Maria Lund e Giancarlo Mariani. Bolzano: AER. 1996. 27 pp.
- Lindgren, Barbro. *La piccola peste*. (Mamman och den vilda bebin). Illustrazioni di Eva Eriksson; trad. di Roberto Piumini. Casale Monferrato: Piemme "Il battello a vapore". 1 ed. 2000. 26 pp.

### *Lindgren, Torgny*

- Lindgren, Torgny. *Il sentiero del serpente sulla roccia* (Ormens väg på hälleberget). A cura di Fulvio Ferrari. Torino: Il Quadrante "Lecture"; 4. 1 ed. 1987. 99 pp.
- Lindgren, Torgny. *Betsabea: romanzo* (Bat Seba, 1984). Introduzione e trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 3. 1 ed. 1988. 323 pp.
- Lindgren, Torgny. *La bellezza di Merab* (Merabs skönhet, 1983). Introduzione e trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea; 12. 1 ed. 1990.
- Lindgren, Torgny. *Per amore della verità: resoconto del corniciaio Theodor Marklund di sua stessa mano* (Till sanningens lov, 1991). Introduzione e trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 65. 1 ed. 1997. 281 pp.
- Lindgren, Torgny. *Miele* (Hummelhonung). Trad. e postfazione di Carmen Giorgetti Cima. Varese: Giano. 2002. 164 pp.
- Lindgren, Torgny. *Il pappagallo di Mahler: personaggi* (I Brokiga Blads vatten, 1999). Trad. e introduzione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 109. 1 ed. 2002. 205 pp.

Lindgren, Torgny. *La ricetta perfetta* (Pölsan, 2002). Trad. di Carmen Giorgetti Cima; postfazione di Luca Scarlini. Milano: Iperborea; 128. 1 ed. 2004. 223 pp.

### *Lindquist, Håkan*

Lindquist, Håkan. *Mio fratello e suo fratello* (Min bror och hans bror). Trad. di Simona Colombo. Albano Laziale: Edizioni del Cardo. 2006. 205 pp.

### *Lindström , Jonathan*

Lindström , Jonathan. *Stelle, galassie e misteri cosmici: ovvero tutto sull'universo* (Allt om universum). Trad. di Laura Cangemi. Trieste: Editoriale scienza. 2006. 61 pp.

### *Lindqvist, Sven*

Lindqvist, Sven. *Sterminare quelle bestie* (Utrota varenda jävel). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle Grazie. 2000. 217 pp.

Lindqvist, Sven. *Sei morto!: il secolo delle bombe* (Nu dog du). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle Grazie. 2001. 367 pp.

Lindqvist, Sven. *Nei deserti* (Ökendykarna). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle grazie. 2002. 162 pp.

Lindqvist, Sven. *Il sogno del corpo* (Bänkpress). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle grazie. 2003. 203 pp.

Lindqvist, Sven. *Sterminare quelle bestie* (Utrota varenda jävel). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: TEA. 1. ed. 2003. 217 pp.

Lindqvist, Sven. *Diversi: uomini, donne e idee contro il concetto di razza 1750-1900; (Antirasister)*. Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle Grazie. 2004. 217 pp.

Lindqvist, Sven. *Sei morto!: il secolo delle bombe* (Nu dog du). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle grazie. 2 ed. 2005. 367 pp.

Lindqvist, Sven. *Terra di nessuno: dalla prima occupazione britannica ai giorni nostri: viaggio nella terra australiana occupata dai bianchi* (Terra nullius). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Ponte alle grazie. 2005. 206 pp.

### *Lundgren, Maja*

Lundgren, Maja. *Pompei* (Pompeji). Trad. di Maddalena Mendolicchio. Milano: Mursia. 2005. 278 pp.

*Lundkvist, Artur*

Lundkvist, Artur. *Il poeta nel vento e altre poesie*. A cura di Giacomo Oreglia. Firenze: Passigli Editori "Passigli poesia". 2000. 71 pp.

*Lundwall, Sam J.*

Lundwall, Sam J. *King Kong blues*. Trad. di Roberta Rambelli. Piacenza: Casa Editrice La Tribuna. 1978. 159 pp.

*Lärn, Viveca*

Lärn, Viveca. *Datteri e dromedari per Tekla e Ulle* (Dadlar och dromedarer). Illustrazione di copertina Filippo Brunello; trad. di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme "Il battello a vapore"; "Banda rosa"; 4. Piemme junior. 1998. 200 pp.

*Lööf, Jan*

Lööf, Jan. *La vita dei troll* (Trollboken). Illustrazioni di Rolf Lidberg. Trad. di Giulietta Cavallari. Oslo: Carlsen. 1. ed. 1993. 33 pp.

Lööf, Jan. *Troll: il libro originale dei troll norvegesi* (Trollboken). Illustrazioni: Rolf Lidberg. Trad. di Giulietta Cavallari. Oslo: Cappelen. 2002. 38 pp.

*Mankell, Henning*

Mankell, Henning. *La falsa pista* (Villospår). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Farfalle". 1998. 475 pp.

Mankell, Henning. *La quinta donna* (Den femte kvinnan). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Farfalle". 1999. 559 pp.

Mankell, Henning. *Delitto di mezza estate* (Steget efter). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Farfalle". 2000. 597 pp.

Mankell, Henning. *Assassino senza volto* (Mördare utan ansikte). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Farfalle". 1. ed. 2001. 366 pp.

Mankell, Henning. *I cani di Riga* (Hundarna i Riga). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Farfalle" 1. ed. 2002. 312 pp.

Mankell, Henning. *Il figlio del vento* (Vindens son). Trad. di Giorgio Puleo. Venezia: Marsilio "Romanzi e racconti". 1 ed. 2002. 381 pp.

Mankell, Henning. *Il segreto del fuoco* (Eldens hemlighet). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Fabbri Editori. 1 ed. 2002. 166 pp.

- Mankell, Henning. *Prima del gelo* (Innan frosten). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Mondadori. 2003. 415 pp.
- Mankell, Henning. *Il cane che inseguiva le stelle* (Hunden som sprang mot en stjärna). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Fabbri. 2003. 212 pp.
- Mankell, Henning. *Joel e le lettere d'amore* (Skuggorna växer i skymningen). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Fabbri. 2004. 220 pp.
- Mankell, Henning. *Nel cuore profondo* (Djup). Trad. di Barbara Fagnoni. Milano: Mondadori. "Scrittori italiani e stranieri". 1 ed. 2005. 348 pp.
- Mankell, Henning. *Il segreto del fuoco* (Eldens hemlighet). Postfazione di Antonio Faeti; trad. di Laura Cangemi. Milano: Fabbri "Delfini". 1 ed. 2005. 212 pp.

### *Marklund, Liza*

- Marklund, Liza. *Delitto a Stoccolma* (Sprängaren). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Mondadori "Omnibus". 2001. 322 pp.

### *Martinson, Harry*

- Martinson, Harry. *Le erbe nella Thule* (Gräsen i Thule). Trad. di Giacomo Oreglia. Torino: Einaudi "Collezione di poesia"; 122. 1978. 89 pp.
- Harry Martinson, Eyvind Johnson : *premi Nobel 1974*. A cura e trad. di Giacomo Oreglia. Torino: UTET "Scrittori del mondo: I Nobel". 1978. 845 pp.
- Martinson, Harry. *Aniara: odissea nello spazio* (Aniara). A cura di Maria Cristina Lombardi; postfazione di Jacopo Ricciardi. Milano: Libri Scheiwiller "PlayOn". 2005. 173 pp.

### *Mattson, Olle*

- Mattson, Olle. *Il brigantino tre gigli* (Briggen tre liljor). Illustrazioni di Paolo D'Altan; trad. di Silvia Giachetti. Milano: Salani "Gl'istrici"; 164. 2001. 199 pp.

### *Mazetti, Katarina*

- Mazetti, Katarina. *O me o muuh!* (Grabben i graven bredvid). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Salani. 2005. 234 pp.



### *Munthe, Axel*

- Munthe, Axel. *Vagabondaggio* (Memories and vagaries). Trad.<sup>37</sup> di Gian Dauli. Milano: dall'Oglio "Libri senza occhiali". 1987. 237 pp.
- Munthe, Axel. Napoli e Capri (Från Napoli). Con una nota di Alessandro Carandente. Napoli: Colonnese editore "Lo specchio di Silvia"; 18. 2 ed. 1993. 74 pp.
- Munthe, Axel. *La storia di San Michele: per molti anni il libro più letto del mondo insieme con la Bibbia e il Corano* (The Story of San Michele<sup>38</sup>). Milano: Garzanti. 2 ed. 1999. 439 pp.

### *Nesser, Håkan*

- Nesser, Håkan. *La rete a maglie larghe* (Det grovmaskiga nätet). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda "Narratori della Fenice". 2001. 252 pp.
- Nesser, Håkan. *Una donna segnata* (Kvinna med födelsemärke). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda "Narratori della Fenice". 2002. 295 pp.
- Nesser, Håkan. *L'uomo che visse un giorno* (Återkomsten). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda. 2003. 294 pp.
- Nesser, Håkan. *Il commissario e il silenzio* (Kommissariern och tystnaden). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Ugo Guanda. 2004. 308 pp.
- Nesser, Håkan. *Una donna segnata* (Kvinna med födelsemärke). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: TEA "Teadue"; 1172. 1 ed. 2004. 295 pp.
- Nesser, Håkan. *La rete a maglie larghe* (Det grovmaskiga nätet). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda "Superpocket". 2005. 252 pp.
- Nesser, Håkan. *Carambole* (Carambole). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda "Narratori della Fenice". 2006. 291 pp.

### *Nicander, Karl August*

- Nicander, Karl August. *Rime italiane di Karl August Nicander*. A cura di Margherita Giordano Lokrantz. Milano: Cisalpino. 1992.

### *Niemi, Mikael*

- Niemi, Mikael. *Musica rock da Vittula* (Populärmusik från Vittula, 2000). Trad. e postfazione di Katia De Marco. Milano: Iperborea; 107. 1 ed. 2002. 260 pp.

<sup>37</sup> Traduzione dall'inglese.

<sup>38</sup> Traduzione dall'inglese.

*Nilson, Peter*

Nilson, Peter. *Il Messia con la gamba di legno* (Messias med träbenet och andra berättelser, 1990). Introduzione e trad. di Maria Cristina Lombardi. Milano: Iperborea; 76. 1 ed. 1998. 135 pp.

*Nilsson, Per*

Nilsson, Per. *D'amore non si muore* (Hjärtans fröjd). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Bolzano: AER Edizioni. 2004. 151 pp.

Nilsson, Per. *Un modo diverso di essere giovani* (Ett annat sätt att vara ung). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Bolzano: AER Edizioni. 2004. 303 pp.

*Nilsson, Ulf*

Nilsson, Ulf. *Mio caro maialino* (Älskade lilla gris). Illustrazioni di Eva Eriksson; versione italiana di Alfeo Tavernini. Zurigo: Silva. 1984. 31 pp.

*Nobel, Alfred*

Nobel, Alfred. *Nemesis: tragedia ritrovata* (Nemesis). A cura di Patrizia Massano. Imperia: Ennepilibri. "Npl: saggistica". 2005. 95 pp.

*Ohlsson, Ragnar*

Ohlsson, Ragnar. *Il senso della vita: romanzo* (Meningen med livet). Milano: Salani. 2002. 94 pp.

*Petrén, Birgitta*

Petrén, Birgitta. *Perché mi chiami barbaro?* Trad. di Louise Ercolino; disegni di Lara Artone e Monica Barsotti. Roma: Lerma di Bretschneider. 1997. 59 pp.

*Pettersson, Allan Rune*

Pettersson, Allan Rune. *Zia Frankenstein* (Frankensteins faster). Illustrazione di copertina Pep Montserrat; trad. di Laura Cangemi. Il battello a vapore (banda nera); 5. "Piemme junior". 1998. 184 pp.

*Pleijel, Agneta*

Pleijel, Agneta. *Un amore a Stoccolma* (En vinter i Stockholm). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: La Tartaruga. 1999. 144 pp.

*Pohl, Peter*

Pohl, Peter. *Il mio amico Jan* (Janne, min vän). Trad. di Piero Pieroni. Firenze: Salani. "Grand' istrice"; 1. 1996. 220 pp.

*Posse Brázdová, Amelie.*

Posse Brázdová, Amelie. *Interludio di Sardegna: ritratto inconsueto dell'isola nel diario 1915-16 di una famosa scrittrice svedese* (Den oförlikneliga fångenskapen). Prefazioni di Eva Strömberg Krantz, Manlio Brigaglia; trad. di Aldo Brigaglia. Cagliari: Tema. 1998. 261 pp.

*Rådström, Niklas*

Rådström, Niklas. *Robert e l'uomo invisibile* (Robert och den osynlige mannen). Illustrazioni di Chiara Carrer; trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme "Il battello a vapore"; 26. "Piemme junior" 1 ed. 1996. 161 pp.

*Sandberg, Inger e Sandberg, Lasse*

Sandberg, Inger e Sandberg, Lasse. *Buon Natale ai fantasmi!* Trad. di Francesco Saverio Alonzo. Stockholm<sup>39</sup>: Postverket. 1980.

*Sandwall-Bergström, Martha*

Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla a Casalfiorito* (Kulla-Gulla på Blomgården). Versione integrale trad. di Maurizio Gianoglio). Milano: Ed. Paoline "Classici della gioventù". 1975. 185 pp.

Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla al castello* (Kulla-Gulla på herrgården). Unica versione autorizzata dallo svedese di Laura Zilli Motzo. Milano: Ed. Paoline "Classici della gioventù". 4 ed. 1975. 192 pp.

Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla sceglie colui che ama*. Versione integrale di Giovanna Piscitelli. Milano: Ed. Paoline. 1976. 445 pp.

Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla trovatella e castellana*. Volume con 4 libri della serie di Gulla). Versione integrale di Maurizio Gianoglio e di Laura Zilli-Motzo. Milano: Ed. Paoline. 1976. 587 pp.

Sandwall-Bergström, Martha. *Il ruscello degli angeli* (Änglarnas bäck). Trad. di Benito Chirabolli; illustrazioni di Nino Musio. Milano: Ed. Paoline. 2 ed. 1976.

<sup>39</sup> Pubblicato in Svezia.

- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla a scuola* (Kulla-Gulla i skolan). Versione integrale di Donatella Kangas. Milano: Ed. Paoline. 1977. 162 pp.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla in vacanza* (Kulla-Gullas sommarlov). Roma: Ed. Paoline "Classici della gioventù". 4 ed. 1980. 183 pp.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla sceglie colui che ama* (Kulla-Gulla i skolan, Kulla-Gullas sommarlov, Kulla-Gulla finner sin väg, Kulla-Gullas myrtenkrona). Versione integrale di Donatella Kangas. Roma: Ed. Paoline. 1980. 599 pp.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla, l'orfanello della collina* (Kulla-Gulla). Trad. di Laura Zilli Motzo; illustrazioni di Nino Musio. Roma: Ed. Paoline "Storia di Gulla"; 2. 7 ed. 1983. 183 pp.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla a scuola* (Kulla-Gulla i skolan). Trad. di Donatella Kangas; illustrazioni di Nino Musio. Roma: Ed. Paoline "Storia di Gulla"; 5. 1983.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla trova la sua strada* (Kulla-Gulla finner sin väg). Versione integrale di C. Amadei; illustrazioni di Nino Musio. Roma: Ed. Paoline "Storia di Gulla"; 7. 4 ed. 1983. 169 pp.
- Sandwall-Bergström, Martha. *Gulla trovatella e castellana*. (versione integrale di Maurizio Gianoglio, Laura Zilli-Motzo). Milano: Ed. Paoline. 3 ed. 1985

### Sehlin, Gunhild

- Sehlin, Gunhild. *L'asinello di Maria: una leggenda moderna* (Marias lilla åsna) Trad. e illustrazioni di Lisabetta Gull. Alassio: Natura e Cultura "Biblioteca di Natura e Cultura". 1 ed. 1994. 124 pp.
- Sehlin, Gunhild. *L'asinello e il bambinello il seguito della leggenda di Natale "L'asinello di Maria"* (Åsnan och barnet). Trad. e illustrazioni di Lisabetta Gull. Alassio: Natura e Cultura. 1 ed. 1997. 100 pp.

### Sjöstrand, Östen

- Sjöstrand, Östen. *Immacolata memoria*. A cura di Roberto Sanesi. Milano: Ex-libris. 1986. 7 pp.
- Sjöstrand, Östen. *Nel segno dell'acquario* (I vattumannens tecken). Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. BiBo "Il Libro di Pietra". 1993. 169 pp.

*Sjöwall, Maj e Ross, Tomas/Wahlöö, Per*

Sjöwall, Maj e Ross, Tomas. *La donna che sembrava Greta Garbo* (Kvinnan som liknade Greta Garbo). Trad. di Monica Rossi. Milano: Hobby& Work "Euronoir". 2000. 310 pp.

Sjöwall, Maj e Wahlöö, Per. *Roseanna: romanzo su un crimine* (Roseanna). Trad. di Renato Zatti. Palermo: Sellerio "La memoria". 2005. 315 pp.

Sjöwall, Maj e Wahlöö, Per. *Un assassino di troppo: romanzo su un crimine* (Polismördaren). Trad. di Renato Zatti. Palermo: Sellerio "La memoria". 2005. 377 pp.

Sjöwall, Maj e Wahlöö, Per. *L'uomo al balcone: romanzo su un crimine* (Mannen på balkongen). Trad. di Renato Zatti. Palermo: Sellerio "La memoria". 2006. 273 pp.

*Smedberg, Åke*

Smedberg, Åke. *Sparizioni: romanzo* (Försvinnanden). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Parma: Guanda. 2003. 246 pp.

Smedberg, Åke. *Sparizioni* (Försvinnanden). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Tea "Teadue". (Guanda, 2003). 2005. 246 pp.

*Sonnevi, Göran*

Sonnevi, Göran. *Variazioni mozartiane e altre poesie* (Dikter). A cura di Bruno Argenziano; trad. di Bruno Argenziano. Firenze: Pagliai "Biblioteca del Caffè". "La fiamma e il cristallo"; 18. 2006.

*Stagnelius, Erik Johan*

Stagnelius, Erik Johan. *La lirica di Erik Johan Stagnelius*. A cura di Maria Ludovica Koch. Milano: Ariele "Letteratura svedese". 1 ed. 1998. 301 pp.

*Stark, Ulf*

Stark, Ulf. *Quando si rompe la lavatrice* (Sixten). Illustrazioni di Pep Montserrat; trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme "Il battello a vapore". 1995. 121 pp.

Stark, Ulf. *Le scarpe magiche di Percy* (Min vän Percys magiska gymnastikskor). Illustrazioni di Pep Montserrat; trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme "Il battello a vapore"; 31. 1997. 133 pp.

- Stark, Ulf. *Sai fischiare, Johanna?* (Kan du vissla Johanna?). Illustrazioni di Filippo Brunello; trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme “Il battello a vapore”; 31. 1997. 77 pp.
- Stark, Ulf. *Ulf, Percy e lo sceicco miliardario* (Min vän shejken i Stureby). Illustrazioni di Pep Montserrat; trad. a cura di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme “Il battello a vapore”; 32. 1997. 135 pp.
- Stark, Ulf. *Il club dei cuori solitari* (Tor och hans vänner). Illustrazioni di Serena Riglietti; trad. di Laura Cangemi. Casale Monferrato: Piemme junior “Il battello a vapore. Serie azzurra”; 41. 1999. 121 pp.
- Stark, Ulf. *Il paradiso dei matti* (Dårfinkar och dönickar). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Teresa Sdravlevich. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli kids”. Sbuk; 10. 1999. 228 pp.
- Stark, Ulf. *Le scarpe magiche del mio amico Percy* (Min vän Percys magiska gymnastikskor). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Luciano Mereghetti. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli kids” “Il gatto nero”. 2006. 125 pp.

### Strindberg, August

- Strindberg, August. *Autodifesa di un folle* (Le plaidoyer d'un fou<sup>40</sup>). Trad. di Nino Jafanti. Milano: Il formichiere. 1975. 270 pp.
- Strindberg, August. *Tempo di fermenti* (Tjänstekvinnans son; Jäsningsstiden). Trad. di Franco Moccia. Milano: Garzanti. 1 ed. 1975. 317 pp.
- Strindberg, August. *L'abbazia* (Klostret). Trad. di Franco Moccia. Milano: Il formichiere. 1978. 115 pp.
- Strindberg, August. *Teatro naturalistico* (Fadren; Fordringsägare). A cura di Luciano Codignola. Trad. di Luciano Codignola e Birgitta Ottosson. Milano: Adelphi “Piccola biblioteca Adelphi”; 70. 1978. 156 pp.
- Strindberg, August. *Memoriale di un folle* (Le plaidoyer d'un fou<sup>41</sup>). A cura di Gabriella Ferruggia. Roma: Armando Curcio. 1978. 233 pp.
- Strindberg, August. *La grande strada maestra* (Stora landsvägen). A cura di Franco Perrelli; trad. di Franco Perrelli. Milano: Il formichiere “Gli anelli”. 1980. 117 pp.
- Strindberg, August. *Solo* (Ensam). A cura di Franco Perrelli; trad. di Franco Perrelli. Bergamo: Moizzi Editore. 1980. 125 pp.

<sup>40</sup> Traduzione dal francese.

<sup>41</sup> Traduzione dal francese.

- Strindberg, August. *Teatro da camera* (Ovåder, Spöksonaten, Pelikanen, Brända tomten, Svarta handsken). Trad. di Bruno Argenziano e Luciano Codignola; note di Luciano Codignola. Milano: Adelphi. 1980. 279 pp.
- Strindberg, August. *La stanza rossa: scene di vita di artisti e di letterati* (Röda rummet). Trad. di Carlo Picchio. Novara: Istituto geografico de Agostino. 1982. 301 pp.
- Strindberg, August. *Teatro naturalistico 2. Predatori, Signorina Julie* (Marodörer, Fröken Julie). Milano: Adelphi "Piccola biblioteca Adelphi". 1982. 139 pp.
- Strindberg, August. *Il padre* (Fadren). Trad. di Giacomo Oreglia. Genova: Teatro di Genova "Edizioni del teatro di Genova". 1983. 168 pp.
- Strindberg, August. *La lampada verde: romanzo* (Taklagsöl). Trad. di Gunilla De Candia. Milano: SugarCo "Tasco". 1983. 126 pp.
- Strindberg, August. *Solo: romanzo* (Ensam). Con un saggio di Franco Perrelli. Trad. di Franco Perrelli. Milano: Sugar Co "Tasco"; 72. 1983. 127 pp.
- Strindberg, August. *Ciandala: romanzo* (Tschandala). Prefazione di Franco Perrelli; trad. di Franco Perrelli. Milano: Sugar Co "Tasco"; 82. 1984. 152 pp.
- Strindberg, August. *Il figlio della serva: storia dell'evoluzione di un'anima (1849-1867)* (Tjänstekvinnans son). Con un saggio di Franco Perrelli. Milano: Sugar Co "Tasco"; 86. 1984. 135 pp.
- Strindberg, August. *Tutto il teatro Vol. 1 (1869-1887)* (I Rom, Fritänkaren, Den Fredlöse, Mäster Olof, Anno Fyrtioåtta, Gillets hemlighet, Herr Bengts hustru, Lyckopers resa, Kamraterna, Fadren). A cura di Andrea Bisicchia. Trad. di Rosella Lanari. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica". 1984. 623 pp.
- Strindberg, August. *L'organista romantico: romanzo* (Den romantiske klockaren på Rånö). Prefazione di Franco Perrelli; trad. di Franco Perrelli, Gunilla de Candia, Birgit Selen del Buono. Milano: Sugar Co. 1985. 126 pp.
- Strindberg, August. *Tutto il teatro. Vol. 2 (1888-1899)* (Fordringsägare, Fröken Julie, Den starkare, Paria, Samum, Himmelrikets nycklar, Leka med elden, Bandet, Debet och kredit, Första varningen, Inför döden, Moderskärlek, Till Damaskus, Advent, Brott och brott). A cura di Andrea Bisicchia; trad. di Rossella Lanari. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie Nordica". 1985. 597 pp.
- Strindberg, August. *Lui e lei* (Han och hon). A cura di Fulvio Ferrari. Torino: Il Quadrante "Archivi"; 2. 1986. 229 pp.
- Strindberg, August. *La sala rossa* (Röda rummet). Introduzione di Franco Perrelli; trad. di Attilio Veraldi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli "I classici della BUR"; 589. 1986. 376 pp.

- Strindberg, August. *La contessina Julie: con materiale storico e critico su Strindberg e la sua opera* (Fröken Julie). Trad. di Gerardo Guerrieri. Genova: Teatro di Genova "Edizioni del teatro di Genova"; 54. 1986. 152 pp.
- Strindberg, August. *Mare aperto* (I havsbandet). A cura di Fulvio Ferrari. Milano: Mondadori "Oscar narrativa"; 794. 1986. 204 pp.
- Strindberg, August. *Tutto il teatro Vol. 3 (1899-1901)* (Folkungasagan, Gustav Vasa, Erik XIV, Gustaf Adolf, Dödsdansen (parte 1 e 2), Påsk, Engelbrekt, Carl XII). Trad. di Rosella Lanari. A cura di Andrea Bisicchia. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica". 1986. 623 pp.
- Strindberg, August. *La stanza rossa: scene di vita di artisti e di letterati* (Röda rummet). Trad. di Carlo Picchio. Novara: Istituto geografico de Agostino. 1987. 301 pp.
- Strindberg, August. *La vittima* (Syndabocken). A cura di Franco Perrelli, prefazione trad. di Franco Perrelli. Milano: SugarCo "Tasco"; 116. 1987. 127 pp.
- Strindberg, August. *Tutto il teatro vol. 4 (1901-1904)* (Midsommar, Kronbruden, Svanevit, Ett drömspel, Gustav III, Kristina, Till Damaskus (III), Näktergalen i Wittenberg). A cura di Andrea Bisicchia. Trad. di Rosella Lanari. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica". 1987. 528 pp.
- Strindberg, August. *Tutto il teatro vol. 5 (1907-1909)* (Oväder, Brända tomten, Spöksönsaten, Pelikanen, Svarta handsken, Abu Casems tofflor, Siste riddaren, Riksföreståndaren, Bjälbo-Jarlen, Stora landsvägen). A cura di Andrea Bisicchia. Trad. di Rosella Lanari. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica". 1987. 491 pp.
- Strindberg, August. *Il padre, La signorina Julie, Il pellicano* (Fadren, Fröken Julie, Pelikanen). Trad. di Franco Moccia; introduzione di Renzo Pavese. Milano: Mondadori "Teatro e cinema"; 48. 1988. 185 pp.
- Strindberg, August. *Il prezzo della virtù* (En ovälkommen, Odlad frukt, Pål och Per, Vid likvakant i Tistedalen, Dygdens lön, Sjönödslöftet, Uppsyningsman). A cura di Ludovica Koch; trad. di Mario Gabrieli. Roma: Lucarini "Il labirinto"; 4. 1988. 150 pp.
- Strindberg, August. *La contessina Julie* (Fröken Julie). Nota introduttiva di Carlo Repetti; trad. di Gerardo Guerrieri. Torino: Einaudi "Collezione di teatro"; 297. 1988. 45 pp.
- Strindberg, August. *La gente di Hemsö* (Hemsöborna). A cura di Franco Perrelli; trad. di Francesco Moccia. Milano: Mursia "Gum; 103". 1988. 177 pp.



- Strindberg, August. *La storia di un'anima* (Tjänstekvinnans son). A cura di Franco Perrelli; trad. di Astrid Ahnfelt. Firenze: Sansoni "Universale letteraria Sansoni". 1 ed. 1988.
- Strindberg, August. *Amleto e Faust* (Hamlet, Goethes Faust). A cura di Franco Perrelli. Milano: Ubulibri "La collanina"; 7. 1989. 82 pp.
- Strindberg, August. *Autodifesa di un folle* (Le plaidoyer d'un fou<sup>42</sup>). Milano: SE. 1989
- Strindberg, August. *Danza di morte* (Dödsdansen). Trad. di Attilio Veraldi; nota introduttiva di Roberto Alonge. Torino: Einuadi "Collezione di teatro"; 308. 1989. 107 pp.
- Strindberg, August. *Autodifesa di un folle* (Le plaidoyer d'un fou<sup>43</sup>). Manoscritto di Oslo. A cura di Franco Perrelli. Milano: Mursia "GUM". 1990. 235 pp.
- Strindberg, August. *L'opera narrativa (1) 1872-1883* (I vårbrytningen, En berättelse från Stockholms skärgård, Röda rummet, Epilog till Röda rummet, Sagan om Herkules, Svenska öden och äventyr). A cura di Franco Perrelli; trad. di Massimo Ciaravolo. Milano: Mursia "I grandi scrittori di ogni paese. Serie nordica". 1990. 589 pp.
- Strindberg, August. *Il padre* (Fadren). A cura di Renzo Rosso; trad. di Monica Iwerbo e Renzo Rosso. Torino: Einaudi "Collezione di teatro"; 339. 1991. 63 pp.
- Strindberg, August. *Lolandese* (Holländarn). Trad. e introduzione di Franco Perrelli. Milano: Iperborea; 20. 1 ed. 1991. 94 pp.
- Strindberg, August. *Romanzi e racconti. Vol. 1, Il ciclo autobiografico*. A cura di Ludovica Koch. Milano: Mondadori "I meridiani". 1 ed. 1991. 1237 pp.
- Strindberg, August. *Fiabe* (Sagor). A cura di Cristiano Calcagno; introduzione di Alda Castagnoli Manghi; trad. di Cristiano Calcagno. Milano: Feltrinelli "Classici"; 2034. 1 ed. 1992. 115 pp.
- Strindberg, August. *Solo* (Ensam). A cura di Andrea Petricca. Roma: Salerno "Minima"; 26. 1992. 163 pp.
- Strindberg, August. *Dall'Italia*. Biblioteca del Vascello. 1993.
- Strindberg, August. *Il figlio della serva* (Tjänstekvinnans son). Trad. di Giuseppe Mongelli. Milano: Mondadori "Classici moderni"; 67. 1993. 194 pp.
- Strindberg, August. *Pasqua: tre atti* (Påsk). Roma: Gremese. 1993. 95 pp.
- Strindberg, August. *Tuo Gusten. Lettere a Harriet Bosse*. Milano: Rossellina Archinto. 1993.

<sup>42</sup> Traduzione dal francese.

<sup>43</sup> Traduzione dal francese.

Strindberg, August. *Inferno*. Roma: Newton Compton. 1994.

Strindberg, August. *Piccolo catechismo ad uso delle classi inferiori* (August Strindbergs Lilla katekes för underklassen). Trad. di Adele Vaghi. Vimercate: Meravigli "Libri di una sera". 1994. 46 pp.

Strindberg, August. *Il sogno* (Ett drömspel). A cura di Giorgio Zampa. Milano: Adelphi. "Piccola Biblioteca Adelphi"; 337. 1994. 121 pp.

Strindberg, August. *Romanzi e racconti. Vol. 2*. A cura di Ludovica Koch con la collaborazione di Lars Dahlbäck. Milano: Mondadori "I meridiani". 1 ed. 1994. 1307 pp.

Strindberg, August. *Ciandala* (Tschandala). Con 33 illustrazioni di Alfred Kubin; a cura di Franco Perrelli. Milano: SE "Prosa e poesia del Novecento". (1984) 1995. 163 pp.

Strindberg, August. *Sposarsi: dodici storie coniugali* (Giftas 1). A cura di Franco Perrelli. Milano: Mursia "Gum". 1995. 182 pp.

Strindberg, August. *Sposarsi: diciotto storie coniugali* (Giftas 2). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Mursia 1 ed. 1995. 165 pp.

Strindberg, August. *Utopie nella realtà: quattro racconti* (Utopier i verkligheten). A cura di Franco Perrelli; trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Mursia "Gum". 1995. 178 pp.

Strindberg, August. *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*. A cura di Giacomo Oreglia. Firenze-Antella: Passigli "Passigli poesia"; 31. 1997.

Strindberg, August. *Vita attraverso le lettere*. A cura di Franco Perrelli. Milano: Costa & Nolan "Studi di storia del teatro e dello spettacolo". 1999. 399 pp.

Strindberg, August. *Una strega* (En häxa). Trad. e prefazione di Maria Pia Muscarello. Torino: Stampatori. 2004. 181 pp.

### *Svenbro, Jesper*

Svenbro, Jesper. *Epe*. Trad. e presentazione di Ludovica Koch. Bari: Levante "Bibliotechina di Tersite"; 1. 1992. 59 pp.

### *Swedenborg, Emanuel*

Swedenborg, Emanuel. *Il libro dei sogni* (Drömboken). Presentazione di Michelangelo Coviello; trad. di Franco Montesanti. Roma: Il Melograno. 1982. 107 pp.

Swedenborg, Emanuel. *La dottrina celeste*. Roma: Basaia. 1988.

Swedenborg, Emanuel. *La vera religione cristiana* (Vera Christiana religio<sup>44</sup>). Scandiano: Sear ed. "Reprint"; 1988. 296 pp.

Swedenborg, Emanuel. *Cielo e inferno: l'aldilà descritto da un grande veggente* (De coelo et ejus mirabilibus, et de inferno<sup>45</sup>). A cura di Paola Giovetti, prefazione di Paola Giovetti sulla vita e le opere di Emanuel Swedenborg. Roma: Edizioni mediterranee. 1 ed. 1989. 214 pp.

Swedenborg, Emanuel. *Le terre nel cielo stellato*. Sear. 1991.

Swedenborg, Emanuel. *Cielo e inferno: l'aldilà descritto da un grande veggente* (De coelo et ejus mirabilibus, et de inferno<sup>46</sup>). A cura di Paola Giovetti, prefazione di Paola Giovetti sulla vita e le opere di Emanuel Swedenborg. Roma: Edizioni mediterranee. 2 ed. (1989). 1994. 214 pp.

### Söderberg, Hjalmar

Söderberg, Hjalmar. *Il dottor Glas* (Doktor Glas). A cura di Maria Cristina Lombardi. Torino: Il Quadrante "Lecture"; 10. 1 ed. 1988. 123 pp.

Söderberg, Hjalmar. *Il disegno a inchiostro e altri racconti* (Historietter). Trad. di Maria Cristina Lombardi. Torino: Lindau "Nuove letture"; 91. 1 ed. 1991. 103 pp.

Söderberg, Hjalmar. *Smarrimenti* (Förvillelser). Torino: Lindau "Lecture". 1993. 158 pp.

Söderberg, Hjalmar. *Il gioco serio* (Den allvarsamma leken). Postfazione e trad. di Massimo Ciaravolo. Milano: Iperborea; 81. 2000. 285 pp.

Söderberg, Hjalmar. *Il dottor Glas* (Doktor Glas). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Varese: Giano "Biblioteca". 1 ed. 2004. 171 pp.

### Tegnér, Esaias

Tegnér, Esaias. *La saga di Frithiof* (Frithiofs saga). A cura di Monica Corbetta e Michela Zurra. Milano: Ariete "Lapislazzuli". 1 ed. 2001. 235 pp.

### Thor, Annika

Thor, Annika. *Un'isola nel mare* (En ö i havet). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Marilena Pasini. Milano: Feltrinelli "Feltrinelli kids"; 42. 2001. 312 pp.

<sup>44</sup> Traduzione dal latino.

<sup>45</sup> Traduzione dal latino.

<sup>46</sup> Traduzione dal latino.

Thor, Annika. *Lo stagno delle ninfee* (Näckrosdammen). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Marilena Pasini. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli kids”; 50. 2002. 269 pp.

Thor, Annika. *Mare profondo* (Havets djup). Trad. di Laura Cangemi; illustrazioni di Giustina Micheluzzi. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli kids”; 81. 1 ed. 2004. 269 pp.

Thor, Annika. *Oltre l'orizzonte* (Öppet hav). Trad. di Laura Cangemi. Milano: Feltrinelli “Feltrinelli Kids”. 2005. 298 pp.

### *Thorvall, Kerstin*

Thorvall, Kerstin. *Il più proibito* (Det mest förbjudna). Trad. di Inga Magnusson Serafini. Roma: A.S. Edizioni “Collana Vikinga”. 1989. 222 pp.

### *Tidholm, Anna-Clara*

Tidholm, Anna-Clara. *Scimmietta* (Apa hej!). Trad. di Francesca Novajra. Trieste: Emme. 2001. 28 pp.

Tidholm, Anna-Clara. *Leggere un libro* (Läsa bok). Trad. di Francesca Novajra. Trieste: Emme. 2001. 28 pp.

Tidholm, Anna-Clara. *Ciao, orsetto!* (Nalle hej!). Trad. di Francesca Novajra. Trieste: Emme. 2001. 28 pp.

### *Tidholm, Thomas*

Tidholm, Thomas. *Arturo e Babà* (Ture blåser bort; Ture skräpar ner; Ture kokar sopra). Trad. di Andreina Tramacere; illustrazioni di Anna-Clara Tidholm. Torino: Einaudi ragazzi. Storie e rime; 149. 2001. 101 pp.

### *Tranströmer, Tomas*

Tranströmer, Tomas. *I ricordi mi vedono* (Minnena ser mig). Prefazione e trad. di Enrico Tiozzo. Frosinone: Ed. Bibò “Il libro di pietra”. 1996. 106 pp.

Tranströmer, Tomas. *Poesie*. Prefazione di Stanislaò Nievò; trad. di Giacomo Oreglia. Recanati: Centro nazionale di studi leopardiani “Centro mondiale della poesia e della cultura Giacomo Leopardi”. 1999. 157 pp.

Tranströmer, Tomas. *Poesia dal silenzio*. A cura di Maria Cristina Lombardi. Milano: Crocetti “Lekythos”; 33. 2001. 201 pp.

Tranströmer, Tomas. *La lugubre gondola* (Sorgegondolen). Trad. e curato da Gianna Chiesa Isnardi. Seregno: Herrenhaus “Passaggi”; 2. 2003. 148 pp.

*Tunström, Göran*

- Tunström, Göran. *Oratorio di Natale* (Juloratoriet, 1983). A cura di Fulvio Ferrari; trad. di Fulvio Ferrari. Torino: Il Quadrante "Lecture"; 13. 1 ed. 1988. 329 pp.
- Tunström, Göran. *L'Oratorio di Natale* (Juloratoriet, 1983). Postfazione e trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea; 61. 1996. 395 pp.
- Tunström, Göran. *La vita vera* (Det sanna livet, 1991). Introduzione e trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea; 72. 1 ed. 1998. 261 pp.
- Tunström, Göran. *Chiarori* (Skimmer, 1996). Trad. e postfazione di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea; 85. 1 ed. 1999. 271 pp.
- Tunström, Göran. *Un prosatore a New York* (En prosaist i New York, 1996). Postfazione e trad. di Fulvio Ferrari. Milano: Iperborea; 89. 1 ed. 2000. 60 pp.
- Tunström, Göran. *Uomini famosi che sono stati a Sunne* (Berömda män som varit i Sunne, 1998). Trad. e postfazione di Maria Cristina Lombardi. Milano: Iperborea; 119. 1 ed. 2003. 335 pp.

*Wahl, Mats*

- Wahl, Mats. *L'invisibile* (Den osynlige). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Bolzano: AER. 2004. 176 pp.
- Wahl, Mats. *Vinterviken* (Vinterviken). Trad. di Laura Cangemi. Bolzano: AER. 2004. 303 pp.

*Vallgren, Carl-Johan*

- Vallgren, Carl-Johan. *Storia di un amore straordinario* (Den vidunderliga kärlekens historia). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Longanesi. 2005. 389 pp.
- Vallgren, Carl-Johan. *Storia di un amore straordinario* (Den vidunderliga kärlekens historia). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Mondolibri. Su licenza Longanesi. 2005. 389 pp.
- Vallgren, Carl-Johan. *Storia di un amore straordinario: romanzo* (Den vidunderliga kärlekens historia). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: TEA "Teadue". 2006. 389 pp.
- Vallgren, Carl-Johan. *Notizie sul giocatore Rubasov: romanzo* (Dokument rörande spelaren Rubashov). Trad. di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Longanesi "La gaja scienza". 2006. 369 pp.

*Wieslander, Jujja e Wieslander, Tomas*

Wieslander, Jujja e Wieslander, Tomas. *Mamma Mu e la casa sull'albero* (Mamma Mu bygger koja). Illustrazioni di Sven Nordqvist; trad. di Domenica Luciani. Firenze: Giunti. 1995. 25 pp.

Wieslander, Jujja e Wieslander, Tomas. *Mamma Mu e le pulizie di primavera* (Mamma Mu städar). Illustrazioni di Sven Nordqvist; trad. di Domenica Luciani. Firenze: Giunti "Collana Mamma Mu". 1999. 26 pp.

Wieslander, Jujja e Wieslander, Tomas. *Mamma Mu va in slitta* (Mamma Mu åker bobb). Illustrazioni di Sven Nordqvist; trad. di Domenica Luciani. Firenze: Giunti "Collana Mamma Mu". 1999. 24 pp.

Wieslander, Jujja e Wieslander, Tomas. *Mamma Mu va in altalena* (Mamma Mu gungar). Illustrazioni di Sven Nordqvist; trad. di Domenica Luciani. Firenze: Giunti. 2000. 25 pp.

*Wijkmark, Carl-Henning*

Wijkmark, Carl-Henning. *Tu che non ci sei* (Du som ej finns, 1997). Trad. e postfazione di Carmen Giorgetti Cima. Milano: Iperborea. 1 ed. 2000. 171 pp.

*Wikström, Owe*

Wikström, Owe. *La dolce indifferenza dell'attimo: elogio della lentezza* (Långsamhetens lov). Trad. di Monica Corbetta. Milano: Longanesi "Il cammeo"; 412. 2004. 222 pp.

## Paul Valéry: son œuvre de circonstance

Anne Elisabeth Sejten  
Université de Roskilde  
sejten@ruc.dk

### 1 Introduction

Paul Valéry fait partie de ces noms qui brillent, qui contribuent au rayonnement de la culture française, tout en se dérochant à une représentation littéraire, philosophique ou autre qui va de soi. Son œuvre ne s'inscrit pas de façon univoque dans l'histoire de la littérature française. Bien sûr, Valéry, c'est le poète de *La Jeune Parque*, ce long chant lyrique à grands traits néo-classicistes, composé en 512 alexandrins, qui lui valut une célébrité immédiate, lors de la publication du poème en 1917, ainsi qu'une véritable gloire à long terme. Valéry, c'est certainement aussi l'écrivain plus déconcertant de *Monsieur Teste*, texte en prose bien étrange dans lequel les surréalistes voyaient à tort l'un des leurs. Ces deux références majeures ne parviennent cependant pas à nous cacher le fait primordial que l'œuvre de Valéry se soit construite sur le *refus*, sur une série de ruptures, dont d'ailleurs résultent ces mêmes textes que nous venons de mentionner: *La Jeune Parque* marquant le retour à la poésie après les fameuses vingt années de silence, *Monsieur Teste* corrigeant ce même mythe du silence. Si Valéry à l'âge de vingt-et-un ans renonce effectivement à la poésie, il n'arrêtera pas donc d'écrire. D'autres textes, d'autres types d'écritures émergent un peu partout, ainsi précisément cette *Soirée avec Monsieur Teste* qui paraît en 1896. Et surtout, l'instigation permanente à écrire se confirme dans l'envergure des abstraites recherches que constitueront les *Cahiers*. Chaque matin durant 51 ans, Valéry se lève à quatre heures pour écrire, «pour soi», dit-il, sur les sujets les plus divers, non pas seulement sur les arts et la poétique, mais aussi sur les sciences, notamment les mathématiques et la physique en vue d'adopter d'autres langages, plus précis et exacts, afin de décrire et de comprendre le fonction-

nement mental de l'homme. Il en résulte une œuvre qui fait véritablement *anti-œuvre*, un tissu infini de fragments, plus de trente mille pages écrites à la main. Les lecteurs les plus assidus de Valéry y sont sensibles: bien que nullement orientés vers la publication, les *Cahiers* s'inscrivent dans la tentative de Valéry pour construire son propre héritage au lieu de se faire héritier de la tradition (J.-M. Rey 1991). Valéry, c'est un écrivain, qui, jeune et prometteur, choisit de *ne pas* devenir ce qu'il pouvait devenir (M. Jarrety 1992).

*La Jeune Parque* n'est donc pas seulement l'événement spectaculaire qui met Valéry au rang des poètes français les plus éminents. Ce poème renvoie à une rupture plus profonde, puisque sous la figure du retour il rappelle le refus initial. Valéry revient certes avec ce poème à la poésie, mais il le fait comme *un autre*, comme cette figure intellectuelle qu'il était devenue entre-temps. Les conséquences de ce schisme ne peuvent être surestimées. D'une part, c'est certainement grâce au succès de *La Jeune Parque* que Valéry va être sollicité de toutes parts pour s'exprimer sur des questions d'art et de poésie, mais cette popularité lui permettra, d'autre part, de formuler et d'approfondir la conception de l'art par laquelle, impérativement, il avait été amené à abandonner la poésie. En tout cas, à partir de *la Jeune Parque*, on peut constater une avalanche de publications, tous ces *textes de circonstance* par lesquels Valéry s'impose comme un penseur original de l'art et de la modernité. À partir de 1921 – quatre ans avant qu'il ne soit élu à l'Académie française – il pouvait effectivement vivre de sa plume.

La plupart des textes publiés de Valéry doivent en effet leur existence à une commande. La première publication majeure, celle de son essai sur la *Méthode de Léonard de Vinci* en 1895, est aussi la première commande sur une liste d'écrits de circonstance qui comprendront à la fin de sa vie plus de 150 titres, reflétant des contributions de nature assez diverse: conférences, préfaces, discours solennels et officiels, discours moins officiels, articles, dialogues et autres. Certes, publiés, ces textes sont solidement connus par les chercheurs valéryens. Incontournables sont surtout les textes-phares de ce corpus très inégal, tels les deux autres essais sur Léonard de Vinci (*Notes et digression* en 1919 et *Léonard et les philosophes* en 1936), le long dialogue socratique sur *Eupalinos*, livré à une revue d'architecture en 1921, les nombreux écrits sur la poésie s'organisant autour de la figure de Mallarmé, ainsi que les dernières conférences prononcées au sujet de la *Poétique*. Ces textes,



et bien d'autres issus d'une commande, sont abondamment commentés dans les études sur Valéry. Mais en même temps, peut-être parce qu'ils représentent en quelque sorte un genre mineur, dans la mesure où les nombreuses préfaces, conférences ou élocutions officielles n'aspirent pas à faire œuvre, ni unité, ni système philosophique, les divers écrits de circonstance sont, dans l'ensemble, perçus *secondaires* par la critique valéryenne: secondaires par rapport à la poésie de Valéry, et, surtout dans une perspective de réception actuelle, secondaires par rapport à l'écriture fragmentée et expérimentale des *Cahiers*. Même si la plupart des textes de circonstance ont été republiés du vivant de Valéry dans les six volumes de *Variété* et dans le recueil de *Pièces sur l'art*, ils demeurent dispersés, chacun relevant d'une occasion et d'un contexte fort spécifiques et non pas d'une composition d'ensemble, chacun ne participant pas à une structure d'œuvre. De l'autre côté, les textes écrits sur demande ne sont pas estimés aussi «expérimentaux» que les fragments des *Cahiers* pour susciter auprès des chercheurs autant de zèle critique. Il y aurait effectivement une tendance dans la critique valéryenne d'aujourd'hui à considérer toute l'œuvre à partir des *Cahiers* et donc à l'assimiler à leur écriture fragmentée, comme s'il n'y avait pas dans l'économie générale de l'œuvre des étages de réflexion différents, certes difficiles à établir, mais opératives entre les *Cahiers* non publiés et les textes publiés.

C'est précisément la thèse opposée que nous aimerions, sinon défendre dans sa totalité, puisque cela s'accorderait mal à l'espace réservé à un article, du moins étayer par quelques arguments attestant l'importance qu'il conviendrait à accorder à l'œuvre de circonstance de Paul Valéry. Les nombreux textes, fort hétéroclites, que composent les conférences, les préfaces, les discours solennels et officiels, feraient œuvre eux aussi, et cela d'autant plus profondément qu'ils résultent aussi bien de l'écriture «privée» des *Cahiers* que des conditions de genre imposées par les circonstances. Malgré l'aspect arbitraire que caractérise chacun des textes qui la composent, l'œuvre de circonstance se présenterait comme une série de synthèses qui font accueil d'une pensée esthétique qui n'existerait pas sans eux. Tout se passe comme si, à l'occasion des commandes, Valéry était amené à saisir les esquisses et les commencements dont fourmillent les *Cahiers* et à leur donner une forme de pensée plus solide sans pourtant trahir leur nature provisoire. Selon l'idée qu'il se faisait lui-même des *Cahiers* et de leur écriture dispersée, il y effecti-

vement lieu de supposer que la forme d'écriture des *Cahiers* fasse appel aux écrits de circonstance bien plus qu'elle ne les exclue. Voyons, donc, dans un premier temps, du côté de ce que dit Valéry lui-même, à l'intérieur des *Cahiers*, sur la nature de ces fragments, sur leur sens et leur destination, pour y faire pressentir, comme à l'horizon, l'œuvre de circonstance.

## 2 Les *Cahiers* comme argument en faveur de l'œuvre de circonstance

Le caractère «privé» des *Cahiers* n'a rien d'intimiste. Sous le titre «Journal de Moi», Valéry récuse le journal intime comme l'horizon des fragments dont il remplit ses cahiers: «Je n'écris pas "mon journal"» (CI 1940: 13), conclut-il en portant un jugement, vers la fin de sa vie, sur l'ensemble des cahiers. De l'autre côté, la destination de cette écriture matinale est celle de Valéry lui-même, celle de son *moi*: «Ce que j'écris ici, je ne l'écris qu'à moi» (CI 1937: 11). Il y aurait donc dédoublement du moi en plusieurs instances, si le moi qui écrit dans les cahiers s'adressait à un autre moi qui peut-être, dans un deuxième temps, pourrait faire usage de cette écriture. Il est certain que l'un des mobiles les plus profonds du projet consistait pour Valéry dans la fonction d'exercices et d'entraînement en vue d'élargir ses moyens, ses possibilités pour penser, pour agir intelligemment comme écrivain et homme de lettres. En ce sens, les *Cahiers* étaient grands fournisseurs en «brouillons», et, tôt déjà, Valéry caractérise ses fragments d'«Essais, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices» (CI 1903–1905: 6). Les *Cahiers* s'échelonnent comme une sorte d'atelier d'écriture où Valéry expérimente aussi bien au niveau de la forme qu'à celui du contenu sans trop se soucier de l'ensemble. D'où l'impression des clartés partielles sur un fond d'obscurité qu'assume volontairement l'auteur: «ce texte contient des foules de fragments clairs. L'ensemble est noir» (CI 1902: 6). Cet aspect clair-obscur expliquerait également la prédominance des *commencements* qui sont sensibles tout au long de ses *Cahiers*. Les commencements, les amorces, les grandes concentrations initiales fourmillent et témoignent d'une pensée qui se cherche simplement, sincèrement et sans illusion, sans viser forcément son achèvement. Ce défaut de ne pas pouvoir atteindre à quelque chose de définitif est *voulu* par l'auteur: «Tout ce

qui est écrit dans ces cahiers miens a ce caractère de ne vouloir jamais être définitif» (CI 1905: 6).

Qu'il n'y ait pas de détermination préalable par rapport à ce qui s'écrit dans les cahiers, cela représente au fond l'unique méthode que se prescrit Valéry. L'écriture doit l'amener à ce qu'il peut écrire, voire penser, et non inversement: «Je n'arrive pas à ce que j'écris, mais j'écris ce qui conduit – où?» (CI 1915–1916: 7). Ce n'est pas le moi écrivant qui rempli d'idées vient pour les exprimer, mais les idées qui viennent à lui au cours de son travail: «J'écris ici les idées qui me viennent» (CI 1921: 7). C'est précisément dans ce sens que les *Cahiers* nous sembleraient être en attente d'un autre type d'activité d'esprit, un esprit plus sélectif, plus réfléchissant, lequel pourrait à son tour entrer en dialogue critique avec l'écriture bien plus flottante des *Cahiers*. Pour passer des pensées «possibles» aux pensées signées et assumées, l'œuvre de circonstance se prêterait un espace de réflexion *autre* que celui des *Cahiers*. On trouve effectivement dans les *Cahiers* une autoréflexion qui va dans ce sens:

Ainsi ce que j'écris ici est souvent écrit, non comme ma «pensée» mais comme pensée possible qui sera mienne, ou non mienne et éliminée. C'est le juge de ces arrivées, que l'on peut seul *critiquer* dans un auteur» (CI 1917: 7).

Lorsque Valéry ici parle d'un accueil critique futur («sera») de ce qu'il écrit dans ses cahiers, les écrits de circonstance relèveraient d'une situation plus adaptée à se faire «juge» des nombreuses pensées «possibles», soit pour les sanctionner comme effectivement «miennes», soit pour les «éliminer». Car dans ce dessein, il faudrait abandonner l'horizon «perpétuellement [...] provisoire» (CI 1917: 7) qui est celui des cahiers. L'horizon des possibilités illimitées des *Cahiers* serait en attente des *circonstances* qui pourraient *actualiser* des amorces de pensée dans des configurations textuelles plus assurées. Passer du virtuel à l'actuel de sa pensée, ce serait peut-être pour Valéry passer de l'écriture détachée des *Cahiers* à celle commandée et sous contrainte des écrits de circonstance, tout en maintenant la fragmentation qui demeure, semble-t-il, une condition inhérente à toute entreprise de l'écrivain. Dans un petit poème en prose, intitulé *L'esprit*, qui figure dans *Mélange*, Valéry semble précisément penser esprit et circonstance comme deux instances qui se nourrissent l'une l'autre: «L'esprit est une puissance à prêter à une circonstance actuelle les ressources du passé et les énergies du devenir» (CEI: 299).

En même temps, Valéry savait fort bien qu'il tourne autour de quelques thèmes et centres d'intérêts récurrents dans ses cahiers: «J'écris ces notes, un peu comme on fait des gammes – et elles se répètent sur les mêmes notes depuis 50 ans» (CI 1940: 13). Ou bien: «Toujours mêmes idées depuis 92». Une sorte de philosophie s'articulerait donc dans les intervalles d'un fragment à un autre, comme une sorte de chair englobante, et parfois Valéry semble presque vouloir la ressembler, cette pensée, en d'autres cahiers: «Ma philosophie – il faudra bien se résoudre à faire des cahiers par sections et sujets» (CI 1925: 8). Malgré plusieurs tentatives de la part de Valéry pour regrouper et retravailler ses notes, de tels cahiers à un étage supérieur n'ont jamais vu le jour. Ce n'est certainement pas à cause d'une nature fainéante chez celui qui se levait chaque jour à quatre heures du matin pour travailler, pour s'exercer. Par contre, on peut constater chez Valéry une véritable aversion pour la grande forme, celle des grands systèmes, même celle de l'Œuvre ou du Livre pourtant réclamé par Mallarmé. Valéry reculait devant la tentation de faire œuvre, de tirer une pensée cohérente des nombreux fragments des *Cahiers*, car par rapport à la vraie pensée, de telles œuvres seraient à considérer comme des *falsifications*: «En ce qui concerne la "pensée", les œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre» (CI 1937–1938: 11). Une vraie pensée, selon Valéry, ne semble pouvoir se maintenir qu'à condition qu'elle demeure attachée à son *acte*, c'est-à-dire à condition de conserver une part de ses incertitudes, de ses zones provisoires, sur lesquelles à la fois elle bute et réalise son propre avènement.

Or, la question que nous aimerions nous poser ici, c'est celle de savoir si l'œuvre de circonstance ne présenterait pas précisément une forme d'écriture qui permettrait à Valéry de saisir la pensée dispersée des *Cahiers* à un niveau plus résolu, plus proprement «sien», plus théorique aussi, sans pourtant la trahir, voire la falsifier en la captant dans la forme trop sûre et trop absolue du «système».

### 3 Les réponses qui font «œuvre»

Parmi les essais que Valéry a publiés sur l'art et d'autres thèmes esthétiques ou carrément philosophiques, il y en a étonnamment peu qui résultent de sa propre initiative. Presque tous les textes critiques, esthétiques et philosophiques doivent réellement leur existence à des circonstances. Même son «livre» sur Degas fait intégrer dans un montage fortement fragmenté des projets qui furent initialement conçus sous forme d'articles livrés aux catalogues d'exposition ou à des revues spécialisées. Valéry a contribué lui-même à sédimenter, et non sans une certaine coquetterie, le mythe d'un travail commandé par les circonstances. N'est-ce pas l'excuse qui est perceptible dans la tournure «je l'ai assez dit», lorsqu'il évoque l'inconsistance d'une œuvre qu'il met entre guillemets:

On ne peut concevoir – et pourtant, je l'ai assez dit – que mon «œuvre» n'ait été (pour la plus grande part) faite que de *réponses*, à des demandes ou circonstances fortuites et que, sans ces sollicitations ou nécessités extérieures, elle n'existerait pas (CI 1934: 279).

Or, vouloir expliquer le caractère hétérogène et éclaté des écrits de Valéry par leur nature de circonstance, n'explique pas au fond grand-chose. Même si Valéry n'a pas choisi les commandes, chacune d'elles l'a placé devant un choix: comment s'attaquer à elle? sur quelles figures de pensée faudrait-il enchaîner? Valéry le savait bien dans la mesure où, justement, il a su *répondre* aux nombreuses demandes. Le mode vital de l'œuvre de circonstance est celui du *réagir*, réagir pour formuler des pensées qu'il pourrait dire *siennes*. Valéry fait donc, dans ses écrits de circonstance, ce autour de quoi tourne sa pensée esthétique: il construit sa lecture, il édifie son argumentation comme l'une de ses grandes figures fictives, l'architecte Eupalinos, construit des édifices. En s'attaquant aux circonstances Valéry *construit, fabrique et compose* des textes qui tirent leur force, leur nécessité même, du hasard. Si bien qu'à l'exemple d'Eupalinos il pourrait dire: "À force de me construire [...], je crois bien que je me suis construit moi-même" (CEII 1921: 92).

Ce qui frappe, c'est précisément à quel point Valéry s'impose comme *soi* dans cette forme d'écriture dont relève l'écrit de circonstance publique. On ne peut pas ne pas être sensible à sa façon de s'approprier le sujet qui lui est donné et le marquer par ce qui l'intéresse au plus profond. Des commandes,

certes!, mais par là d'autant plus des *occasions* pour s'assurer et poursuivre sa façon, fort particulière, d'explorer l'art dans ses processus de production complexes. Cette appropriation du sujet imposé se signale jusqu'à la composition des textes de circonstance. Souvent Valéry commence-t-il par un thème apparemment étranger à celui sur lequel il est censé se prononcer. Ce dernier n'est déduit que bien plus tard, comme dans le premier essai sur Léonard de Vinci, où le nom du grand peintre n'apparaît que vers le milieu de ce long texte, après que Valéry pendant des pages entières s'est occupé des moindres détails de la vie tourmentée de la conscience. Le nom de Léonard vient donc *après* et comme exemple d'une «créature de pensée» supérieure: «Un nom manque à cette créature de pensée [...] Aucun ne me paraît plus convenir que celui de *Léonard de Vinci*» (CEI 1895: 1156). De même, lorsque Valéry livre une préface aux *Lettres persanes*, il ne mentionne l'œuvre qu'à la fin: «Je n'ai pas jusqu'ici parlé nommément des *Lettres persanes*» (CEI 1926: 516). Le lecteur, en effet, en avait déjà été averti dans le paragraphe d'introduction annonçant «des réflexions qui ont eu Montesquieu pour prétexte» (*id.*, p. 508). C'est qu'entre-temps Valéry aura présenté toute une théorie sur les civilisations.

À y voir de plus près, dans l'ensemble des écrits de circonstance, c'est plutôt la règle que l'exception que l'angle de vue est établi en *écart* par rapport au sujet, lequel, par conséquent, se voit, sinon subordonné à la réflexion de Valéry, du moins pleinement investi par elle. Les commandes viennent bien sûr de l'extérieur; elles n'ont pas été conçues par l'auteur lui-même; elles ne sortent pas d'un laboratoire clos. Par contre, le hasard qui les entoure – et qui pourrait être conçu comme une insulte envers la pensée sérieuse – se montre en réalité à la hauteur de l'inconsistance de l'esprit tel que Valéry le concevait. Les pensées et les idées ne sont pas dotées chez Valéry d'une substance spéculative *a priori*. Il faudra, au contraire, que le hasard offre à l'esprit une possibilité – une occasion – pour chercher et peut-être même trouver des pensées qui valent. C'est sur ce même point que Valéry se distinguait de Mallarmé, parce qu'il considérait le hasard comme condition de toute activité d'esprit, alors que son Maître désirait l'*abolir*. Dans l'une des rares notes qu'il a publiées lui-même dans *Autres Rhumbs*, Valéry évoque l'incontournable ontologie du hasard: «Je n'invoque que ce hasard qui fait le fond de tous les esprits; et puis, un travail opiniâtre *contre* ce hasard même» (CEII 1934: 681).

Si les sollicitations ne relèvent pas forcément des préférences de Valéry, elles demanderont à coup sûr sa vigilance intellectuelle. Il faudra être à la hauteur du hasard, ne pas rater l'occasion qu'il offre à l'esprit. Paul de Man a très bien vu que l'*occasion* était une figure primordiale et vitale chez Valéry. Dans un essai qu'il lui a consacré il va jusqu'à allégoriser l'occasion comme une condition de possibilité dans la façon dont procède la pensée valéryenne: «Peu lui importait d'où venait l'Occasion – des dieux ou des hommes: il fallait qu'elle ne se perdît point» (P. de Man 1948: 32). Habitée par le hasard, chaque circonstance offre l'occasion de travailler contre soi, voire de mobiliser de la *résistance*, non seulement à l'égard du hasard, mais aussi à l'égard de soi. Qu'un texte résulte d'une circonstance, ne porte donc pas forcément atteinte à ses possibilités en vue d'une pensée sérieuse et profonde; bien au contraire, cela pourrait faire accroître les capacités intellectuelles de l'auteur. N'est-ce pas là le même effort *actuel* de l'intelligence, dansant autour de ce à quoi elle participe, que Valéry admirait dans le portrait qu'il avait donné de Léonard de Vinci: «Il imite, il innove; il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien; ni le nouveau, pour être nouveau; mais il consulte *en lui* quelque chose d'*éternellement actuel*» (CEI 1919: 1179). Aucun automatisme autorisant l'entrée triomphale des idéologies, qu'il s'agisse de l'Ancien ou de Nouveau, mais un esprit aux alertes, cela serait également la position de Valéry face aux multiples circonstances.

Les articles et les essais ressemblés dans *Variété, Pièces sur l'art et Regards sur le monde actuel* attestent à quel point l'écrit de circonstance relève d'une forme d'écriture congéniale à la sensibilité intellectuelle de Valéry. Toujours est-il que l'occasion est *arbitraire*: quelque chose non voulu par l'auteur arrive à lui. Toujours est-il que l'occasion est *concrète*, c'est-à-dire nullement sortie des airs purs de l'abstraction spéculative. Bien plus à l'aise qu'il le dise souvent (nous y reviendrons), Valéry sait saisir l'occasion et *agir* sous ses prémisses. Lorsque par exemple en 1920 il écrit une préface à un livre de poésies de son ami Lucien Fabre, il expose pour la première fois cette notion de *poésie pure* qui fera beaucoup de bruit dans les cercles littéraires de l'époque. Tout au long de sa vie, Valéry reviendra à ce terme, des nombreux essais sur Mallarmé et sur le symbolisme jusqu'aux dernières conférences où l'idée de poésie pure cédera la place à une *poétique* plus ample. Mais déjà à sa première apparition dans la préface au livre de Fabre, Valéry semble

esquisser les contours d'un nouveau domaine de recherche dans un langage quelque peu déchaussé qui en rappelle celui des *Cahiers*: "à l'horizon toujours, la poésie pure ... Là le péril; là, précisément, notre perte; et là, même, le but..." (*Avant-Propos à la connaissance de la Déesse*, CEI: 1275). La poésie pure est visée à l'horizon, non pas aveuglement ou naïvement. La maintenir à distance comme but de la poésie, certes, mais sans la réaliser, pour ainsi éviter le péril des idéalismes, voire la perte d'une poésie vivant de ses tensions entre musicalité et sens.

Voici donc que malgré leur point de départ fort spécifique, et malgré une tenue parfois «mondaine», les écrits de circonstance ne sont jamais légers en matière de pensée. Il est vrai que Valéry renonce cérémonieusement à l'autorité de l'expert. Ses excuses de ne pas être à la hauteur de la tâche qu'on lui a confiée sont obligatoires, mais il ne faut pas se méprendre sur leur vraie nature. S'il se dit ni philosophe, ni philologue, ni historien de la littérature, s'il exhibe allégrement son «ignorance», c'est avec d'autant plus de détermination en vue de poursuivre une réflexion *en deçà* des œuvres d'art afin d'attirer l'attention sur les processus, intellectuels et pratiques, qui s'y déploient. Sans doute Valéry savait-il surprendre ses lecteurs et les auditeurs de ses conférences. Un essai sur la «méthode» de Léonard de Vinci ferait attendre une étude sur le peintre et ses œuvres, alors que Valéry ne fait que s'imaginer l'esprit du peintre dans ses capacités hallucinantes pour se surpasser. La fameuse préface aux *Lettres persanes*, répétons-le, traite plutôt que de Montesquieu de l'ordre social s'appuyant sur des croyances mentales et fictives. Les neuf essais sur Mallarmé ne comportent pratiquement aucun commentaire de texte, mais se regroupent autour des thèmes de l'effort du poète, de la poésie pure et d'un *moi pur* différent de la personne du poète. Toujours est-il, ici comme ailleurs, que Valéry s'intéresse moins aux œuvres elles-mêmes qu'à tout ce qui les précède: c'est-à-dire à un esprit qui s'engage dans le domaine du *faire* pour en recevoir davantage qu'il ne l'ordonne.

Un seul exemple suffit pour donner une idée de l'attitude que Valéry aime adopter sous les formes en somme toute réelles de la modestie. Dans la conférence *Discours sur l'esthétique*, initialement donnée en 1937 à un prestigieux «Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art», Valéry se présente en des termes très humbles comme simple amateur: «un simple amateur très débarrassé de soi-même devant les plus éminents repré-



sentants de l'Esthétique, délégués de toutes les nations» (*CEI*: 1294). En même temps, il adresse ses compléments au comité pour son excellent choix, car:

[...] il pouvait être quelquefois utile, et presque toujours intéressant, d'interpeller un mortel entre les mortels, d'invoquer un étranger suffisamment étranger à cette science [une science constituée et déjà assez éloignée de ses origines]» (*id.*, p. 1295).

Ni la naïveté de Valéry, ni son contentement ne sont feints, mais sincères. Les deux attitudes s'expliquent par le besoin de montrer comment il va procéder. Il faudrait commencer par le commencement, c'est-à-dire s'interroger sur les présupposés souvent refoulés dans un domaine de savoir établi, qui dans le cas cité est l'esthétique. La leçon sera explicite deux ans plus tard, lors d'une autre conférence prononcée à Oxford sur *Poésie et pensée abstraite*:

Quant à moi, j'ai la manie étrange et dangereuse de vouloir, en toute matière, commencer par le commencement (c'est-à-dire, par *mon* commencement individuel), ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route [...] (*CEI* 1939: 1316).

La méthode «naïve» de Valéry consiste donc à «prendre garde aux premiers contacts d'un problème avec notre esprit» (*ibid.*). D'un texte à l'autre, il reprend et raffine une pensée qui récuse les habitudes et les présupposés. Bien qu'il ne soit pas l'expert qui parle aux esthéticiens rassemblés au congrès, aussi peu qu'il ne l'est en s'adressant aux chirurgiens, aux graveurs et à bien d'autres hommes de *métier*, il parvient à scruter les possibilités de condition de chacun de leurs domaines. C'est ainsi qu'en partant des sujets les plus divers il aiguise des pensées qui font de lui l'un des premiers à voir l'importance des *moyens* et de la technique en l'art.

La dispersion, apparente et réelle, qui résulte des commandes reflétant des milieux de pensée les plus divers – mondains, érudits, scientifiques, artistiques – donnerait au fond la mesure même de la cohérence des écrits de circonstance, lesquels s'en voient bien plus fortifiés qu'affaiblis. Les nombreuses occasions favorisent, et cela à chaque reprise, une pensée en train de se trouver et de se fortifier, non pas dans un vide, mais toujours aux prises avec des sujets concrets. Un simple discours adressé aux graveurs est l'occasion suffisante pour souligner l'importance des matériaux dans l'art, lorsque

par exemple Valéry, dans un langage simple et précis, évoque une certaine dialectique du vouloir et du pouvoir dans le travail du graveur: «il va et revient de cette matière à son idée, de son esprit à son modèle, et il échange à chaque instant ce qu'il veut contre ce qu'il peut, et ce qu'il peut contre ce qu'il obtient» (CEII 1933: 130). A l'occasion de *Berthe Morisot*, dont il rédige un portrait pour un catalogue d'art, il se lance dans des considérations dignes d'une phénoménologie de la perception: «nous ne voyons que du futur ou du passé, mais point les taches de l'instant pur» (CEII 1926: 1303).

Voilà donc que les écrits de circonstance délimiteraient un espace d'exercice assez comparable aux fragments des *Cahiers*, mais ils sont plus qu'une pure gymnastique de l'esprit. L'encadrement opéré par chaque occasion permet un échange dynamique entre le sujet en question et cette démarche prudente par laquelle Valéry se méfie des présupposés d'un savoir – et de ses mots souvent trop bien établis. En même temps, on s'aperçoit, en parcourant les écrits inégaux de l'œuvre de circonstance, de quelques formations conceptuelles transversales. Une certaine «poétique» n'en serait que le résultat le plus évident de la rencontre entre un sujet «donné» et une «méthode» qui emprunte aux expériences de l'écriture déliée des *Cahiers*. De même, face aux concepts philosophiques, qu'il faudrait reprendre à leur source, s'organise tout un vocabulaire valéryen dont les mots les plus connus sont l'*acte* et le *faire*.

Les occasions multiples qui entourent l'Académicien de plus en plus sollicité ne lui permettent pas seulement d'y chercher, trouver, s'égarer et retrouver les mots de sa propre pensée *en acte*. Par cela même, elles le réconfortent dans l'effort de situer sa réflexion esthétique à ce même niveau de l'*avant-œuvre* que privilégient ses essais sur l'art. Qu'il s'agisse de vrais écrivains et d'artistes comme Buffon, Montesquieu, Goethe, Baudelaire, Proust, Manet, Corot, Degas et bien d'autres encore, ou des artistes fictifs, tels l'architecte Eupalinos et la danseuse Athikté qui comme Monsieur Teste doivent leur existence à l'imagination de Valéry, toujours est-il que Valéry s'intéresse au *faire* et au *pouvoir* de la création artistique. Lorsque par exemple dans l'essai sur *Léonard et les philosophes* il dit de Léonard de Vinci «qu'il a la peinture pour philosophie» (CEI 1936: 1259), il attire l'attention sur les échanges perpétuels entre l'esprit *qui veut* et la main *qui peut*. D'où, également, tous ces glissements par lesquels l'analyse de Valéry passe de l'œuvre à la «main-

d'œuvre», du texte à «l'exercice», du sens à la «forme», et même des formes aux «énergies» et aux «forces» qui la constituent. Si les concepts absolus sont récusés chez lui, c'est précisément qu'il a besoin de la figure de l'artiste pour faire valoir cet autre philosophe qu'il trouve à l'œuvre dans l'activité artistique. Le grand défaut des philosophes, c'est justement de ne pas prendre en compte le matériel langagier qui fait partie intégrante de leurs idées: «le philosophe [...] se figure mal l'importance des modes matériels, des moyens et des valeurs d'exécution, car il tend invinciblement à les distinguer de l'*idée*» (*ibid.*, p. 1243–1244). En réalité, il importe de se méfier des stéréotypes aussi bien du côté des philosophes que du côté des artistes, puisqu'il est aussi ridicule de s'imaginer «des philosophes sans mains et sans yeux» que de se représenter «des artistes aux têtes si réduites qu'il n'y tient plus que des instincts» (*ibid.*, p. 214).

L'œuvre de circonstance attend certainement à être redécouverte dans son ensemble, comme dans les multiples directions où elle s'engage. Ces quelques considérations en préambule permettent cependant de suggérer que, entre la poésie que Valéry en fait désinvestit très tôt et l'écriture «privée» qui mènera au corpus vertigineux des *Cahiers*, les essais et divers textes publiés se dressent intelligemment comme des *réponses* qui font *œuvre*.

## Bibliographie

- Valéry, Paul (1957 et 1960). *Œuvres* (éditées par Jean Hytier), vol. I et II. Paris: Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade). [*CEI* et *CEII*]
- Valéry, Paul (1973 et 1974). *Cahiers* (éditées par Judith Robinson), vol I et II. Paris: Gallimard (bibliothèque de la Pléiade). [*CI* et *CII*] Les renvois à ces ouvrages désignés par les lettres «*CE*» et «*C*», sont suivis de l'indication de l'année de la publication ou (pour les *Cahiers*) de la rédaction du texte cité.
- Jarrety, Michel (1992). *Paul Valéry*. Paris: Hachette (col. Portraits littéraires).
- Man, Paul de (1948). *Les dessins de Paul Valéry*. Paris: Les Éditions Universelles.
- Rey, Jean-Michel (1991). *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*. Paris: Seuil.

## Le canon littéraire en question – quelques réflexions comparatives

Florence Sisask  
Université d'Umeå  
florence.sisask@franska.umu.se

Je tiens tout d'abord à préciser que la petite étude que je m'appête à présenter devant vous s'intègre dans le cadre plus large de mes recherches de thèse sur l'«inscription des femmes écrivains dans le canon littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle en France», thèse entreprise à l'université d'Umeå en co-tutelle avec l'université Lumière Lyon 2. Avant d'examiner quelles ont été et sont les relations entre des auteures telles que Mme de Staël, George Sand, ou d'autres moins connues telles que Constance de Salm, Louise Colet ou Rachilde et le canon en question, il m'a en effet semblé pertinent de m'arrêter un instant sur l'histoire, la fonction et l'importance de cette notion même de «canon littéraire», en vérité peu employée en France. Si j'ai malgré tout choisi de la conserver, c'est d'une part, pour des raisons sur lesquelles je reviendrai, que j'ai jugé qu'elle s'appliquait fort bien au contexte français, d'autre part que dans la perspective comparative que je me proposais en guise d'ouverture de mon travail de thèse, elle s'est avérée la mieux apte à couvrir le champ d'exploration international dans lequel je m'aventurais.

Dans le contexte anglophone en effet, si l'on se dispute depuis plusieurs décennies pour déterminer ce qu'il recouvre ou devrait recouvrir, pour le justifier ou le dénigrer, l'on s'entend à tout le moins pour désigner mon objet de recherche par le terme de *canon*, accompagné d'ailleurs ou non du terme *literary*, facilement escamotable en anglais. Il ne fait par exemple aucun doute que c'est bien sur le canon littéraire, qui plus est occidental, que mettent l'accent les 42 contributions regroupées par Lee Morrissey dans l'anthologie *Debating the Canon*, parue en 2005. En outre, il ne semble guère

problématique en anglais de décliner le terme à l'envi : *canonize*, *decanonize*, *recononize*, *canonical*, *noncanonical*, etc. Les possibilités de dérivation semblent infinies. J'en prendrai ici pour seul exemple un article de la chercheuse sandienne américaine, Naomi Schor, qui en 1988 déjà, examinant de près les allées et venues de George Sand dans le canon, parlait de la «recononiser».

C'est en tout cas bien au sein de l'université américaine qu'a vu le jour l'un des derniers avatars de ce qu'on est allé jusqu'à appeler «guerres culturelles», l'une des dernières controverses en date relatives entre autres au canon littéraire. D'un côté, on en trouve les ardents défenseurs, avec à leur tête Harold Bloom, de l'autre ceux qui font partie de ce qu'il appelle «l'école du ressentiment» et qui d'après sa propre définition comprend pêle-mêle «féministes, afrocentristes, marxistes, adeptes de Foucault et partisans du *New Historicism* ou déconstructionnistes» (1994: 20). Il serait sans doute plus juste, ou tout au moins plus neutre, de qualifier ceux en qui Bloom voit des adversaires comme appartenant à la critique poststructuraliste, postmoderniste, postcolonialiste ou bien encore celle axée sur les études genre<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, les uns prônent sinon un statu quo culturel, du moins le respect d'une tradition établie, la défense d'un patrimoine littéraire qu'ils jugent menacé, tandis que les autres, cherchent au contraire à réévaluer les critères mêmes qui ont présidé à la naissance de cette tradition, de ce patrimoine. Comme le format de cette contribution me rendait impossible de rendre compte de tous les tenants et aboutissants du débat anglophone sur le canon littéraire, j'ai choisi de n'en présenter que trois aspects.

C'est dans son «élégie» sur le canon littéraire occidental, parue en 1994, *The Western Canon*, que Bloom regroupe quelques-unes de ses théories sur la question. Il y commente notamment les œuvres de 26 auteurs canonisés choisis par ses soins pour leur «caractère sublime et représentatif» (1994: 2). Différents pays occidentaux sont illustrés dans ce choix. Montaigne, Molière et Proust y sont par exemple chargés de défendre les couleurs de la France. Les lauréats sont présentés en ordre plus ou moins chronologique sur trois différentes périodes que, dans le double sillage de l'historiographe Giambat-

<sup>1</sup> Pour une étude détaillée des problèmes complexes d'application et de traduction des termes *Gender studies* (en anglais) ou *Genus studier* (en suédois) dans un contexte français, voir Fougeyrollas-Schwebel, Dominique, Planté, Christine, Riot-Sarcey, Michèle et Zaidman, Claude (sous la direction de) (2003). *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*. Paris: L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme/ RING.

tista Vico et de Joyce dans *Finnegans Wake*, Bloom désigne respectivement sous le nom d'«âge aristocratique» (allant de Shakespeare à Goethe), «âge démocratique» (entre Wordsworth et Ibsen) et «âge chaotique» (commençant par une lecture shakespearienne de Freud et s'achevant sur Beckett). Non content de cette taxinomie, peut-être partiellement représentative mais certes pas exhaustive, Bloom nous propose en appendice des listes de lecture plus complètes correspondant aux différents âges. Pour la France de l'«âge démocratique», c'est à dire du XIX<sup>e</sup> siècle, il nous offre une sélection sans grande surprise comprenant 20 auteurs au nombre desquels Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Maupassant, Zola, pour n'en citer que quelques uns. George Sand est la seule femme écrivain à figurer au palmarès. Le canon, pour Bloom comme pour beaucoup d'autres, semble donc être avant tout affaire de classification en listes, en genres, en périodes. Pourtant Bloom prétend ne pas voir ces énumérations comme immuables ou infaillibles et rejette l'idée qu'il attribue à la critique marxiste mais qu'on serait tentée de rapprocher des théories de Pierre Bourdieu selon laquelle ces listes seraient le résultat de l'accumulation d'un «capital culturel» bourgeois. Bloom refuse d'ailleurs obstinément de voir comment la formation du canon peut être interprétée comme un acte idéologique.

There are also the vast complexities and contradictions that constitute the essence of the Western Canon, which is anything but a unity or a stable structure. No one has the authority to tell us what the Western Canon is, certainly not from about 1800 to the present day. It is not, cannot be, precisely the list I give, or that anyone else might give. If it were, that would make such a list a mere fetish, just another commodity. But I am not prepared to agree with the Marxists that the Western Canon is another instance of what they call “cultural capital” (H. Bloom 1994: 37).

Et cependant, le terme «essence» employé ici par Bloom laisse à penser que le canon, s'il se module au cours des âges, évolue et s'enrichit, présente bien des caractéristiques constantes. En effet pour Bloom ce qui caractérise en premier lieu l'ensemble des auteurs retenus par le canon, c'est la «valeur esthétique». Si un auteur en est pourvu, il saura de lui-même, et comme par miracle, se faire une place dans le canon.

One breaks into the Canon only by aesthetic strength, which is constituted primarily of an amalgam: mastery of figurative language, originality, cognitive power, knowledge, exuberance of diction (*id.*, p. 29).

Toute tentative d'ouverture du canon de l'extérieur est donc selon Bloom vouée à l'échec. La seule stratégie à adopter pour y pénétrer est d'entretenir la force de son originalité et de sortir vainqueur d'une lutte sans merci où les textes se battent entre eux. Car le canon est aussi affaire de hiérarchie et de compétition pour l'immortalité.

The Canon, a word religious in its origins, has become a choice among texts struggling with one another for survival, whether you interpret the choice as being made by dominant social groups, institutions of education, traditions of criticism, or, as I do, by late-coming authors who feel themselves chosen by particular ancestral figures (*id.*, p. 20).

Dans cette idée assez romantique d'une grande loterie littéraire, c'est Shakespeare qui, aux yeux de Bloom, a indéniablement su remporter le gros lot<sup>2</sup>. Sans Shakespeare, le référent universel et celui en face duquel tous doivent faire leurs preuves, point de canon. Déplorant au passage les transformations en cours au sein de l'université, il rend ainsi hommage au grand écrivain:

When our English and other literature departments shrink to the dimensions of our current Classics departments, ceding their grosser functions to the legions of Cultural Studies, we will perhaps be able to return to the study of the inescapable, to Shakespeare and his few peers who, after all, invented all of us (*id.*, p. 17).

Bloom voit en cette concurrence une émulation salutaire garantissant que seuls les meilleurs gagnent. Que ce canon une fois obtenu soit composé d'une écrasante majorité d'écrivains occidentaux blancs et de sexe masculin ne semble pas le tracasser outre mesure.

<sup>2</sup> L'organisation du canon en différents âges et la suprématie avouée de Shakespeare ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le manifeste du romantisme à la française que nous offre Hugo dans sa fameuse préface à *Cromwell*. Par ailleurs, comme le démontre si bien Heidi Hansson dans son article «Best of the Millenium: Rebuilding the Traditional Canon», la suprématie de Shakespeare n'a guère souffert de la critique iconoclaste de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

The death of the author, proclaimed by Foucault, Barthes, and many clones after them, is another anticanonical myth, similar to the battle cry of resentment, that would dismiss “all of the dead, white European males” – that is to say, for a baker’s dozen, Homer, Virgil, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Kafka and Proust. Livelier than you are, whoever you are, these authors were indubitably male and I suppose “white”. But they are not dead, compared to any living author whomsoever. [...] The Canon is indeed a gauge of vitality, a measurement that attempts to map the incommensurate (*id.*, p. 39).

S’opposant de plein fouet au refus de politiser le discours culturel en général et littéraire en particulier, partisan du «multiculturalisme» que cherche à ridiculiser Bloom, Edward W. Said, dans un ouvrage paru la même année que *The Western Canon*, s’intéresse aux liens qui unissent «culture et impérialisme». Il y étudie la topographie du canon et, empruntant un terme cher à Foucault, le dénonce comme étant le fruit d’un «discours dominant» eurocentriste. Qui plus est, il fait un rapprochement troublant entre le développement du canon et la montée du nationalisme en Europe. Dans son ouvrage le plus célèbre paru en 1978, *Orientalism*, Said avait déjà magistralement démontré comment «l’Occident», par une sorte de vampirisation symbolique, s’était servi de ses représentations de «l’Orient» colonisé pour renforcer sa propre identité.

(This book) also tries to show that European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self (E. W. Said 1978: 3).

Suite à cela, il avait avec d’autres suggéré une ouverture du canon qui tiendrait compte de ces vicissitudes historiques et géographiques, donnant ainsi naissance à la critique postcolonialiste. En 1994, Said constate que quelques progrès ont été faits dans ce sens.

And today writers and scholars from the formerly colonized world have imposed their diverse histories on, have mapped their local geographies in, the great canonical texts of the European center. And from these overlapping yet discrepant interactions the new readings and knowledges are beginning to appear (E. W. Said 1994 //: in L. Morrissey 2005: 229).

Que Bloom le veuille ou non, la critique féministe aura elle aussi petit à petit



aussi son mot à dire sur la façon dès lors jugée arbitraire avec laquelle a été formé le canon. A partir de la fin des années 70, les discussions et recherches universitaires iront bon train qui aboutiront par exemple à des anthologies révisionnistes telle celle publiée en 1986 par Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory*. Comme le dit Elaine Showalter dès 1977, c'est un continent perdu digne d'Atlantis que l'on redécouvre alors.

As the words of dozens of women writers have been rescued from what E.P.Thompson calls 'the enormous condescension of posterity', and considered in relation to each other, the lost continent of the female tradition has risen like Atlantis from the sea of English literature. It is now becoming clear that, contrary to Mill's theory, women have had a literature of their own all along (E. Showalter 1977 //: in M. Eagleton 1986: 14).

Toril Moi voit dans le travail de Showalter et d'autres le point de départ de la critique féministe anglo-américaine qui connaîtra bien des rebondissements et conduira à la recherche en *women's, gender, gay, lesbian and queer studies*. Autant d'expressions qui ne se laissent pas aisément traduire en français...

In the late 1970's, three major studies appeared on women writers seen as part of a specifically female tradition or 'subculture': Ellen Moers, *Literary Women* (1976), Elaine Showalter, *A literature of their own* (1977) and Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979). Taken together, these three books represent the coming-of-age of Anglo-American feminist criticism. Here at last were the *major* studies of women writers in British and American literary history. [...] Today it is clear that (these) works have taken their places among the modern classics of feminist criticism (1985: 50).

Petit à petit, à force de coups qui lui sont assénés, le canon vacille dans ses fondements et, s'il continue à constituer un élément essentiel de notre compétence culturelle, il devient clair que nul ne peut plus le louer ni même le critiquer sans montrer patte blanche, c'est-à-dire sans afficher ses intentions. C'est ce que démontre Heidi Hansson (2004: 15):

Knowledge of the traditional canon ensures cultural competence, but it is a knowledge accompanied by a set of cultural ideas. The present political and ideological climate demands that these ideals be made visible, and that we admit that the allegedly aesthetic basis of the canon is, in fact, fundamentally arbitrary, subjective, ideologically charged and politically biased (2004: 15).

Cependant, tous les problèmes ne sont pas réglés pour autant. Dans son ouvrage *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* paru en 1993, John Guillory, dans une analyse marxiste, prophétisait la perennité du débat canonique, le liant à un problème de transition politique, sociale et culturelle plus vaste.

The canon debate will not go away, and it is likely to intensify as the positions of the right and of the multiculturalists are further polarized. The very strength of the reactionary backlash, its success in acquiring access to the national media and funding for its agitprop, suggests that the symptomatic importance of the debate is related in some as yet obscurely discerned way to the failure of the contestants to give an account of the general decline in the significance of the humanities in the educational system. It has proven to be much easier to quarrel about the content of the curriculum than to confront the implications of a fully emergent professional-managerial class which no longer requires the cultural capital of the old bourgeoisie (J. Guillory 1993 //: in L. Morrissey 2005: 211–212).

La question est d'importance. A quoi en effet servirait un canon littéraire, quel qu'il soit, si plus personne ne s'intéressait aux humanités et aux lettres? Mais laissons, si vous le voulez bien, l'avenir décider de cette question pour nous intéresser un peu au rôle de l'institution éducative dans la transmission des savoirs. Le fait est, pour une fois tout le monde est d'accord là-dessus, que c'est bien essentiellement aux systèmes éducatifs nationaux, tant scolaires qu'universitaires, que revient la tâche de diffuser, ou non, le canon littéraire, sous quelque forme qu'il se présente. L'enjeu politique est de taille puisqu'il s'agit de déterminer ce qui dans l'héritage culturel se doit d'être transmis aux générations futures et de quelle manière.

C'est bien autour de cet enjeu que la controverse est réapparue en 2006, en Suède, par l'entremise d'une parlementaire appartenant au Folkpartiet, Cecilia Wikström. Dans un article publié en pleine campagne électorale, cette dernière expose l'une des idées-clés du programme culturel de son parti: «la création d'un canon littéraire suédois» à enseigner à tous les enfants scolarisés en Suède, dans le but d'améliorer leurs compétences linguistiques et littéraires, de leur enseigner non seulement la langue, mais aussi «les valeurs et les codes sociaux en vigueur en Suède». Cette proposition, visant notamment à une meilleure intégration sociale des enfants immigrés, part

du constat selon lequel «un collégien sur cinq quitte l'école de base sans vraiment comprendre le contenu d'un texte en suédois ni être capable de s'exprimer à l'écrit». Les réactions ne se font pas attendre, en particulier dans un autre quotidien suédois, *Dagens Nyheter*, où en l'espace de quelques jours l'on voit se succéder les positions les plus passionnées et les plus contradictoires. Je me contenterai ici de rendre compte de deux d'entre elles émanant de deux experts en la matière, un critique littéraire estimé, Stefan Jonsson, et une non moins célèbre professeure de littérature comparée, spécialisée dans les études genre, Ebba Witt-Brattström. S'il ne s'oppose pas entièrement au bien-fondé d'un canon, jugeant d'ailleurs qu'il en existe déjà plusieurs, par exemple celui «établi par le prix Nobel», celui des «anthologies littéraires et des pages culturelles de *Dagens Nyheter*», ni ne conteste «les lacunes et les inégalités sociales constatées à l'école suédoise», Stefan Jonsson considère la mesure proposée comme étrangement insuffisante à l'intégration des immigrants. A son avis, celle-ci engage plutôt à la confrontation entre «nous» (les Suédois) et «eux» (tous les autres) et il s'avoue scandalisé à l'idée qu'un parti politique se disant «libéral» ose suggérer de «prendre la littérature en otage pour étrangler le pluralisme». A ceci Ebba Witt-Brattström réplique «comment faire preuve de curiosité à l'égard de tout ce qui est étranger si l'on ne se comprend pas soi-même»? Et, elle aussi, de critiquer le système scolaire et universitaire en déplorant l'absence à l'école de «l'enseignement des classiques suédois, comme de la littérature étrangère», et la quasi inexistence des connaissances littéraires au programme de la formation des enseignants de suédois. Mais elle va plus loin. D'une part, elle constate qu'il y a paradoxalement de quoi se réjouir dans l'apparent «consensus autour de la xénophobie inhérente à la littérature suédoise» en ce qu'il prouve «le potentiel politiquement explosif de la parole littéraire». D'autre part, elle s'interroge sur les circonstances qui font ressurgir ce vieux serpent de mer. «Le canon littéraire est en devenir», dit-elle.

Est-ce un hasard qu'au moment même où le canon n'est plus uniquement synonyme de (Werner von) Heidenstam, (August) Strindberg ou (Harry) Martinson mais commence également à inclure (Selma) Lagerlöf, (Edith) Södergran et Moa (Martinson), celui-ci soit devenu politiquement incorrect dans le débat culturel, instrument d'oppression des nouveaux groupes d'immigrés, bunker ethnique où cimenter la polarisation entre 'nous' et 'eux'?

La littérature écrite par des femmes, traditionnellement considérée comme l'Autre dans la culture patriarcale, présenterait-elle un danger particulier? Si c'est le cas, pour qui? (E. Witt-Brattström, 2006 – c'est moi qui traduis)

Qu'en est-il véritablement de la position actuelle du canon littéraire au sein du système éducatif suédois? C'est l'une des questions à laquelle se propose de répondre Magnus Persson dans son étude parue en 2007. Après avoir épluché les programmes et directives scolaires de ces dernières années, ainsi que les guides des études de toutes les universités suédoises abritant des UFR de littérature comparée, de suédois langue maternelle et de suédois langue seconde, Persson en arrive à la conclusion que c'est bien l'école qui, dans ses documents officiels les plus récents tout au moins, sinon dans chaque classe de suédois, semble la plus encline à ouvrir et réinterpréter le canon. Persson parle même de «décanonisation».

[...] la décanonisation est devenue une réalité. Cela est frappant si l'on étudie ce qui est absent des programmes scolaires. Plus aucune œuvre ni écrivain précis n'y sont désormais nommés, pas plus que tout ce qui de près ou de loin sent le canon comme les répartitions en époques et en styles. [...] En résumé et de façon un peu radicale, on peut dire que les programmes de suédois actuels illustrent quelques uns des aspects et mouvements les plus importants du boom théorique: la mort de l'auteur (Barthes, Foucault), (le déplacement d'attention) de l'œuvre au texte (Barthes), le passage des études littéraires aux études culturelles (Easthope, cultural studies) (2007: 85).

L'université suédoise, en revanche, semble ambivalente. D'un côté, on y a intégré les théories postmodernes venues entre autres des *cultural studies* et, ici ou là, sont par exemple offerts de petits cours indépendants intitulés «Littérature de femmes», «Genre et littérature», «Littératures plurielles» ou bien encore, plus explicitement s'il en était besoin, « Le roman moderne au-delà des frontières de l'Europe». De l'autre côté, le cursus de base de la plupart des UFR de littérature, constitue toujours «une longue promenade à travers l'histoire littéraire nationale et occidentale de l'Antiquité à nos jours» (2007: 71-72) et la grande majorité des thèses écrites «continue à suivre un format établi: une monographie par la forme et une analyse de textes d'un auteur suédois par le contenu» (2007: 78). Mais, pour nuancer le tableau, Persson ajoute:

Il existe bien évidemment des exceptions. Plusieurs thèses récentes, dont les objets d'étude sont respectivement des nouvelles parues dans des revues hebdomadaires, des paroles de chansons de rock ou des romans de la collection Harlequin, ne cachent pas leur attachement aux *cultural studies*. On trouve même quelques exemples de thèses portant uniquement sur la théorie. On ne peut pas non plus ignorer que l'empreinte du «tournant culturel» sur la recherche en littérature a doucement mais sûrement gagné en importance ces dix dernières années [...]. Des signes de cet essor sont par exemple à trouver dans la revue spécialisée *Tidskrift för litteraturvetenskap* (*Revue de littérature comparée*) [...] (dont) un numéro spécial paru en 2002 présentait de nouvelles perspectives sur l'étude de la littérature parmi lesquelles l'écocritique, l'écoféminisme, les études masculines et la théorie littéraire postcoloniale (2007: 78).

Il convient également de noter qu'un changement marquant qui affecte et l'école et l'université suédoise est qu'il s'y est ces dernières années opéré une focalisation sur la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, au détriment des littératures plus anciennes.

Qu'en est-il de la situation en France? Comme je le disais plus haut, en France, on parle moins de «canon» que de «classiques» (au pluriel). Cependant le terme est ambigu qui désigne aussi bien les auteurs de l'Antiquité gréco-romaine, ceux du «Grand siècle» classique français, à savoir le XVII<sup>e</sup> siècle, que les auteurs canonisés de tous les siècles. Anne-Marie Thiesse et Hélène Mathieu, dans leur article «Déclin de l'âge classique et naissance des classiques», paru dans la revue *Littérature* en 1981, mais dont je ne dispose malheureusement que d'une traduction anglaise publiée dans la revue *Yale French Studies* sept ans plus tard, expliquent bien que ce glissement lexical est loin d'être innocent dans le contexte qui nous intéresse aujourd'hui. Voyant dans les programmes des concours annuels de l'agrégation de Lettres une source essentielle à la compréhension du système éducatif français, elles se penchent sur son évolution examinant de près dans un but contrastif deux époques assez éloignées l'une de l'autre: entre 1890 et 1914, puis entre 1956 et 1980.

These sources reveal, more precisely than official rulings, the manner in which literature is conceived as an object of academic knowledge to be acquired and transmitted (1988: 208–209).

Ayant établi trois listes de fréquence de figuration des auteurs au programme durant ces deux périodes (la première étant divisée en deux examens distincts, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes), elles s'étonnent de constater que les ressemblances y sont plus nombreuses que les différences. Malgré le fait que plus d'auteurs en tout soient cités dans la deuxième période, et que quelques rares d'entre eux, probablement en raison de leur parfum de scandale pendant la troisième république (j'ai nommé Baudelaire, Flaubert et Nerval), sont très présents dans la dernière liste mais absents des deux premières, les taux de fréquence sont assez comparables. Bloom ne s'y était apparemment pas trompé qui distinguait en Molière et Montaigne, deux des auteurs les plus représentatifs du canon français. Le nom de Molière apparaît en effet respectivement 16 fois chez les hommes et 13 fois chez les femmes entre 1890 et 1914; celui de Montaigne 6 et 8 fois (20 fois étant la fréquence la plus élevée à l'époque). Entre 1956 et 1980, Molière revient 4 fois (chiffre de fréquence le plus élevé) et Montaigne 3 fois. Quatre noms de femmes écrivains en tout et pour tout apparaissent dans ces trois listes: Marguerite de Navarre et Mmes de Sévigné, de Lafayette et de Staël.

Like the French Academy or the Pantheon of Great Men of the Nation, the group of classics remains a masculine universe which tolerates women only in the smallest numbers (1988: 221).

En ce qui concerne les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est Hugo et Vigny qui reviennent le plus souvent dans les trois listes, mais la plupart des 20 cités par Bloom manifestent leur présence à plusieurs reprises. Afin d'avoir un point de comparaison plus récent, je suis moi-même partie à la recherche des derniers programmes d'agrégation de Lettres, facilement consultables dans les versions informatisées du B.O. sur le site du ministère de l'Education Nationale. Si la période s'étendant entre 2000 et 2008, que j'ai choisie, réserve quelques surprises, elle n'en reste pas moins conforme en bien des points aux deux autres périodes explorées ci-dessus. Les différences les plus notables étaient la présence d'auteurs étrangers en traduction française ainsi que l'apparition de textes du Moyen-Age et du XVI<sup>e</sup> siècle jusque là exclus. Les invariants étaient la faible représentation féminine (6 sur 77, toutes périodes et tous pays confondus), ainsi que celle des auteurs francophones non français (Maeterlinck est seul à représenter cette catégorie) et la prédominance de

trois gagnants habituels: Molière, Hugo et Shakespeare sont cités tous trois fois!

La consultation des annales des sujets offerts au baccalauréat de français, toutes séries confondues, ces 7 dernières années confirme ces tendances constantes. Sur 116 auteurs identifiés dont un extrait d'œuvre a dû être analysé par les lycéens français lors de l'épreuve écrite, seules 14 sont des femmes et 2 représentent la francophonie. La moitié des auteurs choisis ont écrit au XX<sup>e</sup> siècle, mais 32 d'entre eux, tout de même, sont des écrivains du XIX<sup>e</sup>. Alors que la majorité des auteurs ne sont cités qu'une fois, parmi ces 32, 7 ont été utilisés 4 fois ou plus. Il s'agit par ordre de fréquence de Hugo (champion toutes catégories qui revient 21 fois), Baudelaire (7 fois), Flaubert, Musset, Rimbaud et Zola (5 fois chacun) et Balzac (4 fois).

«Nul n'est prophète en son pays», dit-on. En effet, il est assez paradoxal de constater que les théories émanant de penseurs français tels que Michel Foucault, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu et d'autres, qui ont eu un impact considérable dans le contexte anglo-américain et, par contamination, dans le contexte scandinave, et ont en grande partie donné naissance à ce qu'on a appelé le «postmodernisme», sont passées quasiment inaperçues en France. Comme le démontre avec efficacité François Cusset dans son ouvrage datant de 2003 tout fraîchement traduit en anglais, la prétendue *French Theory* n'y a en effet jamais fait recette.

[...] les lecteurs français n'ont eu au mieux que les échos indirects, ou superficiels, (des termes et) des enjeux (de la French Theory), qu'ils ne sauraient déchiffrer dans toute leur ampleur: *Cultural studies*, constructionnisme, posthumanisme, multiculturalisme, querelle du canon, déconstruction, «politiquement correct». Ces mots, au-delà de leurs résonances faussement familières, ont partie liée avec les bouleversements, depuis trente ans, non seulement du champ des humanités, mais de toute l'université américaine (2003: 15).

On comprend mieux alors pourquoi par exemple le terme de «canon littéraire» n'est guère employé en français, alors que la chose qu'il désigne est plus que jamais d'actualité dans les écoles et les universités de France.

## Bibliographie

- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon. The books and school of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- B.O. N° 3 du 29 avril 1999; N° 8 du 24 mai 2001; N° 13 du 30 mai 2002; N° 3 du 22 mai 2003; N° 5 du 20 mai 2004; N° 5 du 19 mai 2005; N° 3 du 27 avril 2006; N° 3 du 17 mai 2007.
- Cusset, François (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris: La découverte/ Poche.
- Eagleton, Mary (éd.) (1986). *Feminist Literary Theory, A reader, Second edition*. Malden: Blackwell Publishing.
- <<http://www.site-magister.com/annales.htm>> 27.7. 2008.
- Guillory, John (1993). «Canonical and noncanonical: The Current Debate», *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, in: *Debating the Canon. A reader from Addison to Nafasi*, éd. Lee Morrissey (2005). New York: Palgrave Macmillan.
- Hansson, Heidi (2004). «Best of the Millennium: Rebuilding the Traditional Canon», in: *Moderna språk, Volume XCVIII Number 1*.
- Jonsson, Stefan (2006). «Litteratur som gränsvakt». *Dagens Nyheter* 31 juli.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics. Second edition*. New York: Routledge.
- Morrissey, Lee (éd.) (2005). *Debating the Canon. A reader from Addison to Nafasi*. New York: Palgrave Macmillan.
- Persson, Magnus (2007). *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*. Lund: Studentlitteratur.
- Said, Edward W (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W (1994). «Connecting Empire to Secular Interpretation», *Culture and Imperialism*, in: *Debating the Canon. A reader from Addison to Nafasi*, éd. Lee Morrissey (2005). New York: Palgrave Macmillan.
- Schor, Naomi (1988). «Idealism in the Novel: Recanonizing Sand», in: *Yale French Studies, number 75*, «The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature», eds. Dejean, Joan, K., Miller, Nancy. New Haven: Yale University Press.
- Showalter, Elaine (1977). «A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing», *Finding a Female Tradition*, in *Feminist Literary Theory, A reader, Second edition*, éd. Mary Eagleton (1986). Malden: Blackwell Publishing.



- Thiesse, Anne-Marie & Mathieu, Hélène (1988). «The decline of the classical and birth of the classics », in: *Yale French Studies, number 75*, «The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature», eds. Dejean, Joan, K., Miller, Nancy. New Haven: Yale University Press.
- Wikström, Cecilia (2006). «Skapa svensk litteraturkanon», *Sydsvenskan* 22 juli.
- Witt-Brattström, Ebba (2006). «Naiv syn på skönlitteratur», *Dagens Nyheter* 9 augusti.

## I nomi propri del *Decameron* nella traduzione di Laurent de Premierfait (1414)

Elina Suomela-Härmä  
Università di Helsinki  
esuomela@mappi.helsinki.fi

Data la complessità dell'argomento che mi propongo di affrontare – i nomi propri nella prima traduzione francese del *Decameron* – devo limitarmi a darne una presentazione sommaria. Ciò non toglie che un'introduzione di una certa ampiezza sia comunque indispensabile. Dopo alcuni cenni alla storia dello studio dell'onomastica decameroniana saranno quindi presentate le condizioni sia culturali che materiali in cui la traduzione del 1414 vide la luce. Quanto alla terminologia usata, visto che si tratta di analizzare i cambiamenti subiti dai nomi propri di una certa opera mentre essi vengono trasferiti dalla lingua originale ad un'altra, è opportuno ricorrere a certi concetti centrali adottati da quella branca della traduttologia che si occupa di onomastica, concetti che verranno presentati a mano a mano che l'analisi procede.

In questo contesto si può subito accantonare la questione della natura linguistica dei nomi propri, se siano cioè solo denotativi o se abbiano anche un contenuto semantico<sup>1</sup>. Basta sottolineare che in letteratura essi sono o almeno possono essere carichi di senso, come dimostra anche il *Decameron*. Tanto per fare un esempio, che Gabriotto (IV 6) o Pasquino (IV 7) si chiamino così, non è dovuto al caso, bensì alla determinazione dell'autore di avvalersi *anche* dei loro nomi per far risaltare la loro appartenenza a un certo cetto sociale, quello popolare.

L'interesse degli studiosi verso l'onomastica letteraria in genere nasce a

---

<sup>1</sup> Per un'utile *mise à point* della problematica, vedi Sasso 1990: 12 sqq. e Debus 2002: 23 sqq.

metà del Novecento<sup>2</sup>. Il primo ad occuparsi più specificamente dei nomi propri del *Decameron* è stato l'ungherese Giulio Herczeg, autore di un articolo dedicato ai cosiddetti “nomi parlanti” dell'opera (1963); questo termine, introdotto da Lessing (Debus 2002: 58), sta ad indicare i nomi semanticamente trasparenti che caratterizzano chi li porta<sup>3</sup>. Un lavoro più sistematico e approfondito è stato svolto da Luigi Sasso che ha applicato la cosiddetta *interpretatio nominorum* a tutte le opere volgari del Certaldese (1980). Il terzo studioso da menzionare è Bruno Porcelli, che ha esaminato le manifestazioni dell'“inventiva nominalistica” del Boccaccio in venti novelle comiche (1995). Tra i lavori più recenti va segnalato inoltre un intervento suggestivo di Riccardo Ambrosini (2000) che dimostra come nel *Decameron* l'uso – del resto molto frequente – dei cognomi di famiglie storicamente attestate possa dare adito a interpretazioni tanto nuove quanto inattese. Per ora manca tuttavia un lavoro complessivo su *tutti* i nomi propri in *tutte* e cento le novelle; quelle finora sottoposte ad un'analisi serrata dal punto di vista onomastico sono le novelle comiche con un'ambientazione popolare. Comunque grazie a questi contributi e naturalmente grazie anche alle note che corredano l'edizione Branca, lo studioso desideroso di occuparsi dell'onomastica del *Decameron* dispone oggi di un punto di partenza solido sul quale appoggiarsi. In questo contesto non si tratta tuttavia di proporre interpretazioni inedite degli antroponimi o dei toponimi decameroniani, ma di individuare e di descrivere alcune tendenze che si manifestano allorché questi elementi vengono trasferiti in francese. Siccome gli oltre mille nomi propri delle *Centonovelle* sono gestiti con molta ocularità dal Boccaccio – nemmeno uno solo sarà stato scelto frettolosamente o a caso – essi costituiscono una sfida che il traduttore non può ignorare. E' stato infatti dimostrato che Boccaccio non si serve dell'onomastica solo per caratterizzare i personaggi, ma anche per offrire al

<sup>2</sup> Ormai numerosi studiosi si occupano anche in Italia dell'onomastica letteraria, come si può constatare consultando le preziose rassegne di Terrusi (2001) e di Porcelli - Terrusi (2006). In questo contesto è doveroso menzionare pure il nome di Olof Brattø, precursore svedese degli studi onomastici, autore di un'analisi innovativa dei nomi propri nelle *Femmes savantes* di Molière (1973).

<sup>3</sup> “Redende Namen (...) kennzeichnen den so bestimmten Namenträger; umgekehrt gesagt: der Namenträger ist die Verkörperung der bezeichneten Eigenschaft. Diese Namen (...) sind damit Teil der Bedeutungsstruktur des literarischen Werkes” (Debus 1997: 395–396).

pubblico delle chiavi di lettura che permettano interpretazioni non ricavabili dalla struttura superficiale delle novelle (vedi Ambrosini 2000).

Il *Decameron* costituisce un corpus ideale per chi s'interessa di onomastica letteraria: comprende elementi di ogni tipo, nomi nobiliari e nomi popolari, soprannomi più o meno trasparenti, nomi allusivi, nomi storici e nomi fittizi, nomi latini e nomi greci. A parte i dieci narratori della cornice, presentati per delicatezza sotto pseudonimi (I, Introduzione, 50), i personaggi "italiani" delle novelle portano in genere nomi che si riscontrano anche nella realtà extraletteraria; molti tra i cognomi appartengono a famiglie che all'epoca godevano, o che in un passato non molto lontano avevano goduto, di una discreta notorietà. Parte dei nomi è tipica della regione dov'è ambientata l'azione; va da sé che i nomi fiorentini o più generalmente toscani sono particolarmente numerosi. Di antroponimi fittizi sono invece provvisti soprattutto i personaggi stranieri. Per esempio il nome della figlia del soldano di Babilonia, Alatiel (II 7), pur avendo una consonanza vagamente araba (Ambrosini 2000: 16), è un'invenzione di Boccaccio (Branca 1998: 957).

Passiamo adesso al contesto storico in cui si colloca la traduzione francese del 1414. All'inizio del Quattrocento gli autori italiani conosciuti in Francia erano Petrarca, Boccaccio e Coluccio Salutati, dei quali circolavano alcune opere latine. Tra gli scritti del Boccaccio godevano di particolare popolarità il *De mulieribus claris*, una silloge di biografie femminili, e il *De casibus virorum illustrium* che contiene invece storie di uomini celebri colpiti da sorti avverse. Il *Decameron* dunque non solo è la prima opera narrativa in volgare del Boccaccio ad essere tradotta in francese, ma è in assoluto la prima traduzione in francese di un'opera italiana di *fiction*. Il suo successo oltralpe sarà immediato, immenso e duraturo e vi contribuirà inoltre alla nascita di un nuovo genere letterario, la novella in prosa. A questo proposito scrive Di Stefano: «Laurent de Premierfait è venuto a trovarsi nella posizione, storicamente interessante, di colui che deve introdurre finalmente il Boccaccio volgare in Francia e finisce per fondare un genere letterario per il tramite della traduzione» (Di Stefano 1995: 128). Se, fino al primo Quattrocento, gli Italiani dovevano molto alla letteratura in lingua *d'oc* e *d'oïl*, adesso le parti s'invertono per almeno due secoli (a ciò contribuirà naturalmente anche Petrarca le cui opere volgari a partire dalla fine del Quattrocento saranno tradotte e ritradotte in francese).

Conosciamo abbastanza bene le condizioni materiali in cui la traduzione del *Decameron* fu fatta. Nel 1411, allorché Laurent de Premierfait si accinge a questa impresa di gran mole, aveva già alle spalle una carriera di tutto rispetto con, al suo attivo, le traduzioni del *De Senectute* di Cicerone e del *De mulieribus* dello stesso Boccaccio. Ma pur avendo passato alcuni anni alla corte papale di Avignone, non vi aveva acquisito conoscenze abbastanza solide in italiano per affrontare da solo la traduzione delle *Centonovelle*. Si fece dunque aiutare da un certo frate Antonio di Arezzo, con cui formerà un *tandem* probabilmente unico nella storia delle traduzioni letterarie. Il francescano gli preparò del testo boccacciano una prima traduzione in latino che questi avrebbe poi riscritta in francese. Durante i tre anni richiesti dal lavoro i due traduttori furono ospitati nella casa parigina di un certo Bureau de Dampmartin, di suo stato *changeur* e *valet de chambre* del re, che apparentemente aveva anche delle velleità di mecenate. Questi particolari, narrati dallo stesso Premierfait nella prefazione della sua traduzione, suscitano molte domande alle quali verosimilmente non avremo mai una risposta. Infatti la versione latina che ci avrebbe potuto illuminare circa non poche scelte morfo-sintattiche e lessicali è andata perduta. Così per esempio non sapremo mai che cosa Antonio fece con i nomi propri: li lasciò tali e quali o propose per essi una veste latina? O forse i nomi francesi sono il risultato di un negoziato tra i due collaboratori?

La traduzione di Premierfait si è conservata in 15 manoscritti di diversa qualità; quello migliore, il Vat. Pal. lat. 1989, che Giuseppe Di Stefano ha riprodotto nella sua edizione, è molto vicino all'autografo (perduto) e potrebbe addirittura essere stato confezionato sotto la diretta sorveglianza di Premierfait (Di Stefano 1999: XIII). L'apparato critico dell'edizione riproduce le varianti di quattro altri mss. che talvolta presentano forme e lacune interessanti anche dal punto di vista dell'onomastica. Come si sa, nella tradizione manoscritta di un qualsiasi testo i nomi propri sono tra gli elementi più vulnerabili: essi rischiano di alterarsi quand'anche il testo fosse copiato con cura. Così non c'è da stupirsi se subiscano parecchie alterazioni anche all'interno della tradizione manoscritta del *Decameron* di Premierfait. Ecco un esempio tra tanti altri: laddove i membri del trio *Guiot des Chevalchans et Dantes Alegere et messire Eimé de Pistoie* (IV, Intr., p. 444) del ms. vaticano sono ancora riconoscibili (si tratta di Guido Cavalcanti, Dante Alighieri

e Cino da Pistoia), la lezione *Guyot de Chantepleure et d'autres et messire Eue* del ms. bodleiano non permette più l'individuazione dei personaggi in questione.

Con quali strumenti sarà opportuno analizzare le scelte traduttive di Premierfait? Per mettere un po' di ordine nell'enorme quantità di materiali da trattare ho scelto di applicarvi le categorie individuate da Michel Ballard (2001), il noto traduttologo francese che si è occupato molto della problematica dei nomi propri. Semplificando al massimo, possiamo dire che Ballard fa una prima distinzione tra i nomi che vengono trasferiti da una lingua all'altra tali e quali (il fenomeno è chiamato *report*, 'riporto'), e quelli che subiscono invece un cambiamento, piccolo o grande che sia. Questi ultimi sono poi classificabili secondo vari criteri; se la forma del nome si adatta in parte o totalmente al sistema fono-morfologico della lingua d'arrivo, si parla di *acclimatazione*. Nonostante la classificazione di Ballard tenga inoltre conto anche di casi in cui il nome proprio subisce aggiunte o è soppresso in parte o totalmente, vedremo che il *Decameron* francese presenta casi non previsti dalla sua classificazione. L'ultimo gruppo individuato dal traduttologo francese è quello dei *jeux de mots*, ben rappresentato nel nostro corpus. In quanto segue, mi accontenterò di questa versione alleggerita della classificazione ballardiana, basata sull'osservazione della forma che il nome assume durante il processo traduttivo. Teoricamente sarebbe stato possibile anche un approccio che partisse dalla funzione che i nomi propri hanno nel testo originario (nomi parlanti, nomi classificanti, nomi personificati ecc.; v. Debus 2001: 246 sqq.) ed esaminasse come queste funzioni si trasmettono nel testo d'arrivo, ma gli oltre duemila nomi del corpus italo-francese scoraggiano da una tale impresa.

Del *riporto*, il *Decameron* francese offre pochi esempi; sono o nomi biblici (Abraam > Abraam (I 2); Melchisedech > Melchisedech (I 3)) o comunque stranieri, orientali o pseudo-orientali. Il traduttore si guarda bene dall'intervenire sui nomi chiaramente esotici; al massimo ne francesizza leggermente la grafia. Laddove un nome quale *Alethiel* (II 7) ha subito rispetto alla forma originaria (*Alatiel*) una sia pur lieve modificazione, che lo esclude dal novero dei riporti, a questo gruppo appartengono ancora *Smirre* > *Smirre* (II 7) e *Alibech* > *Alibech* (III 10). Qui inciampiamo tuttavia in una difficoltà terminologica: il termine *riporto* si applica a nomi dei quali si conoscano la forma

originale e quella adoperata nella traduzione, mentre i riporti nel *Decamerone* del 1414 sono tutti di secondo grado, perché sono passati (o dovrebbero essere passati) attraverso una lingua intermedia, il latino di frate Antonio.

Grazie alla vicinanza genetica dell'italiano e del francese, l'*acclimatazione*, cioè l'adattamento parziale o totale del nome da tradurre al sistema fonomorfológico della lingua d'arrivo, si osserva a tutti i livelli (grafico, fonetico, morfologico). Uno dei principi fondamentali di Premierfait è infatti che la veste fonetica dei nomi propri italiani va francesizzata. A livello morfologico, questo principio può dare esiti ora più ora meno prevedibili. Per esempio va da sé che i nomi femminili che in italiano escono in *-a*, in francese termineranno in *-e* (*Misia* > *Misie*, I, Intr.; *Stratilia* > *Stratilie*, I, Intr.). I nomi maschili invece possono subire cambiamenti più importanti. Il suffisso preferito di Premierfait è *-in*, la cui origine italiana nel Quattrocento (allorché passarono in francese molte parole italiane con tale suffisso) era forse più evidente che oggi. È logico che i nomi italiani in *-ino* in francese perdano la vocale finale, come succede con *Anichino* > *Anechin* (VII 7) e *Bergamino* > *Bargamin* (I 7). Oltre a questi casi Premierfait ricorre a forme in *-in* anche laddove esse non sono linguisticamente giustificate, cioè quando il punto di partenza è un nome italiano che esce in *-i* oppure in *-(i)on*: si rilevano dunque forme morfologicamente aberranti come *Aldobrandino Palermini* > *Aldobrandin Palermin* (III 7) e *Geri Spina* > *Gerin Espine* (VI 1). È impossibile sapere che cosa importi di più al traduttore, far sparire una vocale finale atipica nella lingua d'arrivo (*-o*), oppure usare un suffisso già esistente in francese e che per di più sia provvisto di una forte connotazione italiana. Accanto a *-in*, il suffisso maschile di maggior frequenza nei nomi propri della traduzione, di una certa popolarità gode anche *-ot* che risale regolarmente a un *-otto* italiano:

1. Giannotto di Civignì > Jehannot de Croygny (I 2)  
Giannotto da Procida > Jehannot de Procide (II 6)

Dopo la morfologia, passerò ad esaminare altri fenomeni lessicali collocabili sempre sotto la rubrica 'acclimatazione'. In primo luogo vanno citati i nomi che hanno una forma in italiano e un'altra in francese, come *Benedetto Ferondi* alias *Benoit Ferondin* (III 8), *Nastagio degli Onesti*, cioè *Anastaise des Honnestes* (V 8) o *Riccardo di Chinzica* ovvero *Richart Chinciche* (II 10).

Quando il nome proprio o parte di esso è allo stesso tempo un nome comune, oltre che di *acclimatazione*, è lecito parlare davvero di nomi *tradotti*. Ciò è il caso per esempio di ser Cepparello *di Prato* (sire Capellet *du Pré*, I 1) e messer Can della Scala (*Chien de l'Eschiele*, I 7).

In alcune novelle i nomi comuni sono usati come nomi propri parlanti o descrittivi che dir si voglia. Per una ragione difficile da individuare, almeno in un caso, cioè la novella IV 7, ciò sfugge totalmente all'attenzione dei nostri traduttori. La storia, ambientata in un *milieu* popolare, racconta il tragico appuntamento di due giovani innamorati, Simona e Pasquino. Quest'ultimo, dopo essersi strofinato i denti con la foglia di una pianta, muore di colpo perché la pianta, invece che benefica, è velenosa. L'amico con il quale Pasquino si era presentato all'appuntamento accusa allora Simona di aver avvelenato il suo corteggiatore. Dell'accusatore in questione sappiamo che *Puccino aveva nome ma era chiamato lo Stramba* (IV 7: 11). Quando Simona è condotta davanti ai giudici, Stramba non solo ripete l'accusa, ma si fa anche accompagnare da due altri 'testimoni', l'Atticiato e il Malagevole. Di questi tre nomi il primo, Stramba, 'strano', allude al carattere del personaggio, mentre i due altri (Atticiato, Malagevole) sottolineano il fisico non particolarmente nobile dei compari in questione. Come accade spesso nel *Decameron*, anche qui «la deformità fisica, la dabbenaggine, l'ambigua inclinazione morale dei personaggi trovano (...) un felice riscontro nei nomi» (Sasso 1990: 92). Il soprannome *Stramba* contiene una mezza spiegazione del perché costui, constatando la morte del compagno, perde la testa e si mette ad accusare l'innocente giovinetta; quanto ai nomignoli *Atticiato* e *Malagevole*, non sono importanti per capire l'andamento della storia, ma sottolineano il contesto sociale della novella. C'è da aspettarsi che il traduttore tenga conto di questi fattori che non possono passare inosservati nemmeno a un lettore distratto. Eppure Premierfait si limita a trasporre *Stramba* direttamente in francese e a sopprimere la vocale finale di *Atticiato*, mentre *Malagevole* viene preso per un personaggio femminile. Questi personaggi diventano dunque:

2. ung sien compaignon que l'en nommoit Pucie, mais aultremant on l'appelloit Stramba (...) Illeuc furent Stramba et Aticiat et sa femme. (IV 7, pp. 525, 527)

La soppressione delle informazioni contenute nei nomi propri, se non è fatale



per la comprensione della trama, priva comunque il lettore di elementi che avrebbero potuto guidarlo ulteriormente nell'interpretazione dei fatti. Ma se Premierfait qualche volta sbaglia di grosso, si riscatta altrove. Sa per esempio fare un uso abile di glosse alle quali un traduttore può ricorrere allorché i nomi propri del testo di partenza si riferiscono a persone o luoghi probabilmente sconosciuti ai destinatari della traduzione. Questo modo di procedere è chiamato da Ballard *incrémentialisation*; in italiano si potrebbe parlare di *incremento*. Quando è applicato a nomi propri, serve a situare i luoghi e le persone nello spazio o nel tempo<sup>4</sup>. Nel caso del *Decameron* l'incremento risulta naturale anche perché Boccaccio stesso aggiunge volentieri glosse ai nomi propri. Gli capita infatti di commentare non solo toponimi esotici (*Argo, antichissima città d'Acaia*; VII 9: 5), ma anche località situate nella penisola (*Ravenna, antichissima città di Romagna*; V 8: 4). Ora, chi legge la traduzione del 1414 senza avere sottomano il testo italiano, non potrebbe sospettare che gli esempi 3 e 4 contengano un incremento:

- 3a. Fu in Lunigiana, paese non molto da questo lontano (I 4: 4) >
- 3b. Assez pres de nostre cité Florence est ung terrouer appellé de Lune, jadis noble cité de Toscanne et maintenant desertee (I 4, p. 67)
- 4a. messer Geri con questi ambasciadori (...) quasi ogni mattina davanti a Santa Maria Ughi passavano (VI 2: 8) >
- 4b. sire Gerin et les ambaxateurs (...) presque chascun matin passoient pardevant l'eglise de Saincte Marie Vierge (VII 2, p. 706)

Tuttavia l'uso che Premierfait fa delle glosse è più massiccio di quello del Boccaccio; fa una distinzione tra incrementi destinati a illuminare il lettore e commenti con una finalità diversa. Infatti se un traduttore residente a Parigi e che per di più dedicherà il suo lavoro al fratello del re, invece di limitarsi a rendere *Parigi* con *Paris*, specifica che si tratta della *tres noble cité de France* (VII 7, 809), ciò è da interpretare come una nota 'patriottica', se non addirittura come un tentativo di ingraziarsi il duca di Berry.

Tra gli incrementi praticati da Premierfait ci sono anche casi non previsti

<sup>4</sup> Ecco una definizione un po' più precisa: «l'incrémentialisation apporte une précision "supplémentaire" et/ou "différentielle" au phénomène culturel ou civilisationnel qui ne peut recevoir de traduction par les moyens habituels. A la différence de la note du traducteur elle s'inscrit (...) dans le texte, et non hors de celui-ci» (Demanuelli – Demanuelli 1995: 91).

dalla classificazione di Ballard. Mi riferisco soprattutto ai passi nei quali il traduttore ha dato un nome proprio a un personaggio che ne è sprovvisto nel testo di partenza. In (5b)

- 5a. un buono uomo, assai più ricco di denar che di senno (I 6: 5) >  
 5b. ung bon homme moult plus riche de pecune que de sapience, qui ot nom Jehan Doré (I 6, 80)

Premierfait chiama il protagonista sempliciotto ma facoltoso *Jehan Doré*; conia dunque un nome proprio che contiene i semi 'ignorante' (*Jehan* può essere sinonimo di 'poco dotato intellettualmente') e 'ricco'. In VII 5, una variazione sul tema del *mari battuto et content de l'être*, il marito sospettoso, privo di nome proprio, è indicato col termine *geloso*. Nel testo francese diventa invece *Barthol de Malpensand*, cioè portatore di un nome parlante. Con queste strategie compensatorie Premierfait si fa perdonare il fatto che qua et là ha dovuto sopprimere un antropónimo o un toponimo<sup>5</sup> oppure accontentarsi di traduzioni meccaniche. In altre parole, l'analisi della traduzione dei nomi propri da parte di Laurent de Premierfait conferma, nel suo piccolo, il giudizio di Di Stefano secondo il quale egli «conosce bene il suo mestiere di traduttore, può utilizzare un calco linguistico come può risemantizzare il testo, giocando d'equilibrio in modo che una perdita di senso sarà più oltre compensata da un intervento che sia compensatorio» (Di Stefano 1995: 129).

Chiuderà questa rapida rassegna un paio di osservazioni sui nomi propri che contengono giochi di parole. Che la loro presenza nel *Decameron* sia abbastanza cospicua, lo fanno sospettare anche alcuni tra gli esempi finora analizzati. Mi soffermerò solo su una delle novelle in cui i nomi propri ludici assumono un'importanza particolare. La nona novella dell'ottava giornata si basa oltre che su antropónimi e toponimi equivoci, su parole storpiate in genere. Dopo aver deciso di ingannare un medico bolognese presuntuoso, due compari fiorentini gli cantano le lodi delle belle donne che si incontrano

<sup>5</sup> Le soppressioni sono meno frequenti delle aggiunte. Si capisce che soprattutto i nomi di località sperdute abbiano causato problemi e che il traduttore si sia permesso di non conservarli tutti. Ecco un esempio di questo fenomeno: Gianni, (...) discorsa tutta la marina dalla Minerva infino alla Scalea in Calavria e per tutto della giovane investigando, nella Scalea gli fu detto lei essere (...) portata via a Palermo (V 6: 11) > il couru et trassa par tout le pays seant sur celle mer; et en querand par tout, il fut dit a Jehan que Restitute (...) avoit esté transportee en la cité Palerne (V 6, 636).

nella loro città ed elencano nobildonne straniere che in certe occasioni vi si radunano. Il seguente elenco è, per citare Branca, fatto di “nomi in parte del tutto fantastici, in parte con qualche riferimento etimologico o furbesco alla realtà: ma tutti stravolti e lasciati cadere con un’intonazione meravigliosa e stupefacente” (Branca 1998: 1123); per renderlo bene in francese ci vorrebbe un Rabelais:

- 6a. Voi vedreste quivi la donna de’ barbanicchi, la reina de’ baschi, la moglie del soldano, la ’mperadrice d’Osbech, la ciancianfera di Norrueca, la semistante di Berlinzone e la scalpedera di Narsia. Che vi vo io annoverando? E vi sono tutte le reine del mondo, io dico infino alla schinchimurra del Presto Giovanni. (VIII 9: 23–24)
- 6b. illeuc vous verriez la dame de Barnichi, la royne de Bascois, la femme du souldan, l’emperiz de Osbech, Cinamre de Norvech, la mistance de Balinçon et Scalpedre de Nalcie. Pour quoy vous compte je distinctement les dames qui illeuc viennent (...)? Illeuc sont briefmant toutes les femmes roynes du monde jusques a Chinchi, mere de prestre Jehan. (VIII 9, 961–962)

Infine i due compari promettono al dottore un *rendez-vous* galante con una certa contessa di Civillari, di cui lodano la bellezza e l’eleganza. Il bolognese ignora che a Firenze *contessa di Civillari* sta ad indicare le latrine pubbliche. Arriva all’appuntamento vestito del suo miglior abito, e finirà la serata nelle braccia della contessa, cioè nella fogna dove i compari l’hanno fatto cadere. La comicità della novella sta nel fatto che gli ingannatori non nascondono al medico di quale tipo sarà l’incontro che lo aspetta; se quest’ultimo fosse un po’ più sveglio, potrebbe anche indovinare che gli si sta preparando una cattiva sorpresa.

Concludiamo. Che Boccaccio carichi i nomi propri di molteplici significati, lo sappiamo da parecchio tempo, ma il fatto era meno noto a Premierfait quando, nel 1411, egli si accingeva a preparare la prima traduzione in assoluto del *Decameron*. Inoltre, cosa più grave, non disponeva di dizionari di nessun tipo; poteva contare solo sull’aiuto di Antonio d’Arezzo, un collaboratore che certuni hanno giudicato intellettualmente al di sotto della media (Hauvette 1968: 286). In queste condizioni difficili, Premierfait ha svolto un lavoro ottimo, certo non privo di errori, ma facendo comunque prova di grande sensibilità stilistica e letteraria, come attesta anche l’attenzione che

ha prestata alla forma francese da dare ai nomi propri.

## Bibliografia

### A. Edizioni citate

Boccaccio, Giovanni (1998 [1985]). *Il Decameron*. A cura di Vittore Branca. Milano: A. Mondadori editore (I Meridiani).

Di Stefano, Giuseppe (1999 [1998]). Boccace, *Decameron. Traduction (1411–1414) de Laurent de Premierfait*. Montréal: Editions CERES (Bibliothèque du Moyen français 3).

### B. Altre fonti

Ambrosini, Riccardo (2000). «Sull'onomastica nel *Decameron*», *Rassegna europea di letteratura italiana* XVI, 13–32.

Ballard, Michel (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris: Ophrys.

Birus, Hendrik (1987). «Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 67, 38–51.

Debus, Friedhelm (2001). «Funzioni dei nomi letterari», in: *Onomastica nella letteratura e onomastica dalla letteratura tra '800 e '900*. Atti del 6. Convegno internazionale di O & L, 17–18 febbraio 2000, a cura di Porcelli, Bruno e Donatella Bremer, Pisa: ETS, 239–251.

Debus, Friedhelm (2002). *Namen in literarischen Werken. (Er-)Findung – Form – Funktion*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Demanuelli, Jean e Claude Demanuelli (1995). *La traduction: mode d'emploi. Glossaire analytique*. Paris: Masson.

Di Stefano, Giuseppe (1995). «Il *Decameron*: da Laurent de Premierfait a Antoine Le Maçon», *Pratiques de la culture écrite en France au XV<sup>e</sup> siècle. Textes et études du Moyen Age* 2, 127–133.

Hauvette, Henri (1968). *Etudes sur Boccace (1894–1916)*. Torino: Bottega d'Erasmus.

- 
- Herczeg, Giulio (1963). «I cosiddetti “nomi parlanti” nel *Decameron*», in: *Atti e memorie del VII Congresso internazionale di scienze onomastiche*. Vol. III, Firenze: Giunti, 189–199.
- Porcelli, Bruno e Leonardo Terrusi (2006). *Onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*. Pisa: Edizioni ETS.
- Porcelli, Bruno (1995). «I nomi in venti novelle del *Decameron*», *Italianistica XXV*, 49–72.
- Rossebastiano, Alda e Elena Papa (2005). *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*. Vol. I e II. Torino: UTET.
- Sasso, Luigi (1980). «L'Interpretatio nominis' in Boccaccio», *Studi sul Boccaccio XII*, 129–174.
- Sasso, Luigi (1990). *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*. Genova: Marietti.
- Terrusi, Leonardo (2001). «I nomi e la critica: un decennio di studi di onomastica letteraria in Italia», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana XXX/2*, 365–392.

# *Se faire*-infinitif en traduction, une construction causative?

Tore Frøland Sveberg  
Université d'Agder  
tore.sveberg@uia.no

## 1 Introduction

Nous posons une question d'ordre sémantique dans ce titre, et nous allons donner deux points de vue différents sur la construction *se faire*-infinitif, pour ensuite voir comment elle est traduite en norvégien. Commençons pourtant tout d'abord par son homologue non-pronominal, la construction *faire*-infinitif, pour rappeler la signification de celle-ci.

Dans *Le bon usage* (2007) de M. Grevisse et A. Goose, le verbe *faire* dans *faire*-infinitif est considéré comme un verbe semi-auxiliaire, défini ainsi:

**Les semi-auxiliaires** sont des verbes qui, construits avec un infinitif, parfois avec un participe ou un gérondif, perdent plus ou moins leur signification propre et servent à exprimer diverses nuances de temps, d'aspect ou d'autres modalités de l'action (§819).

Pour *faire* suivi de l'infinitif *Le bon usage* dit «Il sert à former une périphrase factitive, de sens causatif: *Je ferai venir cet homme* signifie «je ferai en sorte qu'il viendra, je serai cause qu'il viendra» (§821, f)<sup>1</sup>.

Quant à *faire*-infinitif, ce point de vue est partagé par les linguistes, à savoir que cette construction est clairement une construction causative. La situation devient plus compliquée lorsqu'il s'agit de la construction pronominal *se faire*-infinitif.

Dans un article publié dans *Revue Romane* en 1987, Tasmowski-De Ryck et van Oevelen comparent les constructions *Il a été expulsé du club* et *Il s'est*

---

<sup>1</sup> Nous nous permettons de remarquer qu'avec cette précision, le verbe *faire* semble garder plutôt que de perdre sa signification propre, ce qui met en question sa classification comme semi-auxiliaire. Nous n'allons pourtant pas discuter cette classification ici.

*fait expulser du club*. Elles concluent qu'elles «sont très proches par le sens», et après avoir discuté jusqu'à quel point les constructions *se faire*-infinitif pourraient exprimer la passivité, elles finissent par argumenter que «*se faire Infinitif* reste néanmoins toujours en essence un tour causatif» (p.58).

Kupfermann (1995) distingue pourtant deux constructions homonymes, la CPSF (Construction Passive en *Se-Faire*) et la CR (Causative Réfléchie), exemplifiées par

1. Eva s'est fait bien accueillir. (CPSF)  
Elle se fait rire. (CR)

Dans cette communication, nous cherchons à savoir comment la construction *se faire*-infinitif se présente lorsqu'elle est traduite en norvégien, pour voir si la distinction faite par Kupfermann se confirme ou s'il y a lieu d'en tirer d'autres conclusions.

## 2 Une condition primordiale

Où réside, s'il y en a, le sens causatif dans *se faire*-infinitif? Comme pour son homologue non pronominal, il est clair qu'il réside dans le verbe *faire*. D'après les linguistes, le sens du verbe *faire* dans *se faire*-infinitif varie entre le cas où il est considéré comme un verbe «lexicalement plein», dont parle Kupfermann pour la Causative Réfléchie<sup>2</sup>, et le cas où il est proche d'une désémantisation, ce qui serait dans une large mesure le cas de *voir* dans *se voir*-infinitif selon Jacques François<sup>3</sup>. Pour soutenir que *se faire*-infinitif en traduction est une construction causative, il faudrait alors que le verbe *faire* ne soit pas vidé de son sens.

Dans un premier temps, nous allons donc porter notre attention sur la signification du verbe *faire*, traduit ainsi dans le dictionnaire français-norvégien de Kunnskapsforlaget (2002):

<sup>2</sup> «La CR implique pour *faire* un argument externe Agent, le désignant par là comme verbe lexicalement plein.» (p.81, sous CONCLUSION)

<sup>3</sup> «Mon propos est donc d'identifier les étapes de la désémantisation et grammaticalisation partielle de *se voir*.» (p.2).

1. gjøre, foreta, utrette, besørge, utøve, begå; bedrive, foreta seg, holde på med, drive med, dyrke; lage, få i stand, utføre, skape, fremstille; forme, danne. 2. forårsake, fremkalle, bevirke, volde; (+ inf.) få til å, la. (souligné par nous)<sup>4</sup>.

Nous remarquerons que le dictionnaire donne les deux traductions suivantes pour *faire* suivi de l'infinitif (sans faire mention de *se faire*-infinitif): «få til å» (faire faire) et «la» (qui se traduirait du norvégien en français par *laisser* (la traduction «normale») ou *faire*<sup>5</sup>).

### 3 Nos exemples

Nous avons choisi un corpus bien précis, à savoir le OMC (Oslo Multilingual Corpus), FNPC<sup>6</sup>/Fiction et FNPC/Non-fiction, qui comprend en tout 31 textes, littéraires et non littéraires, de 31 livres originaux français (16) ou norvégiens (15) avec leur traduction respective.

En tout, nous avons relevé 73 exemples de la construction *se faire*-infinitif, et en premier lieu, nous tenons à faire remarquer qu'elle est plus utilisée (43 fois) dans les livres originaux français que dans les traductions françaises (30 fois). Cela s'explique peut-être par le fait qu'on n'a pas vraiment une construction équivalente en norvégien, et que le traducteur français doit alors pour chaque cas juger de sa pertinence.

Nous allons revenir sur ce point avec l'exemple 8, mais regardons d'abord comment la construction *se faire*-infinitif, se trouvant dans les textes originaux français, est traduite en norvégien.

<sup>4</sup> Les premiers sens (les significations 1 et 2 (sur 14 en tout)).

<sup>5</sup> Au premier regard, nous admettons avoir été un peu étonné de trouver une des significations de «la» précisée comme «bevirke» (et donc traduite par *faire*) dans *Fransk blå ordbok* (2002), ce dernier étant un verbe ayant un sens assez éloigné de celui de «la» à notre avis.

<sup>6</sup> Corpus Parallèle Français-Norvégien.



## 4 Textes originaux français

Pour les 43 cas de la construction *se faire*-infinitif dans les textes originaux français (répartis d'une manière égale (21/22) entre les textes «fiction» et «non-fiction»), voici, dans ce qui suit, un aperçu des verbes et périphrases verbales employés pour rendre sa signification en norvégien:

### I. La traduction par «gjøre seg» (3 cas)

se faisaient comprendre – gjorde seg forstått  
 s'en font sentir – gjør seg bemerket (2 ex., non-fiction)  
 se faire remarquer – å gjøre seg bemerket (1 ex., fiction)

Un exemple concret:

- 2a. Tandis que le phaéton se range dans une rue adjacente – il vaut mieux ne pas se **faire** remarquer dans une voiture portant les armes impériales – Selma et mademoiselle Rose, suivies de Zeynel, seul conscient du danger, se fraient un passage. (KM1)
- 2b. Faetonen stanser i en sidegate. Det er best ikke å gjøre seg bemerket i en vogn med keiservåpenet, og Selma og Mademoiselle Rose finner vei gjennom mengden, fulgt av Zeynel, den eneste som forstår faren. (KM1TN)

### II. La traduction par «få» (3 cas)

L'utilisation de «få» implique également, comme ci-dessus, de la volonté de la part du sujet de la phrase:

Je me les suis fait faire exprès – Jeg har fått sydd dem spesielt  
 se fait envoyer – får tilsendt  
 se fait expliquer – får vite (3 ex., fiction)

Un exemple concret:

- 3a. – Je me les suis fait **faire** exprès pour aller à la mer, m'a -t -il dit. (CA1)
- 3b. – Jeg har fått sydd dem spesielt for å bruke dem ved kysten, fortalte han. (CA1TN)

### III. La traduction par «la» (8 cas),

où «la», traduit normalement par «laisser» en français, est l'élément princi-

pal dans la construction verbale norvégienne:

se faisaient rembourser – lot seg betale	
se faire attendre – lar vente på seg	
se faire servir – å la seg tjene på	(3 ex., non-fiction)
se fit attendre – lot vente på seg	
se faisait servir – lot seg servere	
te fais congédier – lar deg avfeie	
s'était fait aménager – hadde latt innrede	
s'est fait apporter – lar hente	(5 ex., fiction)

Un exemple concret:

- 4a. Ils les poussaient à la consommation, leur prêtaient de l' argent et se faisaient rembourser par un tableau qu' ils revendaient aux clients de la Rotonde ou aux commerçants du quartier. (CFFG1)
- 4b. De sørget for at det ble bestilt mer drikkevarer, de lånte ut penger, og de lot seg betale med et maleri som de så solgte videre til andre gjester ved La Rotonde eller til handlere i kvartalet. (CFFG1T)

Commentaire:

Etant donné la traduction norvégienne par «la», n'aurait-on pas pu imaginer la construction *se laisser*-infinitif comme le point de départ, à savoir «se **laisaient** rembourser»? Il nous semble à première vue que le sens exprimé par la construction norvégienne utilisant «la» est mieux rendue par *se laisser*-infinitif que par *se faire*-infinitif. Ce dernier, qui est utilisé ici, serait peut-être mieux rendu par «fikk seg betalt» au lieu de «lot seg betale» employé par les traducteurs. Nous pensons que le sujet «Ils» dans l'exemple ci-dessus est clairement agentif.

Mais alors, si la construction *se faire*-infinitif peut se rendre en norvégien au moyen de «la», comment les traducteurs rendent-ils donc *se laisser*-infinitif? Notre objet ici est la construction *se faire*-infinitif; mais pour en avoir une idée, nous avons relevé tous les exemples de *se laisser*-infinitif dans FNPC/Fiction, des textes originaux français. Nous avons trouvé 19 cas, et dans une forte majorité de ceux-ci, 13 sur 19, le verbe «la a été employé en norvégien, un résultat qui n'est pas vraiment étonnant.

Un exemple:

- 5a. Elle s' était **laissé** embrasser... plusieurs fois, et caresser, un peu. (KM1)
- 5b. Hun hadde latt seg omfavne flere ganger og kjærtegne litt også, helt til hun mottok et anonymt brev med foto av skurken som holdt en skjønn blondine om livet, sin hustru, omgitt av to små barn. (KM1TN)

Quoi qu'il en soit, sans prolonger cette discussion ici, on pourra difficilement contester que les Français font une différence entre les constructions *se faire*-infinitif et *se laisser*-infinitif.

#### IV. La traduction par «bli» (12 cas),

où «bli», verbe auxiliaire passif, est l'élément principal dans la construction verbale norvégienne:

te fais voler – blir frastjålet  
 se fait oublier – blir glemt  
 se faire battre – blir beseiret  
 se faire houspiller – å bli skjelt ut  
 se faire (...) rabrouer – å bli avvist  
 me faire injurier – blir skjelt ut (6 ex., non-fiction)

se fasse tailler – bli hugget opp  
 se fit (...) apostropher – ble utskjelt  
 se faire oublier – bli glemt  
 se faire molester – å bli banket opp  
 se faire entendre – blir hørt  
 se faire entendre – blir det stort ståk (6 ex., fiction)

On remarque que l'infinitif du verbe *faire* n'entraîne pas nécessairement l'infinitif du verbe «bli». En effet, l'infinitif et le présent du verbe «bli» se partagent les exemples de l'infinitif «faire».

Deux exemples concrets:

6. Simone avait pour tâche de moudre le café et de descendre tous les jours la poubelle trop petite d' où s' échappaient les épiluchures, les papiers gras qu' elle ramassait avec dégoût avant de presser le tout dans les grands bacs toujours pleins en essayant de ne pas se **faire** houspiller par la concierge. (CFFG1), non-fiction
- Simone hadde som sin oppgave å male kaffe og hver dag bære ned den

altfor lille søppelbøtten, som fløt over av potetskall, fettete papir, som hun plukket opp med vemmelse før hun presset alt sammen ned i de store beholderne som alltid var fulle, og prøvde å unngå å bli skjelt ut av portnerkonen. (CFFGIT)

7. Ceux qui comprennent la manoeuvre et tentent d' éviter le drame n' arrivent pas à se faire entendre et finissent par se taire, de peur d' être accusés de lâcheté ou de trahison. (KM1), fiction

De som forstår spillet og prøver å unngå katastrofen, blir ikke hørt og tier etter hvert av frykt for å bli beskyldt for forræderi og svik. (KM1TN)

### Commentaire:

Dans l'exemple 6, l'infinitif de la construction *se faire*-infinitif est suivi d'un complément d'agent «par la concierge» et de ce fait, il n'est peut-être pas étonnant de trouver une traduction passive dans le texte norvégien correspondant («bli» étant un verbe auxiliaire passif). Pourtant, avec cette traduction, on pourrait soutenir que le verbe «faire», se rapportant au sujet «elle», n'est pas traduit<sup>7</sup>! Ce manque est encore plus prononcé dans l'exemple 7, où il n'y a pas de complément d'agent, et où nous trouvons que le verbe pronominal «se taire», qui suit la construction *se faire*-infinitif, met en relief l'intention du sujet exprimée à l'aide du verbe *faire* dans «se faire entendre». La traduction norvégienne rend-elle alors justice à la construction française? Nous sommes tenté de dire que non.

Pour le reste de nos exemples se trouvant dans les textes originaux français, où il n'y a pas de verbe norvégien commun dans la traduction, nous trouvons tout de même un point commun en ce qu'il n'y a pas ou peu de traces de la volonté de la part du sujet de la construction *se faire*-infinitif à faire porter une action sur lui-même, celle-ci exprimée à travers l'infinitif. Cette volonté se trouve le plus éloignée de la construction française quand celle-ci est traduite par une construction norvégienne ayant un sujet actif qui n'a pas ou peu de rapport avec le verbe *faire* (appelée «valeur active» ci-dessous).

Nous divisons alors les exemples restants en deux groupes selon la valeur passive ou active de la construction norvégienne:

<sup>7</sup> Pour *se faire*-infinitif on compte souvent deux agents, celui du verbe *faire* et celui de l'infinitif.

### V. Valeur «passive» (4 cas)

se faisaient tirer l'oreille – måtte nødes  
 envoie les gens se faire tuer – sender folk i døden  
 te faire taxer d' – å beskyldes for (3 ex., non-fiction)  
 se font partout sentir – er følbare overalt (1 ex., fiction)

### VI. Valeur «active» (13 cas)

se ferait obéir par les montagnes – (ham) vil fjellene adlyde  
 se font voir – kommer til syne  
 que vous vous soyez fait coller – om dere stryker  
 quand tu as du chagrin de t'être fait coller à un examen, de t'être fait voler ton  
 portefeuille ou de t'être foulé la cheville – når du er redd [sic] for å stryke ved en  
 eksamen, når du er redd for at noen skal stjele lommeboken din eller er redd for å  
 vrikke anklene  
 se sont fait soigner – har lagt ned så mye arbeid  
 pour se faire voir et être vu – for å vise seg fram og for å bli sett  
 se faire couper la langue – skjære tungen av seg (8 ex., non-fiction)  
 se faire pardonner – be om unnskyldning  
 se fait appeler – kaller seg  
 se fait reconnaître – viser seg  
 se fait arracher – utbroderer  
 se fait conter – hører fortelle (5 ex., fiction)

## 5 Textes originaux norvégiens

Dans le tableau ci-dessous, nous reprenons la classification que nous venons de présenter pour les différentes manières de traduire en norvégien la construction *se faire*-infinitif. La distribution de nos exemples est reprise sous la colonne «Original français». Quant aux textes originaux norvégiens, nous avons utilisé la même classification pour nos 30 exemples de *se faire*-infinitif dans leurs traductions françaises. La distribution de ceux-ci se voit sous «Traduction française»:

Figure 1

Classification en norvégien	Original français	Traduction française
I. <i>gjøre seg</i>	3	1
II. <i>få</i>	3	
III. <i>la</i>	8	5
IV. <i>bli</i>	12	5
V. Valeur «passive»	4	1
VI. Valeur «active»	13	18
En somme	43	30

La valeur «active» est prépondérante avec plus de la moitié des exemples (18 sur 30). Serait-ce une manière de réintroduire un actant qui est en quelque sorte «oublié» dans le texte norvégien?

En tout cas, nous avons l'impression que les «belles jeunes filles» sont plus contrôlées dans la version française que dans la version norvégienne de l'exemple ci-dessous:

- 8a. Lå ils pouvaient combattre à longueur de journée, et le soir venu se **faire** servir du lard et de l'hydromel par de belles jeunes filles. (ILOSITF)
- 8b. Derfikkdeslåsshelédagen,oghverkveldservertefagrekvinnerfleskogmjød. (ILOS1)

Maintenant, avec cet aperçu, si nous partons de l'intentionnalité du sujet exprimée à travers la construction française *se faire*-infinitif, nous avons tout un spectre dans les traductions norvégiennes, allant des cas où le sujet norvégien agit comme il est «censé» le faire, passant par être passivé dans la construction norvégienne, jusqu'à surgir de nouveau comme sujet muni d'une autre volonté que celle fournie par la construction *se faire*:

Figure 2

*gjøre seg* > *få* > *la* > *bli* > valeur passive > valeur active

Voilà une traversée assez spectaculaire à notre avis! Pourrions-nous en trouver un fondement dans ce qui a été dit sur *se faire*-infinitif?

Cela n'est pas évident. Si nous essayons d'utiliser les critères de Kupfer-

mann (1995) pour distinguer entre la CPSF et la CR, il dit par exemple que «s'il est attaché à un prédicat intransitif *se faire* déclenche une lecture CR et non CPSF» (p.61). Dans notre corpus nous avons trouvé 35 prédicats (= infinitifs) différents, dont seulement un qui est intransitif, à savoir le verbe *obéir*. Dans la traduction norvégienne, le verbe *adlyde* est employé, et ce verbe est transitif. Nous avons donc un cas où le verbe intransitif français est traduit par un verbe transitif norvégien, ce qui implique que les critères utilisés pour distinguer les infinitifs français ne peuvent pas se transférer sans modification en norvégien.

Voici l'exemple en question, où la traduction norvégienne est classée comme ayant une valeur active:

- 9a. Celui qui aurait la foi grande comme un grain d'ivraie se ferait obéir par les montagnes. (TT1), non-fiction
- 9b. Den som har en tro så stor som et korn av klinte, ham vil fjellene adlyde (TT1T).

Pour le transfert du prédicat français vers le prédicat norvégien et réciproquement, tout un travail reste à faire pour en débusquer d'éventuels critères décisifs.

## 6 Conclusion

A la question «*Se faire*-infinitif en traduction, une construction causative?», nous pouvons conclure que cela n'est pas toujours le cas, au vu du nombre de variations utilisées pour sa traduction en norvégien. Pour la même raison, il nous semble que cette construction pose des problèmes aux traducteurs, surtout pour faire la distinction entre *se faire*-infinitif et son homologue *se laisser*-infinitif.

## Bibliographie

- Elligers, Anne et Tove Jacobsen (2002). *Fransk blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- François, Jacques (2001). «Désémantisation verbale et grammaticalisation», *Syntaxe & Sémantique* n°2, 159–176.
- Grevisse, Maurice et André Goose (2007). *Le bon usage*. Bruxelles: Éditions de Boeck Université.
- Kupferman, Lucien (1995). «La construction passive en *se faire*», *Journal of French Language Studies* 5, 57–83.
- Tasmowski-De Ryck, Liliane et Hildegard van Oeleven (1987). «Le causatif pronominal», *Revue romane* vol. 22, n°1, 40–58.



# Quand la vie met au hasard ce que la mort assure: un paradoxe du christianisme dans *Polyeucte* de Pierre Corneille

Richard Sörman  
Université d'Uppsala  
Richard.Sorman@moderna.uu.se

## 1 Introduction

Tout le monde sait que *Polyeucte* (1643) est la tragédie chrétienne de Pierre Corneille. C'est la pièce où le héros héroïque et tragique de l'auteur manifeste sa dignité et assure sa gloire par le fait de subir volontairement le martyre pour sa foi. Un peu paradoxalement, on a pu soutenir (c'est la thèse de Serge Doubrovsky) que la pièce ne doit pas être comprise comme véritablement chrétienne puisque le protagoniste fonctionnerait par rapport à des motifs en réalité inconciliables avec le christianisme.

Ce que nous nous proposons de montrer dans cette étude, c'est que la mise au jour de quelques-uns des enjeux les plus importants de *Polyeucte* fait apparaître que Corneille s'est sans doute permis de problématiser le christianisme dans sa pièce, mais qu'il n'est pas pour autant motivé de parler d'anti-christianisme. Notre thèse est que l'analyse du contenu de ce texte permet de définir – ce que la critique cornélienne n'a pas signalé à notre connaissance – les composantes d'un paradoxe inhérent au christianisme lui-même, qui veut que la promesse d'un au-delà salvateur et pleinement satisfaisant puisse porter à identifier la vie à la mort et la mort à la vie. En effet, à l'instar de bon nombre d'œuvres littéraires françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, *Polyeucte* se rapporte largement à une problématique universelle des stratégies d'action et de jouissance possibles à adopter par rapport à la finitude de la vie. Beaucoup d'auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle posent dans leurs écrits les problèmes essentiels liés à notre rapport au temps – et par là à notre rapport à la vie et à la mort – tels qu'ils ont été débattus à l'intérieur des écoles de philosophie pratique

dominantes de l'époque: le stoïcisme, l'épicurisme et le christianisme (post-tridentin et augustinien). En tant que tragédie «chrétienne» justement, la spécificité de *Polyeucte* consiste sous cet aspect à expliciter mais aussi à problématiser ce que le christianisme propose comme solutions à l'aporie du temps et de la mort. En fait, ce que Corneille fait apparaître dans sa pièce est non seulement que la vie et la mort ont tendance à changer de place dans la vision que les chrétiens se font de la réalité, mais encore que le temps peut devenir un ennemi à vaincre au lieu d'être une ressource à mettre à profit.

## 2 «...recevra beaucoup plus et, en partage, la vie éternelle» (Mt 10.29)

La première chose à noter est la présence importante dans *Polyeucte* d'une *opposition* nettement marquée entre amour terrestre et amour divin. Corneille parle dans *l'Examen* de la pièce qu'il écrivit pour l'édition de 1660, d'un *mélange* de l'humain et du divin<sup>1</sup>, mais ce mélange peut aussi être envisagé comme une juxtaposition de deux contraires. Il est assez évident que l'acte essentiel et déterminant effectué par le protagoniste dans la pièce est celui de renoncer à l'amour d'une femme, et donc aussi à son affection *pour* cette femme, pour s'attacher corps et âme à un Dieu dont les fidèles assurent qu'il est tout-puissant, parfaitement juste, et surtout désireux de procurer à chaque être humain une satisfaction entière et durable. Au niveau manifeste de la pièce, on entrevoit dans quelques passages la possibilité d'une coexistence dans la vie de Polyeucte de l'amour pour sa femme et du dévouement pour son Dieu, mais c'est quand même en fonction d'une alternativité exclusive du contraire (ou bien... ou bien...) que le personnage va faire ses choix. Rappelons en quels termes l'ami de Polyeucte, Néarque, explique au début de la pièce au protagoniste que celui-ci ne doit pas différer son baptême pour la raison futile que sa femme, Pauline, a fait un rêve prémonitoire où elle a entrevu la mort de son mari:

---

<sup>1</sup> «Le style n'en est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* ou de *Pompée*, mais il a quelque chose de plus touchant, et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde.» (1950: 969)

Néarque

[...] laissez pleurer Pauline:  
Dieu ne veut point d'un cœur où le monde domine.  
Qui regarde en arrière, et douteux en son choix,  
Lorsqu'il sa voix l'appelle, écoute une autre voix.

Polyeucte

Pour se donner à lui faut-il n'aimer personne?

Néarque

Nous pouvons tout aimer, il le souffre, il l'ordonne,  
Mais à vous dire tout, ce seigneur des seigneurs  
Veut le premier amour, et les premiers honneurs.  
Comme rien n'est égal à sa grandeur suprême,  
Il ne faut aimer qu'après lui, qu'en lui-même,  
Négliger pour lui plaire, et femme, et biens et rang,  
Exposer pour sa gloire, et verser tout son sang<sup>2</sup>. (I, 1, 65–75)

L'importance de ce passage est soulignée par le fait qu'il est explicitement rappelé et répété plus loin dans la pièce lorsque Polyeucte, maintenant baptisé et donc touché par la grâce illuminante de Dieu, cherche à convaincre Néarque de l'assister à briser des statues de dieux païens à l'occasion d'une cérémonie religieuse officielle:

Il faut (je me souviens encore de vos paroles)  
Négliger pour lui plaire, et femme, et biens, et rang,  
Exposer pour sa gloire, et verser tout son sang. (II, 6, 686–8)

Dieu demande donc en réalité un amour exclusif: il faut être prêt à tout sacrifier pour obtenir sa bienveillance. Il s'agit en dernier ressort de la vie bien sûr («verser tout son sang»), mais il s'agit aussi de tout ce qu'il est donné à désirer et à obtenir dans la vie comme moyens de jouissance et de satisfactions purement terrestres: amour, famille, richesses, position sociale. Il faut observer que ce genre de radicalisme chrétien trouve de quoi se nourrir dans des formulations concrètes du Nouveau Testament. Dans l'Évangile selon Matthieu, le Christ fait savoir en effet: «Et quiconque aura laissé maisons,

<sup>2</sup> Nos citations de *Polyeucte* sont tirées de l'édition de Patrick Dandrey chez Gallimard (1996).

frères, sœurs, père, mère, enfants ou champs, à cause de mon Nom, recevra beaucoup plus, et en partage, la vie éternelle<sup>3</sup>.» Dire non au monde, se détacher des affections familiales, se détacher de l'amour entre homme et femme, c'est dire oui à Dieu bien sûr, mais c'est aussi agir en vue de l'obtention d'une récompense bien plus satisfaisante que celle que peut nous concéder la vie sur la terre.

Il ne faut pas manquer de prendre en considération, à ce propos, la situation de départ pour le moins fortunée et privilégiée du héros de la pièce. Polyeucte est un jeune prince arménien qui vient de se marier avec la fille du gouverneur romain. Nous avons affaire, en d'autres termes, à un personnage en possession justement aussi bien d'une femme que de biens et de rang, et qui ne devrait maintenant que jouir pleinement de tout ce que la vie a voulu lui prodiguer. Le problème est toutefois que Polyeucte n'est pas content: tout ce qu'il possède lui semble insuffisant pour combler ses désirs. Certes, lorsque Polyeucte dit explicitement à Néarque: «[...] le désir s'accroît quand l'effet se recule» (I, 1, 42), il s'agit concrètement du baptême que Polyeucte veut au départ différer pour ne pas inquiéter Pauline: mais la phrase s'applique également à l'action du personnage dans son ensemble, déployée, semble-t-il, en fonction d'un souhait de remplissement absolu (ce qui serait donc l'*effet* espéré) impossible à réaliser au moyen des jouissances offertes dans ce monde. La justification du croyant est selon Polyeucte quelque chose qu'il «préfère aux grandeurs d'un empire, / Comme le bien suprême, et le seul où j'aspire» (I, 1, 50): plus loin, il explique à Pauline que les hommes désireux de réussir dans ce monde, «[...] n'aspirent enfin qu'à des biens passagers, / Que troublent les soucis, que suivent les dangers, / La mort nous les ravit, la fortune s'en joue» (IV, 3, 1185–7), ajoutant bientôt après:

J'ai de l'ambition, mais plus noble, plus belle,  
Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle,  
Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,  
Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin. (IV, 3, 1191–4)

C'est-à-dire que le fait de négliger les femmes, les biens et les rangs possibles à gagner sur la terre n'implique pas pour Polyeucte une renonciation aux *effets*

<sup>3</sup> Matth. 19: 29. Nous citons *La Bible. Nouveau Testament* (1990) traduction œcuménique, Paris, Le Livre de Poche.

justement que la détention de ces «biens passagers» est supposée produire: grandeur et satisfaction. Si Polyeucte renonce au monde, ce n'est pas parce qu'il renonce à «l'ambition», parce qu'il renonce à la volonté, au désir, mais parce que le monde lui apparaît désormais comme impuissant à lui procurer ce qu'il veut obtenir.

La femme, en l'occurrence Pauline, devient dans cette perspective non seulement une conjointe à abandonner, c'est-à-dire un don à décliner, une possession à rejeter, mais encore un *ennemi à vaincre* du fait que ses charmes, ses beautés, ses délices, ses voluptés, etc. font oublier (nous sommes dans une perspective masculine bien sûr) que les jouissances terrestres sont toujours temporaires et imparfaites. La première scène de la pièce se termine par une exhortation adressée à Polyeucte de *fuir* sa femme, qui veut l'empêcher de se baptiser, et par conséquent de fuir «[...] un ennemi qui sait votre défaut, / Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue, / Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.» (I, 1, 104-6)

### 3 «... j'ai le désir de m'en aller et d'être avec Christ» (Ph I.23)

Sans doute tout cela fait-il partie d'une mise en scène plutôt traditionnelle de cette opposition bien connue qu'il y a dans le christianisme entre le monde et le Ciel, c'est-à-dire entre d'un côté la Cité des hommes qui toujours finira par se révéler insuffisante et décevante, et de l'autre la «Cité de Dieu» où «pour notre être: il n'y aura plus de mort: [...] pour notre connaissance, plus d'erreur: [...] pour notre amour, plus de déception». (Augustin 1959: 125) Or, comme saint Augustin nous invite à le faire remarquer dans ce passage, ce qu'il peut y avoir de paradoxal pour un christianisme conséquent à ce propos, et surtout ce que Corneille a su porter sur scène et problématiser dans sa pièce, c'est que la dévalorisation de la vie sur la terre impliquée dans la doctrine chrétienne a pour conséquence possible *une préférence accordée à la mort sur la vie*.

Citons à ce propos un passage de l'Épître aux Philippiens où saint Paul soulève justement ce problème en même temps qu'il fixe une borne importante à l'engagement du chrétien: «Mourir m'est un gain. Mais si vivre ici-

bas doit me permettre un travail fécond, je ne sais que choisir. Je suis pris dans ce dilemme: j'ai le désir de m'en aller et d'être avec le Christ, et c'est de beaucoup préférable, mais demeurer ici-bas est plus nécessaire à cause de vous. Aussi, je suis convaincu, je sais que je resterai, que je demeurerai près de vous tous.» (Ph. I: 21–25) Même si c'est un gain de mourir, même si la mort est préférable à la vie, le chrétien n'a pas pour autant le droit de quitter volontairement la vie pour être avec Dieu, interdit important que Polyeucte ne semble pas prêt à respecter.

Nous devons d'abord observer à ce propos que la vie ordinaire dans le monde, c'est-à-dire la vie en dehors de la sphère de la foi chrétienne, laquelle implique en principe toujours un certain détachement du monde, est décrite dans la pièce comme une vie qui n'est pas une vie au sens plein du mot, mais une vie menée dans l'ombre de la mort. Lorsque Néarque dit au sujet du culte païen qu'il le considère comme «impie», Polyeucte renchérit sur son ami en déclarant: «Et je le tiens *funeste*». (II, 4, 642) De même, le paganisme est pour Polyeucte un «aveuglement *fatal*», (715) et Néarque parle du regard d'une femme en termes d'un «coup *mortel* [qui] vous plaît, quand il vous *tue*». (I, 1, 106) Pourquoi le culte païen et le regard d'une femme auraient-ils quelque chose de funeste et de mortel? La réponse est probablement à chercher dans le fait que la vie ordinaire, la vie sans la foi, est pour le chrétien une vie qui à la fin n'aura rien produit que sa propre extinction: quoique «vivant», l'homme est incontestablement aussi toujours «mourant» du fait que vivre consiste invariablement à s'approcher d'une mort de plus en plus imminente. «Nous mourons à toute heure, écrit Corneille dans *Tite et Bérénice*, et dans le plus doux sort / Chaque instant de la vie est un pas vers la mort.» (V, 2, 1485–6)

Si l'on se permet de faire ce genre de rapprochement, c'est parce qu'il est évident que nous avons ici affaire à une problématique de type heideggérien de la vie humaine, de l'existence humaine, de l'être humain, comme un «être-pour-la-mort». L'homme avance toujours vers sa propre mort, et la mort peut être comprise comme le point final auquel toute action se rapporte et trouve son sens. Or, peut-être les considérations de Heidegger font-elles trop vite oublier qu'il ne faut pas confondre la «fin» comme terme et la «fin» comme *objectif*. La mort apparaît, si l'on veut, comme le terme final de toute action humaine, mais cela ne veut pas dire que ce soit cette mort que l'homme se propose de réaliser comme objectif de son action. Ce qu'il y a de

spécifique dans la pièce de Corneille de ce point de vue, est cependant que le terme semble être devenu également l'objectif. Il est dit en effet dans le texte que Polyeucte désire sa propre mort ou du moins qu'il va la provoquer par ses actions. «Vous trouverez la mort», dit Néarque à Polyeucte quand celui-ci déclare son intention de braver l'idolâtrie, «Je la cherche pour lui [Dieu]» (II, 6, 655), répond notre héros. Quelques lignes plus loin, Néarque constate: «Vous voulez donc mourir!», ce à quoi Polyeucte réplique seulement: «Vous aimez donc à vivre.» (673) C'est ainsi la mort elle-même qui apparaît dans ces passages comme l'objectif de la volonté et de l'action de Polyeucte. Or, si le terme de la vie peut devenir son objectif, c'est parce qu'il n'est que le terme d'une vie imparfaite sur la terre et le *commencement* d'une vie authentique située de l'autre côté de la mort.

Citons à ce propos Pauline qui explique à son père Félix pourquoi les chrétiens n'ont pas peur de mourir:

Le trépas n'est pour eux, ni honteux, ni funeste,  
 Ils cherchent de la gloire à mépriser nos dieux,  
 Aveugles pour la terre, ils aspirent aux cieux,  
 Et croyant que la mort leur en ouvre la porte,  
 Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe,  
 Les supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs,  
 Et les mènent au but où tendent leurs désirs,  
 La mort la plus infâme, ils l'appellent martyre. (III, 3, 946–53)

Le trépas peut donc *ne pas* être «funeste»: la mort elle-même n'est pas «mortelle» pour les chrétiens. C'est-à-dire que la mort comme événement (le trépas, le passage de la vie à la mort) n'est pas sensée produire la mort comme état, mais tout au contraire la vie. Les chrétiens, dit Pauline, «aspirent aux cieux», ils désirent la vie éternelle et parfaitement satisfaisante de l'existence après la mort, et ils croient que c'est la «mort», c'est-à-dire le décès, le fait de perdre la vie telle que nous la vivons sur la terre, qui mène à une «vie» digne de ce mot. On voit que la signification des termes *vivre* et *mourir* commence à être plus difficile à saisir: c'est quoi finalement la «vie» ici? c'est quoi la «mort»? Voulant démontrer que l'expression «siècles des siècles» ne doit pas être entendue comme la désignation d'un éternel retour périodique des mêmes êtres sur la terre, saint Augustin exprime l'horreur qu'il ressent à la pensée de devoir un jour revenir à la vie terrestre après en avoir été libéré

et se demande à ce propos s'il est justement pertinent d'appeler la vie la vie: «Après une vie en butte à tant et de si grandes calamités (si tant qu'on puisse appeler vie ce qui est plutôt une mort, au point que l'amour de cette mort nous fait craindre la mort qui nous en délivre), après des misères si grandes, si nombreuses, si horribles, mais trouvant un terme par les expiations de la vraie sagesse et de la vraie religion: on parviendrait enfin à la vision de Dieu, on trouverait la béatitude dans la contemplation de la lumière incorporelle et la participation à cette immuable immortalité que nous brûlons d'amour de posséder: et il faudrait un jour quitter cette lumière et dès lors déchoir de cette immortalité, de cette vérité, de cette félicité, pour être en proie à l'inférieure mortalité [...]». (Augustin 1959: 219) Pour saint Augustin, la vie est donc profondément marquée par la mortalité de l'homme vivant tandis que la mort (des justes ou des élus bien sûr) est marquée par l'immortalité de l'homme ressuscité. La vie est devenue le lieu de la mort, tandis que la mort est devenue le lieu de la vie.

Dans son grand ouvrage sur l'histoire des attitudes collectives devant la mort, *L'Homme devant la mort*, Philippe Ariès parle, à propos du XVII<sup>e</sup> siècle, entre autres des manuels que l'on écrivait à l'époque sur l'art de mourir en bon chrétien (les *artes moriendi*) et de la vogue importante que connut également à cette époque le genre pictoral des «vanités». Voulant signaler la spécificité de la vision de la vie et de la mort qui dominait dans la mentalité de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Ariès souligne que là où la littérature et la peinture du Moyen Âge tardif et de la Renaissance avaient traduit un amour passionné de la vie et des jouissances terrestres, écrivains et peintres du XVII<sup>e</sup> siècle ont plutôt tendance à décrire un monde où tout ce qui est associé à la vie et à la terre est conçu comme mourant et pourrissant: «Dans les vanités, comme dans les dernières générations des *artes moriendi*, la situation est inversée. Ce monde si aimable et si beau est pourri, branlant. La mort qui se cache sous les plis et ses ombres est au contraire le port heureux, hors des eaux agitées et des terres tremblantes. La vie et le monde ont pris la place de pôle de répulsion que les derniers médiévaux et les premiers Renaissants avaient ensemble confiée à la mort. La mort et la vie ont changé de place.» (Ariès 1977: 326) Nous précisons par rapport à ces remarques que s'il y a une tendance de l'époque à attribuer à la mort des caractéristiques normalement associées à la vie et vice versa, c'est peut-être justement parce que la vie



dans le monde est largement conçue comme une vie temporaire dans l'anti-chambre de la mort, alors que la vie (du croyant touché par la grâce) dans la mort est conçue comme une vie libérée de la mortalité.

La conséquence de la préférence accordée par Polyeucte à la mort sur la vie est entre autres que le personnage ne va plus envisager le temps comme une ressource à mettre à profit, mais comme un ennemi à vaincre. C'est-à-dire qu'il doit être justifiable de dire que nous avons habituellement tendance à envisager le temps comme une ouverture, comme un espace de possibilités: c'est une ressource à employer de la manière la plus efficace que possible. Or, dès que la vie dans le monde n'est rien d'autre qu'une course vers l'anéantissement, dès que toute jouissance terrestre est conçue comme éphémère et illusoire, dès que cette vie dans le monde est conçue comme une vie dans la tentation, c'est-à-dire comme une vie en butte aux tentations de la chair, de l'avidité, de l'ambition, etc., le temps ne devient plus une ressource à mettre à profit mais une *épreuve à passer*. Tant qu'on vit dans le monde, dans le temps, dans la durée, on risque d'être perdu et de ne jamais pouvoir accéder à l'immortalité des justes. C'est cette problématique du temps comme ennemi qui apparaît dans un passage où Néarque conseille à Polyeucte de ne pas défier ouvertement le culte païen:

Néarque

Mais dans ce temple enfin la mort est assurée.

Polyeucte

Mais dans le ciel déjà la palme est préparée.

Néarque

Par une sainte vie il faut la mériter.

Polyeucte

Mes crimes en vivant me la pourraient ôter.

Pourquoi mettre au hasard ce que la mort assure. (II, 6, 661-5)

Ce que dit Polyeucte de manière implicite est ainsi que l'homme vivant est toujours un homme potentiellement criminel: il s'expose aux tentations de la terre, il s'expose aux «honteux attachements de la chair et du monde» (IV, 2, 1107), qui risquent de le perdre par le fait de l'enchaîner au monde et par conséquent à la mortalité. On comprend dans cette perspective la hâte avec

laquelle Néarque veut d'abord faire baptiser son ami: «Néarque: Hâtez-vous donc de l'être [chrétien]. Polyeucte: Oui, j'y cours, cher Néarque» (I, 1, 93), et ensuite la hâte avec laquelle Polyeucte veut briser l'idolâtrie: «Ne perdons plus de temps, le sacrifice est prêt» (II, 6, 711).

Lorsqu'ils agissent sous l'influence de la grâce divine, lorsqu'ils se conçoivent comme des agents de la volonté divine, Néarque et Polyeucte sont impatients de profiter de la grâce et de ne pas s'exposer au risque de la perdre. «L'occasion est-elle si pressante» demande Polyeucte à Néarque au début de la pièce. Et la réponse, c'est que la grâce «Ne descend pas toujours avec même efficace. / Après certains moments que perdent nos longueurs / Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs». (I, 1, 30–32) Le temps est donc un risque, la vie est un risque, et la seule assurance tous risques qui existe dans cette perspective est de supprimer le temps et de rejoindre la mort, c'est-à-dire l'immortalité aussi vite que possible: «Pourquoi mettre au hasard ce que la mort assure»?

#### 4 «Heureux êtes-vous lorsqu'on vous insulte.» (Mat. V, 11)

L'étude de *Polyeucte* confirme ainsi ce que nous avons eu lieu de constater auparavant dans d'autres études (Sörman 2001, 2005 (1), 2005 (2)): il apparaît souvent comme particulièrement éclaircissant d'analyser la logique de fonctionnement des personnages que nous rencontrons dans les textes littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle dans des perspectives économiques. Il importe de savoir qu'il n'est pas en premier lieu question ici d'une *métaphorique* de l'argent et du commerce, mais d'une économie générale de l'action et de l'interaction en tant que telles. Il faut donc ici entendre le terme «économique» dans un sens général d'organisation ou de gestion des fins et des moyens de l'action individuelle. En effet, toute stratégie d'action et de jouissance se déploie en fonction d'un calcul (conscient ou inconscient, rationnel ou irrationnel, efficace ou inefficace) des fins et des moyens: quelles fins rejoindre? Quels moyens employer pour y arriver? Qu'est-ce que je dois investir, engager pour y arriver? Comme cette dimension économique de l'action apparaît comme présente et significative dans beaucoup de textes littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle

français, on a souvent intérêt à tout simplement se demander ce que les personnages que nous rencontrons dans ces textes veulent obtenir: qu'est-ce qu'ils veulent réaliser? Qu'est-ce qu'ils veulent *gagner*? Mais aussi bien sûr ce qu'ils sont prêts à *payer* pour obtenir ce qu'ils désirent. Ce genre de questions simples et fondamentales permettent souvent d'aborder les motifs les plus déterminants de l'action ou du fonctionnement des personnages et par là – et c'est ce qu'il y a bien sûr de plus important pour une critique universitaire – de rendre compte de cette action, de l'expliquer, de lui donner un sens.

Nous venons de voir que Polyeucte voit la mort comme une sorte d'assurance (dans tous les sens du mot) contre le «hasard» toujours impliqué dans la vie. Pour s'assurer l'obtention de ce qu'il veut gagner, Polyeucte trouve donc rationnel de se déposséder d'une vie qui à la fin ne lui aura pas permis d'obtenir quoi que ce soit (puisque tous les biens sont «passagers»). Ce qu'il attend de la mort, dans cette perspective, c'est une rémunération finalement satisfaisante:

Vous [les saintes douceurs du Ciel] promettez beaucoup et donnez davantage,  
 Vos biens ne sont point inconstants,  
 Et l'heureux trépas que j'attends  
 Ne vous sert que d'un doux passage  
 Pour nous introduire au partage  
 Qui nous rend à jamais contents. (IV, 2, 1149–54)

C'est dans le ciel que Polyeucte amasse ses trésors, c'est là qu'il sera finalement satisfait.

Le martyr volontaire consiste dans cette perspective à se déposséder volontairement de la vie en échange de la vie éternelle par un acte de justification que Dieu ne saura pas ne pas récompenser. Le héros tragique de Corneille est ici à la fois coupable et héroïque du fait que le sacrilège commis par Polyeucte à l'endroit du paganisme n'est criminel qu'aux yeux d'un monde encore ignorant du Dieu authentique. Aux yeux de Dieu et aux yeux du nombre encore limité des illuminés, l'acte du personnage est l'acte d'un juste qui refuse le compromis et qui agit sous l'impulsion de la grâce. Dans l'Évangile selon Matthieu, le Christ dit à propos de cette justification de ceux qui ont souffert en son nom: «Heureux êtes-vous lorsqu'on vous insulte, que l'on vous persécute et que l'on dit faussement contre vous toute sorte de mal à cause de moi. Soyez dans l'allégresse, car votre récompense est grande dans

les cieux [...]» (Mat. V, 11–12) Mais nous avons vu que le martyr de *Polyeucte* a ceci de spécifique que c'est un martyr presque voulu: le personnage nourrit un rapport déceptif à tout ce que le monde lui a permis d'obtenir et la mort le tente du fait qu'il en attend une satisfaction absolue.

Comme nous l'avons dit: *Polyeucte* est une pièce où la vie et la mort ont tendance à changer de place, et il ressort comme plutôt logique dans cette perspective que le protagoniste de la pièce choisit de quitter la vie pour gagner ce qu'il croit pouvoir obtenir dans le monde. Dans une optique économique, la vie devient ainsi le prix à payer pour acheter l'immortalité du juste:

J'ai de l'ambition, mais plus noble, et plus belle,  
Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle,  
Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,  
Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin.  
Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie,  
Qui tantôt, qui soudain me peut être ravie,  
Qui ne me fait jouir que d'un instant qui fuit,  
Et ne peut m'assurer de celui qui le suit? (IV, 3, 1191–1198)

Ce passage est évidemment fondamental pour saisir les principes du fonctionnement de notre héros: son action trouve son sens lorsqu'on le rapporte à ce bonheur «assuré, sans mesure et sans fin» qu'il espère obtenir par le martyr qu'il va endurer, et la «triste vie» qu'il choisit d'abandonner est le prix qu'il paye pour obtenir ce qu'il désire. Dans une étude perspicace sur les aspects économiques de l'action de *Cinna*, Jacques Ehrmann avance, sans jamais se référer à *Polyeucte* pourtant, que l'élément économique le plus constitutif du héros cornélien est celui du *don généreux*, mais que cet acte fondamental de *générosité* (au sens ancien et moderne) est toujours effectué en vue d'un gain immatériel nécessaire à la réalisation de la perfection individuelle: «Ainsi le don, le sacrifice n'ont de sens que s'ils supposent pour l'individu-sacrifiant, en contrepartie de la perte qu'il subit, le gain immatériel de la gloire, de l'honneur qui seuls donnent à l'individu sa plénitude, son identité véritable.» (Ehrmann 1966: 939<sup>4</sup>)

Dans *Polyeucte*, le don généreux consiste à se déposséder de la vie elle-

<sup>4</sup> Cette étude est la seule qui à notre connaissance examine explicitement les dimensions économiques de l'action des pièces de Corneille (Ehrmann ne parle toutefois jamais de *Polyeucte*).

même en échange de la gloire et de l'honneur accordés au juste mort pour sa foi. Il ne faut perdre de vue ici que l'achat de l'immortalité au prix de la vie se fait à l'ordinaire, dans le christianisme donc, au moyen d'une renonciation aux *jouissances* de la vie: toute forme d'ascétisme peut être comprise comme une stratégie de renoncement à la vie (ou du moins à ses jouissances) en échange de l'obtention de la vie éternelle. C'est la stratégie prônée par Pascal par exemple lorsqu'il nous incite à ne pas nous perdre dans les divertissements du monde, mais à orienter nos attentes vers une existence post-mortem. Dans la pièce de Corneille, ce genre de «mortification» comme on dit devient quelque chose de beaucoup plus concret puisqu'il s'agit effectivement de sacrifier la vie elle-même. La vie ne mène qu'à la mort et la vie du ressuscité est bien préférable à celle du mortel pouvant toujours tout perdre.

## 5 Antichristianisme ou paradoxe?

Dans ce qui constitue depuis longtemps une référence obligatoire dans les études cornéliennes, *Corneille ou la dialectique du héros*, Serge Doubrovsky fait une analyse à certains égards comparable à la nôtre tout en affirmant, cependant, que *Polyeucte* n'est pas une pièce chrétienne du fait que le héros fonctionne selon une morale *antichrétienne*. Le héros cornélien est pour Doubrovsky un personnage qui désire la maîtrise: la maîtrise sur soi, sur l'autre, sur l'Etat, sur la vie, sur la réalité. Dans cette perspective, «*Polyeucte* représente l'effort suprême du héros pour se récupérer *au-delà de l'État*<sup>5</sup> et pour retrouver un *absolu personnel*.» (Doubrovsky 1961: 241) Ce que *Polyeucte* met en scène est selon Doubrovsky une prise de conscience du fait que cet absolu personnel demeure impossible à réaliser dans la sphère de la vie humaine (puisque celle-ci est dans son essence désir et mouvement) et du fait que la réalisation de l'absolu nécessite une libération par rapport à la vie. Pour Doubrovsky, le triomphe sur la vie est largement décrit dans la pièce comme un triomphe sur le *temps* de la vie, sur le temps de l'existence: «*Polyeucte*, en définitive, c'est la tentative la plus radicale du héros pour vaincre le temps.» (248) Sur ce point précis, nous ne pouvons que tomber d'accord.

<sup>5</sup> Dans les tragédies qui précèdent *Polyeucte*, c'est à l'intérieur des limites du monde humain que s'affirme cette volonté de maîtrise.

Or, là où la lecture de Doubrovsky nous apparaît comme problématique, c'est lorsque ce dernier voit cette volonté de libération par rapport au temps et à la vie comme la marque d'une tendance justement antichrétienne du héros cornélien.

C'est que le christianisme implique pour Doubrovsky une *attitude d'esclave*: «Attitude par laquelle l'homme asservi retrouve sa liberté dans la soumission à l'ordre de l'univers, en tant que serviteur d'un Maître Suprême.» (256) Le héros de Corneille refuse bien sûr cet esclavage en exigeant la maîtrise sur sa vie et la réalité. Ce qu'il y a d'antichrétien chez Polyeucte est donc pour Doubrovsky l'affirmation de sa propre volonté et de sa propre individualité. Le chrétien est en principe un homme qui accepte «d'être-pour-Dieu» (257), tandis que le héros de Corneille demande tout au contraire à «être-Dieu» (257). Pour notre part, nous dirons à ce propos qu'il est vrai que Polyeucte transgresse l'interdit (implicitement formulé par saint Paul) de hâter la mort – ce que Doubrovsky ne mentionne pas –, et que le zèle religieux du personnage a pu apparaître comme un peu trop affirmé par beaucoup de chrétiens. Le problème est toutefois que l'action de Polyeucte ressort – ainsi que nous l'avons vu – comme profondément conforme à une éthique chrétienne de dévalorisation de la vie sur la terre. Ce que Corneille met si bien en évidence dans sa pièce est qu'«être-pour-Dieu» n'est rien d'autre qu'«être-pour-la-mort», comme nous l'avons dit, et que le chrétien vit toujours dans l'attente d'une jouissance et d'une satisfaction possibles à réaliser uniquement dans la mort.

Peut-être le problème de base est-il justement celui de la dévalorisation impliquée dans le christianisme de la vie terrestre par rapport à la vie post-mortem. C'est-à-dire que si le christianisme se propose, dans un premier temps, de nous sauver de la mort et de la destruction, c'est en réalité, dans un deuxième temps, la vie terrestre et non pas la mort (qui mène à la vie authentique) qu'il faut craindre puisque c'est la vie terrestre qui risque de nous perdre. Dans son ouvrage sur le sens de la mort et l'amour de la vie à la Renaissance, Alberto Tenenti écrit que les intellectuels chrétiens du XIV<sup>e</sup> siècle avaient commencé à penser que ce n'était peut-être pas de la mort qu'il fallait avoir peur mais de la vie. Il y aurait eu une modification à l'époque dans la vision que les hommes se faisaient de la vie et de la mort ayant pour résultat que c'était la vie qu'il fallait craindre du fait que le destin de l'âme était la

conséquence directe de la vie qu'on avait menée. C'est ainsi que s'explique, d'après Tenenti, l'apparition au XV<sup>e</sup> siècle, des manuels de l'art de mourir. Ce que l'on apprenait dans ces manuels, c'était essentiellement à faire de la vie une attente patiente d'une libération du temps et du monde. Doubrovsky écrivait que Polyeucte était un héros antichrétien puisqu'il voulait supprimer le temps par le fait de mourir. Selon Tenenti, c'est justement le temps qui est devenu pour le chrétien le vrai ennemi: «Celui qui croit, écrit Tenenti, ne pas appartenir à cette terre parce qu'il sait qu'il doit mourir, sera sauvé: anticipant dans son esprit le dernier moment terrible, il agira comme doit le faire celui qui a devant lui seulement le ciel. Le vrai ennemi du chrétien est donc le temps<sup>6</sup>». (Tenenti 1957: 51)

Il faut en plus noter que l'individualisme (qui chez Corneille peut apparaître comme porté à l'extrême) n'est pas du tout incompatible avec l'engagement dans la foi chrétienne. Il est vrai qu'il y a une tendance générale dans la société moderne (et individualiste) à la déchristianisation, mais cela ne veut pas dire que christianisme et individualisme sont impossibles à combiner. Avec la Réforme et la Contre-réforme, la piété est devenue de plus en plus une affaire personnelle ayant pour objectif la salvation spirituelle de l'individu lui-même. Le souci de son propre salut n'est donc pas nécessairement antithétique au souci de soi qui caractérise l'homme moderne. Comme l'historien François Lebrun l'écrit: «Depuis sa fondation, le christianisme apparaît comme tiraillé entre deux tendances apparemment inconciliables. Il est à la fois une religion éminemment personnelle appelant chacun, individuellement, à la conversion, à la foi et au salut [...], et une religion collective s'appuyant sur une Église.» (Lebrun 1986: 71) Retenons seulement qu'il existe bel et bien une tendance individualiste dans le christianisme, et que l'héroïsme cornélien n'est peut-être pas si opposé aux vertus chrétiennes que le voulait Doubrovsky. Pour Doubrovsky, le héros cornélien refuse l'esclavage sous un maître suprême et veut être Dieu lui-même. C'est un fait pourtant que Polyeucte parle de Dieu dans la pièce en termes de maître suprême: «Je n'adore qu'un Dieu maître de l'univers / Sous qui tremblent le ciel, la terre et les en-

---

<sup>6</sup> Notre traduction.

fers<sup>7</sup>) (V, 3, 1657–8): et que le sacrilège qu'il commet dans le temple païen a pour objectif de «soutenir l'intérêt» «du vrai Dieu» (II, 6, 718). On pourrait même soutenir que le fonctionnement de Polyeucte consiste à abandonner toute forme de souci de soi – «Abandonnons nos jours à cette ardeur céleste, / Faisons triompher Dieu, qu'il dispose du reste» (II, 6, 717–8) et de subir volontairement une sorte d'auto-annihilation.

À notre sens, l'interprétation paradoxale de Doubrovsky (faisant de Polyeucte un héros antichrétien) est possible grâce justement à ce paradoxe inhérent au christianisme lui-même dont nous avons voulu montrer l'importance dans la pièce: c'est la mort qui mène à la vie, c'est l'assujettissement qui mène au triomphe. Ce paradoxe du renversement des valeurs porte bien sûr sur tout ce que nous avons tendance à valoriser ou dévaloriser dans la vie sur la terre: l'argent n'est plus un moyen mais un obstacle, le temps n'est plus une ressource mais un ennemi, «beaucoup de premiers seront derniers, et les derniers seront premiers» (Marc 28–31). Constatons pour finir que c'est aussi en raison de ce paradoxe du renversement des valeurs que Polyeucte peut être à la fois coupable et innocent, qu'il peut triompher en même temps qu'il déchoit, et qu'il peut être héroïque en même temps que tragique. En effet, comment une tragédie peut-elle finir par le triomphe du héros?

## Bibliographie

Ariès, Philippe (1977). *L'Homme devant la mort*. Paris: Le Seuil.

Augustin, saint (1959). *La Cité de Dieu (livre XI-XIV)*. Vol. III. Paris: Desclée de Brouwer.

*La Bible, Le Nouveau Testament* (1990), traduction œcuménique, Paris: Le Livre de Poche.

Corneille, Pierre (1950). *Théâtre complet*. Vol. I et II (édition par Pierre Lièvre). Paris: Gallimard.

Corneille, Pierre (1996). *Polyeucte* (édition par Patrick Dandrey). Paris: Gallimard.

<sup>7</sup> Polyeucte dit aussi (c'est Stratonice qui raconte ce que Polyeucte a dit dans le temple): «Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque / De la terre et du ciel est l'absolu monarque, / Seul être indépendant, seul maître du destin, / Seul principe éternel, et souveraine fin.» (III, 2, 841–4)



- 
- Doubrovsky, Serge (1963). *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard.
- Erhmann, Jacques (1966). «Les Structures de l'échange dans *Cinna*», in: *Les Temps Modernes* 247, 929–960.
- Lebrun, François (1986). «Les Réformes: dévotions communautaires et piété personnelle», in: *Histoire de la vie privée*, sous la dir. de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris: Le Seuil.
- Sörman, Richard (2001). *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*. Uppsala: Uppsala University library.
- Sörman, Richard (2005a). «L'Économie de l'incertitude chez Molière», in *Seventeenth-Century French Studies*, 27, 91–102.
- Sörman, Richard (2005b). «Affaires et entreprises chez Molière. Vocabulaire et interprétation», in *XIV Skandinaviske Romanistkongres, 24–27 august 2005*, éd. Michel Olsen & Erik H. Swiatek, <http://www.ruc.dk/isok/skriftserier/XVI-SRK-Pub/>.
- Tenenti, Alberti (1957). *Il Senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento*. Giulio Einaudi editore.

# A multifuncionalidade do diminutivo *-(z)inho* no português do Brasil

## uma análise baseada em corpus

Virpi Turunen

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
turunen.virpi@gmail.com

### 1 Introdução

Entre os processos de formação de palavras em português do Brasil, a formação de diminutivos se destaca pela sua produtividade, que se manifesta tanto no aspecto categorial como em termos semânticos e pragmáticos: os diminutivos podem ser formados a partir de praticamente todas as classes de palavras e apresentam uma variedade de significados e funções. No português do Brasil, são frequentes as formações a partir de substantivos (*casacasinha*), adjetivos (*lindo-lindinho*) e advérbios (*perto-pertinho*). Numerais (*uma-umazinha*) e pronomes (*ele-elezinho*) podem também receber o acréscimo do sufixo *-(z)inho*, assim como verbos (*dormindo-dormindinho*) e palavras invariáveis (*tchau-tchauzinho*). Quanto ao significado, é fácil observar uma variedade de significados e funções associados ao sufixo *-(z)inho*: além da noção de diminuição concreta, diminutivos são usados para veicular noções como afetividade, atenuação, apreciação, desprezo etc. No entanto, a formação de diminutivos é tradicionalmente descrita como um processo essencialmente ligado à noção de tamanho pequeno: o significado de dimensão reduzida da entidade referida é considerado como o mais central dos significados apresentados pelo diminutivo, e os outros usos são tratados como subordinados a esse significado central. Nas Gramáticas tradicionais encontram-se até descrições que concebem o diminutivo como um caso de flexão de grau: ou seja, em vez de um processo derivacional, o diminutivo seria um processo flexional, fazendo parte do sistema de flexão nominal (diminutivo-normal-aumentativo), comparável à formação dos superlativos

das bases nominais.

O presente trabalho objetiva desafiar o tratamento do diminutivo como um processo fundamentalmente ligado à noção semântica de tamanho reduzido da entidade referida. Através de uma análise de dados reais, baseados no uso que os falantes nativos fazem do diminutivo, aproveitando os métodos e a tecnologia oferecidos pela Linguística de Corpus para pesquisas empíricas, objetivamos evidenciar a *multifuncionalidade* do diminutivo no português do Brasil. Dada a sua predominância como o único sufixo diminutivo verdadeiramente produtivo do ponto de vista sincrônico, apenas os diminutivos formados com o sufixo *-(z)inho*<sup>1</sup> serão considerados.

## 2 Sobre a descrição dos aspectos semânticos e pragmáticos do sufixo *-(z)inho*

Apesar do uso freqüente que os falantes do português fazem das formas diminutivas, nas mais variadas situações, a complexidade dos significados e funções é raramente levada em consideração de maneira explícita e detalhada na literatura sobre o diminutivo. As Gramáticas tradicionais destacam a redução das dimensões do referente como o aspecto mais fundamental do significado do diminutivo: ver, por exemplo, N. M. Almeida (1983), D. P. Cegalla (1981) ou F. P. Savioli (1992). Os trabalhos especificamente direcionados à descrição dos aspectos do diminutivo geralmente tratam do seu potencial de significação em mais detalhes, porém, na maioria das vezes, em termos de polissemia. As abordagens que reconhecem, além da dimensão semântica, a *multifuncionalidade pragmática* do diminutivo, são mais raras. Como representantes dessa visão podemos mencionar, por exemplo, o trabalho de W. U. Dressler e L. Merlini Barbaresi (1994) sobre o diminutivo em italiano, alemão e inglês, e, em português do Brasil, M. M. P. Basílio (2004), E. Alves (2006) e L. C. de A. Rocha (2003).

Apesar de reconhecer a contribuição dos tratamentos que enfocam o potencial de significação do diminutivo em termos da polissemia, acreditamos que a introdução da noção de *função* na descrição é fundamental, dado que

<sup>1</sup> A forma *-(z)inho*, usada neste artigo, compreende os variantes *-inho*, *-inha*, *-zinho* e *-zinha*.

significa estender a análise para uma dimensão de ordem pragmática. Evidentemente, podemos nos perguntar se é desejável ou até mesmo possível tentar separar os campos da semântica e da pragmática na análise linguística. De fato, a questão de onde exatamente se colocaria tal limite entre a semântica e a pragmática, ou o significado e a função, é complexa. Na literatura sobre os diminutivos, os autores têm várias visões sobre quais valores devem ser considerados como pertencentes ao âmbito da semântica e quais ao âmbito da pragmática. Por exemplo, Jurafsky, na sua análise do diminutivo em mais de 60 línguas, lista como sentidos universais semânticos do diminutivo, p.ex., imitação, exatidão, aproximação, individuação e gênero feminino, e, como sentidos universais pragmáticos, p.ex., afeto, desrespeito, brincadeira e contextos pragmáticos envolvendo crianças e animais (1996: 535). Já M. E. Malheiros-Poulet, na sua análise do diminutivo no português do Brasil, atribui as noções como afeto, apreciação e depreciação ao âmbito de conotações semânticas do diminutivo (1986: 68), enquanto E. S. Ezarani trata das funções “diminutiva”, “pejorativa”, “positiva” e “intensificação” como “as funções semântico-pragmáticas” dos diminutivos formados por *-(z)inho*, sem explicitar o que se deve entender pela denominação “semântico-pragmático” (1989: 7). Esta postura é bastante comum nos estudos sobre o diminutivo: apesar de reconhecer, até certo ponto, a relevância da dimensão pragmática na descrição do diminutivo, os autores raramente entram na questão em mais detalhes e se contentam em mencionar, de maneira bastante vaga, que o diminutivo também se presta, eventualmente, aos usos pragmáticos.

Entre os estudos que explicitamente definem o que entendem pela dimensão semântica e pela dimensão pragmática do diminutivo, o trabalho de W. U. Dressler e L. Merlini Barbaresi (1994) se destaca. Segundo os autores, o significado dos diminutivos não pode ser atribuído somente à dimensão semântica, mas deve ser considerado como um conceito mais global, no qual aspectos semânticos e pragmáticos podem ser observados (1994: 583). Quando o objeto de estudo fica na esfera da semântica, todas as variáveis pragmáticas como a situação de fala, o ato de fala e os papéis dos participantes podem ser ignoradas, dado que se trata de mudanças semânticas regulares entre os dados de entrada e saída das regras morfológicas. Estender a análise para o âmbito da pragmática significa incluir na análise aspectos do signi-

ficado determinados pela introdução dessas variáveis: trata-se da maneira como os interpretantes, sistemática e estrategicamente, criam significados pragmáticos em cotextos e contextos (1994: 29). Para os autores, um dos aspectos mais evidentes sinalizando a importância da inclusão da dimensão pragmática na análise do diminutivo é o fato da operação do sufixo diminutivo nem sempre se limitar apenas à palavra na qual é acrescentado, mas se estende ao ato de fala como um todo. Segundo os autores, a operação do diminutivo extrapola para toda a situação de fala: trata-se de uma modificação global da expressão em vez de uma modificação local da base (1994: 87). De fato, podemos observar que há bases que nem aceitam uma operação diminutiva em termos dimensionais, mas mesmo assim se oferecem para o acréscimo do sufixo diminutivo. Esse é o caso, por exemplo, das palavras denotando medidas (*ano – aninho*) ou parentesco (*pai – paizinho*). Uma alteração puramente semântica em termos de redução do tamanho do objeto referido é possível apenas para bases que denotam entidades cujas dimensões de fato podem ser alteradas. Quando o significado de uma base não admite variação quantitativa, como acontece nos exemplos citados, deve-se analisar o significado da formação diminutiva no plano pragmático.

Por outro lado, a natureza avaliativa do diminutivo, frequentemente citada<sup>2</sup> nos estudos sobre o diminutivo em português, também aponta para a dimensão pragmática do diminutivo. Segundo W. U. Dressler e L. Merlini Barbaresi, o diminutivo expressa uma avaliação ou um julgamento em relação ao “valor” (em contraste ao “fato”), conforme as intenções, perspectivas e padrões do avaliador (1994: 153). Avaliações são inerentemente subjetivas, uma vez que expressam uma atitude do falante em relação a uma entidade ou um evento. Dado que o ato de avaliação é normalmente seguido pela aprovação ou rejeição, explícita ou implícita, por parte do(s) interlocutor(es), a enunciação de uma avaliação é sempre arriscada. O falante tem várias maneiras de minimizar o risco de rejeição, e, para os autores, uma das estratégias é justamente o uso de uma forma diminutiva. Através da aplicação da regra de formação de diminutivos ao ato de fala em questão, o falante pode modificar a avaliação de maneira a deixar de ser inteiramente responsável

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, E. Alves (2006), M. M. P. Basílio (2004) e L. C. de A. Rocha (2003).

sobre o conteúdo da sua enunciação<sup>3</sup>.

Além da natureza avaliativa, a possibilidade do uso estratégico do diminutivo em uma variedade de outros tipos de situações comunicativas também aponta para o seu caráter pragmático. As formações diminutivas podem ser usadas, por exemplo, como instrumentos de preservação de face<sup>4</sup>, ou seja, como estratégias de polidez. As nossas faces são constantemente ameaçadas nas interações comunicativas, e os falantes recorrem a diferentes estratégias de polidez para atenuar as possíveis ameaças. Por exemplo, na seguinte frase, citada por M. M. P. Basílio, a forma diminutiva é utilizada como um elemento de atenuação, no sentido de atenuar o que está sendo pedido: “*Será que você pode me dar uma mãozinha aqui?*” (2004: 70). Os atos diretivos, dado que exigem uma ação futura do ouvinte, são aqueles que mais ameaçam a face negativa, ou seja, a autonomia, do interlocutor. Os interlocutores podem fazer uso de um repertório de elementos ou estratégias de mitigação para suavizar a imposição desses atos, e o diminutivo se apresenta como um instrumento bastante usado para este fim.

Levando em consideração as características da palavra base e os fatores contextuais, é possível delinear uma divisão preliminar entre a dimensão semântica e pragmática da análise do diminutivo nos seguintes termos: por um lado, -(z)inho tem o seu valor semântico de sinalizar a dimensão reduzida da entidade referida no domínio espacial, ou seja, o sufixo funciona no seu papel de “diminutivo de tamanho” destacado pelas Gramáticas. Nesses casos, trata-se de uma modificação semântica sistemática: o sufixo é usado para sinalizar a redução das propriedades dimensionais de uma entidade, comparadas com o padrão prototípico dessas dimensões (p.ex: *casa-casinha*). Como sabemos, este é, para muitos autores, o significado central do diminutivo, e, como observa A. S. da Silva, pode ser metaforicamente aplicado a outros domínios, como os domínios de tempo, intensidade e quantidade (2006: 221-222). Por outro lado, o diminutivo é amplamente utilizado para

<sup>3</sup> Para W. U. Dressler e L. Merlini Barbaresi, todas as ocorrências do diminutivo poderiam na verdade ser analisadas a partir de um traço subjacente [não-sério], o que seria o significado pragmático inerente à regra morfológica de formação de diminutivos (1994: 576). Neste trabalho, apesar de aproveitarmos as reflexões dos autores sobre a relevância da dimensão pragmática na análise do diminutivo, não nos aderiremos à sua proposta de análise nos termos do traço [não-sério].

<sup>4</sup> Para a noção de ‘face’, ver E. Goffman (1967) e P. Brown e S. Levinson (1987).

uma variedade de funções avaliativas, subjetivas e interacionais. Esses casos ficam no âmbito da dimensão pragmática da análise, dado que, em vez de modificação das propriedades da entidade referida, trata-se de modificações da relação do falante com a entidade, o interlocutor, ou a situação de comunicação como um todo. O diminutivo é usado para fins expressivos de ordem pragmática e discursiva, sem necessariamente manifestar qualquer ligação com a idéia de tamanho.

Há, ainda, um outro processo relacionado à dimensão, também de ordem semântica, porém em termos diferentes: o uso de *-(z)inho* para os fins de designação de entidades. Nesse caso, o diminutivo não opera nas dimensões da entidade referida, mas nomeia uma entidade distinta, tendo como motivação a idéia de dimensões reduzidas. Esse é o caso das formações como *tesoura – tesourinha*, *Maracanã – Maracanãzinho*. Essa função é raramente reconhecida como produtiva: os produtos desse processo são muitas vezes tratados como ocorrências lexicalizadas e, portanto, marginais para o diminutivo enquanto processo de formação de palavras. São poucos os autores, entre eles M. M. P. Basílio (2004), que reconhecem a produtividade sincrônica desse processo. Nesse trabalho, apesar de reconhecermos a produtividade do sufixo diminutivo para os fins de designação de entidades, não incluiremos as formações resultantes desse processo na análise, dado que o objetivo do estudo é observar a relação entre a freqüência do uso do diminutivo sinalizando noções ligadas ao tamanho do referente e a freqüência do uso com fins pragmáticos. Por este motivo, foram incluídas na análise apenas as formações que poderiam ser substituídas pela palavra base naquela mesma situação de enunciação.

Apesar de conscientes da dificuldade da distinção entre a semântica e a pragmática como dois campos separados de análise, defendemos, para fins descritivos no âmbito dessa pesquisa, a sua distinção com o objetivo de demonstrar o quão limitado seria uma descrição do potencial de significação do diminutivo sem incluir a dimensão pragmática na análise. Para tanto, adotamos uma posição teórica que, por um lado, permite observar essas duas dimensões como distintas, e, por outro lado, não pressupõe uma fronteira fixa entre elas. Baseando-nos nas contribuições oferecidas pela Linguística Cognitiva para o tratamento do significado lingüístico, trataremos essas duas dimensões de análise em termos de um *continuum*. Na análise das

ocorrências do corpus, atribuímos a um dos pólos desse continuum os casos do diminutivo apresentando uma noção semântica de dimensões reduzidas do referente em termos concretos, e, ao outro pólo, os casos do diminutivo apresentando funções pragmáticas, ou seja, os casos do diminutivo avaliativo na sua função de sinalizar subjetividade e expressividade do falante, assim como os usos estratégicos em situações interativas. A partir da distribuição das ocorrências do diminutivo nesses dois pólos, podemos observar a relevância, por um lado, do significado supostamente central de tamanho reduzido e, por outro, das diversas funções pragmáticas.

### 3 Análise de dados do corpus oral informatizado

Para verificar a nossa hipótese sobre a importância da dimensão pragmática do diminutivo em português do Brasil, recorreremos aos métodos e tecnologias oferecidos pela Linguística de Corpus. Esta área de pesquisa linguística tem como objetivo estudar fenômenos da linguagem por meio da observação de grandes quantidades de dados linguísticos reais. Tais dados podem consistir em textos falados ou escritos, necessariamente oriundos de situações comunicativas no mundo real, correspondendo, assim, à língua em uso. A pesquisa de grandes quantidades de dados linguísticos é possibilitada pelo auxílio de ferramentas computacionais. Através do uso de exemplos derivados de um corpus de dados reais é possível, como observa G. S. Philip, evitar os problemas ligados ao uso de exemplos e experimentos especificamente construídos para verificar ou rejeitar hipóteses (2003: 86). Em pesquisa de corpus, cada item de língua pode ser investigado no seu contexto natural de ocorrência, possibilitando a avaliação do impacto real do contexto sobre o significado de um item usado.

O corpus usado nesta pesquisa é um corpus oral informatizado consistindo de diálogos do português brasileiro atual, distribuídos em três diferentes gêneros discursivos e apresentando várias situações comunicativas. O corpus escolhido para a pesquisa faz parte de um corpus representativo do Português do Brasil, na fase de compilação dentro do projeto “CORPOBRAS PUC-Rio”, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. O corpus CORPOBRAS compreende mais de um milhão de palavras, tanto na forma



escrita como oral. Para os fins da nossa pesquisa, foi construído um corpus exclusivamente oral, somando um total de 653 922 palavras e consistindo de textos pertencentes aos seguintes três gêneros discursivos:

1. Conversas cariocas
2. Conversas no serviço de atendimento
3. Conversas com crianças

O arquivo “Conversas cariocas” consiste de gravações de conversas face a face entre falantes adultos moradores do Rio de Janeiro, homens e mulheres, de classe média, sobre uma variedade de temas relacionados à vida quotidiana. Este arquivo totaliza 353 678 palavras, distribuídas em 53 textos.

O arquivo “Conversas no serviço de atendimento” consiste de gravações de conversas no telefone entre clientes e trabalhadores no serviço de atendimento de uma companhia de gás e de uma companhia de planos de saúde. Este arquivo totaliza 215 671 palavras, distribuídas em 393 textos.

O arquivo “Conversas com crianças” consiste de gravações de conversas face a face entre os pais com os seus filhos em situações variadas da vida doméstica. Este arquivo totaliza 84 573 palavras, distribuídas em 94 textos.

Observa-se que há bastantes diferenças entre as configurações gerais assim como nas características dos informantes nos três sub-corpora. Essa situação é intencional: dado que a nossa pesquisa tem como objeto observar o potencial de significação do diminutivo em geral e não as variações sociolingüísticas geográficas, sociais ou outras no seu uso, o que interessa do ponto de vista contextual são as condições gerais dos atos de comunicação: o tipo de ato de fala, se a relação dos interlocutores é hierárquica ou não, se o cenário é profissional ou familiar, e assim por diante. Sendo dividido em três sub-partes, o corpus apresenta vários tipos de relações entre os participantes, cenários tanto profissionais como familiares, e uma variedade de atos de fala diferentes, aumentando, desta maneira, a possibilidade de ocorrência de diferentes usos do diminutivo no corpus.

Na extração das ocorrências das formações diminutivas para a análise, apenas as formações a partir de bases substantivais foram consideradas. Esta limitação categorial se justifica devido ao nosso objetivo de contrastar os usos do diminutivo sinalizando noções ligadas ao tamanho com os usos de ordem pragmática. Como vimos, em português é possível formar diminuti-

vos a partir de praticamente todas as categorias lexicais. No entanto, a possibilidade de uma formação diminutiva apresentar noções ligadas ao tamanho é limitada sobretudo às bases nominais. Uma vez que o valor semântico de diminuição dimensional, defendido por muitos como o mais central, é possível apenas em formações cuja palavra base é um substantivo, de preferência ainda denotando entidades concretas, escolhemos nos concentrar apenas nessas formações para podermos ilustrar com mais ênfase a ocorrência real desse valor no uso que os falantes fazem do diminutivo no seu dia-a-dia. Se tivéssemos incluído na análise, por exemplo, formações adverbiais e adjetivais, a quantidade das ocorrências apresentando valores de intensificação, características para essas categorias lexicais, ia dificultar a percepção da relação entre os usos ligados à dimensão e os usos avaliativos e estratégicos. O mesmo acontece com os pronomes, numerais, interjeições, etc.: dado que a interpretação dessas formações como veiculando noções dimensionais não é possível, decidimos sistematicamente excluir todas essas categorias da nossa análise, e concentrar-nos exclusivamente nas formações nas quais uma interpretação do tipo “pequeno X” seria pelo menos teoricamente possível.

O programa *WordSmith Tools*, desenvolvido por M. Scott na Universidade de Oxford, foi usado para a extração e manipulação das ocorrências no corpus. A quantidade das formações substantivais totalizou 1 649 ocorrências. A distribuição dessas ocorrências nos três arquivos estudados se deu da seguinte maneira:

“Conversas cariocas”: 636 ocorrências em um sub-corpus de 353 678 palavras (correspondendo à relação de 0,18 ocorrências por palavra)

“Conversas no serviço de atendimento”: 326 ocorrências em um sub-corpus de 215 671 palavras (correspondendo à relação de 0,15 ocorrências por palavra)

“Conversas com crianças”: 687 ocorrências<sup>5</sup> em um sub-corpus de 84 573 palavras (correspondendo à relação de 0,81 ocorrências por palavra)

Em todos os três arquivos, foi possível observar ocorrências do diminutivo para veicular a idéia de tamanho reduzido do objeto ou entidade referido. Por exemplo, no exemplo 1, encontrado no arquivo “Conversas cariocas”, te-

<sup>5</sup> Nesse arquivo, apenas a fala dos adultos foi analisada, dada a idade baixa das crianças e o fato de aspectos relativos à aquisição da linguagem não fazerem parte do objeto da nossa pesquisa.

mos a formação *armariozinho* denotando um pequeno armário: esse armário particular de fato não deve ser grande já que o próprio falante reconhece que ele é mais bonito do que prático. A co-ocorrência do adjetivo *pequeno* apóia a possibilidade de interpretação como primeiramente veiculando a idéia de pequenez concreta do objeto referido.

1. Comprei uma mesa e comprei um *armariozinho* pra sala, pequeno, mais decorativo do que propriamente prático e... Que mais? Que mais que eu comprei?

No seguinte exemplo, retirado do arquivo “Conversas no serviço de atendimento”, a formação *janelinha* é usada pela cliente para fazer referência à janela do seu banheiro, e, dado que são desenhadas para possibilitar a ventilação e a entrada de luz, e não, por exemplo, para observar a paisagem, as janelas de banheiro costumam de fato ser pequenas. Nesse caso, não há índices de outros valores de ordem avaliativa ou estratégica: trata-se simplesmente de uma janela de tamanho pequeno.

2. Atendente Então, a senhora tem que solicitar a ida deles até o local para fazer a venda e depois a senhora-  
 Cliente Não, pois é. Mas eu gosto um pouquinho antes porque eu vou chamar lá e já fui até lá na aqui X. GÁS de Lima Barreto pra pra me informar. Eles me informaram direitinho, mas eu fiquei na dúvida disso.  
 Atendente Sim.  
 Cliente É por exemplo, se ele cismar. Porque nunca tive corte nenhum. Meu banheiro é super ventilado. Eu tomo banho com o nariz assim na na na *janelinha*. Eu abro sinto o vento bater em mim que fica sempre aberta. Que dizer, ele é que vai ver se precisa.  
 Atendente Exatamente.

No exemplo número 3, encontrado no arquivo “Conversas com crianças”, temos a formação *bolsinha*, usada pela mãe para denotar a bolsa de batom, que de fato é uma bolsa em miniatura:

3. Mãe Aonde você vai, vai sair de novo? O quê é isso, Enya? É a *bolsinha* de batom. Você quer passar batom?  
 Filha Quer.

Todos esses três exemplos apresentam um objeto concreto como a entidade referida pela palavra base, sendo possível, desta maneira, uma alteração em termos de dimensões concretas. A ocorrência desse tipo de exemplos no corpus confirma a existência da dimensão semântica denotativa entre os possíveis valores veiculados pelo sufixo -(z)inho em português. No entanto, formações desse tipo apresentaram apenas uma pequena fração entre as ocorrências de diminutivo no corpus: apenas 277 casos do total de 1 649 ocorrências de formações diminutivas puderam ser analisados nesses termos, representando, desta maneira, 16,8% das ocorrências diminutivas no corpus.

Observaremos, então, exemplos das funções de ordem pragmática, que constituíram a grande maioria dos diminutivos no corpus.

Em todos os sub-corpora do corpus analisado, foi possível observar uma variedade de usos avaliativos e estratégicos do diminutivo. No exemplo 4, encontrado no arquivo “Conversas cariocas”, temos a formação *joiazinhas* veiculando o desprezo do falante sobre o objeto referido pela palavra base: *joiazinhas* se refere aqui a jóias de pouco valor e de mau gosto, e não a jóias de tamanho pequeno. Observa-se o uso da forma base *jóia* para referir aos adereços que as senhoras usavam antigamente: aqueles eram “jóias maravilhosas”, enquanto “essas *joiazinhas* de hoje” são de qualidade muito pior e de gosto duvidoso. Observa-se, ainda, o dêitico “essas”, que também contribui para uma interpretação em termos de avaliação negativa. Nesse caso, o sufixo -(z)inho opera claramente na relação entre o falante e o referente, as dimensões do referente não entrando em questão.

4. No dia de ir ao Lírico, ah, como as crianças ficavam enamoradas da mãe, do pai, da tia e que pena que não pudessem ir, porque era um espetáculo como as senhoras se vestiam e que jóias maravilhosas! As senhoras usavam jóias nos quatro dedos da mão. Não essas *joiazinhas* de hoje, de, feitas de aço, feitas de metal, não! Bonitos brilhantes, cravejados, principalmente um anel chamado chuveiro que muita gente conhece.

No exemplo 5, encontrado no arquivo “Conversas no serviço de atendimento”, temos uma palavra base denotando medidas temporais. *Minuto* é uma palavra base que não permite variação quantitativa: um minuto tem sempre a mesma duração, ou seja, de 60 segundos. Sendo assim, não há possibilidade para uma análise em termos das dimensões da referente da palavra base:

o diminutivo está necessariamente veiculando uma noção de outra ordem. Nesse caso particular, podemos atribuir ao diminutivo a função de atenuação: a atendente usa a forma diminutiva do *minuto* para assegurar o cliente que a demora não vai ser longa, visando, desta maneira, atenuar a situação desagradável causada pela espera. Ao mesmo tempo, o diminutivo funciona como suavizador do pedido de espera: mesmo que o tempo de espera não poderia ser diminuído em termos reais, o sufixo *-(z)inho* cria uma ilusão de diminuição da entidade referida, pelo menos no imaginário dos interlocutores.

5. Atendente Deixa eu verificar. O senhor tem a autorização na mão, não tem?  
 Cliente Tenho, tenho sim. É oito, quatro, oito, sete, três, meia.  
 Atendente Deixa só eu confirmar aqui, só um *minutinho* ta.  
 Cliente Tá bom, ta.

No exemplo 6, retirado do arquivo “Conversas com crianças”, temos a palavra *leite* na sua forma diminutiva. Novamente, trata-se de uma palavra base que não permite variação quantitativa, impossibilitando a análise da formação em termos semânticos de diminuição das dimensões da entidade referida. Além dessa pista, o fato da palavra base aparecer tanto na sua forma básica como na forma diminutiva aponta para um valor pragmático envolvido: quando as bases normais e as suas formas diminutivas se alternam de forma intercambiável, i.e., sem distinção semântica, é provável que uma função pragmática esteja presente. Nesse caso particular, a função de ordem não-dimensional é obrigatoriamente presente, dado que a palavra base é um nome massivo, não contável. A forma *leitinho* é usada para veicular um tom de carinho na interação entre a mãe e a filha.

6. Mãe Ê sono, heim?! Oi?  
 Filha Ô, ô.  
 Mãe Oi? Senta aqui na sua cadeirinha pra tomar café com mamãe.  
 Oh, seu *leitinho* tá aqui. Eu vou beber tudo então. Vem cá, posso beber o leite? Enya, posso oh?  
 Filha Quer beber não.

A partir desses exemplos, podemos perceber que o sufixo *-(z)inho* pode operar em várias relações do falante com as outras dimensões da situação de fala: como vimos no caso do *minutinho*, o diminutivo pode ser usado

como uma estratégia de atenuação de uma situação desagradável causada pela espera para o cliente. Em *minutinho*, a operação do diminutivo no âmbito do referente da palavra base acontece apenas no imaginário dos interlocutores: o que interessa é a operação do diminutivo na relação entre os interlocutores. Na verdade o falante usa o diminutivo para “diminuir” aquilo que está pedindo, ou seja, o tempo de espera do cliente, com o objetivo de causar a impressão que o que está sendo pedido na verdade é algo pequeno, leve, e, desta maneira, fácil para o interlocutor atender, sem ameaçar demais a autonomia dele. Ou seja, trata-se de uma estratégia de preservação da face negativa do interlocutor. Além dos usos do diminutivo na sua função atenuante, que abundam no arquivo “Conversas no serviço de atendimento”, vale observar que os usos estratégicos do diminutivo assumem várias outras formas além da atenuação de pedidos ou de situações desagradáveis. Por exemplo, o diminutivo pode reduzir a formalidade da situação de comunicação, servindo, desta maneira, para diminuir a distância social entre os participantes, como se vê no exemplo 7, onde temos a palavra *nome* na sua forma diminutiva. Obviamente, essa palavra base não aceita diminuição em termos dimensionais, nem de forma metafórica. Nesse caso, a cliente opta por uma forma extremamente carinhosa para se dirigir à atendente em uma situação que em princípio é bastante formal, provavelmente com o objetivo de estabelecer um ambiente de comunicação mais agradável e mais favorável para obter o seu objetivo. A intenção é diminuir a formalidade da situação de comunicação que é bastante alta nessa situação, dado que se trata de uma interação entre duas pessoas completamente desconhecidas, estes ainda por cima tratando de assuntos que na maioria das vezes são desagradáveis nesse tipo de interação.

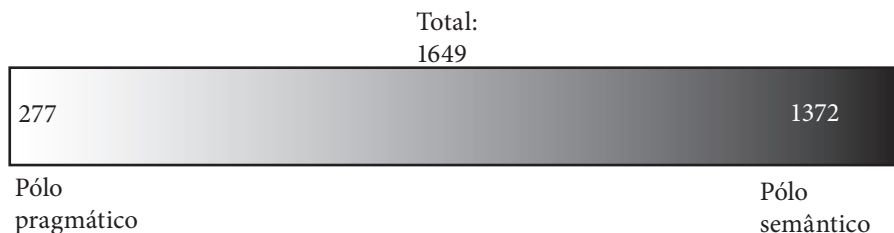
7.   Atendente   É. Se ele não puder lhe atender qualquer pessoa pode lhe ajudar.  
          Cliente     O meu amor, qual é o seu *nominho*?  
          Atendente  É Fábía.  
          Cliente     Fábía qualquer coisa eu te digo.

Além da operação do diminutivo na relação dos interlocutores, o sufixo -(z) *inho* opera também na relação entre o falante e a entidade referida, como vimos no exemplo do uso depreciativo da palavra *joiazinhas*, relevando o

desprezo do falante sobre o objeto referido. No exemplo 8, retirado do arquivo “Conversas cariocas”, temos um outro tipo de ocorrência do diminutivo operando nessa relação: a forma *vinhozinho* está sendo usada para veicular a apreciação do falante pelo objeto referido, estando o diminutivo, aqui também, operando na relação entre o falante e o referente, e não nas propriedades deste.

8. Bebida alcoólica eu gosto muito, sabe, e domingo também eu às vezes me dou ao luxo, eh, às vezes a gente põe assim um *vinhozinho*, então a gente toma vinho de acordo também com o tipo de comida, se é carne, aqueles hábitos que a gente tem, se é carne é vinho tinto, se é peixe a gente usa vinho branco.

Contrastando com os 277 casos do diminutivo apresentando o valor de dimensões reduzidas do objeto referido, podemos ver que as funções para outros fins prevalecem no corpus de forma avassaladora. Foram encontradas 1372 ocorrências apresentando uma função de ordem pragmática, ou seja, 82,2 % de todas as ocorrências foram atribuídas ao pólo pragmático do continuum, contra as 17,8 % atribuídas ao pólo semântico. A Figura 1. demonstra essa relação em forma gráfica:



**Figura 1: Distribuição das ocorrências do diminutivo nos pólos semântico e pragmático**

Observando os três arquivos separadamente, percebem-se diferenças na distribuição entre os dois pólos. No arquivo “Conversas cariocas”, a relação foi a seguinte: 28,6 % das ocorrências foram atribuídas ao pólo semântico e 71,4 % ao pólo pragmático. No arquivo “Conversas no serviço de atendimento”, 8,3 % das ocorrências apresentaram noções semânticas contra as

91,7 % ocorrências apresentando funções pragmáticas. Por fim, no arquivo “Conversas com crianças”, essa relação foi 9,9 % versus 90,1 %. As diferenças nos resultados se dão parcialmente por causa das características dos três arquivos. O arquivo “Conversas cariocas” consiste de conversas gerais sobre uma variedade de temas, apresentando sobretudo discurso descritivo na forma de longas seqüências narrativas. Os atos de fala assertivos são os mais típicos para este arquivo. Já o arquivo “Conversas no serviço de atendimento” consiste de diálogos curtos, apresentando sobretudo situações comunicativas hierarquizadas, frutíferas ao uso de estratégias interacionais entre os interlocutores. Sendo assim, o arquivo apresenta uma elevada ocorrência de atos de fala diretivos e comissivos. Por último, o arquivo “Conversas com crianças” consiste de conversas entre os pais com os seus filhos, se apresentando como um campo especialmente frutífero para a ocorrência dos usos afetivos nos termos do *diminutivum puerile*<sup>6</sup>. Os atos de fala mais típicos desse arquivo são os expressivos e diretivos. Calculando os dados dos três arquivos em conjunto, ficamos com uma idéia geral da relação entre os dois pólos, apresentada na Figura 1. Como vimos, apesar das diferenças entre os três arquivos, a análise de todos eles separadamente, assim como a conclusão geral dos resultados, aponta de forma clara para a maior relevância do pólo pragmático.

## 4 Conclusões

Os dados da análise do corpus corroboraram a nossa hipótese sobre a multifuncionalidade do diminutivo -(z)inho no português do Brasil. A natureza multifuncional do diminutivo fica particularmente evidente pela capacidade do sufixo -(z)inho operar em várias relações numa situação de comunicação. Percebe-se que o diminutivo -(z)inho abrange todas as três funções da celebre tripartição de Bühler (1934): a função **expressiva** pode ser alinhada com o diminutivo apresentando funções avaliativas; a função **apelativa** é servida nas estratégias orientadas ao interlocutor, e a função **representativa** é servida no uso denotativo do diminutivo enquanto sinalizador das dimensões redu-

<sup>6</sup> Para uma análise detalhada sobre *diminutivum puerile*, ver W. U. Dressler e L. Merlini Barbaresi (1994).



zidas do referente. A possibilidade de operação do diminutivo em todas essas três funções corrobora a nossa hipótese sobre a importância da introdução da noção de *função* na descrição do diminutivo no português do Brasil.

A distribuição das ocorrências encontradas no corpus entre os pólos semântico e pragmático aponta para a maior relevância da dimensão pragmática na descrição do diminutivo. Ao mesmo tempo, os resultados do corpus revelaram que a diminuição do tamanho da entidade referida, em vez de central, parece na verdade ser um aspecto periférico no potencial de significação do diminutivo. Sendo assim, devemos reconhecer a dimensão pragmática como uma parte integrante na descrição desse processo morfológico. Pode-se concluir que o diminutivo é um instrumento morfológico com fins fundamentalmente pragmáticos, servindo a vários tipos de estratégias comunicativas. Além da dimensão semântica, a consideração da dimensão pragmática é indispensável para a descrição do diminutivo no português do Brasil.

## Bibliografia

- Almeida, Napoleão Mendes de (1983). *Gramática Metódica da Língua Portuguesa* 32 ed. São Paulo: Saraiva.
- Alves, Elizabeth (2006). «O diminutivo no português do Brasil: funcionalidade e tipologia». *Estudos Lingüísticos* Vol. XXXV, 694–701.
- Basílio, Margarida Maria de Paula (2004). *Formação e Classes de Palavras no Português do Brasil*. São Paulo: Contexto.
- Brown, Penelope e Levinson, Stephen (1987). *Politeness: some universals in language usage*. 2a ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bühler, Karl (1934). *Sprachtheorie*. Jena: G. Fischer.
- Cegalla, Domingos Paschoal (1981). *Novíssima gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nacional.
- Dressler, Wolfgang U. e Merlini Barbaresi, Lavinia (1994). *Morphopragmatics: Diminutives and Intensifiers in Italian, German, and Other Languages*. (Trends in Linguistics: Studies and Monographs 76). New York: Mouton de Gruyter.
- Ezarani, Elza Sayegh (1989). *Formações X-inho na fala carioca*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. [Dissertação de Mestrado]

- 
- Goffman, Erving (1967). *Interaction ritual: essays on face-to-face behaviour*. New York: Pantheon Books.
- Jurafsky, Daniel (1996). «Universal tendencies in the semantics of the diminutive». *Language* 72, 533–578.
- Malheiros-Poulet, Maria Eugênia (1986). «A vitalidade dos sufixos comparativos -ão e -inho». *Palavras* 9, 61–77.
- Philip, Gillian Susan (2003). *Collocation and Connotation: A corpus-based investigation of colour words in English and Italian*. Birmingham: University of Birmingham. [Tese de Doutorado]
- Rocha, Luis Carlos Assis de (2003). *Estruturas Morfológicas do Português*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Savioli, Francisco Platão (1992). *Gramática em 44 lições: com mais de 1700 exercícios*. São Paulo: Ática.
- Scott, Mike (1999). *Wordsmith tools*. Version 3. Oxford: Oxford University Press.
- Silva, Augusto Soares da (2006). *O mundo dos sentidos em Português: Polissemia, Semântica e Cognição*. Coimbra: Almedina.

# Orthographe et reconnaissance des mots parlés en L2 – défis du français pour les apprenants finnophones

Outi Veivo  
Université de Turku  
outi.veivo@utu.fi

## 1 Introduction

Le processus de compréhension d'une langue parlée pose de multiples défis à l'auditeur. Celui-ci doit à la fois distinguer les sons, trouver les limites des mots, reconnaître les mots et enfin, lier un sens à ces mots et au propos qu'ils forment. L'auditeur doit traiter toute cette information très vite: il reçoit environ 200 mots par minute dans une situation de communication ordinaire (U. Frauenfelder et N. Nguyen, 2000). Il a donc à peu près 300 millisecondes pour associer la forme sonore de chaque mot à une représentation dans son lexique mental. Les auditeurs doivent être capables de reconnaître les mots dans des environnements bruités et faire face à la variabilité de la parole, car la réalisation sonore d'un mot dépend du locuteur (âge, sexe, origine, émotions) et de phénomènes liés au contexte phonologique (débit, coarticulation).

Cette tâche est d'autant plus exigeante quand il s'agit d'une langue seconde (L2)<sup>1</sup>. La reconnaissance des sons non-existants dans la langue maternelle (L1) et les limitations du vocabulaire en L2 peuvent poser des problèmes. Dans cet article, nous examinerons les phases de segmentation et d'identification dans le processus de reconnaissance des mots et les défis que ces deux phases posent à l'apprenant finnophone du français L2. La percep-

---

<sup>1</sup> Langue seconde est ici synonyme de langue étrangère, c'est-à-dire toute langue acquise après la langue maternelle. De même, le terme 'apprenants de L2' a dans ce qui suit la même signification que 'bilingues tardifs non-balancés' même si le terme 'bilingue' ne sera pas utilisé.

tion des phonèmes ainsi que l'analyse sémantique des mots dans le processus de reconnaissance sont hors de la portée de cet article. Par contre, nous allons nous interroger tout spécialement sur le rôle possible de l'orthographe dans ce processus.

## 2 Le défi de L2

Une grande partie des défis que l'apprenant finnophone rencontre dans la reconnaissance des mots parlés du français est due au fait qu'il ne s'agit pas de sa langue maternelle. D'une part, les apprenants sont limités par leurs compétences langagières en L2, surtout par leurs compétences lexicales. La reconnaissance des mots de L2 est influencée par leur degré de familiarité: il est impossible de comprendre le flux de parole s'il consiste en mots inconnus pour l'apprenant. La fréquence des mots est centrale pour estimer et mesurer cette familiarité. Les apprenants ainsi que les natifs ont tendance à reconnaître plus facilement les mots fréquents que les mots moins fréquents (D. Davidson et al. 2008: 133). La plupart des tests sur l'étendue du vocabulaire sont basés sur la fréquence et sur l'hypothèse que la reconnaissance d'un mot moins fréquent indique un vocabulaire plus large (P. Meara 2005: 32). Il y a bien sûr des différences entre les connaissances lexicales des locuteurs natifs aussi, liées par exemple à l'âge ou au niveau d'études. Or, pour les adultes, cette variation des compétences lexicales a une portée beaucoup plus importante chez les apprenants que chez les natifs. En fonction du niveau d'acquisition, leurs compétences varient sur tout un continuum partant de la simple connaissance de quelques mots jusqu'à des compétences comparables à celles des natifs.

D'autre part, les apprenants sont influencés par leur L1. Selon D. Meador et al. (2000), le degré de ressemblances sémantiques et phonologiques aux mots de L1 joue un rôle important dans la reconnaissance des mots de L2. Ils ont montré que les différences de phonétique segmentale entre L1 et L2 pourraient expliquer une partie des différences de reconnaissance en L2. Ce résultat est lié au phénomène de l'accent perceptif observé chez les apprenants de L2. On a constaté que selon la phase d'acquisition de la phonologie de L2, les apprenants non seulement parlent, mais aussi entendent avec un

accent (M. Tyler 2001: 258; L. Hedevang: 2006). Cela veut dire que dans la perception de L2, ils sont influencés par la phonologie de leur L1: le rythme, la phonotaxe ou la nature des phonèmes.

L'âge d'acquisition semble être crucial pour la reconnaissance des mots en L2. Par exemple D. Meador et al. (2000) ont confirmé le même résultat que dans beaucoup d'autres études: plus on est jeune, mieux on apprend. Ils ont étudié des italophones arrivés au Canada entre 7 et 19 ans et ils ont trouvé que l'âge d'arrivée était un facteur décisif pour la reconnaissance des mots anglais. Les sujets arrivés à 7 ans ont obtenu des résultats nettement meilleurs que ceux qui étaient arrivés à 14 ou à 19 ans. Or, il y avait des différences même à l'intérieur du groupe de 7 ans. Elles pouvaient être expliquées par le rôle de L1 dans leur quotidien. Même s'ils avaient tous vécu en moyenne 40 ans au Canada, ceux qui parlaient rarement italien ont obtenu de meilleurs résultats que ceux qui l'utilisaient souvent. Les auteurs suggèrent que les restrictions du lexique ne suffisent pas à expliquer ces différences mais qu'elles doivent être liées à l'acquisition et à la perception des phonèmes, processus très sensibles à l'âge. On pourrait également penser que pour les compétences de reconnaissance de mots en L2, il est important non seulement d'être exposé à L2, mais aussi de l'utiliser régulièrement.

### 3 La reconnaissance des mots parlés

Le processus de reconnaissance des mots parlés est souvent considéré comme synonyme d'accès au lexique mental. Ce dernier peut également être conçu comme la dernière phase d'un processus plus large où l'encodage d'une suite sonore déclenche la recherche d'une représentation lexicale correspondante dans le lexique mental. Ce processus peut être divisé en trois niveaux de traitement: sensoriel, perceptif et symbolique. Ces niveaux sont décrits plus en détail dans la figure 1.

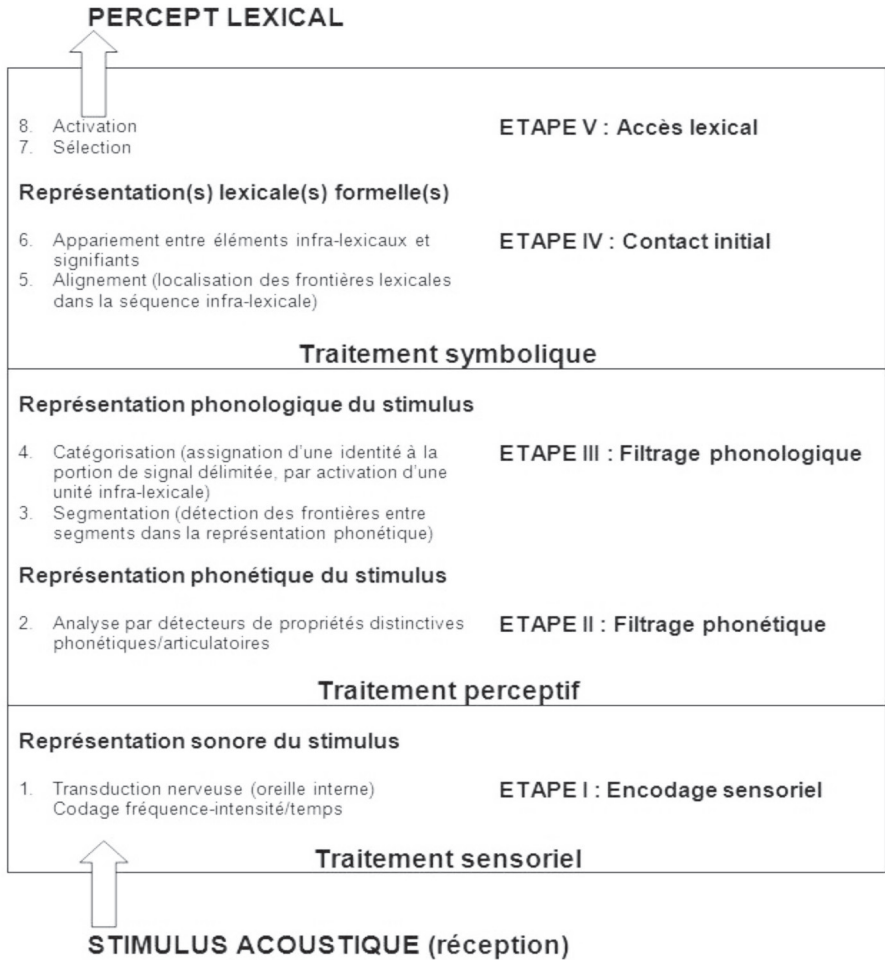


Figure 1: Le processus d'accès au lexique d'après C. Lachaud (2005: 20).

Le modèle de reconnaissance des mots parlés proposé par C. Lachaud est de nature ascendante. Il est basé sur l'idée que la reconnaissance des mots entiers se fait par la reconnaissance graduelle de leurs parties. L'encodage sensoriel (Etape I) est suivi d'une analyse au niveau pré-lexical, à savoir l'analyse des phonèmes (Etape II & III). Les frontières de mots sont ensuite

repérées comme première étape du traitement symbolique (Etape IV, alignement), qui est suivie par l'accès au lexique mental. Il permet, par le biais d'une sélection parmi les candidats possibles, d'arriver à un percept lexical, à la reconnaissance du mot. (C. Lachaud 2005: 20–32). Dans ce qui suit, nous examinerons les phases du traitement symbolique, à savoir la segmentation (ou alignement) et l'identification (l'accès lexical) du point de vue de français L2.

### 3.1 Le défi de la parole continue: la segmentation

Un pas important vers la reconnaissance des mots parlés consiste à repérer les limites des mots dans le flux de parole. Le travail pionnier de J. Mehler et al. (1981) dans ce domaine a démontré que la segmentation du français se faisait à partir des syllabes. Depuis, plusieurs études ont suggéré que les stratégies de segmentation sont liées à la structure rythmique de L1<sup>2</sup>. De même que l'on a confirmé une segmentation syllabique en français, on a pu observer une segmentation trochaïque en anglais (par ex. A. Cutler et D. Norris, 1988) et une segmentation moraïque en japonais (T. Otake et al. 1993). La segmentation se fait surtout en s'appuyant sur des indices rythmiques mais aussi sur des critères lexicaux, morphologiques et syntaxiques. Les stratégies de segmentations spécifiques à la langue maternelle sont acquises dès la première année de vie et semblent être établies chez les enfants de 8 à 16 mois (voir T. Nazzi 2008).

Les stratégies spécifiques à L1 semblent influencer également la segmentation de L2: plusieurs études suggèrent que les apprenants d'une L2, même très compétents, s'appuient sur les unités de segmentation de leur langue maternelle pour segmenter le flux de parole en L2 (par exemple A. Cutler et al. 1992; A. Weber et A. Cutler 2006). Des études plus récentes ont pourtant montré que les apprenants n'ont recours aux stratégies de L1 que s'ils retrouvent des traits de leur L1 dans L2 (A. Cutler et al. 2006). Ils sont capables d'apprendre les indices rythmiques de L2 même après l'âge de 12 ans et, tout comme les locuteurs de L1, ils utilisent également des indices sémantiques et lexicaux dans la segmentation (L. Sanders et al. 2002).

Il n'y a pas d'études empiriques sur les stratégies de segmentation des

<sup>2</sup> Pour une explication alternative voir C. Lee et N. Todd (2004).

apprenants finnophones du français L2, mais si l'on accepte que la segmentation de L2 soit au moins pour une partie influencée par les stratégies de L1, on peut anticiper les défis du français pour les apprenants finnophones par une analyse contrastive.

Le finnois semble avoir, comme le français, la syllabe comme unité minimale de segmentation (J. Tuomainen, 2001)<sup>3</sup>. La différence majeure entre le finnois et le français est que le finnois possède une morphologie très riche, les mots sont longs et consistent en plusieurs morphèmes rattachés à la racine du mot. Il peut s'ensuivre que les stratégies de segmentation basées sur la syllabe ne sont pas aussi efficaces qu'en français (*id.*, p.112).

Il y a en finnois un accent stable sur la première syllabe du mot, ce qui facilite la reconnaissance des mots dans la parole continue. Contrairement au finnois, l'accent tonique des mots français est porté sur la dernière syllabe du mot. En plus, dans la parole continue, les mots perdent leurs accents et seule la dernière syllabe de chaque groupe rythmique porte un accent. Cela pourrait constituer un défi pour les finnophones qui sont habitués à un accent tonique lexical<sup>4</sup> et qui ne pourront plus utiliser cet indice de segmentation pour le français. C'est un défi pour tous les apprenants d'une L1 à accent de mot (suédois, danois etc.) qui ne pouvant plus recourir à l'accent lexical doivent apprendre à focaliser leur attention sur les fins des groupes rythmiques au lieu des syllabes accentuées (E. Lhote, 1995: 25).

L'indice de segmentation le plus important pour le finnois semble être l'harmonie vocalique (K. Suomi et al. 1997). En finnois les voyelles harmoniques antérieures (/y/ /ø/ /æ/) et postérieures (/u/ /o/ /a/) ne peuvent se trouver à l'intérieur d'un même mot, ce qui permet d'identifier les limites des mots. Or, comme le français ne connaît pas l'harmonie vocalique, il est peu probable que les apprenants finnophones essaient d'utiliser cette stratégie pour la segmentation du français L2 (cf. A. Cutler et al. 2006 plus haut).

La liaison et l'effacement du schwa sont d'autres défis dans la segmentation du français L2. Monika Stridfeldt (2005) a constaté dans sa thèse que la plupart des difficultés de segmentation chez les apprenants suédophones

<sup>3</sup> Selon J. Tuomainen, il n'existe pourtant pas d'études expérimentales pour confirmer cela.

<sup>4</sup> Voir J. Tuomainen (2001: 111) et K. Suomi (2000: 209) pour une discussion sur la possibilité que cet accent lexical soit en fait très rarement réalisé acoustiquement en finnois.



étaient liées à ces deux phénomènes. La liaison s'avérait poser le plus de problèmes pour la segmentation dans les cas ambigus où la consonne de liaison était la même que la première consonne du mot suivant, ce que l'on appelle la liaison potentielle. Elle peut être illustrée par l'exemple «C'est un grand talent», où la consonne de liaison serait /t/ et le mot *talent* commence par la même consonne /t/. Comme le signale M. Stridfeldt (2002: 756), «l'auditeur se trouve dans une situation d'ambiguïté momentanée au début de *talent* dans *grand talent*, puisque ce mot peut commencer soit par *ta*, soit par *a*». Elle a également constaté que l'effacement du schwa retarde la reconnaissance des mots et qu'il provoque beaucoup plus d'erreurs chez les apprenants suédophones que chez les natifs francophones. Ce phénomène qui change la forme auditive des mots isolés peut apparaître à l'intérieur du mot sans changer la frontière des syllabes (cf. *la pelouse* [laplu:z]) mais il peut également se trouver dans une position qui change à la fois les frontières syllabique et lexicale (cf. *la recette* [larset]). Il n'est alors pas étonnant que M. Stridfeldt ait constaté que l'effacement du schwa peut entièrement empêcher la reconnaissance des mots chez les non-natifs suédophones (2005: 204). Ces phénomènes n'ont pas été étudiés chez les apprenants finnophones, mais on peut supposer qu'ils seraient un défi pour eux aussi.

### 3.2 Le défi des mots individuels: l'identification

Après la segmentation, le défi majeur dans la perception de la parole est bien évidemment celui de l'identification des mots individuels. Comme l'affirme par exemple M. Stridfeldt (2005: 17) et L. Hedeveg (2006:115), il y a un consensus dans le domaine de la psycholinguistique sur le fait que chaque locuteur a un lexique mental qui contient les représentations cognitives des mots des langues qu'il connaît. Il n'y a pourtant pas d'accord sur la nature de ces représentations (épisodiques vs. abstraites<sup>5</sup>), ni sur l'organisation d'un lexique bi- ou multilingue (un lexique commun pour toutes les langues, des

<sup>5</sup> Voir J. Morton (1979) et W. Marslen-Wilson (1987) pour une vue classique (les mots sont représentés dans le lexique mental par une seule abstraction de tous les variantes entendues) et par exemple D. Pisoni et S. Levi (2007) pour une vue plus récente de «traces multiples» (les mots ont des représentations épisodiques, chaque variante entendue étant représentée dans le lexique mental).

lexiques séparés sans ou avec un niveau abstrait en commun). Il y a également de nombreuses interrogations sur la nature des processus qui permettent d'accéder à ce lexique mental. Certaines théories présupposent des processus ascendants et l'existence d'un niveau prélexical d'analyse (phonème, syllabe). Selon ces théories (J. McClelland et J. Elman 1986), la perception de la parole passerait par la décomposition des mots en unités plus petites, par la reconnaissance des phonèmes ou unités minimales de segmentation<sup>6</sup>. Le modèle computationnel TRACE est basé sur ces théories. D'autres postulent qu'il s'agit plutôt de processus descendants qui sont en interaction avec des processus ascendants et, puisque le but de la perception de la parole est surtout de reconnaître des mots et des phrases, il n'y aurait pas de niveau prélexical dans l'analyse. Selon ces théories (W. Marslen-Wilson et Welsh 1978; W. Marslen-Wilson 1989), les phonèmes "émergent" des processus de reconnaissance et d'une sélection lexicale. Le modèle de la Cohorte se base sur ces théories.

Il y a pourtant, dans les modèles de reconnaissance les plus récents, un consensus assez répandu sur le fait que la mise en correspondance entre la forme sonore d'un mot et sa représentation mentale se fait par activation et recherche. Ce processus est décrit ainsi par L. Hedevang (2006: 116):

L'information perceptive déclenche l'activation initiale et parallèle d'un certain nombre de candidats-mots (représentations) dans le lexique mental: celle-ci est suivie d'une recherche de la bonne entrée lexicale et par conséquent d'un processus d'élimination des autres candidats-mots au fur et à mesure que l'information disponible le permet. L'aboutissement de ce traitement est l'accès à la représentation du mot entendu, autrement dit à la reconnaissance du mot.

Pour donner un exemple du français, une suite sonore comme /mɛr/ active dans le lexique mental du locuteur tous les candidats possibles pour donner un sens à cette forme: *mer*, *mère*, *maire*. Après, c'est le contexte qui aide à sélectionner un sens parmi les candidats possibles<sup>7</sup>. Selon les modèles ascen-

<sup>6</sup> Voir le modèle de Lachaud plus haut.

<sup>7</sup> Il n'y a pas d'accord sur le moment où le contexte intervient dans le processus de reconnaissance: au niveau de l'activation des unités lexicales (modèles interactifs) ou au niveau des procédures d'intégration du mot dans la phrase (modèles modulaires) (L. Hedevang, 2006: 116).

dants, l'activation du mot est précédée par la reconnaissance des phonèmes /m/, /ɛ/ et /r/. Selon les modèles descendants, ce niveau d'analyse n'est pas nécessaire, la suite sonore peut être reconnue comme une entité. Par exemple selon la théorie de la cohorte, /mɛr/ active d'abord une cohorte de candidats composée de tous les mots commençant par /m/. Quand on entend le deuxième son, la cohorte de candidats est réduite aux candidats commençant par /mɛ/ et enfin limité à la cohorte des mots qui peuvent correspondre à la suite /mɛr/. La reconnaissance se ferait donc progressivement par élimination des candidats à l'aide du contexte sémantique, syntaxique et morphosyntaxique. Dans la parole continue, les cohortes ne sont pas limitées aux mots individuels. Toutes les suites sonores possibles peuvent activer une cohorte de candidats avant la phase de segmentation.

La présence de voisins phonologiques influence également le processus de reconnaissance des mots parlés. Le voisinage phonologique d'un mot se compose de tous les mots que l'on obtient par le changement d'un phonème du mot. Ainsi /fɛr/ (*faire, fer*), /myr/ (*mûr, mur*) et /mɛm/ (*même*) sont tous des voisins phonologiques du mot /mɛr/. Si les mots ont beaucoup de voisins phonologiques, ils sont plus difficiles à reconnaître dans un environnement bruité et la décision lexicale prend plus de temps que pour les mots avec peu de voisins phonologiques (voir par exemple S. Goldinger et al. 1989; M. Vitvitch et P. Luce 1999).

Les défis des apprenants finnophones dans l'identification des mots français sont liés aux limitations du lexique et aux différences phonétiques entre le français et le finnois. Il est clair que s'il y a, dans le lexique mental, très peu de candidats qui peuvent être activés, la reconnaissance aura rarement lieu. De même, que le processus de l'identification soit ascendant ou descendant, la suite des phonèmes doit être reconnue. Lise Hedevang (2008) a constaté que l'acquisition et la reconnaissance des mots est plus difficile si les mots contiennent des sons qui n'existent pas dans la langue maternelle des auditeurs et que les sons non-familiers posent problème surtout en position initiale. A notre connaissance, le rôle des phonèmes dans l'identification des

mots n'a pas été étudié chez les finnophones<sup>8</sup>, mais notre hypothèse est que l'on pourrait avoir des résultats semblables à L. Hedevang, à savoir que ce sont les mots français contenant des sons ou des oppositions phonétiques non-existants en finnois qui constituent un défi pour les apprenants.

#### 4 L'orthographe dans la reconnaissance des mots parlés

Pourquoi s'interroger sur le rôle possible de l'orthographe dans la reconnaissance de la parole? Notre motivation initiale pour poser cette question est née de l'observation des apprenants (étudiants universitaires) lors des cours de compréhension orale. Nous avons remarqué, comme certainement beaucoup d'autres enseignants de FLE, qu'un passage en français parlé indéchiffrable pour l'apprenant à l'écoute, devenait souvent compréhensible après la présentation de la transcription du même passage. En d'autres mots, la forme phonologique du mot ne devient reconnaissable que quand la forme écrite est activée. Nous avons également constaté qu'il semblait y avoir des différences entre les apprenants selon la phase de leur acquisition: les apprenants plus avancés étaient moins dépendants de la forme écrite. À partir de ces observations, nous avons formulé l'hypothèse suivante<sup>9</sup>: plus un apprenant est avancé, moins il a besoin du support écrit pour identifier ce qu'il entend. Autrement dit, les apprenants avancés semblent avoir une voie plus directe de reconnaissance par les représentations phonologiques des mots que les apprenants moins avancés, qui doivent passer par les représentations orthographiques pour accéder au niveau sémantique. Cette hypothèse est le point de départ de notre recherche doctorale, qui consiste à effectuer des tests empiriques pour étudier sa validité. Dans ce qui suit, nous allons présenter ce que l'on sait sur le rôle de l'orthographe dans la reconnaissance des mots parlés en L1 et en L2 d'après des études antérieures, et examiner de plus près

<sup>8</sup> La tradition des études contrastives dans le domaine de la phonétique est longue (voir par exemple L. Lindgren, 1968). La perception des sons du français a été étudiée plus récemment par exemple par Kalliorinne et al. (2005) qui ont constaté que les capacités de perception des voyelles des apprenants avancés sont très proches de celle des natifs.

<sup>9</sup> Cette hypothèse ne concerne que les apprenants sachant lire et ayant suivi un enseignement où le vocabulaire est enseigné sous forme écrite.

les défis possibles du français pour les étudiants finnophones.

#### 4.1 Le rôle de l'orthographe: points de vue théoriques

M. Seidenberg et M. Tanenhaus (1979) ont été les premiers à étudier l'influence de l'orthographe dans la perception de la parole. Ils ont démontré que la détection de rime dans une tâche auditive avec des paires de mots en anglais était plus rapide pour les paires de mots avec une orthographe similaire (*pie-tie* ou *toast-roast*) que pour les paires de mots avec une orthographe différente (*rye-tie* ou *toast-ghost*).

Après cette étude pionnière, l'influence de l'orthographe sur la perception de la parole a été confirmée dans plusieurs études. Elle a été démontrée par exemple dans les tâches de détection des phonèmes. Ainsi dans les mots comme *absurde* (prononcé [apsyʁd]) les locuteurs du français L1 disent entendre le phonème /b/ (P. Hallé et al. 2000). Elle a également été confirmée dans les tâches de décision lexicale par l'effet de consistance<sup>10</sup>. J. Ziegler et L. Ferrand (1998) ont montré qu'un mot à l'orthographe consistante (composé de phonèmes qui ont une seule réalisation orthographique) est plus rapide à reconnaître qu'un mot à l'orthographe inconsistante (composé de phonèmes qui ont plusieurs réalisations orthographiques possibles). Ainsi un mot comme *bague* dont les phonèmes /ag/ n'ont qu'une réalisation possible (cf. *vague*) était plus rapide à reconnaître que *plomb* dont le phonème /ʃ/ peut avoir plusieurs réalisations (cf. *nom, ton, prompt, tronc, long*). Cet effet n'est pas limité au français, une étude sur le portugais l'a confirmé (P. Ventura et al. 2004). L'effet de consistance a été récemment démontré également par l'imagerie cérébrale: L. Perre et J. Ziegler (2008) ont trouvé que l'activation du cerveau pendant la reconnaissance des mots consistants diffère de celle des mots inconsistants, et que cette différence se voit dans le traitement du cerveau tout de suite après (environ 200 ms) le phonème consistant / inconsistant.

La plupart des modèles de la reconnaissance des mots parlés négligent le rôle de l'orthographe. Entre ceux qui le prennent en compte, il y a toujours un débat sur sa nature. Les modèles à l'activation interactive (par exemple J.

<sup>10</sup> Le terme 'consistance' référant ici à l'orthographe a le même sens que 'consistency' en anglais.

Ziegler et L. Ferrand 1998; J. Grainger et al. 2003) prétendent qu'il existe un couplage bidirectionnel entre phonologie et orthographe sur tous les niveaux de traitement de la parole.

Le modèle de J. Grainger et al. (Figure 2 plus bas) est un exemple d'un modèle à l'activation interactive qui combine la reconnaissance des mots écrits et parlés et où les représentations orthographiques (O) et phonologiques (P) sont en interaction directe au niveau des mots entiers (O-mots et P-mots) et en relation indirecte au niveau pré-lexical (O-unités et P-unités). Le convertisseur orthographe – phonologie (O-P) au milieu du schéma permet de passer entre les modalités et les niveaux. Les représentations du niveau sémantique (non visibles dans le schéma) sont activées par les représentations orthographiques ou phonologiques au niveau des mots.

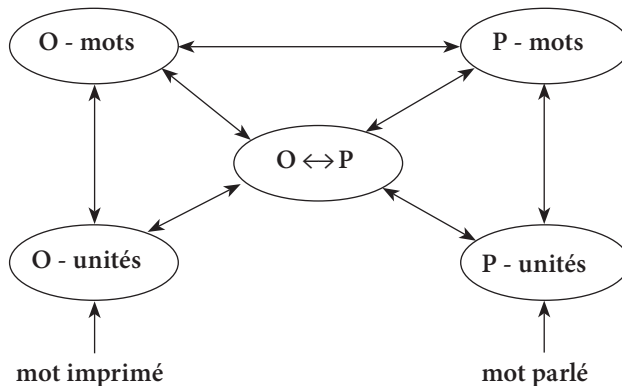


Figure 2. Modèle bi-modal à l'activation interactive (J. Grainger et al. 2003)

Les modèles partiellement autonomes et partiellement interactifs (par exemple R. Kolinsky 1998) supposent que l'orthographe influence la phonologie seulement au niveau de l'activation des représentations lexicales (décisions lexicales, par exemple).

Les deux points de vue théoriques sont visibles également dans les études comportementales récentes. Par exemple celle de C. Chéreau et al. (2007) suggère que l'orthographe est toujours activée automatiquement dans l'accès lexical, tandis que celle de C. Pattamadilok et al. (2007) suggère que cette activation n'est jamais initiale, qu'elle ne se fait que dans les dernières phases

de ce processus.

Le rôle de l'orthographe dans la perception de la parole en L2 est très peu étudié. L'étude de S. Detey et J.-L. Nespoulous (2008) sur le rôle de l'orthographe dans la segmentation de L2 est une des seules à avoir exploré cette question. Ils suggèrent qu'une partie des problèmes de la détection des phonèmes de L2 pourraient résulter non seulement des limitations perceptuelles ou phonologiques, mais aussi de l'influence de l'orthographe. Cette suggestion est confirmée par leurs résultats, qui indiquent l'existence d'un lien entre les représentations orthographiques et phonologiques «profondes» par opposition aux formes de surface phonétiques.

#### 4.2 Le défi de l'orthographe pour les apprenants finnophones du français L2

Selon l'hypothèse de transparence ou profondeur orthographique les langues peuvent être réparties en langues plus ou moins transparentes suivant les correspondances entre les graphèmes et les phonèmes (L. Katz et R. Frost 1992; A. van den Bosch et al. 1994). Le finnois est une langue avec une orthographe transparente, qu'il s'agisse d'associer les graphèmes aux phonèmes ou vice versa. Un graphème comme *o* est toujours prononcé de la même manière, et un phonème comme /a/ ou /ɲ:/ a toujours la même réalisation orthographique. Le phonème /ɲ/ constitue une des seules exceptions à ces relations consistantes parce qu'il n'existe pas de graphème correspondant. Le français a une orthographe relativement transparente quand il est question du passage des graphèmes en phonèmes. Une suite de lettres comme *ai* est le plus souvent prononcé /ɛ/, mais si elle est suivie de *ll* ou *n*, sa prononciation change. Enfin, pour associer les graphèmes aux phonèmes, le français est très inconsistant. Ainsi une suite un phonème comme /o/ peut avoir de multiples réalisations graphiques comme *o*, *ot*, *os*, *au*, *aux*, *eau*, *eaux*. Ces associations entre phonèmes et graphèmes sont récapitulées dans le tableau 1.

**Tableau 1: Associations entre les graphèmes et les phonèmes en finnois et en français**

association	FINNOIS		FRANÇAIS	
GR → PH	<i>o</i> → /o/	<i>ovi, kolo, tauko</i>	<i>ou</i> → /u/	<i>fou, clou, mou, bijou</i>
	<i>n</i> → /n/	<i>kynä</i>	<i>ai</i> → /ɛ/	<i>air, raide, fais</i>
	<i>nk</i> → /ŋk/	<i>sanko</i>	<i>aill</i> → /aj/	<i>caille, paille</i>
	<i>ng</i> → /ŋ:/	<i>kengät</i>	<i>ain</i> → /ɛ̃/	<i>pain, grain, main</i>
	QUASI CONSISTANT		ASSEZ CONSISTANT	
PH → GR	/a/ → <i>a</i>	<i>kala, rauta, naama</i>	/o/ → <i>o, ot, os,</i> <i>au, aux, eau,</i> <i>eaux</i>	<i>numéro, sot, clos, au,</i> <i>taux, veau, carreaux</i>
	/ŋ:/ → <i>ng</i>	<i>sangen, kangas</i>	/ɛ̃/ → <i>in, ein,</i> <i>eint, ain, ym</i>	<i>fin, rein, teint, pain,</i> <i>thym</i>
	CONSISTANT		INCONSISTANT	

Dans l'apprentissage du français, les finnophones sont ainsi confrontés à des associations phonographiques très différentes de leur langue maternelle. Elles constituent évidemment un défi pour la prononciation des mots écrits, parce qu'il faut apprendre à reconnaître les exceptions à la règle générale de prononciation. Quant à l'écriture, le grand défi de «comment ça s'écrit» du français est souvent dû à l'inconsistance des correspondances phonèmes → graphèmes (PH→GR), un défi également pour les natifs.

Pour la reconnaissance des mots parlés, on peut supposer que si l'inconsistance PH→GR constitue un défi en L1, il en sera un en L2 aussi. Or, il serait intéressant d'étudier si ce facteur s'avère encore plus problématique pour les apprenants finnophones qui sont habitués à des relations PH→GR très consistantes en L1. Un autre cas qui suscite notre intérêt est celui des homonymes. Contrairement au finnois, en français les homonymes sont rarement homographes en français (cf. *aika* 'temps' – *aika* 'assez' vs. *mer, maire, mère*). Ce qui doit être désambiguïsé par le contexte dans la reconnaissance des mots français, c'est alors la relation entre la suite sonore et les représentations orthographiques possibles. On peut donc supposer que la reconnaissance des homonymes du français pose des problèmes aux apprenants qui ne trouvent peut-être pas les correspondances PH→GR possibles à cause des inconsistances et qui n'ont éventuellement pas un lexique suffisant pour la



désambiguïsation. Il sera également intéressant d'étudier si le voisinage phonologique ou orthographique influence le processus de reconnaissance des mots chez les apprenants finnophones.

## 5 Conclusion

Nous avons ici anticipé les défis les plus probables pour les apprenants finnophones dans la reconnaissance des mots parlés du français L2. Ils peuvent tout d'abord être gênés par des compétences linguistiques réduites, surtout en matière de lexique. Ils peuvent également être influencés par leur langue maternelle, le finnois, dans les différentes phases du processus de reconnaissance. Les difficultés à reconnaître des phonèmes du français non-existants en finnois (comme /z/ ou /ʃ/) peuvent conduire à des problèmes dans la reconnaissance des mots qui les contiennent, mais il est très peu probable qu'il y ait une interférence des stratégies de segmentation typiques au finnois (comme l'harmonie vocalique) sur la segmentation du français. Par contre, les phénomènes tels que la liaison ou l'effacement du schwa représentent un défi probable dans la segmentation du français également pour les apprenants finnophones.

Si l'on accepte le principe selon lequel l'activation du code phonologique déclenche l'activation du code orthographique, les différences entre les systèmes orthographiques du français et du finnois peuvent s'avérer une source de défis pour les apprenants. L'inconsistance du français dans les associations des phonèmes aux graphèmes, notamment dans le cas des homonymes, peut poser le plus de problèmes aux apprenants qui ont recours à des représentations orthographiques pour passer des représentations phonologiques au niveau sémantique.

Il y a très peu d'études sur le rôle de l'orthographe dans la reconnaissance des mots parlés en L2. C'est pourquoi nous voudrions par la suite effectuer des recherches empiriques sur son rôle éventuel dans la reconnaissance des mots parlés chez les apprenants finnophones du français L2.

## Bibliographie

- Bosch *et al.* (1994) = van den Bosch, Antal, Alain Content, Walter Daelemans et Béatrice de Gelder (1994). «Measuring the Complexity of Writing Systems», *Journal of Quantitative Linguistics* 1/3, 178–188.
- Chéreau *et al.* (2007) = Chéreau, Céline, M. Gareth Gaskell et Nicolas Dumay (2007). «Reading spoken words: Orthographic effects in auditory priming», *Cognition* 102, 341–360.
- Cutler *et al.* (1992) = Cutler, Anne, Jacques Mehler, Dennis Norris et Jean Segui (1992). «The monolingual nature of speech segmentation by bilinguals», *Cognitive Psychology* 24, 381–410.
- Cutler *et al.* (2006) = Cutler, Anne, Jeesun Kim et Takashi Otake (2006). «On the Limits of L1 Influence on Non-L1 Listening: Evidence from Japanese Perception of Korean», in: *Proceedings of the 11th Australian International Conference on Speech Science & Technology*, éd. Paul Warren et Catherine Watson. Auckland: University of Auckland, New Zealand, 106–111.
- Cutler, Anne et Dennis Norris (1988). «The role of strong syllables in segmentation for lexical access», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 14, 113–121.
- Davidson *et al.* (2008) = Davidson Douglas, Peter Indefrey et Marianne Gullberg (2008). «Words that second language learners are likely to hear, read, and use», *Bilingualism: Language and Cognition* 11, 133–146.
- Detey, Sylvain et Jean-Luc Nespoulous (2008). «Can orthography influence second language syllabic segmentation? Japanese epenthetic vowels and French consonantal clusters», *Lingua* 118, 66–81.
- Frauenfelder, Ulrich et Noël Nguyen (2000). «La reconnaissance des mots parlés», in: *Troubles du langage: Bases Théoriques, Diagnostic et Rééducation*, éd. Jeanauldolphe Rondal et Xavier Seron. Bruxelles: Mardaga, 213–240.
- Goldinger *et al.* (1989) = Goldinger, Stephen, Paul Luce et David Pisoni (1989). «Priming lexical neighbors of spoken words: Effects of competition and inhibition», *Journal of Memory and Language* 28, 501–518.
- Grainger *et al.* (2003) = Grainger, Jonathan, Kevin Diependaele, Elsa Spinelli, Ludovic Ferrand et Fernand Farioli (2003). «Masked Repetition and Phonological Priming Within and Across Modalities», *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition* 29/6, 1256–1269.

- Hallé *et al.* (2000) = Hallé, Pierre, Céline Chéreau et Juan Segui (2000). «Where is the /b/ in “absurde” [apsyrd]? It is in French listeners’ minds», *Journal of Memory and Language* 43/4, 618–639.
- Hedevang, Lise (2006). «La reconnaissance des mots dans la parole continue en L2: processus, facteurs et problèmes», *Synergies Pays Scandinaves* 1, 114–131.
- Hedevang, Lise (2008). «Les mots et les sons: Acquisition et reconnaissance en (français) langue seconde», *Synergies Pays Scandinaves* 3, 15–26.
- Kalliorinne, Virpi, Maija S. Peltola et Olli Aaltonen (2005). «Perception of non-native vowels by Finnish learners of French», in: *ISCA Workshop on Plasticity in Speech Perception (PSP2005)*, éd. Valerie Hazan et Paul Iverson. London: Senate House, London, 179–182.
- Katz, Leonard et Ram Frost (1992). «The Reading Process is Different for Different Orthographies: The Orthographic Depth Hypothesis», in: *Orthography, Phonology, Morphology, and Meaning, Advances in Psychology* 94, éd. Ram Frost et Leonard Katz. Amsterdam: North-Holland, 67–84.
- Kolinsky, Regine (1998). «Spoken word recognition: A stage-processing approach to language differences», *The European Journal of Cognitive Psychology* 10/1, 1–40.
- Lachaud, Christian (2005). *La prégnance perceptive des mots parlés: une réponse au problème de la segmentation lexicale ?*. Genève: Université de Genève, Faculté de Psychologie et des Sciences de l’Éducation. Thèse de doctorat no 353.
- Lee, Christopher et Neil Todd (2004). «Towards an auditory account of speech rhythm: application of a model of the auditory ‘primal sketch’ to two multi-language corpora», *Cognition* 93, 225–254.
- Lhote, Elisabeth (1995). *Enseigner l’oral en interaction. Percevoir, écouter, comprendre*. Paris: Hachette.
- Lindgren, Lauri (1968). *L’interférence des systèmes phonémiques français et finnois*. Turku: Turun yliopiston fonetiikan laitoksen julkaisuja 4.
- Marslen-Wilson et Welsh (1978). «Processing interactions and lexical access during word-recognition in continuous speech», *Cognitive Psychology* 10, 29–63.
- Marslen-Wilson, William (1987). «Functional parallelism in spoken word recognition», *Cognition* 25/1–2, 71–102.
- Marslen-Wilson, William (1989). *Lexical representation and process*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McClelland, James et Jeffrey Elman (1986). «The TRACE model of speech perception», *Cognitive Psychology* 18, 1–86.

- Meador *et al.* (2000) = Meador, Diane, James Flege et Ian Mackey (2000). «Factors affecting the recognition of words in a second language», *Bilingualism: Language and Cognition*, 3/1, 55–67.
- Meara, Paul (2005). «Lexical frequency profiles: A Monte Carlo analysis», *Applied Linguistics*, 26/1, 32–47.
- Mehler *et al.* (1981) = Mehler, Jacques, Jean-Yves Dommergues, Ulrich Frauenfelder et Juan Segui (1981). «The syllable's role in speech segmentation», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 20, 298–305.
- Morton, John (1979). «Facilitation in word recognition: Experiments causing change in the logogen models», in: *Processing of visible language* Vol. 1, éd. Paul Kolers, Merald Wroldstad et Herman Bouma. New York: Plenum Press, 259–268.
- Nazzi, Thierry (2008). «Segmentation précoce de la parole continue en mots: évaluation interlinguistique de l'hypothèse d'initialisation rythmique», *L'Année Psychologique* 108, 309–342.
- Otake *et al.* (1993) = Otake, Takashi, Giyoo Hatano, Anne Cutler et Jacques Mehler (1993). «Mora or syllable? Speech segmentation in Japanese», *Journal of Memory and Language* 32, 358–378.
- Pattamadilok *et al.* (2007) = Pattamadilok, Chotiga, Régine Kolinsky, Paulo Ventura, Monique Radeau et José Morais (2007). «Orthographic representations in Spoken Word Priming: No Early Automatic Activation», *Language and Speech* 50/4, 505–531.
- Perre, Laetitia et Johannes Ziegler (2008). «On-line activation of orthography in spoken word recognition», *Brain Research* 1188, 132–138.
- Pisoni David et Susannah Levi (2007). «Some observations on representations and representational specificity in speech perception and spoken word recognition», in: *The Oxford handbook of psycholinguistics*, éd. Gareth Gaskell. Oxford: Oxford University Press, 3–18.
- Sanders *et al.* (2002) = Sanders, Lisa, Helen Neville et Marty Woldorff (2002). «Speech Segmentation by Native and Non-Native Speakers: The Use of Lexical, Syntactic, and Stress-Pattern Cues», *Journal of Speech, Language and Hearing Research* 45/3: 519–530.
- Seidenberg, Mark et Michael Tanenhaus (1979). «Orthographic effects in rhyme monitoring», *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory* 5, 546–554.

- Stridfeldt, Monika (2002). «La perception du français oral par les apprenants suédophones». *Romansk Forum, XV Skandinaviske romanistkongress* 16/2, 753–765.
- Stridfeldt, Monika (2005). *La perception du français oral par des apprenants suédois*. Umeå: Umeå universitet, Institutionen för moderna språk. Thèse de doctorat, Skrifter från moderna språk nr 19.
- Suomi *et al.* (1997) = Suomi, Kari, James McQueen et Anne Cutler (1997). «Vowel harmony and speech segmentation in Finnish», *Journal of Memory and Language* 36/3, 422–444.
- Suomi, Kari (2000). «Puhutun sanan tunnistus typologisesta näkökulmasta: Tarjoaako suomen kieli oletettujen universaalien vastaisia todisteita?», in: *Näkökulmia kielitypologiaan*, éd. Anneli Pajunen. Helsinki: SKS, 190–213.
- Tuomainen, Jyrki (2001). *Language Specific Cues to Segmentation of Spoken Words in Finnish, Behavioral and Event-Related Brain Potential Studies*. Tilburg: Tilburg University, Department of Psychology, Cognitive Neurosciences. Thèse de doctorat.
- Tyler, Michael (2001). «Resource consumption as a function of topic knowledge in nonnative and native comprehension», *Language Learning* 51/2, 257–280.
- Ventura *et al.* (2004) = Ventura, Paulo, José Morais, Choriga Pattamadilok et Régine Kolinsky (2004). «The locus of the orthographic consistency effect in auditory word recognition», *Language and Cognitive Processes* 19, 57–95.
- Vitevitch, Michael et Paul Luce (1999). «Probabilistic phonotactics and neighborhood activation in spoken word recognition», *Journal of Memory and Language* 40, 374–408.
- Weber, Andrea et Anne Cutler (2006). «First-language phonotactics in second-language listening», *Journal of the Acoustical Society of America* 119, 597–607.
- Ziegler, Johannes et Ludovic Ferrand (1998). «Orthography shapes the perception of speech: The consistency effect in auditory word recognition», *Psychonomic Bulletin & Review* 5, 683–689.

# La relation entre cours d'eau et musique dans l'écriture de J.-M.G. Le Clézio

Fredrik Westerlund  
Université de Helsinki  
fredrik.a.westerlund@helsinki.fi

## 1 Introduction

Jean-Marie Gustave Le Clézio, né en 1940 était un des écrivains français les plus lus et les plus étudiés dans le monde entier déjà avant l'attribution du prix Nobel de littérature en 2008.

Dans son essai *L'inconnu sur la terre* (IT), publié en 1978, Le Clézio écrit:

L'eau chante, l'eau murmure, l'eau dit des choses douces et tranquilles. C'est elle qui invente la musique des chansons, et les paroles aussi, pour elle toute seule, de sa voix monotone et tremblante. (IT 193)

Prenant appui sur ce passage, nous allons parler de la relation entre musique et cours d'eau dans l'écriture de Le Clézio en nous inspirant principalement de Gaston Bachelard et Gilbert Durand.

## 2 La musique de l'eau comme constituant de l'Être

Gaston Bachelard dit dans *L'eau et les rêves*:

[L]es voix de l'eau sont à peine métaphoriques, [...] le langage des eaux est une réalité poétique directe, [...] les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, [...] les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et [...] il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine (G. Bachelard 1966: 22).

Voici donc comment Gaston Bachelard place la primordialité du chant et du parler humain dans la voix de l'eau. Une lecture du texte de *Le Clézio* semble bien corroborer cette idée, à commencer par le passage ci-dessus.

Prenons comme exemple le roman d'inspiration autobiographique *Onitsha* (O) dont l'action principale se déroule aux alentours du fleuve Niger. Dans ce roman, Oya, personnage mystique et mythique incarnant la descendance d'un ancien royaume, donne naissance à un fils dans une épave échouée au milieu du fleuve:

L'eau du fleuve coulait le long de l'épave, cela faisait une vibration continue qui entraînait dans le corps d'Oya et se joignait à l'onde de sa douleur. [...] Elle chantait une chanson qu'elle ne pouvait pas entendre, une longue vibration pareille au mouvement du fleuve qui descendait le long de la coque (O 198).

D'abord il y a la vibration du fleuve, puis, cette vibration est transformée en chant chez le personnage. Mais notons bien que d'un point de vue strictement sensoriel, le chant n'est évoqué qu'en tant qu'idée, car inaudible.

Pourtant, prenons un peu de recul devant cette image: la vibration est bien attribuée au fleuve par le narrateur, le personnage s'y accordant par son chant qui est décrit comme «une longue vibration pareille au mouvement du fleuve». Ainsi, celui-ci inscrit de manière indirecte les bruits aquatiques dans la notion de musique.

Ailleurs, nous trouvons également des passages plus qu'implicites: l'histoire de Firdous, le jardin paradisiaque que raconte la vieille sage Aamma Houriya dans le roman *Etoile errante* (EE) (1992), est «plein de fleurs et d'arbres, où chantaient sans cesse les fontaines et les oiseaux» (EE 243). Ici, c'est bien l'eau qui chante à travers le bruit des fontaines.

Parler du chant des fontaines, de la musique de l'eau, équivaut à systématiser leur bruit, les interpréter comme une combinaison «des sons d'après des règles [...] d'organiser une durée avec des éléments sonores» pour emprunter et légèrement travestir la première définition du mot «musique» dans *Le Petit Robert* (s.v. *musique*). Le mot clé ici est «durée». A notre avis, suivant en cela Gilbert Durand, ce système est celui de la durée existentielle (G. Durand 1963: 238), en outre, presque uniquement de valorisation positive.

Par contre, quand le bruit de l'eau représente quelque chose de néfaste, il deviendra bruit, cessant d'être musique: «Le bruit des eaux montait avec la

brume, et c'était un bruit de noirceur et de peur» (Dél 150). peut-on lire dans le deuxième roman de l'auteur, le *Déluge* (Dél) (1966) où le sentiment d'une menace de destruction imminente est très concret.

L'idée du bruit de l'eau comme durée existentielle, car organisé en tant que musique revient de livre en livre chez Le Clézio. Ainsi par exemple dans *Etoile errante* où les baignades dans les ruisseaux de l'enfance du personnage principal, la jeune fille Esther ont laissé une expérience indélébile dans sa mémoire: «C'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir. Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps» (EE 15).

L'expression «son plus ancien souvenir» peut être reformulée par la suite en «le point de référence à partir de laquelle elle définit son existence». Et ce repère est une impression sensorielle, «ce bruit d'eau» qui équivaut à «la musique de l'eau».

Dans ce roman, la relation entre le bruit de l'eau et la musique est la plus évidente des textes étudiés. Les métaphores y vont dans les deux sens: nous avons déjà vu dans le passage cité que le bruit de *l'eau printanière*<sup>1</sup>, de la pureté de la vie nouvelle est inscrit dans la sphère de la musique, mais dans d'autres passages, la musique concrète, du piano, est décrite sous les traits d'un cours d'eau:

Alors la musique a commencé vraiment, elle a jailli tout d'un coup du piano et elle a rempli toute la maison, le jardin, et la rue, elle a tout rempli de sa force, de son ordre, puis elle est devenue douce, mystérieuse. Maintenant elle bondissait, elle se répandait comme l'eau dans les ruisseaux, elle allait droit jusqu'au centre du ciel, jusqu'aux nuages, elle se mêlait à la lumière. Elle allait sur toutes les montagnes, elle allait jusqu'aux sources des deux torrents, elle avait la force de la rivière (EE 21).

<sup>1</sup> Nous empruntons la notion «eau printanière» à Gaston Bachelard (1966: 45): «A aucun substantif plus fortement qu'à l'eau, l'adjectif *printanier* ne peut être associé. Pour une oreille française, il n'est pas de plus frais vocable que celui des *eaux printanières*. La fraîcheur imprègne le printemps par ses eaux ruisselantes: elle valorise toute la saison du renouveau. Au contraire, la fraîcheur est péjorative dans le règne des images de l'air. [...] Chaque adjectif a ainsi son substantif privilégié que l'imagination matérielle retient bien vite. La *fraîcheur* est ainsi un adjectif de l'eau. L'eau est, à certains égards, la fraîcheur substantifiée. Elle marque un climat poétique.»



Ainsi, la musique est cette énergie vivante qui jaillit du cours d'eau, se répandant dans l'univers.

De plus, la systématisation du bruit de l'eau en tant que musique contribue à son tour à une compréhension plus riche de la notion de temps dans les passages où les personnages se trouvent près de l'eau ou même dans l'eau. La notion de musique, issue par exemple du fleuve ou du torrent, marquant la durée en tant que rythme temporel entre en conflit avec l'écoulement incessant du cours d'eau – et l'emporte sur ce dernier. Le résultat paradoxal en est que la rivière, le fleuve et même le torrent sont perçus comme des états d'eau coulant plutôt que comme le déplacement de masses d'eau. En voici une illustration parlante extraite de la nouvelle «La roue d'eau» du recueil de nouvelles *Mondo et autres histoires* (Mo) de 1978:

Juba entend le chant qui monte en lui, qui traverse son ventre et sa poitrine, le chant qui vient de la profondeur du puits. [...] C'est une musique qui ne peut pas finir, car elle est dans le monde tout entier, dans le ciel même, où monte lentement le disque solaire, le long de son chemin courbé. Les sons profonds, réguliers, monotones, montent de la grande roue de bois aux engrenages gémissants, le treuil pivote autour de son axe en faisant sa plainte, les seaux de métal descendent dans le puits, la courroie de cuir vibre comme une voix, et l'eau continue de couler sur la gouttière, par vagues, inonde le canal de l'acequia. Personne ne parle, personne ne bouge, et l'eau cascade, grandit comme un torrent, se répand dans les sillons, sur les champs de terre rouge et de pierres (Mo 162-163).

Ainsi, en inscrivant le bruit de l'eau sous la notion de musique, en en faisant une durée, le narrateur l'exempte de la temporalité. Pour plagier encore Gilbert Durand, le contenu du savoir est organisé en tant que musique, la musique donne la structure à la réalité décrite dans la fiction. De cette manière, en percevant le bruit du cours d'eau en tant que musique, la réalité est structurée, l'organisation en tant que musique se trouve déjà dans la perception du phénomène – le cours d'eau se présente en tant que musique pour le personnage.

L'insistance sur la durée du bruit de l'eau évoque chez le personnage avec elle dans un état d'esprit où les notions temporelles perdent leur importance. Ce procédé se manifeste de différentes manières. Par la contemplation de l'écoulement de l'eau et par l'immersion dans l'eau, le personnage laisse der-

rière lui le sentiment de pertinence de la dimension temporelle. La réaction du personnage le clézien auprès du cours d'eau fait preuve d'un figement du temps dans la dilatation du moment: le temps s'arrête, se fige.

Il est possible de voir le germe de ce figement du temps dans la philosophie parméniéenne, compagne de l'auteur dès sa jeunesse, dont la présence se manifeste de manière explicite dans une bonne partie de son œuvre dès son premier roman *Le procès-verbal* (PV), prix Renaudot en 1963, et nourissant plus tard par exemple les lectures du protagoniste Jean Marro de l'une des actions principales dans le roman *Révolutions* (Ré) (2003) où il constate à propos de ces lectures: «La philo, c'est être accordé au temps céleste, comprendre le cours des astres.» (Ré 99)

La clé de la compréhension parméniéenne du rôle des cours d'eau se trouve plus tard dans le même roman, où le narrateur nous procure une citation directe du philosophe: «Ce qui peut être dit et pensé doit être / car l'être est et le néant n'est pas» (Ré 215).

Dans cette phrase clé de la pensée de Parménide d'Elée, le philosophe nie la possibilité du changement, car cela équivaldrait à la création de l'inexistence du néant, ce qui ne serait pas possible, le néant étant non-existence, voire absence absolue de quoi que ce soit. Dans ce contexte, il est possible de voir le cours d'eau comme une force continue; le cours d'eau contemplé se transforme en un état atemporel de mouvement dans l'instant dilaté à l'infini, et d'accord avec Gilbert Durand, qui voit le symbolisme de la mélodie comme «le moyen d'exorciser et de réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps» (G. Durand 1963: 239).

Qu'est alors la musique de l'eau? En suivant encore les pensées de Gilbert Durand, la musique est «d'abord harmonie» (*id.*, p. 377), mais aussi «contraste dramatique, valorisation égale et réciproque des antithèses dans le temps.» (*ibid.*) En interprétant le bruit de l'eau en tant que musique, le narrateur insère la notion d'harmonie dans le champ de perception du personnage, le cours d'eau devenant porteur de l'harmonie qu'est la musique. Ensuite, l'harmonie de la musique deviendra le facteur organisant le contenu du savoir (*id.*, p. 376) dans le texte, en d'autres mots, le bruit de l'eau en tant qu'harmonie musicale définira tout le contexte.

Ainsi, là où les cours d'eau portent une musicalité dans le texte le clézien, elle joue un rôle primordial dans la constitution de l'espace fictif ainsi que

dans la composition du sens du texte, en tant qu'attributeur d'harmonie.

### 3 «L'eau printanière»

Ayant parcouru des centaines et de centaines des passages où Le Clézio évoque les cours d'eau dans ses romans et ses nouvelles, nous avons pu constater que les caractéristiques prédominantes des eaux dans le texte sont les adjectifs liés à la fraîcheur: «fraîche», «froide», «glacée», ainsi que les adjectifs liés à sa limpidité: «claire», «limpide», «transparente», parfois à un emploi surprenant. Ces caractéristiques coïncident avec celles que Gaston Bachelard énumère en parlant des eaux printanières, et de leur bruit: «Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté» (G. Bachelard 1966: 47).

Dans cette lignée d'interprétation, la vaste majorité des cours d'eau dans le texte de Le Clézio chantent la chanson du renouveau printanier, voire d'une renaissance.

Cette renaissance par les figures de la musique et de la fraîcheur de l'eau, ressentie par les personnages dans des actes d'immersion et d'ablution évoque le rôle purificateur, baptismal de l'eau. Cela fait de l'eau, pureté liquide en soi, une pureté parlant avec sa voix cristalline, voire avec son chant. Si lors d'une baignade avec la femme indienne Suryavati, Léon, protagoniste du roman *La quarantaine* (Q) (1995) entend «le bruit cristallin des vagues sur le sable» (Q 135), ou si, dans la nouvelle «La montagne du dieu vivant» du recueil *Mondo et autres histoires* «l'eau bleue coulait en chantonnant, très lisse et pure comme du verre» dans le ruisseau dont l'eau est «glacée» (Mo 131), la musique de l'eau, l'harmonie de l'eau opère son acte purificateur. Les exemples se multiplient d'ouvrage en ouvrage. Ainsi, la pureté harmonieuse de l'eau est systématisée en musique, ou encore, la musique est l'avatar de cette pureté du renouveau printanier.

Le bruit de l'eau pourra opérer une purification également avec sa force. Il y en a un exemple dans *Etoile errante*, où, assourdissant, il aide les personnages à échapper au monde humain de la parole<sup>2</sup>. Le bruit ainsi que les étincelles de l'eau rapide surchargent les facultés sensorielles des personnages jusqu'à purger leur champ d'intérêt de tout autre stimulus. (EE 40)

#### 4 La féminité de l'eau

Jusqu'ici, nous avons traité de la musique de l'eau en tant que constituant et organisateur de l'être dans la dilatation à l'infini de l'instant ainsi que de son rôle dans les thèmes du renouveau et du nouveau commencement par sa force purificatrice.

Dans un bon nombre des passages cités, la musique de l'eau est associée au corps féminin. En effet, il est possible de voir la musique comme une émanation de la féminité de l'eau, que ce soit Esther, écoutant la musique des ruisseaux au printemps, ou Oya, fortement liée au fleuve Niger.

En insistant sur le caractère rythmique de la musique, nous arrivons à son rôle érotisant, exploré par Sophie Jollin-Bertocchi, qui sur quelques pages traite du motif du bain en tant que scénario humain récurrent érotisé dans sa monographie *JMG Le Clézio: L'érotisme, les mots*. Elle insiste notamment sur le «plaisir de la caresse de l'eau sur le corps nu» (S. Jollin-Bertocchi 2001: 137), ainsi que sur le motif de la vague, manifestation rythmique de la force de l'eau dans les mêmes termes que sa voix chantonnante. Elle y ajoute aussi les scènes d'ablution que nous venons de traiter en tant que scènes de purification et de renouveau. Ses propos ne sont pas si éloignés de ceux de Gaston Bachelard, qui écrit que la fonction sexuelle de la rivière est d'évoquer la nudité féminine.

L'œuvre le clézienne est pleine de telles évocations: nous pensons tout d'abord à Araceli dans le petit roman *Pawana* (Paw) (1992), à Ouma dans *Le chercheur d'or*, (CO) (1985) à Suryavati dans *La quarantaine*, à Nina dans

<sup>2</sup> Voir à ce sujet la discussion sur la langue comme moyen d'aliénation de l'homme à la matière dans les écrits le clézien. On en trouve les manifestations les plus directes dans les essais de Le Clézio. Voir aussi les articles de M. Le Clézio (1981) et de M. Cagnon et S. Smith (1974).

*Angoli Mala* (AM) (1995) et avant tout à Oya dans *Onitsha*. En effet, dans ce dernier roman nous rencontrerons le bruit du fleuve qui donne le rythme à tout le paysage, comme les coups du cœur de la déesse mère africaine incarnée dans Oya, dans le passage déjà cité plus haut:

L'eau du fleuve coulait le long de l'épave, cela faisait une vibration continue qui entraînait dans le corps d'Oya et se joignait à l'onde de sa douleur. Les yeux ouverts sur la lumière, Oya attendit que le moment arrive, tandis que chaque vague de douleur soulevait son corps et refermait ses mains sur le vieux tuyau rouillé au-dessus d'elle. Elle chantait une chanson qu'elle ne pouvait pas entendre, une longue vibration pareille au mouvement du fleuve qui descendait le long de la coque (O 198).

La vibration de cette chanson va accompagner le protagoniste Fintan bien d'années après quand le souvenir du fleuve et d'Oya ne formera plus qu'un:

C'était à cause du fleuve Niger. Fintan l'entendait couler au fond de la cour du collège, un bruit lent, profond et doux, et aussi le bruit étouffé des orages qui roulaient sous les nuages, qui se rapprochaient. Au début, quand il venait d'arriver au collège, Fintan s'endormait en pensant au fleuve, il rêvait qu'il glissait sur la longue pirogue, Oya était accroupie à l'avant, la tête tournée du côté des îles (O 237).

Outre ces scènes de baignades individuelles, il y a aussi maints passages où des groupes des femmes anonymes se baignent dans le cours d'eau, épiées par les autres personnages, un acte qui est développé en rituel plus récemment dans le roman *Ourania* (Ou) (2006). L'association des cours d'eau d'une part à la musique rythmique, et d'autre part au corps féminin sexualise le paysage aquatique.

## 5 Conclusion

Dans ce petit travail, nous avons démontré comment la musique et l'eau se combinent et se relayent dans la constitution du monde des personnages de Le Clézio. D'abord, la musique opère la systématisation du bruit de l'eau en harmonie en un figement rythmique du temps dans un instant de bien-être.

Puis, la clarté et la pureté de l'eau se cristallise en une musique pour fêter

et accompagner la purification et le renouveau par l'ablution et par l'immersion.

Finalement, les deux premiers s'unissent en un motif érotisant, où l'harmonie et l'immersion de la purification deviennent caresse douce et pure de l'eau dans une poussée qui insiste sur le parallélisme entre cours d'eau et corps féminin, souvent manifesté dans l'incarnation de l'eau par un personnage féminin.

## 6 Bibliographie

### 6.1 Œuvres de Jean-Marie Gustave Le Clézio citées dans l'article

- PV (2006 [1963]) *Le procès-verbal*. Paris: Gallimard, collection Folio.  
 Dél (2005 [1966]) *Le déluge*, Paris: Gallimard.  
 IT (1998 [1978]) *L'inconnu sur la terre*, Paris: Gallimard.  
 Mo 1997 [1978]) *Mondo et autres histoires*, Paris: Gallimard, collection Folio.  
 CO (2006 [1985]) *Le Chercheur d'or*, Paris: Gallimard.  
 O (1993 [1991]) *Onitsha*. Paris: Gallimard.  
 EE (1999 [1992]) *Etoile errante*, Paris: Gallimard, collection Folio.  
 Paw (2003 [1992]) *Pawana*, Paris: Gallimard.  
 AM (1999) *Angoli Mala* in *Hasard suivi de Angoli Mala*, Paris: Gallimard.  
 Rév (2003) *Révolutions*, Paris: Gallimard.  
 Ou (2006) *Ourania*, Paris: Gallimard.

### 6.2 Autres ouvrages cités

- Bachelard, Gaston (1966 [1942]). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti.  
 Cagnon, Maurice et Stephen Smith (1974) «Le Clézio's Taoist Vision», *French Review* 47 vol. 6, spec. issue spring. 245–52.  
 Durand, Gilbert (1963). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 2<sup>e</sup> édition. Paris: Presses Universitaires de France.

Jollin-Bertocchi, Sophie (2001). *J.M.G. Le Clézio: L'érotisme, les mots*. Paris: Éditions Kimé.

Le Clézio, Marguerite (1981) «Langage ou réalité: La phénoménologie platonicienne de J.M.G. Le Clézio», *French Review* vol. 54 no. 4 mars. 530–537.

## Pronomi dimostrativi come pronomi personali: l'uso di SE in finnico e di QUESTO/QUELLO e di QUESTI/QUEGLI in italiano

Francesco Villani  
Université de Jyväskylä  
francesco.villani@jyu.fi

0. Il sistema dei pronomi personali ha seguito varie tendenze evolutive sia in italiano sia in finnico negli ultimi anni. In italiano, a livello della norma standard corrente, forme proprie dell'oggetto nella grammatica normativa della lingua scritta tradizionale (*lui, lei, loro*) sono state accettate anche come soggetti in ogni posizione, sostituendo molto spesso le forme del soggetto tradizionalmente indicate come preferibili (*egli, ella, essi, esse*, ecc.) (G. Beruto 1989: 68–89).

In finnico la distinzione tra il pronome personale *hän* e l'aggettivo-pronome dimostrativo, spesso utilizzato come pronome personale, *se* basata sull'animatezza tende a non essere osservata nella lingua parlata e gradualmente nella varietà scritta di questa lingua (H. Paunonen 1995: 165–176). Su tale sviluppo giocano elementi sintattici, pragmatici e testuali.

Nel contempo, all'interno del sistema dei dimostrativi italiani è riscontrabile la chiara tendenza alla riduzione delle forme in uso, con l'annullamento di alcune distinzioni ereditate dalla tradizione scritta. In questo ambito, proprio l'uso di dimostrativi in luogo di pronomi personali presenta alcune caratteristiche interessanti, il cui confronto con il finnico può essere rilevante per cogliere alcuni tratti dello sviluppo attuale e della natura dei due sistemi.

1. Il sistema dei dimostrativi dell'italiano scritto, come presentato in una grammatica di riferimento per questa varietà (L. Serianni 1989: 273–284),



presenta una notevole varietà di forme, oltre a distinzioni formali tra pronomi ed aggettivi dimostrativi.

**Tavola 1: Aggettivi e pronomi dimostrativi in italiano standard**

Aggettivi e pronomi			
Singolare		Plurale	
Maschile	Femminile	Maschile	Femminile
questo	questa	questi	queste
codesto	codesta	codesti	codeste
quello, quel	quella	quelli, quegli, quei	quelle

Pronomi			
Singolare		Plurale	
Maschile	Femminile	Maschile	Femminile
questi	-----	-----	-----
quegli	-----	-----	-----
costui	costei	costoro	costoro
colui	colei	coloro	coloro
ciò	-----	-----	-----

Si distingue infatti tra forme che possono valere come aggettivi e pronomi, che si accordano per genere e numero e presentano, al maschile singolare e plurale, una discreta polimorfia (*quello, quel / quelli, quegli, quei*), e forme dotate di funzione solo pronominale, che non sempre si accordano per genere al plurale (*costui e costei* ma *costoro*; *colui e colei* ma *coloro*) o che presentano solo la forma del maschile singolare (*questi, quegli* per gli animati e *ciò* con valore di ‘neutro’).

La lingua letteraria italiana presenta anche altre forme, per lo più desuete nella varietà corrente (*cotestui* ecc.); tra di esse il legame, almeno formale ed etimologico, con i pronomi personali emerge nel caso di *esso*, usato aggettivamente (*‘Esso comune saggio/ mi fece suo messaggio / all’alto Re d’ispagna’, B. Latini citato in GDLI, s.v. esso*) e, analogamente, *desso*, in cui,

etimologicamente, troviamo l'aggettivo-pronome latino *id* oltre ad *ipsu(m)*, che ha anche valore di pronome personale di terza persona singolare (GDIU, s.v. *esso*). Nel caso di *esso*, tale aggettivo può essere utilizzato anche a rinforzo del pronome personale (*esso lui* GDIU s.v. *esso*), ricalcando il valore etimologico di questa forma (*ipsu(m)*), presente d'altronde vari usi di questo aggettivo nella tradizione letteraria italiana (L. Serianni 1989: 284).

Si nota quindi un contatto, d'altronde già fortemente presente in latino, tra il sistema dei dimostrativi e quello dei pronomi personali.

Come è stato messo in evidenza in una grammatica dell'italiano edita di recente (G. Salvi, L. Vanelli 2004: 194–195), i dimostrativi possono essere utilizzati come pronomi personali in italiano, per indicare principalmente referenti non umani:

1. Cacciava via il gatto, ma *quello* ritornava sempre.
2. Cercava continuamente di aggiustare la bici, ma *questa* continuava a rompersi (*ibid.*).

Come notano gli autori del testo citato, il dimostrativo può riferirsi ad essere umani in alcuni casi, soprattutto nella presentazioni (in cui il valore deittico del dimostrativo strettamente legato al contesto ne giustifica l'uso privo di connotazioni particolari):

- 3a. Questo è Mario (*ibid.*)

o in frasi come

- 3b. Cercavo di prendere Andrea, ma *questo* correva più veloce di me.

che è riscontrabile soprattutto nella lingua parlata.

Interessante è, d'altronde, la connotazione che i dimostrativi vengono ad avere se utilizzati in riferimento ad essere umani al posto di pronomi personali. Si nota infatti che *quello* tende ad avere un valore piuttosto dispregiativo, per la distanza che tale forma implica:

4. Carlo? Da *quello* non aspettarti certo dei piaceri! (*ibid.*)
5. Maria è una di *quelle*! (=prostitute)
6. E poi, e poi, perduto dietro a *quella* Lucia, innamorato come... (A. Manzoni 1840: 11)

Va notato, però, il valore altresì neutro o persino positivo che tale forma ha nella prosa letteraria (‘– Misericordia! non avete sentito? – replicò *quella*, svincolandosi’ Manzoni 1840: 64), spesso all’interno delle marche dei turni nei dialoghi.

Tra i pronomi dimostrativi citati precedentemente abbiamo indicato alcune forme che presentano esclusivamente il maschile singolare (*questi*, *quegli*). Tali forme sono utilizzate, nella norma standard attuale, solo in riferimento ad esseri umani e nello stile sostenuto e burocratico:

7. Il Presidente e il Ministro furono messi sotto accusa: *questi* confessò, *quegli* fuggì all’estero. (G. Salvi, L. Vanelli 2004: 194)

Esse mantengono solo un valore anaforico, legato all’origine deittica, e vengono utilizzate quasi esclusivamente come soggetti. Esse potevano tuttavia essere utilizzate in passato in riferimento ad animali (‘la vista che m’apparve d’un leone./ *Questi* pareva che contra me venisse’ Dante, Inferno I 46-47), spesso con valore allegorico.

Tra le forme pronominali con accordo parziale (*colui*, ecc., *costui*, ecc.) si nota, anche in questo caso un valore spregiativo, anche se, inversamente agli aggettivi-pronomi, per la forma di vicinanza (*costui*, *costei*, *costoro*):

8. Ma cosa vuole *costui*!?

In sintesi, va notata l’estensione dell’uso della forma dell’aggettivo-pronome dimostrativo come pronome personale anche in riferimento ad essere umani, con possibili connotazioni negative nella varietà parlata e positive o neutre nella lingua letteraria. Nel contempo si segnala la restrizione d’uso di alcune forme pronominali, che diacronicamente si sono impoverite semanticamente (dall’uso pienamente deittico all’uso esclusivamente anaforico), impiegate nella varietà scritta burocratica e formale. In questo caso, diversamente dalle forme aggettivo-pronominali, le forme di vicinanza più formali possono avere una connotazione negativa nel parlato, spesso con effetto enfatico ed ironico.

La stessa riduzione e semplificazione generali si nota nelle distinzioni spaziali presenti nel sistema dei deittici. le forme aggettivali-pronominali presentano uno schema tripartito nella varietà scritta di base toscana, in cui alla coppia *questo/quello* si aggiunge la forma codesto ad indicare la vicinan-

za al destinatario (L. Serianni 1989: 275–276). Come nota Luca Serianni, in realtà, non si tratta solo di una distanza fisica, ma anche di una posizione psicologica. Nel caso citato da L. Serianni tratto da B. Guarini (1988: 275), che riprende a sua volta R. Fornaciari (1881: 74), si sottolinea, inoltre, che ‘queste’ – dove ci si aspetterebbe ‘codeste’ – indica delle lacrime che sono viste dal parlante. Secondo Serianni, quindi, *quello* si colloca al di fuori dell’ambito di riferimento (nozione che richiama quella, discussa nella prossima sezione, di campo d’attenzione) e sottolinea la lontananza.

Tale distinzione tende ad essere semplificata alla coppia *questo/quello* sia nella varietà scritta sia in quella parlata, relegando il terzo deittico geograficamente grosso modo alla Toscana e alla lingua scritta burocratica e letteraria tradizionale.

2. Il finnico presenta una classe di aggettivi-pronomi dimostrativi e una di pronomi personali.

**Tabella 2: Pronomi personali e dimostrativi del finnico standard**

	Pronomi personali			Dimostrativi		
	Animati			Inanimati		
Sing:	<i>minä</i>	<i>sinä</i>	<i>hän</i>	<i>se</i>	<i>tämä</i>	tuo
Plu:	<i>me</i>	<i>te</i>	<i>he</i>	<i>ne</i>	<i>nämä</i>	nuo

Secondo la principale grammatica di riferimento del finnico (ISK 2004: 707)<sup>1</sup> i dimostrativi possono normalmente indicare anche esseri umani. Tra i due gruppi di pronomi, comunque, esiste un forte punto di contatto per quanto riguarda le forme in corsivo, in riferimento alla III persona singolare.

Prima di discutere questo punto, tuttavia, è necessario discutere il significato di queste forme in finnico. I pronomi personali corrispondono alle forme italiane, con la sola differenza che, mentre i pronomi di I e II persona possono essere sottointesi se uniti a un verbo finito, i pronomi di III persona devono essere sempre espressi.

<sup>1</sup> Altre grammatiche del finnico, come A. Penttilä 2002: 510, presentano un quadro molto più ricco delle forme dei dimostrativi, indicando varianti dialettali (es. *net*) e della lingua antica (es. *tai*). Come per l’italiano standard attuale si assiste alla tendenziale semplificazione e regolarizzazione della classe dei deittici.

Per quanto riguarda i dimostrativi, le distinzioni spaziali interagiscono con valori testuali e psicologici. Se, infatti, la differenza tra *tämä* (questo) e *tuo* (quello) si basa sulla vicinanza e la lontananza rispetto al campo d'attenzione (*huomiopiiri*) del parlante, in cui il primo si trova incluso e il secondo escluso, il valore di *se* è più complesso. *Tämä* ha anche valore anaforico, riferendosi a un referente appena nominato, mentre *tuo* indica propriamente qualcosa al di fuori dello spazio comunicativo (come l'italiano *quello li/là*). Questa forma non ha però la stessa connotazione (negativa nel parlato, neutra o positiva nella lingua letteraria) dell'italiano *quello*.

Alla distinzione *tämä/tuo* si aggiunge il pronome *se*. È forse interessante notare come la letteratura tipologica internazionale (ad es. H. Diessel 2005 *passim*) consideri -alla stregua dell'italiano (*ibid.*)- il sistema dei dimostrativi del finnico bipartito, mentre nei dati presentati in apertura di questa sezione, e in genere nella grammatiche del finnico scritte da studiosi finlandesi, tale sistema viene presentato come composto da tre elementi, con la forma *se* ad indicare un referente situato all'interno del campo d'attenzione ma non vicino al parlante, ovvero un referente già citato, o che non è visibile. Il pronome *se* ha inoltre un ampio uso anaforico, come in 8, e cataforico, come in 9, se precede un pronome relativo:

8. Kotimaani on Sveitsi. *Se* maa on kuuluisa suklaasta (L.White 1993: 119 'Il mio paese d'origine è la Svizzera. Quel paese è famoso per la cioccolata').<sup>2</sup>
9. *Se*, joka on tehnyt harjoitukset, voi lähteä kotiin (*ibid.* 'Colui che ha fatto i compiti può andare a casa')

Proprio l'uso in una frase come 8 di *se*, molto frequente per ragioni sia contestuali sia testuali nel parlato, ha permesso ad alcuni linguisti di parlare dello sviluppo di un articoloido nel finnico (R. Laury 1997).

Per quanto riguarda il contatto tra i pronomi personali e i dimostrativi, a livello della varietà parlata del finnico o nelle varietà dialettali orientali, il pronome personale *hän* viene spesso sostituito da *se*:

10. Missä Heikki asuu? *Se* (=Hän) asuu tuossa talossa. (*ibid.* 'Dove abita Heik-

<sup>2</sup> Da notare, a contrasto con l'es. 8, la frase 'Me olemme nyt Suomessa. *Tämä* maa on kuuluisa saunoista' (L. White (1993: 119) 'Ora siamo in Finlandia. Questo paese è famoso per le saune'), in cui il dimostrativo indica un referente vicino e completamente incluso nel campo d'attenzione, oltre che visibile.

ki? Lui abita in quella casa')

Questo uso di *se* non ha connotazioni troppo fortemente dispregiative, se non quella di dare un tono di colloquialità al testo.

Va notato, d'altronde, che mentre il genitivo dei pronomi personali implica, almeno nella varietà scritta e nella varietà accurata del parlato, le terminazioni di possesso personali (es. *minun autoni*), rendendo la forma del pronome personale superflua ed enfatica alla I e alla II persona<sup>3</sup>. Diversamente, l'uso di *se* non implica la terminazione di possesso, anche quando è utilizzato al posto di *hän* (M.Vilkuna 2000: 236):

13. *Se<sub>1</sub> osti sen<sub>1</sub> kissalle silakoita* 'Lui ha comprato al suo gatto delle aringhe'.

Nell'es. 13 si nota sia l'assenza della terminazione di possesso sia la possibilità, per il pronome al genitivo, di indicare l'identità tra il soggetto e il possessore.

Noterei, infine, come viene tradotto *se* nelle lingue romanze che presentano una chiara distinzione spaziale tra tre dimostrativi (lingue iberiche):

### Tabella 3. Traduzioni di *se* in castigliano e in portoghese

- Castigliano: A. Hytönen 1992, s.v. *se: eso; ese, esa; ello; aquello; aquel, aquella; lo; el, la*.
- S. de la Torre Moral, A. Hammela 1995, s.v. *se: ese/esa; ése/ésa/eso; aquel/aquella; aquél/aquélla/aquello; lo/la*.
- Portoghese: J. Barros 1993, s.v. *se: isso, esse, essa; tal*.

Emerge quindi chiaramente una corrispondenza, anche se solo parziale, tra

<sup>3</sup> Diversamente dalla III persona, dove la presenza del pronome personale al genitivo premette l'identificazione del possessore (Vilkuna 2000: 230) in base a un rapporto anaforico:

11. *Uolevi<sub>1</sub> osti silakoita hänen<sub>K</sub> kissalleen* 'Uolevi<sub>1</sub> ha comprato delle aringhe per il suo<sub>K</sub> gatto'.

12. *Uolevi<sub>1</sub> osti silakoita kissalleen<sub>1</sub>* 'Uolevi<sub>1</sub> ha comprato delle aringhe per il suo<sub>1</sub> gatto'.

Nel primo caso ci si riferisce al gatto posseduto da un altro individuo, mentre nel secondo vi è corrispondenza tra il soggetto e il possessore (da notare la terminazione possessiva). La situazione del finnico, su questo punto, ricorda, tra l'altro, la distinzione del latino tra *eius* e *suus*.

il sistema a tre del finnico e quello del castigliano e del portoghese. Il catalano presenta una tendenza alla semplificazione a due del proprio sistema di dimostrativi, affine a quella che l'italiano ha sviluppato maggiormente (Brumme 1997: 69–70); il ridotto dizionario di Jalkanen e del Carme Roderigas i Aloy traduce infatti *se* con *el, la; aquest, aquesta; aquel/aquella*. Per l'italiano, il dizionario di C. Barezzani e A. Kalmbach (2000) punta invece a un'ulteriore semplificazione, traducendo *se* con *quello* e *quella*<sup>4</sup>.

3. I punti di confronto fin qui presentati sono sintetizzabili come segue. Entrambe le lingue assistono ad un mutamento all'interno del sistema di riferimento personale e di deissi.

Da una parte si assiste a una semplificazione sia formale sia funzionale del sistema italiano, in cui due distinzioni (aggettivi-pronomi e pronomi; sistema a tre deittici e sistema a due deittici) vanno affievolendosi e in cui l'uso di pronomi dimostrativi in sostituzione di pronomi personali si espande, seppur sempre in accordo con il contesto (uso anaforico: es. 1 e 2, uso deittico: es. 3a). Tale semplificazione è percepibile, a livello delle forme dei dimostrativi, anche nel finnico, anche se la distinzione a tre dei dimostrativi, non sempre chiara nella letteratura linguistica, permane, ampliando anche l'uso di alcune forme (*se*).

Nel caso del finnico, inoltre, la distinzione tra pronomi personale (*hän*) e pronomi dimostrativo in funzione di pronomi personale (*se*), dipendente anche dalla distinzione tra animato e non animato, va riducendosi a favore di quest'ultima forma, in concomitanza con cambiamenti sia morfologici (perdita delle terminazioni possessive) sia semantici (estensione del campo di attenzione alla determinatezza). Abbiamo visto come in lingue con un chiaro sistema a tre dimostrativi, come il castigliano e il portoghese, *se* può corrispondere agevolmente al dimostrativo intermedio (*ese*, ecc.) ed anche all'articolo (*la, el*, ecc.). Queste corrispondenze danno bene l'idea dell'espansione dell'uso di questo dimostrativo e della varietà di funzioni che esso viene acquisendo.

È da notare, infine, come nel caso del finnico vi sia una mancanza di

<sup>4</sup> La frase *anna minulle se kirja, joka on sinun vieressäsi* viene tradotta in castigliano come 'dame *ese* libro que está ahí, a tu lado' da Santiago de la Torre Moral (1995, s.v. *se*) e in italiano come 'Dammi *quel* libro che è lì accanto a te' da Cristina Barezzani (2000, s.v. *se*). In altre varietà di italiano scritto troveremmo '...codesto...'

connotazioni inequivocabilmente dispregiative per i dimostrativi, sia di vicinanza sia di distanza.

Un punto invece da non trascurare è la nozione di campo d'attenzione della letteratura linguistica finlandese. Tale nozione può essere applicata anche all'italiano nel caso del sistema a tre, soprattutto in riferimento alla differenza tra *codesto* e *quello*. La vicinanza e la lontananza prendono un valore più psicologico di posizionamento agli occhi del parlante. La distinzione tra visibile e non visibile, tuttavia, non è esplicitamente presente nel sistema italiano.

## Bibliografia

- Barezzani, Cristina e Aija Kalmbach (2000). *Suomi-italia-suomi = Dizionario finlandese-italiano-finlandese*. Jyväskylä, Helsinki: Gummerus.
- Barros, Joakim (1993). *Suomi-portugali sanakirja = Dicionário de Finlandês-Português*. Helsinki: BarrosNiemi.
- Berruto, Gaetano (1989). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Brumme, Jenny (1997). *Praktische Grammatik der katalinischen Sprachen*. Wilhelmsfeld: Egert.
- Diessel, (2005). « *Distance Contrasts in Demonstratives* », in: *The World Atlas of Language Structures*, edd. Martin Haspelmath, Matthew S. Dryer, David Gil e Bernard Comrie. Oxford: Oxford University Press, 33–36.
- Fornaciari, Raffaello (1881 [1971]). *Sintassi italiana*. Firenze: Sansoni.
- GDLI = Battaglia, Salvatore (1961–2002). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: UTET.
- GDIU = De Mauro, Tullio (2000). *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*. Torino: UTET.
- Hytönen, Ahti (1992). *Suomi-espanja sanakirja* (Dizionario finnico-spagnolo). Espoo: Tietoteos.
- ISK (2004) = Hakulinen Auli, Maria Vilkkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja-Riitta Heinonen e Irja Alho (2004). *Iso suomen kielioppi* (Grande grammatica del finnico). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.



- Jalkanen, Samuli e Maria del Carmen Rodergas i Aloy (2000). *Suomi-katalaani-suomi: 10000 sanaa ja sanontaa* (Finnico-catalano-finnico: 10000 lemmi ed espressioni). Jyväskylä: Atena.
- Laury, Ritva (1997). *Demonstratives in interaction: the emergence of a definite article in Finnish*. Amsterdam: Benjamins.
- Manzoni, Alessandro (1840 [1966]). *I Promessi Sposi*. Milano: Mursia.
- Paunonen, Heikki (1995). *Suomen kieli Helsingissä : huomioita Helsingin puhekielen historiallisesta taustasta ja nykyvariaatiosta* (La lingua finnica a Helsinki: osservazioni sul contesto storico e la variazione attuale della lingua parlata di Helsinki). Helsinki: Helsingin yliopiston suomen kielen laitos.
- Penttilä, Arni (2002). *Suomen kielioppi* (Grammatica del finnico). Kalanti: Marikki Penttilä.
- Salvi, Gianpaolo e Laura Vanelli (2004). *Nuova Grammatica Italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Serianni, Luca (1989). *Grammatica Italiana. Lingua comune e lingua letteraria (con la collaborazione di Alberto Castelvechi)*. Torino: UTET.
- de la Torre Moral, Santiago e Arja Hammela (1995). *Suomi-espanja-suomi = Español-finés-español*. Jyväskylä, Helsinki: Gummerus.
- Vilkuna, Maria (2000). *Suomen lauseopin perusteet* (Fondamenti di sintassi del finnico). Helsinki: Edita.
- White, Leila (1993). *Suomen kielioppia ulkomaalaisille* (Grammatica del finnico per stranieri). Helsinki: Finn Lectura.

## *Ne + déjà + plus: aperçu diachronique*

Olli Välikangas  
Université de Helsinki  
ovalikan@welho.com

### 1 Introduction

La construction *ne + déjà + plus* est courante en français. Un de ses emplois typiques ressort d'une façon éloquente de l'exemple 1, qui montre le contraste entre *ne... plus* et *ne... déjà plus*:

1. Je la voulais!... Je vous répète que je la voulais! [télégraphiste à Maigret] [...] Vous avez fait sortir la femme... / – Je ne la voulais déjà plus! [Maigret et le télégraphiste, ayant constaté un changement subit de situation] [...] Je ne la voulais plus!... répéta convulsivement le télégraphiste. (Georges Simenon, *Au rendez-vous des Terre-Neuvas*, 1977, Presses Pocket, pp. 173–174)

*Déjà* marque ici que la nouvelle situation («je ne la voulais plus») est un fait acquis au moment dont on parle («quand j'ai fait sortir la femme, j'avais cessé de la vouloir»).

Je me contente de ce court préambule. La description de la construction n'est pas encore un chapitre clos, et je renvoie le lecteur à des auteurs tels que C. Muller (1975: 26–27, 29, 32), J. van der Auwera (1991: 140) et M. Nøjgaard (1993: 498–499). Ici il s'agira surtout de donner une première esquisse diachronique de cette construction.

### 2 Français contemporain

La construction *ne + déjà + plus* se présente avec trois ordres des mots: *déjà + ne + plus*, *ne + déjà + plus*, *ne + plus + déjà*). L'ordre «prototypique» est *ne + déjà + plus*, où *déjà* est intégré dans la négation. Dans mes exemples 2–4 il y

a toujours une opposition entre deux degrés (France / Biarritz, pitié / amitié, peu estimable / retors):

2. Je ne suis jamais descendu plus bas que Biarritz, et ça n'est déjà plus la France. (Véronique Sales, *Retour dans le Limousin*, Paris 1990, pp. 29–30; apud Nøjgaard 1993: 498)
3. Chaque semaine, pendant quinze mois, je me rendis à Fleury-Mérogis, et si ce n'était pas tout à fait par amitié, ce n'était déjà plus par pitié... (Françoise Chandernagor, *La Sans Pareille*, Paris 1988, p. 15; apud Nøjgaard 1993: 498)
4. Je n'avais déjà plus beaucoup d'estime pour lui, mais je ne l'avais pas cru retors. (Marion Sigaut, *Le petit coco*, Paris 1989, p. 197; apud Nøjgaard 1993: 498)

L'ordre *déjà* + *ne* + *plus* (ex. 5–8) nous révèle un *déjà* qui se comporte, dans ces cas marqués, comme s'il était en contexte positif (*déjà* mis en relief à l'initiale, détaché par des virgules ou placé devant un complément d'objet extraposé, ou encore comme composante de la locution *pas plus tôt... que déjà*):

5. Quentin acquiesçait par sympathie, mais déjà il ne suivait plus très bien les propos de son interlocuteur; il s'abandonnait aux surprises de l'escalpe, [...]. (Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, Paris 1959, pp. 234–235)
6. Je crois que, déjà, je n'envisageais plus tellement de lui parler pour le moment et que je n'envisageais pas non plus de repartir. (Blondin, *Un singe en hiver*, pp. 79–80)
7. Ah! si déjà ce peu de printemps, elle ne le peut plus supporter!... (André Gide, *L'immoraliste*, 1902, Le livre de poche, Troisième partie, p. 162)
8. Le mot n'était pas plus tôt inventé que déjà l'on ne comprenait plus rien d'autre; [...]. (Gide, *Les caves du Vatican*, 1914, Le livre de poche, p. 11)

L'ordre des mots *ne* + *plus* + *déjà* est le moins fréquent dans ma documentation:

9. [...], vers cet homme aux yeux clos affalé sur le banc, qui ne sait plus rien déjà que geindre doucement, et qu'une ambulance emportera bientôt vers un monde sans pensées. (Françoise Mallet-Joris, *L'empire céleste*, Paris 1958, p. 368)

10. Cette notion n'a plus pour nous la même importance, et elle ne l'avait plus déjà pour beaucoup, depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, [...]. (Pierre Larthomas, *Le français moderne* 32, 1964, p. 18)

### 3 D'autres langues

Ce type de construction se retrouve dans d'autres langues qui rendent les notions de 'déjà' et de '(ne) plus' par des lexèmes distincts. Il paraît normal en italien (*non già più / già non più*: ex. 11–12), allemand (*schon nicht mehr*: ex. 13–14) et danois (*allerede ikke mere*: ex. 15–16). Pour le suédois, des recherches sur Google n'ont rien donné; quant à l'anglais, van der Auwera (1991: 140) est réticent (?\**already no longer*) et mes exemples (*already no more / already not any more*: ex. 17–18) proviennent de textes éphémères (forum et dictionnaire sur l'Internet). Les rares exemples finnois trouvés sur Google (été 2008) me paraissent peu naturels (*ei jo enää*: ex. 19–20).

11. Nel XII<sup>o</sup> secolo la situazione *non* appare *già più* unitaria. (Emilio De Felice, *Vox Romanica* 16, 1957, p. 23)
12. [...]: ora quei tre, [...] *già non* si occupavano *più* di lui, [...]. (Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, I delfini 1949, p. 91)
13. Als er aber *schon nicht mehr* weit von dem Hause entfernt war, [...] (Luc 7:6, Bible d'Elberfelder 1871). – Cf. Et comme déjà il n'estoit plus gueres loin de la maison, [...]. (Bible de Genève 1669)
14. [...]; wenn man Nachrichten sieht, weiß man am Ende der Nachrichtensendung oft *schon nicht mehr*, was am Anfang gewesen ist, weil die Bilder einander löschen. (Günter Grass interviewé par Harro Zimmermann, 26 juin 1992, /www.radiobremen.de/)
15. [...] en norsk pige, *allerede ikke mere* i hendes første ungdom, men derfor desto mere modnet, et ædelt, fortræffeligt væsen. (Souvenirs de Jakob Peter Mynster, 1775-1854, /www.slekt.org/)
16. Da jeg begyndte at købe plader, eksisterede bands som Black Sabbath *allerede ikke mere*, [...]. (/www.heavymetal.dk/)
17. So you and your wife are *already no more* in the H1 and H4 status. (/forums.immigration.com/)
18. But the Chinese Buddhism's theory of retribution for good and evil is *already not any more* the original Indian Buddhistical thought, [...]. (/dict.cnki.net/)

19. Voih miksei Deathly Hallows vois jo ilmestyä... Mä *en* jaksa odottaa *jo enää!* 'ah pourquoi *Deathly Hallows* ne pourrait pas paraître déjà... Je ne peux déjà plus attendre'
20. Niin *ei jo enää* naurata kun [...] joutuu johonkin epäonniseen koppiin 'alors ça ne fait déjà plus rire quand on se voit assigner une cabine vandalisée'

#### 4 Premiers exemples français (XVI<sup>e</sup> siècle)

Dans ma documentation, il y a dès les années 1530 des exemples où *déjà* précède la négation *ne... plus*:

21. [...], il la te convient baiser en la bouche, ou que tu estimes desjà n'estre plus entre les vivans: [...]. (*Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, texte établi d'après l'édition originale [Lyon, 1537 env.], éd. Centre lyonnais d'étude de l'humanisme, sous la direction de Gabriel-A(ndré) Pérouse, Lyon 1980, 6<sup>e</sup> conte, p. 206)
22. Que doi je doncq' eslire pour le mieulx? / Desja desja de pitoyables yeux / Ne daignent plus considerer cecy / Junon la grand', ni Jupiter aussi. / La foy n'est plus en ce monde assuree (Joachim du Bellay, traduction du IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide* de Virgile, 1552; *Œuvres poétiques*, éd. Henri Chamard, Paris 1908–1931, VI, p. 283, vers 661–665). – L'original porte «Iam iam nec maxima Iuno / nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis» (*Énéide*, 1, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris 1981, livre IV, v. 371–372). Traduction de Perret: «Mais déjà, sans doute, ni la grande Junon ni l'auguste Saturnien ne nous regardent plus avec bienveillance.»

Le premier exemple de la construction *ne + déjà + plus*, avec un *déjà* intégré dans la négation, apparaît en 1559:

23. [...]: puis quand se vint à la nuict close, qu'on ne voyoit desia plus goutte, il se leva de table, [...]. (Jacques Amyot, traduction du *César* de Plutarque, § 41; cité d'après *Les vies des hommes illustres*, Lausanne 1572, II, p. 360)

À l'expression terre à terre d'Amyot succède, en 1588, un argument théologique de Jean de Sponde:

24. Il faut que je t'arrache la vérité à vive force. Si les mouvements mesurez du Ciel te font imaginer quelque cause plus grande et plus précieuse, pourquoy ne passes-tu plus avant ès mystères de ceste cognoissance? Et si ceste cause est une Essence, qui n'est désjà plus au rang de ce que tu vois au monde, et si ceste Essence est appelée Dieu, pourquoi dis-tu que Dieu n'est point? (Jean de Sponde, «Méditation sur le psaume XIV», in *Œuvres littéraires*, éd. Alan Boase, TLF 256, Genève 1978, p. 107)

Mentionnons à part la construction consécutive *desja si+adjectif+que+ ne... plus*:

25. [...], à cause que la chose publique estoit desia si grande, qu'elle ne pouvoit plus retenir son ancienne discipline, celle pureté de son austerité premiere: [...]. (Amyot, trad. du *Marcus Cato* [= Caton l'ancien] de Plutarque, § 9, *Les vies des hommes illustres*, éd. de Lausanne 1572, I, 614)

Ce passage est donné sous une autre forme – et avec *ne + déjà + plus* – par Littré (s.v. *premier*): «La chose publique ne pouvoit desja plus retenir celle pureté de son austerité premiere» (Caton, 7). Littré renvoie à une édition que je n'ai pu consulter (*Œuvres de Plutarque*, 25 vol., Paris, 1783–1805).

## 5 XVII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles

Dans la littérature de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la construction de base, *ne+desja+plus*, est bien établie. Elle se rencontre aussi bien dans l'*Astrée* (26–27) que dans le *Grand Cyrus* (28–31), et cadre bien avec les autres procédés de style qui articulent les convictions, hypothèses et réserves exprimées par les personnages – notez la réplique classique de l'ex. 27.

26. S'il ne faut que des raisons pour le prouver, dit Silvandre, je n'en ay desja plus affaire; car quoy que je preuve ou nie une chose, cela ne la fait pas estre autre que ce qu'elle est; [...]. (Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, 1607 sqq., [éd. numérisée, Krüger e. a., Version 1.0.0, /www.uni-stuttgart.de/lettres/krueger/astree/], partie I, livre 8, p. 273)
27. Ah! Phillis, une des principales loix d'amour, c'est que celui qui peut s'imaginer de pouvoir quelquefois n'aimer point, n'est desja plus amant. (*L'Astrée*, I, 8, p. 275)

28. [...]: non pas pour me divertir; car il n'y avoit desja plus de divertissement pour moy, qu'aupres d'Amestris: [...]. (Madeleine et Georges de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, 1649–1653, [/[www.artamene.org/](http://www.artamene.org/)], partie I, livre 3, p. 417)
29. Comme le deuil des Veuves n'est que de quarante jours a Ecbatane, Amestris ne le portoit desja plus quand nous y arrivasmes. (*Le Grand Cyrus*, IV, 2, p. 2384)
30. De grace, luy dit il, ne me rendez pas un si mauvais office, que de me vouloir faire encore passer pour Estranger aupres de la belle Cleodore, avec qui je ne le suis desja plus: [...]. (*Le Grand Cyrus*, V, 3, p. 3265)
31. [...], car enfin Madame, cette inegale Fille, ayant changé d'humeur depuis que Thrasyte l'avoit quittée, ne vouloit desja plus ce qu'elle avoit voulu. (*Le Grand Cyrus*, VII, 3, p. 5041)

Le tableau est complété par d'autres expressions contenant *ne + desja*: «Ne vous justifiez pas davantage, me dit-elle, car vous ne l'estes desja que trop dans mon esprit» (*Le Grand Cyrus*, I, 3, p. 589), «[...] : car enfin il n'y a qu'un quart d'heure que vous dites que vous estes mon Amant, et vous ne sçavez desja ce que vous voulez» (*Le Grand Cyrus*, VII, 1, p. 4530).

Voici deux exemples de l'ordre *ne+ plus+ desja*, de Charles Sorel, qui représente le courant burlesque, et de Molière, qui fonde une plaisanterie («si vous voulez») sur l'opposition *mère / père*:

32. [...]: mais voyant que Carmelin conduisant le troupeau, marchoit avec beaucoup d'indifference, il luy dit, quoy tu ne pleures point, pauvre amant? Ne te souviens tu plus desja que tu as aujourd'huy aussi tost perdu que trouvé une des belles maistresses du monde? (Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, 1627, [/<http://fr.wikisource.org/wiki/>], livre 6, p. 259)
33. Tout ce que je sçaurois vous dire, c'est que sa famille est fort riche, qu'il n'a plus de mere déjà, et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son pere mourra avant qu'il soit huit mois. (Maître Simon à Harpagon, Molière, *L'avare*, 1668, II, 2)

Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, ma documentation privilégie Laclous, qui est bien dans la veine de la littérature précieuse du siècle précédent:

34. L'idée sublime que nous nous étions formée d'un buveur Hollandais, nous fit employer tous les moyens connus. Nous réussîmes si bien, qu'au dessert il n'avait déjà plus la force de tenir son verre: [...]. (Valmont à Mme de Mer-

teuil, Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782, éd. Allem, Pléiade, 1932, p. 133, lettre 47)

35. Déjà même il n'était plus question de m'éloigner, comme elle le voulait d'abord; [...]. (Valmont à Mme de Merteuil, *Liaisons*, p. 283, lettre 99)
36. Peut-être ne songe-t-elle déjà plus à vous, ou ne s'en occupe-t-elle encore que pour se féliciter de vous avoir humilié. (Mme de Merteuil à Valmont, *Liaisons*, p. 328, lettre 113)

Ajoutons deux exemples de *déjà + ne... que*: «[...] , il vaut mieux mourir que de vivre coupable. Déjà, je le sens, je ne le suis que trop; [...]» (*Liaisons*, p. 294, lettre 102), «Me vanterais-je d'une sagesse, que déjà je ne dois qu'à Valmont?» (*Liaisons*, pp. 355–356, lettre 124).

Le XIX<sup>e</sup> siècle sera représenté par Balzac, dont les passages cités montrent comment *déjà* est relié à ce qui précède dans la situation (ex. 37–40), et Dumas père, qui fait contraster deux verbes dans l'ex. 41.

37. [...], elle marchait, [...], en sentant son cœur se rajeunir; et, déjà sa démarche n'avait plus cette pesanteur des pas de la vieillesse... (Balzac, *Le centenaire*, 1822, in *Premiers romans 1822–1825*, éd. André Lorant, Paris 1999, I, p. 927)
38. Je t'aurai donc revu, dit-elle!... / Hélas! son sourire n'avait déjà plus cette douceur d'ange. (Balzac, *Le vicaire des Ardennes*, 1822, in *Premiers romans*, éd. Lorant, II, p. 254)
39. [...]: il sentait sa langue collée à son palais, et se trouvait en proie à une somnolence invincible; il ne voyait déjà plus la table et les figures des convives qu'à travers un brouillard lumineux. (Balzac, *Le père Goriot*, 1834, in *Comédie humaine*, éd. Marcel Bouteron, Pléiade, II, p. 998)
40. [...]; il lui manquait donc dix mille francs. Pour lui, rien ne parut désespéré, car il ne voyait déjà plus que le moment présent, comme les aventuriers qui vivent au jour le jour. (Balzac, *César Birotteau*, 1837, in *Comédie humaine*, éd. Bouteron, V, p. 485)
41. Felton était puritain: il quitta la main de cette femme pour baiser ses pieds. / Il ne l'aimait déjà plus, il l'adorait. (Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, 1844, Classiques de poche, p. 769, ch. LVII)
42. Ainsi Dantès, qui, il y a trois mois, n'aspirait qu'à la liberté, n'avait déjà plus assez de la liberté et aspirait à la richesse; [...]. (Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, 1845, Folio classique, p. 244, ch. XXXI)



## 6 Lien avec *ja*

Les trois auteurs qui nous ont fourni les premiers exemples de *déjà* avec *ne... plus* (Amyot, du Bellay et l'auteur des *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*) utilisent encore l'adverbe *jà* côte à côte avec *déjà* dans leurs écrits. Chez Amyot, il n'y a pas de *jà* avec *ne... plus*, mais les deux autres ont des exemples où *jà* précède la négation: *jà... ne... plus* (ex. 43), *jà non plus* + adjectif (ex. 44–46):

43. Car ja Didon, de son honneur tumbée, / Ne songe plus une amour desrobée: / Plus ne luy chault de ce que l'on dict d'elle: [...] (Du Bellay, traduction du IV<sup>e</sup> livre de l'*Énéide*, 1552; *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, VI, p. 269, vers 307–309). – L'original porte «[...] neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem: [...]» (*Énéide*, 1, éd. Perret, livre IV, v. 170–171). Perret traduit par «ne... certes pas» (p. 116, cf. note pp. 184–185).
44. Comme l'on void par la fureur des vents / En l'Ocean les flots s'entresuyvans, / [...] / Heurter le front des rives gemissantes: / Ou les epiz ja non plus verdoyans, / D'un ordre egal jusqu'à terre ondoyans, / Faire une mer de la blonde Champaigne, / [...] / Ainsi seront nos souldars par les champs / Contre l'Anglois à la guerre marchans, / [...]. (Du Bellay, «Chant triumpgal [...]», v. 81–82, 84–87, 89–90; in *Recueil de poesie* 1549; *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, III, p. 79)
45. Or vous n'avez, sieur Andro, affaire au cruel roy Plato, que vous l'entendés: ains à ung debille et jà non plus homme vieillart. (*Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, éd. Centre lyonnais d'étude de l'humanisme, Lyon 1980, 1<sup>er</sup> conte, p. 111)
46. Aufort la Déesse les aiant asseurez par son humain parler, entrerent tous ensemble au Palais de joye et assurance, jà non plus pyralien: [...]. (Pyralius est le mari; *Contes amoureux*, 1<sup>er</sup> conte, p. 123)

Dans tous ces exemples, *jà* précède la négation. Or il existe des attestations antérieures, où *jà* est bien intégré dans celle-ci. Les *Cent nouvelles nouvelles* offrent l'exemple suivant, que R. Martin (1994: 15), dans son classement des emplois de *jà* en moyen français, place carrément sous I. A. 1 (contexte positif, valeur temporelle, sens 'déjà'):

47. Elle fut tant fort enserrée à la voix de son mary que a pou que son loyal cueur ne failloit; et ne savoit ja plus sa contenance, si le bourgeois et ses gens

ne l'eussent reconfortée. (C.N.N., c. 1456-1467, 25 [référence de Martin, 1994: 15])

L'interprétation de ce genre d'exemples est rendue difficile par la polysémie bien connue de *jà* (dans les contextes qui nous intéressent: 'à ce moment', 'déjà', 'bientôt', 'certes', 'nullement'). Le premier exemple que j'ai relevé, du XIII<sup>e</sup> siècle, comporte, comme l'exemple précédent, l'expression d'intensité consécutive *tant... que*:

48. Si l'a tant mené que chis ne le puet ja plus endurer, car trop a ja pierdu dou sanc et [...]. (*La Suite du Roman de Merlin*, [1235–1240, ms. vers 1300], éd. Gilles Roussineau, § 268)

Je finis par deux exemples de Martin (1994), dont le contexte («situation indiquant un degré avancé») permettrait, à la rigueur, une lecture de *jà* sans «inversion négative», et donc au sens de 'certes' – sinon 'déjà'? – au lieu de 'nullement, d'aucune manière' (catégorie II. B. chez Martin, p. 47):

49. Après ces choses recorderdes Ja n'attens plus misericorde. (Regn., F.A., 1432–c.1465, 28; Martin, p. 47)

Il est tout mort; la chouse est seure. Il ne le fault ja plus fraper. (Pass. Auv., 1477, 230; Martin, p. 48)

## 7 Conclusion

Dès l'époque de l'ancien français, tel texte littéraire nous offre occasionnellement un exemple de la construction *ne + jà + plus* où le contexte porterait à donner à *jà* le sens de 'déjà' (voir ex. 48 *supra*).

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les auteurs qui semblent avoir conservé les dernières traces de l'emploi de *jà* avec *ne... plus* (ex. 43–46) sont, curieusement, ceux-là mêmes qui nous fournissent les premiers exemples introduisant le «nouvel» adverbe *desja* (ex. 21–22). Ces témoignages de l'auteur des *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore* (1537) et de Joachim du Bellay (1549 et 1552) confortent l'idée qu'il n'y a pas solution de continuité entre *jà* et *déjà* dans ces emplois.

À en juger par ma documentation, c'est *ne+déjà+plus* qui, parmi les diffé-

rents ordres des mots possibles, l'emportera rapidement en fréquence. Cette construction de base donne naissance à un procédé de style bien adapté aux sinuosités du raisonnement dans la littérature précieuse du XVII<sup>e</sup> siècle.

De nos jours, *ne+déjà+plus*, formule commode avec un *déjà* solidement intégré dans la négation, est en réciprocité normale avec les expressions affirmatives correspondantes. Quand on pense aux deux cent mille occurrences déclenchées immédiatement par la collocation *n'est déjà plus* sur Google, il faut se rappeler notre premier exemple, d'allure familière, de la construction prototypique (ex. 23). Amyot, en mal de synonymes pour rendre les expressions grecques dont use Plutarque lorsqu'il évoque l'arrivée de la nuit, a combiné ici *déjà* avec l'expression *ne voir plus goutte*: «on ne voyoit desja plus goutte». Sans aucun doute, cette locution n'était déjà plus à chercher: elle était bel et bien là.

## Bibliographie

- Martin, Robert (1994). «Sur le destin de *jà*», in: *Opérateurs et constructions syntaxiques: évolution des marques et des distributions du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Groupe d'étude en histoire de la langue française. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 7–54.
- Muller, Claude (1975). «Remarques syntactico-sémantiques sur certains adverbes de temps», *Le français moderne* 43, 12–37.
- Nøjgaard, Morten (1993). *Les adverbes français: Essai de description fonctionnelle*. II. Copenhague: Munksgaard.
- van der Auwera, Johan (1991). «Beyond duality», in: *Adverbs and particles of change and continuation*, éd. Johan van der Auwera. (EUROTYP Working Papers V.2.), s.l., 131–159.